

Gudrun Voggenreiter

Dialogozität
am Beispiel des Werkes von
Bolesław Leśmian

Verlag Otto Sagner München · Berlin · Washington D.C.

Digitalisiert im Rahmen der Kooperation mit dem DFG-Projekt „Digi20“
der Bayerischen Staatsbibliothek, München. OCR-Bearbeitung und Erstellung des eBooks durch
den Verlag Otto Sagner:

<http://verlag.kubon-sagner.de>

© bei Verlag Otto Sagner. Eine Verwertung oder Weitergabe der Texte und Abbildungen,
insbesondere durch Vervielfältigung, ist ohne vorherige schriftliche Genehmigung des Verlages
unzulässig.

«Verlag Otto Sagner» ist ein Imprint der Kubon & Sagner GmbH. Gudrun Voggenreiter - 9783954791712
Downloaded from PubFactory at 01/10/2019 03:32:57AM
via free access

SLAVISTISCHE BEITRÄGE

BEGRÜNDET VON

ALOIS SCHMAUS

HERAUSGEGEBEN VON

HEINRICH KUNSTMANN

PETER REHDER · JOSEF SCHRENK

REDAKTION

PETER REHDER

Band 279

VERLAG OTTO SAGNER
MÜNCHEN

Gudrun Voggenreiter

DIALOGIZITÄT AM BEISPIEL DES WERKES
VON BOLESŁAW LEŚMIAN



VERLAG OTTO SAGNER · MÜNCHEN

1991



ISBN 3-87690-497-8

© Verlag Otto Sagner, München 1991

Abteilung der Firma Kubon & Sagner, München

VORWORT

Die vorliegende Arbeit wurde im Wintersemester 1990/1991 an der Philosophischen Fakultät der Ludwig-Maximilians-Universität zu München als Inaugural-Dissertation angenommen.

Für die Betreuung der Arbeit möchte ich vor allem Frau Prof. Herta Schmid danken. Hilfreiche Anregungen verdanke ich auch Frau Prof. Döring-Smirnov.

Ohne die finanzielle Unterstützung, die ich zuerst von der Universität München, dann von der Studienstiftung des Deutschen Volkes erhielt, wäre diese Arbeit nicht zustande gekommen. Mein Dank gilt auch Herrn Prof. Rehder, der mich bei der Drucklegung unterstützte.

Für großzügige Hilfe beim Korrigieren des Manuskripts danke ich Frau Anja Betzmeir.



Inhalt

0 Einleitung

I DIALOGTHEORIE

1 Der Dialog

1.1 Dialogdefinition

1.1.1 Die historische Entwicklung von Dialog und Monolog

1.1.2 Bisherige Dialogdefinitionen S. 15

1.1.2.1 Der Dialog als Teil der Kommunikation

1.1.2.2 Der Dialog als Sprecher - Hörerwechsel und als Handlung

1.1.2.3 Der Dialog als Konflikt verschiedener Ideologien (Bachtin)

1.1.2.4 Der Dialog als Erkenntnismittel und als Grundlage einer Ontologie

1.1.3 Dialogtypologien S. 33

1.1.3.1 Konversation vs Dialog

1.1.3.2 Dialogtypologien nach Mukařovskýs Kriterien

1.1.3.3 Dialogtypologien nach der Beziehung der Dialogpartner untereinander

1.1.3.4 Allgemeine Typologie der Rede

1.1.3.5 Reaktionstypologien

1.1.4 Der literarische Dialog S. 41

1.1.4.1 Bisherige Forschung zum literarischen Dialog

1.1.4.2 Die Kommunikation Autor - Leser

1.1.4.2.1 Ausgrenzung der literarischen Kommunikation

1.1.4.2.2 Die literarische Kommunikationssituation

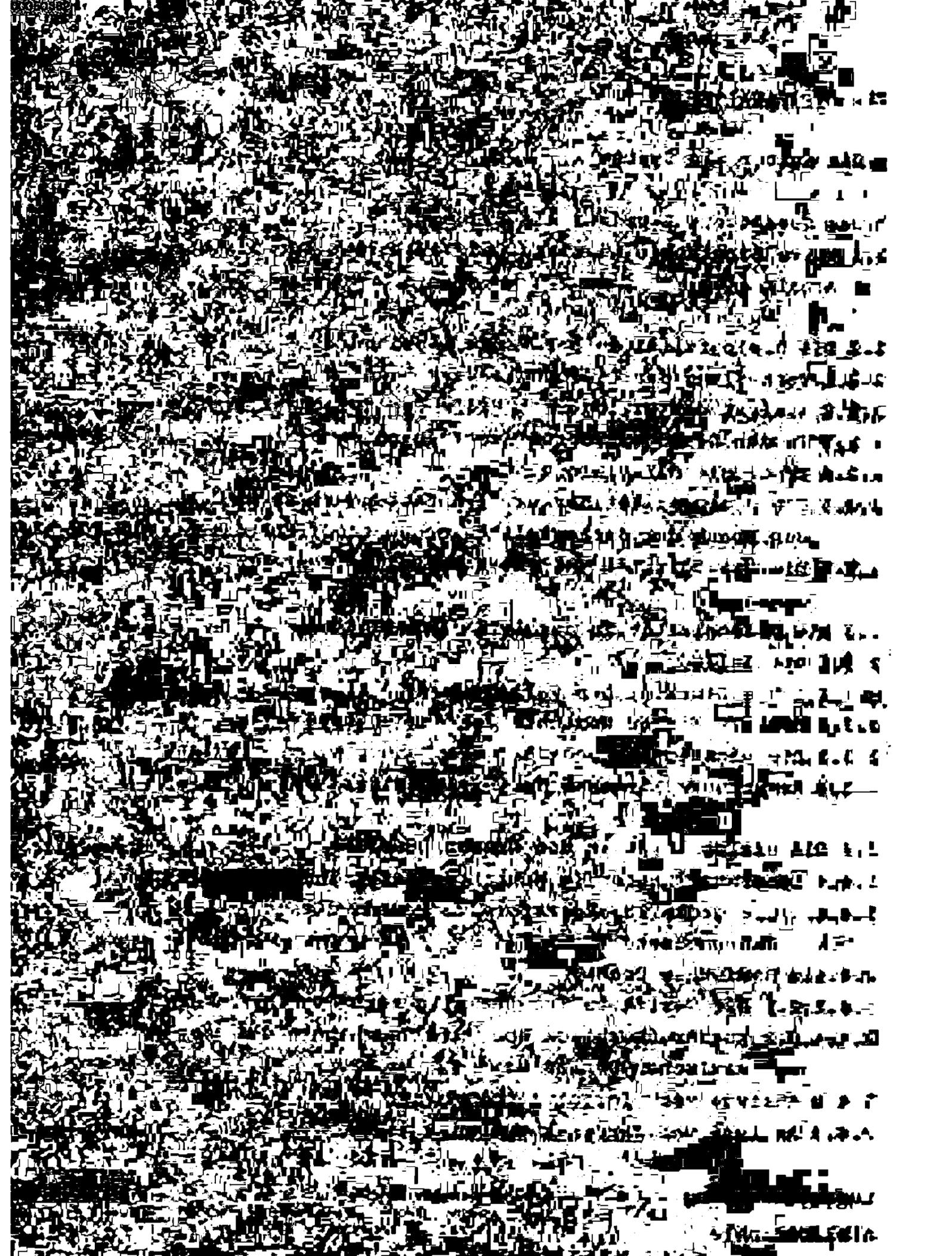
1.1.4.3 Zusammenfassung: der literarische Dialog

1.1.5 Die Dialogdefinition für diese Arbeit S. 59

1.2 Dialoganalyse	s. 63
1.2.1 Die Sprechakttheorie zur Dialoganalyse	
1.2.2 Dialogsequentierung	
1.3 Anwendung auf den literarischen Dialog	s. 68
1.3.1 Bisherige Anwendungen der Sprechakttheorie auf die Literatur	
1.3.2 Der Dialog in den verschiedenen Gattungen	s. 70
1.3.2.1 Gattungsdefinitionen	
1.3.2.2 Der Dialog in der Epik	
1.3.2.3 Der Dialog in der Lyrik	
1.3.2.4 Der Dialog im Drama	
1.3.2.5 Zusammenfassung	
1.3.3 Der Dialog als Ausdruck gegensätzlicher Werte	s. 91
1.3.3.1 Axiologie allgemein	
1.3.3.2 Werte in der Literatur	
2 Dialogizität	s. 113
2.1 Definition der Dialogizität	
2.1.1 Dialogizität vs Interferenz	
2.1.2 Dialogizität vs Monologizität	
2.1.3 Dialogizität als Erweiterung des Dialogbegriffs	
2.2 Die Dialogizität der Sprache	
2.2.1 Sprache als Zeichensystem	
2.2.2 Nicht-verbale Zeichensysteme als Sprache (Gestik)	
2.3 Die Dialogizität in der Literatur	s. 120
2.3.1 Die Dialogizität auf extratextueller Ebene	
2.3.1.1 Intertextualität	
2.3.1.2 Bilingualität	
2.3.2 Die Dialogizität auf innertextueller Ebene	

II. TEXTANALYSE

1. Die Kultur als System	S. 132
2. Das Gesamtwerk Leśmians als System	S. 135
2.1 Kurze Biographie Leśmians und Textkorpus für diese Arbeit	
2.2 Die Dialogizität in der Prosa Leśmians	S. 139
2.2.1 Verteilung der Dialoge im Werk Leśmians	
2.2.2 Analyse der Dialoge mit Hilfe der Sprechakttheorie	
2.2.3 In den Dialogen vertretene Ideologien	S. 179
2.2.4 Typologie der Dialoge	
2.2.5 Die Dialogizität der Laut- Bedeutungsebene und der Ebene der dargestellten Gegenständlichkeiten	S. 185
2.2.6 Die Dialogizität auf extratextueller Ebene	
2.3 Die Dialogizität in der Lyrik Leśmians	S. 200
2.3.1 Die <u>Ballady</u>	
2.3.1.1 Die Struktur der <u>Ballady</u>	
2.3.2 Die restlichen Gedichte des Bandes <u>Łąka</u>	
2.3.3 Die wichtigsten Gedichte des Bandes <u>Napój cienisty</u>	
2.3.4 Rekurrente Elemente der Dialogizität	
2.4 Die Dialogizität in den Dramen Leśmians	S. 227
2.4.1 Leśmians Theater im Kontext anderer Theatertheorien	
2.4.1.1 Die große Theaterreform zu Beginn dieses Jahrhunderts	
2.4.1.2 Mimisches Drama	
2.4.1.2.1 Die Gestik im Theater allgemein	
2.4.1.2.2 Kurzer Überblick über die Geschichte des mimischen Dramas	
2.4.2 Analyse von <u>Pierrot i Colombina</u>	
2.4.3 Analyse von <u>Skrzypek opętany</u>	
Zusammenfassung	S. 256
Bibliographie	S. 266



EINLEITUNG

Wie die folgenden Kapitel zeigen werden, gewinnt der Begriff des Dialogs und der Dialogizität in der Literaturwissenschaft und auch in den anderen Wissenschaften immer mehr an Bedeutung. Trotzdem fehlt eine einheitliche Dialogdefinition. Sinn dieser Arbeit ist es darum weniger, ein literaturwissenschaftliches Analyseverfahren bis ins Detail am gesamten Werk Leśmians durchzuführen, als vielmehr die Möglichkeiten, die eine Literaturbetrachtung unter dem Aspekt der Dialogizität bietet, aufzuführen und anschließend die wichtigsten und am besten geeigneten auf jeweils einen literarischen Text Leśmians anzuwenden.

Die Dialogizitätsforschung ging und geht weiterhin von Michail Bachtin aus, dessen Ansatz hier jedoch erweitert werden soll. Eine weitere zentrale Rolle wird in der Analyse der Sprechakttheorie zukommen, auf deren Gebiet die Forschung ebenfalls noch lange nicht abgeschlossen ist.

Immer deutlicher zeigt sich, daß eine eindeutige Angabe des Illokutionstyps eines Sprechaktes meist nicht möglich ist, daß erst der ganze Dialog, im literarischen Dialog sogar erst der gesamte Text analysiert werden muß, um den Illokutionstyp, besser die kommunikative Funktion des Sprechaktes festlegen zu können.

Leśmians theoretische Schriften legen es nahe, auch philosophische Standpunkte mit zu berücksichtigen. Diese fließen mit Martin Bubers dialogischer Philosophie und Aspekten der Axiologie mit in die Analyse ein. Dem liegt eine Auffassung der Ästhetik zugrunde, der wohl auch Leśmian zugestimmt hätte, nämlich die, daß das literarische Kunstwerk (das Kunstwerk allgemein) nicht nur Gefallen im Leser erregt, sondern daß ihm auch ein Erkenntniswert zukommt. Damit modelliert das Kunstwerk nicht nur die umgebende Welt, sondern auch philosophische Probleme und regt damit den Leser an, über diese nachzudenken, bzw. es legt ihm bestimmte Lösungen nahe, mit denen sich der Leser auseinandersetzen muß. Als Ergebnis dieser Auseinandersetzung sollte sich eine Änderung im Bewußtsein des Lesers ergeben. Damit ist schon angedeutet, daß

auch auf der extratextuellen Ebene Autor - Text - Leser ein dialogähnlicher Prozeß stattfindet.

Bei weitem nicht alle im theoretischen Teil aufgeführten methodischen Ansätze fanden dann auch im praktischen Teil bei der Analyse des Werkes von Bolesław Leśmian ihre Anwendung. Der erste Teil soll ein eigenständiger Versuch sein, einen Überblick über die Weite des Gebietes der Dialogizitätsforschung und über deren bisherige Ergebnisse zu geben.

Leśmians Werk eignet sich insofern für die Analyse, als es einigermaßen überblickbar ist und für jede der drei Grundgattungen Beispiele liefert. Sein Werk ist grundverschieden von dem Dostoevskijs, auf dessen Werk ja der Bachtinsche Dialogizitätsbegriff zugeschnitten ist. Daß Dialogizität auch in diesem stark individualistischen Werk nachgewiesen werden kann, da dieses Individuum in sich die Spaltung trägt, soll die vorliegende Arbeit zeigen.

I. DIALOGTHEORIE

1. Der Dialog

1.1. Dialogdefinition

1.1.1. Die historische Entwicklung von Dialog und Monolog

Schon die Verschiedenheit der Meinungen der Forscher über die historische Entwicklung von Dialog und Monolog zeigt das Fehlen eines eindeutigen Dialogbegriffs. Jakubinskij (1923) zitiert Tarde, der eine Priorität des Monologs postuliert. Am Anfang der sprachlichen Entwicklung des Menschen habe ihr Gebrauch zur Gewinnung von Überlegenheit des einen über den anderen gestanden, d.h., sie wurde für Befehle und moralische Sequenzen gebraucht, wie sie für das Vater - Sohn oder Lehrer - Schüler Verhältnis charakteristisch sind. Die Fähigkeit zum Dialog, also zum partnerschaftlichen Umgang miteinander, habe der Mensch sich erst später erworben. Man muß also annehmen, daß Tarde nicht von einem rein formalen Dialogbegriff des Replikenwechsels ausgeht, sondern ihn auch nach Kriterien des Verhältnisses der Teilnehmer zueinander bestimmt.

Jakubinskij selbst sieht dies anders, und ihm sind die meisten späteren Forscher gefolgt. Für ihn ist die Sprache eine Variante des menschlichen Verhaltens ("Jazyk est' raznobidnost' čelovečeskogo povedenija."). Dieses ist kein starres System, sondern unterliegt den verschiedensten Einflüssen psychologischer, soziologischer und biologischer Art. So kommt es innerhalb einer Sprache, eines Dialekts, ja selbst eines Individuums zu dialogischen Auseinandersetzungen. Darum ist das dialogische Prinzip schon in der Sprache angelegt. Dies kommt in der äußeren Form darin zum Ausdruck, daß der schnelle Replikenwechsel dem Menschen natürlich sei, jemandem zuzuhören müsse dagegen erst erlernt werden. Der Monolog ist also erst eine kulturelle Errungenschaft. Dem wäre entgegenzuhalten, daß, betrachtet man die Entwicklung der Menschheit analog der des Kindes, eine Priorität des Monologs anzunehmen wäre, da das Kind in seiner Ich-Befangenheit nur zu monologischen Äußerungen fähig ist.

Monologisches Sprecherverhalten wäre demnach ursprünglich, nicht jedoch monologisches Hörerverhalten., wie Jakubinskij richtig bemerkt, da ein Kind Monologen nicht folgen kann. Wie das Kind erst die Sprache erlernen muß, so muß es auch dialogisches Verhalten erlernen und es läßt sich hier nur die Hypothese aufstellen, daß beide Lernprozesse parallel zueinander und abhängig voneinander verlaufen. Das von Jakubinskij postulierte dialogische Prinzip der Sprache wäre damit wieder belegt.¹

Zwei Ansätze Jakubinskijs, schon 1923 geäußert und lange Zeit von der sowjetischen Forschung übergangen, bleiben bis heute für die Dialogforschung relevant. Zum einen ist dies die Betrachtung der Sprache als menschliches Verhalten, zum anderen ersetzt Jakubinskij den Begriff Dialog häufig durch das dazugehörige Adjektiv "dialogisch". Damit wird der Weg geöffnet für eine inhaltliche Dialogdefinition, obwohl Jakubinskij selbst noch stark formale Dialogkriterien angibt, ebenso wie für die Untersuchung von Mischfällen zwischen Dialog und Monolog.

¹ Daß der Dialog älter ist als der Monolog, schreibt auch Stefania Skwarczyńska (1932:9)

1.1.2. Bisherige Dialogdefinitionen

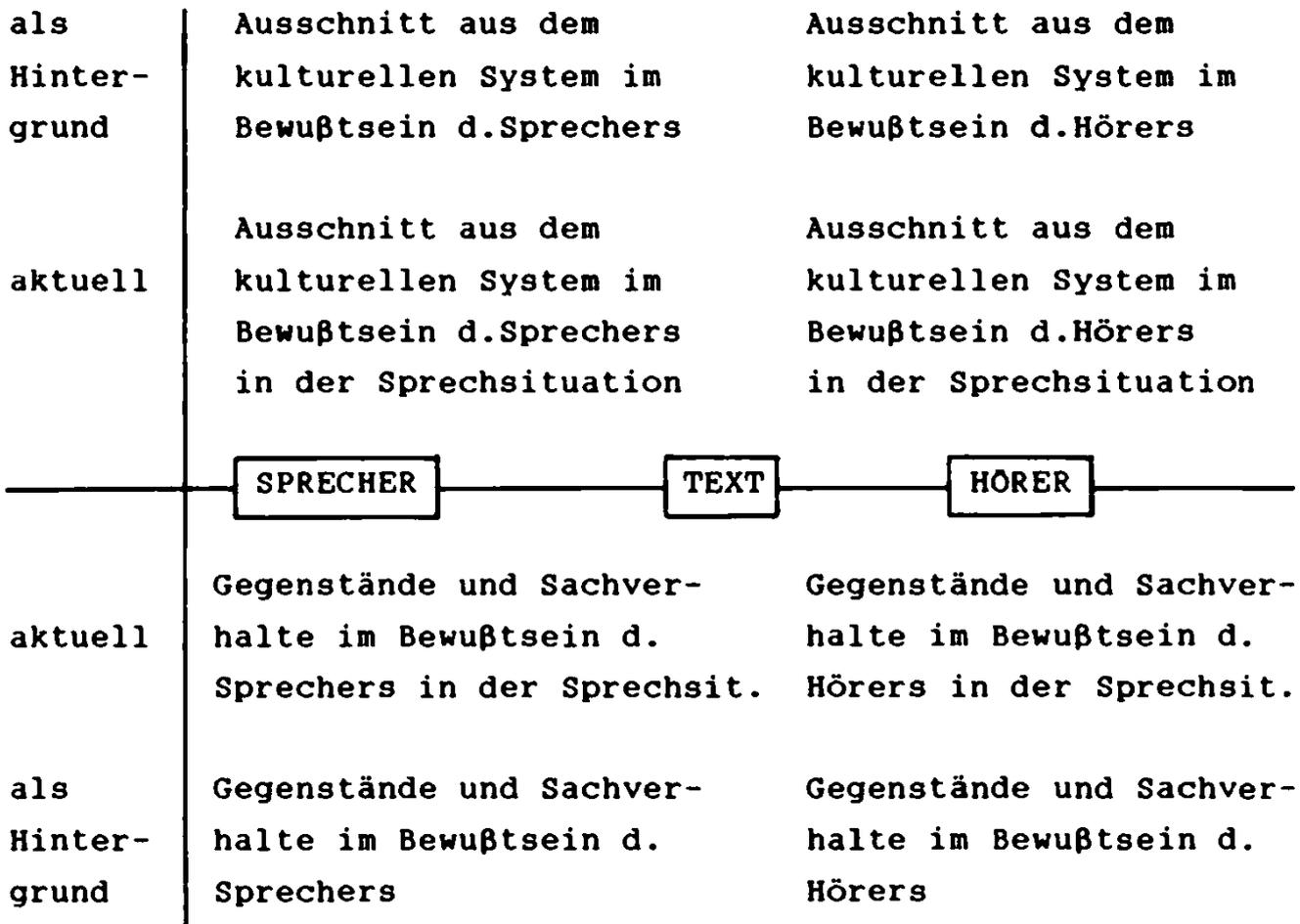
1.1.2.1. *Der Dialog als Teil der Kommunikation*

Am Anfang einer Dialogdefinition muß ein Kommunikationsmodell stehen, da der Dialog eine Sonderform der Kommunikation ist. Kommunikation ist nicht nur sprachlicher Natur, sie kann aus reiner Gestik, ja auch aus dem Austausch von Waren bestehen. Die Grundstruktur der Kommunikation besteht darin, daß etwas von einem Absender an einen Empfänger transferiert wird. Im Fall der sprachlichen Kommunikation ist dieses "etwas" ein Text, der aus mündlichen oder schriftlichen sprachlichen Zeichen besteht, Absender und Empfänger werden Sprecher und Hörer genannt. Diese Transferierung geschieht jedoch nicht im luftleeren Raum, darum muß die Kommunikationsituation mit einbezogen werden, wie dies folgendes, an Gülich/Raible (1977) anlehndendes Kommunikationsmodell zeigen soll.

kulturelles System

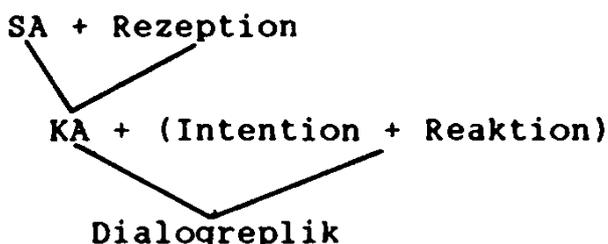
1. langue als System v. Spr. regeln

2. restl. kulturelles System (lit., religiöse u.a. Systeme)



Gegenstände und Sachverhalte

Nach Gülich/Raible (1977) ist der (sprachliche) Kommunikationsakt (KA) ein Sprechakt (SA) mit Einbezug der Rezeption durch den Hörer. Doch geht auch der KA nur in eine Richtung, nämlich vom Sprecher zum Hörer. Wird auch noch die Intention des Sprechers (also vorangehende Stimuli) und die Reaktion des Hörers mit in die Untersuchung einbezogen, entsteht als Grundeinheit die Dialogreplik.



Oberhaupt fehlt es der klassischen Sprechakttheorie daran, daß sie die Sprecherperspektive einseitig überbewertet.² Darum werden meist nur die mit der Äußerung notwendig verbundenen Voraussetzungen des Sprechers berücksichtigt:

- sein Wissen und seine Fähigkeiten
- seine Annahmen über den Wahrnehmungsraum des Hörers
- die soziale Beziehung von Sprecher und Angesprochenem
- sein Verständnis der vorangegangenen Äußerungen.

Dem entsprechen jedoch die Voraussetzungen des Hörers:

- sein Wissen und seine Fähigkeiten
- seine Annahmen über Wissen und Fähigkeiten des Sprechers
- Annahmen über die soziale Stellung des Senders und möglicherweise die soziale Beziehung von Empfänger und Sender
- Annahmen über eine sinnvolle Kontextbeziehung zu möglicherweise vorangegangenen Äußerungen.

Diese Voraussetzungen können die zu verschiedenen Zeiten möglicherweise unterschiedliche Interpretation durch empfängerspezifische Verstehensmöglichkeiten ein und desselben Textes erklären.

Die oben genannten Voraussetzungen von Sender und Empfänger legen es nahe, das in Anlehnung an Gülich/Raible oben dargestellte Kommunikationsmodell zu erweitern, da ja nicht nur das tatsächliche Wissen der Kommunikationspartner über die kulturellen Systeme in die Kommunikationssituation eingeht, sondern ebenso die Annahme über das entsprechende Wissen beim jeweiligen Partner.

1.1.2.2. *Der Dialog als Sprecher - Hörerwechsel und als Handlung*

Die meisten Versuche einer Definition des Dialogs gehen von einer Abgrenzung gegenüber dem Monolog aus. Ein grundlegendes Merkmal des Dialogs, das in allen späteren Arbeiten wieder aufgenommen wird, führt schon Jakubinskij (1923) an. Den Dialog zeichnet ein verhältnismäßig schneller Wechsel von Aktion und Reaktion mehrerer zusammenwirkender (vzaimodejstvujščich) Individuen aus.³ Der

² Dies gilt für Austin und Searle, für Wunderlich nicht in dem Maße.

³ "Schnell und "langsam" ist hier sowohl zeitlich als auch

Monolog dagegen ist die lange Form im sprachlichen Umgang (dlitel'naja forma vozdejstvija pri obščenij). Dialog und Monolog sind nach dieser Definition Formen des sprachlichen Verhaltens, sie sind nur durch formale Kriterien voneinander getrennt. Wann eine Replik kurz und wann sie lang ist, liegt jedoch stark im Ermessen des Forschers. Jakubinskij gibt denn auch einige Mischfälle an, in denen man nur von der Dominanz des dialogischen oder des monologischen Elements sprechen kann.

Von der modernen Handlungstheorie ausgehend (Handeln heißt bewußte Überführung eines Anfangszustandes in einen Endzustand; von Wright, 1963), ordnet Lubomir Doležel (1977) nur den Dialog dem Handeln zu, da erst aus einer Reaktion des Hörers ein veränderter Endzustand ersichtlich wird. Doležel übersieht, daß ein veränderter Endzustand sich nicht äußerlich manifestieren muß, sondern auch in einer inneren Veränderung resultieren kann. Dies wäre dann ein veränderter Wissensstand, ein verändertes Wertesystem, ein verändertes Codesystem des Hörers. Für Doležel ist die Analogie zwischen dem Dialog als einem Austausch von Sprechakten und der Interaktion als einem Austausch von (physikalischen) Handlungen (wobei Dialoge häufig in Interaktionen eingebettet sind) Ausgangspunkt einer Dialogtypologie. In seiner Terminologie sind Sprecher und Hörer dann Agens und Patiens, die beide verschiedene Intentionen in die Situation mit einbringen (two sets of possibly competing intentions).

Die Begriffe Agens und Patiens sind Rollenbezeichnungen, die nicht an Personen gebunden sind, sondern von diesen abwechselnd übernommen werden. Das Prinzip des Rollenwechsels, das von allen Dialogtheorien als grundlegend angesehen wird, geht hauptsächlich auf die Arbeiten von Jan Mukařovský (1948) zurück. Er nennt drei konstitutionelle Seiten der sprachlichen Erscheinung "Dialog":

1. Die Beziehung zwischen Ich und Du. Die Rollen des Sprechenden und des Hörenden wechseln ständig. Diese Beziehung wird als

semantisch zu verstehen. Ein schneller semantischer Wechsel bedingt dabei meist den schnellen zeitlichen. Die lange semantische Form behandelt ein Thema ausführlicher.

Spannung empfunden, sie ist an keine der sprechenden Personen gebunden, sie existiert zwischen ihnen. Diese Spannung objektiviert sich als psychologische Situation des Dialogs.

2. Die Beziehung zwischen den Dialogteilnehmern und der realen Situation, die diese umgibt. Diese Situation kann Thema des Dialogs sein, oder ihn nur indirekt beeinflussen (aktuelle vs potentielle Situation).

1 und 2 sind außersprachliche Komponenten des Dialogs im Gegensatz zur 3., innersprachlichen.

3. Die Beziehung zwischen den Bedeutungskontexten der einzelnen Sprecher. Im Dialog beeinflussen sich die Bedeutungen von mindestens zwei Kontexten gegenseitig (*prolina se a strida*), im Gegensatz zum Monolog, der aus nur einem Kontext besteht. Wegen der Verschiedenheit der Kontexte, die bis zur Gegensätzlichkeit gehen kann, kommt es an den Grenzen zwischen den Repliken zu scharfen Bedeutungswendungen. Je lebhafter das Gespräch, je kürzer die Repliken, um so deutlicher wird die gegenseitige Durchdringung der Kontexte. Die Einheit des Dialogs wird durch ein Thema gewährleistet, ja ohne ein solches einheitliches Thema ist kein vernünftiger Dialog möglich, was nicht Themenwechsel innerhalb des Dialogs ausschließt.

Ohne diese drei Merkmale ist kein Dialog möglich, das dritte Merkmal unterscheidet laut Mukařovský den Dialog vom Monolog. Dies macht deutlich, daß er trotz der äußeren Merkmale 1 und 2 eher zu einer inhaltlichen Definition des Dialogs tendiert. So gelangt Mukařovský zu den abstrakten Begriffen Monologizität und Dialogizität, wobei ein nach den Merkmalen 1 und 2 als Monolog erkennbarer Text Dialogizität aufweisen kann und umgekehrt. Auch die Spannung zwischen Ich und Du ist nicht unbedingt an zwei verschiedene Individuen gebunden, da Ich und Du als Rollen verstanden werden, können sie innerhalb eines Individuums auftreten. Die Psychologie habe gezeigt, daß besonders in der Übergangsphase zwischen Wachen und Schlaf eine solche Spaltung des Individuums auftritt. Auch die gegenseitige Beeinflussung mehrerer Bedeutungskontexte (3) ist innerhalb eines Individuums möglich, da das Denken auf mehreren Ebenen erfolgt, deren Kontexte sich gegenseitig durchströmen.

Die drei Merkmale des Dialogs drücken sich auf der sprachlichen Ebene folgendermaßen aus:

1. Die Beziehung zwischen Ich und Du kommt in Eigennamen, Personalpronomen, Imperativ-, Vokativ- und Interrogativformen zum Ausdruck.

2. Die Beziehung zwischen den Gesprächsteilnehmern und der Situation spiegelt sich in räumlichen und zeitlichen Deiktika und in Tempora wieder.

3. Die Oppositionen der Bedeutungskontexte sind in Wortpaaren wie gut - schlecht, schön - häßlich usw. ausdrückbar.

Zu 3 wäre anzumerken, daß auf diese Weise die Dialogizität auch eines Monologs beschreibbar wird, wenn in diesem verschiedene Bewertungen erkennbar sind.

An diese Konzeption des Dialogs lehnen sich vor allem Veltruský (1977) und in Polen Lalewicz (1975) an. Veltruský wendet sie auf den dramatischen Dialog an, der als eigener Typ später besprochen wird.

Nachdem Mukařovský so die Grundmerkmale des Dialogs beschrieben hatte, konnten spätere Forscher darauf weiterbauen. Klaus Bayer (1977) erwähnt den Sprecher - Hörerwechsel nur noch in zwei Worten ("interaktiver Signalaustausch") und definiert den Dialog ansonsten nicht nur über dessen statisches Verhältnis zur Situation, sondern über seine Wirkung auf diese. "Wir verstehen dialogische Kommunikation als interaktiven Signalaustausch zwischen Kommunikatoren, die während dieser Interaktion permanent ihre Situation als handlungsrelevante Umweltinterpretation und -orientierung definieren." (Bayer, 1977:104) Das Ergebnis des Dialogs ist eine veränderte Situation. Im Verlauf des Dialogs wird nicht nur die Umwelt interpretiert, sondern auch die jeweils vorherige Äußerung des Sprechers, wobei dies nur eine Interpretation zur Probe ist, die der Sprecher durch seine nächste Äußerung akzeptiert oder zurückweist. Dieser Vorgang läßt sich mit dem Triadenschema von Watzlawick (nach Bayer, 1977) darstellen:

Äußerung des Sprechers A ist Stimulus (S), die Reaktion des Partners B ist Response (R) und die nachfolgende Äußerung von A ist positives oder negatives Reinforcement (Rf). Im Falle eines

negativen Rf ist unter Umständen auch durch Untersuchung der beschriebenen Triade nicht zu klären, welche kommunikative Rolle von A für S intendiert war.

Kommunikatoren	A	B	A	B	A	B
Handlungen	a ₁	b ₁	a ₂	b ₂	a ₃	b ₃
handlungs-	S	R	Rf			
theoretische		S	R	Rf		
Triaden			S	R	Rf	
				S	R	Rf
					S	R
						S

Über die Interpretationsmöglichkeiten der Dialogteilnehmer heißt es bei Bayer weiter:

"Der einzelne Kommunikator definiert in einer konkreten Interaktion:

- den jeweiligen Relevanzbereich und den sozialen Anlaß
- seinen Handlungsplan, dem eine hierarchische Motivstruktur entspricht
- eine Repräsentation des tatsächlichen Interaktionsverlaufs
- eine Interpretation des medialen Aspekts dieser Interaktion
- den Fokus auf einen bestimmten Bereich seines Wissens, seiner aktuellen Wahrnehmung oder seiner Situation
- die emotionale/ästhetische Komponente, gerichtet auf einzelne Situationsfaktoren
- eine Interpretation des Interaktionspartners, bestehend aus
 - a. allgemeine Partnertypisierung und
 - b. der Repräsentation der Situation des Partners
- sein Wissen und seine aktuelle Wahrnehmung, sofern sie im Fokus thematisiert und nicht bereits durch die übrigen Situationsfaktoren repräsentiert sind." (Bayer, 1977:105)

Zu der Interpretation sowohl der Situation wie auch der vorherigen Äußerung kommt hinzu, daß der jeweilige Sprecher mit einer solchen Interpretation des Hörers rechnen muß. Diesen Aspekt des Dialogs arbeitet auch D.Franck (1980) heraus. "Mehr philosophisch ausgedrückt kann man sagen, daß Interaktion dann stattfindet, wenn

mehr als nur eine Perspektive wirksam wird; wenn in die Bestimmung des eigenen Verhaltens die Perspektive eines anderen Agenten mit eingeht, wenn mit Interpretation gerechnet wird." (Franck, 1980: 37) Franck geht nicht nur von der Sprecherperspektive aus, sondern bezieht auch die Hörerperspektive mit ein, ein Schritt, der für die Dialoganalyse unerlässlich ist. Die Konventionen regeln dann nicht mehr nur bestimmte illokutionäre Akte, sondern "etablieren...Rechte für den Interpretierenden, dem Sprecher bestimmte Intentionen unterstellen zu dürfen." (Franck, 1980: 40) "Infolgedessen geht es hier, wenn z.B. von Sprechhandlungen gesprochen wird, nicht um die Frage, ob der Sprecher die und die Intention hat, sondern darum, ob ihm eine solche unterstellt werden darf." (Franck, 1980:38) Diese Art der Sprechaktanalyse vollzieht auch jeder Hörer im Gespräch, wenn er eine Interpretation des Gehörten auf Probe vornimmt, die er dann mit seiner Replik überprüft.

Grundsätzlich sieht Franck alle sprachlichen Äußerungen als dialogisch an, da selbst ein monologischer Text als Teil eines Dialogs aufgefasst werden kann. Monologischer Text und (übergreifender) Dialog haben eines gemeinsam: die Kohärenz, d.h. den formalen und inhaltlichen Zusammenhang zwischen den aufeinanderfolgenden Elementen, da auch für Dialoge gilt, daß die Ausgangsbedingungen des Sprechakts_n die Eingangsbedingungen des Sprechakts_{n+1} sind. Der Zwang zur Konsistenz (Widerspruchsfreiheit) gilt jedoch nur für monologische Texte, im Dialog nur für die Beiträge eines jeden Sprechers gesondert. Ob die Konsistenz im Monolog wirklich gegeben ist - auch einzelne Sprecher äußern sich widersprüchlich - ist anzuzweifeln. Francks These ließe sich nur aufrechterhalten, wenn man Widersprüche im Monolog als dialogisches Element deklarieren würde. Widersprüche durch Denkfehler des Sprechers machen einen Text jedoch noch nicht dialogisch. Dies kann z. B. passieren, wenn der Monolog sehr lang ist, und der Sprecher den Überblick über seinen Gedankengang verliert.

Im Lichte der späteren Dialogforschung stellt sich also das dritte Merkmal in Mukařovskýs Konzeption (sich gegenseitiges Durchdringen mehrerer Kontexte) als das grundlegende für den Dialog dar, für das die beiden ersten (Wechsel der Sprecher- und Hörerrolle,

Beziehung der Dialogteilnehmer zur Situation) nur Voraussetzung sind. Muċarovský bietet somit nach wie vor, vor allem dem Literaturwissenschaftler das Instrumentarium, auch literarische Texte, die zuerst einmal monologischer Natur sind (s.dazu Głowiński, 1963), unter dem Aspekt der Dialogizität zu sehen (verschiedene Bewertungen können in einem Text mehrere Kontexte, die zueinander in dialogischem Verhältnis stehen, entstehen lassen).⁴

1.1.2.3. *Der Dialog als Konflikt verschiedener Ideologien (Michail Bachtin)*

Für die Dialogforschung entscheidend ist das Werk des sowjetischen Literaturwissenschaftlers Michail Bachtins, der seine gesamte Literaturtheorie auf der Dialogizität aufbaut. Das Phänomen des Dialogs ist für ihn erst möglich, wenn man die linguistische Einheit "Satz" nur als Material des literarischen Kunstwerks betrachtet. Der Dialog wird für Bachtin erst mit den Mitteln der Metalinguistik erfaßbar (Bachtin, 1985: Linguistik und Metalinguistik. In: Literatur und Karneval). Für die Metalinguistik ist die kleinste Einheit die Äußerung. Die Äußerung ist im Gegensatz zum Satz an ein Subjekt gebunden, dessen ganzer sozialer und kultureller Hintergrund mit in die Äußerung eingeht und u.a. auch eine Emotionalisierung und Bewertung des Gesagten bewirkt.⁵ Segmentiert wird eine Äußerung von den anderen Äußerungen durch das Thema. "Eine bestimmte und einheitliche Bedeutung, ein einheitlicher Sinn, sind jeder Äußerung als Ganzen

⁴ Dies tut Lam (1976) in seiner Analyse der Lyrik Zbigniew Herberts.

⁵ In der heutigen Linguistik wird auch der außersprachliche Kontext erfaßt. s.Sprechakttheorie.

Die Äußerung wäre noch von der Aussage abzugrenzen. In der Aussagenlogik wird wieder vom konkreten Subjekt abstrahiert und die Relationen zwischen den Aussagen werden ohne den Hintergrund des Subjekts behandelt. Vom "subjektlosen" Satz kommt man also über eine subjektgebundene Äußerung zur subjektabstrahierenden Aussage.

eigen. Nennen wir diesen Sinn der ganzen Äußerung ihr Thema. Das Thema muß einheitlich sein; denn wäre das Gegenteil der Fall, so hätten wir keinen Anlaß, von einer Äußerung zu sprechen." (Vološinov, 1975:163) Damit zwei Sätze in dialogische Beziehung zueinander treten können, reicht es jedoch nicht aus, daß sie subjektiviert werden, sie müssen darüber hinaus auf zwei verschiedene Subjekte aufgeteilt werden. Zwei "...Urteilssätze müssen sich inkarnieren, wenn eine dialogische Beziehung zwischen ihnen oder zu ihnen entstehen soll. Sie können sich als These und Antithese in einer Äußerung eines bestimmten Subjekts vereinigen, welche dessen einheitlichen dialektischen Standpunkt zu dieser Frage ausdrückt. In diesem Fall kommt keine dialogische Beziehung zustande. Werden jedoch diese zwei Urteilssätze zwischen zwei verschiedene Äußerungen zweier verschiedener Subjekte aufgeteilt, dann ist die dialogische Beziehung da." (Bachtin, 1985:104) Die Forderung nach zwei verschiedenen Subjekten relativiert Bachtin später im gleichen Aufsatz in zweierlei Hinsicht. So gibt es seiner Theorie nach dialogische Beziehungen auch zwischen Sprachstilen (diese lassen sich auf zwei typische Subjekte zurückführen) sowie innerhalb der Äußerungen eines einzigen Subjekts. "Ein dialogisches Verhältnis ist endlich auch der eigenen Äußerung gegenüber möglich, insgesamt oder partiell. Das geschieht dann, wenn wir uns davon abgrenzen, wenn wir mit einem inneren Einwand reden, wenn Distanz entsteht, wenn die Autorschaft beschränkt oder entzweit wird." (Bachtin, 1985 : 105) Wieder handelt es sich um eine Rückbindung an zwei Subjekte, da das Subjekt seine frühere Äußerung als die eines fremden Subjekts empfindet. Erst die konkrete Textanalyse wird ergeben, an welchen Merkmalen sich eine solche Dialogisierung innerhalb des Textes einer Person ausmachen läßt. Dieser Punkt wird besonders wichtig bei der Behandlung der Lyrik, in der Bachtin ja keine Dialogisierung für möglich hält.

Die Dialogisierung eines Textes setzt laut Bachtin auf der Wortebene als unterster Ebene an. Phoneme und Morpheme können nach seiner Theorie nicht dialogisiert sein, da sie keine Bedeutung

und, was wichtiger ist, keine Bewertung tragen.⁶ Für Bachtin gibt es drei grundlegende Worttypen:

1. Das "...direkt und unmittelbar gegenständlich gerichtete Wort, das eine benennende, mitteilende, ausdrückende oder darstellende Funktion hat..."
2. das "...dargestellte oder objekthafte Wort...Die verbreitetste Art des dargestellten objekthaften Wortes ist die direkte Rede der Helden."
3. Der dritte Worttyp ist zweifach gerichtet, auf den Gegenstand und auf das "fremde Wort". Das "fremde Wort" ist ein zentraler Begriff in Bachtins Dialogik.⁷ Es sind dies die vom anderen gesagten Worte, zu denen die Worte des Ich in dialogische Beziehung treten, d.h. zu dem sie affirmierend oder negierend Bezug nehmen. Den dritten Worttyp unterteilt Bachtin nocheinmal in die drei Abarten Stilisierung, Parodie und verdeckte Polemik. In den beiden ersten Abarten "...bedient sich der Autor der fremden Worte, um seine eigenen Intentionen auszudrücken. In der dritten Abart bleibt das fremde Wort jenseits der Grenzen der Autorenrede, doch diese nimmt von ihm Notiz, geht auf es ein." (Bachtin, 1985 :121) "Der versteckten Polemik analog ist die Replik eines jeden tiefergehenden Dialogs. Jedes Wort einer solchen Replik ist nicht nur auf den Gegenstand gerichtet, es reagiert außerdem voller Spannung auf das fremde Wort, antwortet ihm, nimmt es vorweg. Das Moment der Antwort und Vorwegnahme dringt tief ins Innere des angespannt dialogischen Wortes ein. Ein solches Wort nimmt und saugt die fremden Repliken gleichsam in sich hinein, um sie intensiv zu verarbeiten. Die Semantik des dialogischen Wortes hat einen ganz besonderen Charakter. Die feinen Veränderungen der Bedeutung bei angespannter Dialogizität wurden bisher leider noch nicht erforscht. Die Rücksicht auf die Gegenrede führt zu

⁶ Gerade in der Lyrik tragen Phoneme und Morpheme sehr wohl Bedeutung und Bewertung.

⁷ Dieser Terminus wird von Bachtin selbst nicht verwendet, wohl aber in Arbeiten über ihn und soll wohl eine emotionslose Wissenschaft (hier Literaturwissenschaft) suggerieren.

spezifischen Veränderungen in der Struktur des dialogischen Wortes, macht dieses Wort ereignishaft, gibt dem Gegenstand des Wortes eine neue Beleuchtung, indem sie darin Seiten entdeckt, die dem monologischen Wort unzugänglich sind." (Bachtin, 1985:124) Die Stilisierung deckt sich in Bachtins Theorie nicht mit der Dialogizität. "In der Stilisierung, der Erzählung und der Parodie ruht das fremde Wort völlig passiv in den Händen des tätigen Autors. Er nimmt sozusagen das schutzlose und keiner Antwort mächtige fremde Wort und versieht es mit einer neuen Bedeutung. Er zwingt es, seinen neuen Zielen zu dienen. In der versteckten Polemik sowie im Dialog wirkt das fremde Wort im Gegenteil auf die Rede des Autors ein und nötigt ihr Veränderungen auf." (Bachtin, 1985:125) Diese Auffassung relativiert er jedoch einige Seiten weiter, indem er schreibt, daß die innere Dialogisierung allen Abarten des dritten Worttyps als Tendenz innewohnt (Bachtin, 1985 :126). Hier liegt ein möglicher Ansatzpunkt in der Theorie Bachtins, die Dialogizität aus ihrer Fixierung auf den Roman zu lösen und auch auf andere Bereiche der Literatur anzuwenden.

Das zweigerichtete Wort, von Bachtin auch "innerliches, überzeugendes Wort", im Gegensatz zum "autoritären Wort" genannt (Bachtin, 1985 :232), erfordert eine spezifische Konzeption des Hörers bzw. Lesers. Läßt das autoritäre Wort die Empfängerinstanz unberücksichtigt, so involviert das innerlich überzeugende Wort eine bestimmte Vorstellung vom Hörer/Leser und seinem kulturellen Umfeld. Die Dialogizität des innerlich überzeugenden Wortes strahlt also in zwei Richtungen: in Richtung der fremden Worte und in Richtung Empfängerinstanz. (Bachtin, 1985 :123)

Zusammenfassend läßt sich folgendes vom Dialogbegriff Bachtins sagen. Zwei Kontexte treten nur dann miteinander in dialogische Beziehung, wenn sie zwei verschiedene ideologische Standpunkte enthalten. Ansonsten handelt es sich um rein formallinguistische Dialoge, und diese möchte Bachtin aus seinem Dialogbegriff ausschließen. Die verschiedenen ideologischen Standpunkte können sich im Dialog nicht einander annähern, ansonsten gehen sie in einen Monolog (der formallinguistisch wie ein Dialog aussehen kann) über. Der Dialog ist darum theoretisch unendlich. Der in der Dialogdefinition oben gebrauchte Begriff des Kontextes ist sehr weit und abstrakt zu sehen. Zum einen reicht er von den

literarischen und kulturellen Epochen über das Werk einzelner Autoren zum einzelnen Werk. Ein Dialog dieser Kontexte fällt unter die Bezeichnung Intertextualität. Zum anderen reicht dieser Begriff auch in die Ebenen innerhalb des literarischen Werkes hinein. Hier sind dann dialogische Beziehungen zwischen den Repliken der einzelnen Personen, zwischen ihren Sprachstilen, aber auch zwischen einzelnen Worten möglich. Zwischen rein logischen Relationen wie Negation - Affirmation, innerhalb von Parallelismen usw. jedoch hält Bachtin keine dialogischen Beziehungen für möglich. In Bachtins Theorie sind jedoch Ansätze zu finden, die eine Einbeziehung auch dieser ermöglichen, was erst eine Untersuchung der Lyrik nach dialogischen Gesichtspunkten interessant macht.

Das Ziel des Dialogs ist für Bachtin nicht nur das Verstehen zwischen den Kommunikationspartnern (dies stellt die Kommunikationsachse dar), sondern vielmehr die Wahrheitsfindung. Diese stellt die Achse Sprache - Objekt dar. Wahrheitsfindung ist nur durch einen dialogischen Vorgang möglich, der wie eine Antwort in der eigenen Sprache ein Gegenwort für das fremde Wort sucht. (Vološinov, 1975:167) Dabei handelt es sich jedoch nicht um eine absolute Wahrheit, da der Dialog offen bleibt. Für beide Prozesse, das Verstehen und die Wahrheitsfindung ist die Postulierung des alles verstehenden Dritten, die Bachtin vornimmt, wichtig. Dieser steht außerhalb des Dialogs, beide Partner rechnen mit ihm, da sie damit rechnen, daß ihre Intention absolut, ohne Änderung verstanden werden kann, sonst hätten sie die Äußerung nicht in dieser Form getan. Die Konstituierung eines solchen Dritten ist vor allem im literarischen Prozeß wertvoll. Der Literaturwissenschaftler kann sich dem Dritten nähern und somit für sich in Anspruch nehmen, eventuelle Widersprüche zwischen Äußerung und Intention, zwischen Oberfläche und Tiefenstruktur aufzudecken.

Hier ausgespart bleiben einige Aspekte der Dialogtheorie Bachtins, so die Werthaftigkeit des dialogischen Wortes oder der Dialog in den einzelnen Gattungen, die alle in den entsprechenden Kapiteln Erwähnung finden werden.

1.1.2.4. *Der Dialog als Erkenntnismittel und als Grundlage einer Ontologie*

Der Dialog wird in der Philosophie unter zwei verschiedenen Gesichtspunkten gesehen. Zum einen dient er als Methode des Verstehens bzw. des Lehrens (hermeneutischer Dialog), zum anderen wird er als das Ereignis gesehen, aus dem die Welt entsteht (ontologischer Dialog). Der sokratische Dialog gehört zum ersten Typ, den Dialog zur Grundlage ihrer Ontologie machen Edmund Husserl (mit Einschränkungen, wie wir sehen werden) und Martin Buber.

Es lassen sich zwei Untertypen des hermeneutischen Dialogs unterscheiden, je nachdem ob man als sein Ziel eine absolute Wahrheit setzt oder nicht. Nach Bachtin existiert eine solche nicht, der Dialog zwischen den beiden verschiedenen Ideologien bleibt darum immer offen, unvollendet. Im sokratischen Dialog dagegen will ein Dialogpartner den anderen durch gezieltes Fragen auf die absolute Wahrheit, in deren Besitz er sich wähnt, führen (Lehrer - Schülerverhältnis). Ich und Du sind in diesem Dialogtyp nicht gleichberechtigt, das Du ist dem Ich eindeutig untergeordnet.⁸ Das Ich entwickelt die "Wahrheit" in seinen Repliken, der andere beschränkt sich auf Bestätigungen oder Fragen. Seine Repliken dienen dann zumeist der Segmentierung oder Retardierung innerhalb des Dialogs. Oder die Repliken des Ich bestehen aus "hinführenden" Fragen oder Behauptungen, die die "richtige" Erwiderng evozieren sollen. Vor dem Hintergrund der bisher entwickelten Dialogdefinition erscheint darum der sokratische Dialog als Scheindialog, als linguistische Darstellung eines Monologs in Dialogform, mit dem pädagogischen Hintergedanken, dem Dialogpartner die Wahrheit als eigene unterzuschieben.

Edmund Husserl (1986) nimmt das Ich als existierend an und untersucht, wie dieses Ich den Anderen als Fremden wahrnehmen kann. Es handelt sich also um eine Ontologie des anderen (das

⁸ s.dazu Krzysztof Okopień: "Państwo" Platona: dialog jako monolog; "Wyznania" Augustyna: monolog jako dialog. In: Teksty

Dasein des anderen als Phänomen, also als das, was dem Subjekt erscheint), nicht des Ich. Die Wahrnehmung des Anderen vollzieht sich zuerst wie die Dingwahrnehmung. Das Ding ist mir nach Husserls Wahrnehmungstheorie immer nur in einer seiner vielen Gegebenheitsweisen gegenwärtig. Die anderen Gegebenheitsweisen waren mir aber früher schon einmal gegenwärtig, sie sind mir also immer mit bewußt. (Beispiel: Vorder- und Rückseite eines Dinges, aber auch das Ding in verschiedenen Kontexten). Das Ding präsentiert sich mir nur in einem Ausschnitt, die anderen Seinsweisen, auf die das Ding verweist, werden appräsentiert (mit gegenwärtigt).

Ebenso vollzieht sich im ersten Schritt die Wahrnehmung des Anderen als Körper des Anderen. Im Unterschied zu den Dingen ähnelt aber der Körper des anderen meinem eigenen Körper. Tritt somit ein Anderer in mein Wahrnehmungsfeld, so vollzieht sich in meinem Bewußtsein zwischen dem anderen und meinem Körper eine assoziative Paarung, d.h., es findet "...ein lebendiges, wechselseitiges Sich-wecken, ein wechselseitiges, überschiebendes Sich-überdecken nach dem gegenständlichen Sinn" statt. (Husserl, 1986:191) Es kommt jedoch noch etwas anderes hinzu, was erst den apperzeptierten Leib zum fremden macht, nicht zum zweiten eigenen Leib. Das Gebaren des anderen weist darauf hin, daß es neben der physischen Seite noch eine psychische gibt. Diese Innerlichkeit des Anderen können wir zwar durch Parallelen zur eigenen Innerlichkeit erschließen, sie wird uns jedoch nie direkt präsentiert. Ein letzter Rest wird uns immer unzugänglich bleiben, der Andere bleibt der Fremde,

Bisher wurde beschrieben, wie sich der andere in meinem Bewußtsein konstituiert. Ebenso wird mein Leib vom Anderen wahrgenommen. Diese Wahrnehmungsvorgänge wiederholen sich auch auf den höheren Ebenen der Intersubjektivität. Indem ich den Anderen nicht nur als Anderen, sondern wiederum als auf Andere bezogen erfahre, wird die Wir-Gemeinschaft erzeugt. In bestimmter Hinsicht homogene Menschengruppen nehmen andere Gruppen in derselben Weise wahr wie das Ich den Anderen, auf höchster Ebene vollzieht sich dieser Vorgang zwischen zwei Kulturen.

Husserls Theorie der Intersubjektivität bleibt jedoch in der Subjektivität stecken. Das Ich wird als primär seiend

vorausgesetzt. Die Welt und mit ihr der andere wird im Bewußtsein dieses Subjekts konstituiert. Die Tatsache, daß der Andere auch mich wahrnimmt, konstatiert Husserl zwar, sie hat jedoch keine weiteren Auswirkungen auf seine Theorie.

Aus dieser Konzentrierung auf die Subjektivität versucht erst die Philosophie des Dialogs herauszukommen. Sie ist am deutlichsten bei Martin Buber ausgebildet, wenn er auch eher aus einer Glaubenserfahrung heraus spricht und weniger ein philosophisches Gedankensystem aufgestellt hat.⁹ In einigen Punkten bleibt jedoch auch er der Konzentrierung auf das Subjekt verhaftet. So bleibt es dem Subjekt überlassen, in welcher Art es sich der Welt nähert, ob es ihr gegenüber das Grundwort Ich-Es oder das Grundwort Ich-Du spricht. Im Reich des Grundwortes Ich-Es befinden sich Begriffe und Gegenstände, alles worauf ich meine Intention richten kann, alles was von mir abgegrenzt ist.¹⁰ Im Bereich des Grundwortes Ich-Du gibt es keine vom Ich abgegrenzten Gegenstände, es gibt nur Beziehungen. Gemäß der zwiefältigen Haltung des Menschen der Welt gegenüber ist auch das Wesen des Menschen zwiefältig. Buber gibt jedoch nur für das Ich des Grundwortes Ich-Du eine Ontologie. Ich und Du sind demnach nicht schon fertig Seiende, sondern beide entstehen erst im Moment der Begegnung, im Dialog. Beide Partner dieses Dialogs entspringen dem Zwischen. Ich werde, indem ich vom Anderen angesprochen werde (oder indem ich ihn anspreche, dies bleibt bei Buber offen) und umgekehrt wird der Andere, indem ich ihn anspreche, existent. Ich und Du entstehen also aus der

⁹ Die Übersetzung der Buberschen Sprache in philosophische Begrifflichkeit versucht Michael Theunissen (1965)

¹⁰ Strasser (1969) macht darauf aufmerksam, daß die Haltung des Ich-Es der Welt gegenüber keine "Ursünde" ist, wie dies Buber zumindest implizit deutlich macht. Das Grundwort Ich-Es sei ein notwendiger Schritt in der Menschwerdung, es muß gesprochen werden, bevor das andere Grundwort Ich-Du gesprochen werden kann. Strasser führt als Beweis die Entwicklung des Kindes an, das aus der ursprünglichen Einheit mit der Mutter und der umgebenden Welt erst herausfinden muß, "Ich" sprechen lernen muß, bevor es zu einem Du in Beziehung treten kann.

Sprache. Da die Sprache jedoch auch dem Reich des Grundwortes Ich-Es angehört, indem sie das Ich von den anderen Gegenständlichkeiten abgrenzt oder auch eine falsche Haltung des Ich der Welt gegenüber vortäuschen kann, die Beziehung Ich-Du aber eine wahrhafte Einbringung des Selbst verlangt, findet das Grundwort Ich-Du seine Vollendung erst im Schweigen.¹¹

Die Kritik Theunissens an Bubers Theorie (Theunissen, 1965), daß der Primat der Anrede vor der Gegenrede eine volle Ranggleichheit der Partner verhindere, scheint mir überflüssig. Nur dem Ich selbst erscheint die eigene Rede als primär. Die Gegenrede des sich ja auch als Ich konstituierenden Du wird jedoch zu einem anderen Zeitpunkt wiederum das Primäre sein, also die Anrede auf die ich dann mit einer Gegenrede antworte. Buber geht es wohl nicht darum, wer von den Partnern absolut gesehen das erste Wort überhaupt gesprochen hat. Den Philosophen scheint diese Frage jedoch sehr wichtig zu sein. So behauptet Stephan Strasser (1969), ein Philosoph der Husserl- und Buber-Nachfolge, das Du sei älter als das Ich, da ich zuerst ausgesprochen werde, dann spreche ich. Schon die Tatsache, daß aus Bubers Theorie beide gegensätzliche Ansichten resultieren konnten, zeigt, daß die Frage des Primats von Ich oder Du nicht gelöst werden kann und auch gar nicht relevant ist.

Die Beziehung zwischen Ich und Du auf die Sprache gegründet sieht auch der französische Philosoph Maurice Merleau-Ponty (1984). Daß die Grenze zwischen Passivität und Aktivität, zwischen Zuhören und Sprechen nicht starr ist, daß im Sprechen einiges von der Tätigkeit des Zuhörens enthalten ist, zeigt er am Fall der psychisch Kranken, denen dann auch die klare Unterscheidung zwischen sich und dem Anderen fehlt. Daß solche krankhafte Abweichung überhaupt möglich ist, sieht Merleau-Ponty als Beweis dafür an, daß der Sprache selbst die Möglichkeit solcher Grenzüberschreitungen schon innewohnt.

"'Ich denke', das bedeutet, es gibt einen bestimmten Ort, der

¹¹ Parallelen zu Lesmians Theorie: Grundwort Ich-Es (natura naturata) Grundwort Ich-Du (natura naturans); Schweigen - Pantomime.

'ich' genannt wird, wo Tun und Wissen um das Tun nicht zu unterscheiden sind oder das Sein mit seiner eigenen Selbstenthüllung verschmilzt, wo also ein Eindringen von außen nicht einmal denkbar wäre. Ein solches Ich könnte nicht sprechen. Denn wer spricht, der tritt in ein System von Beziehungen ein, die ihn voraussetzen und ihn zugleich offen und verletzbar machen. Gewisse Kranke glauben, in ihrem Kopfe oder ihrem Leibe werde gesprochen oder ein Anderer spreche sie an, auch wenn sie selbst es sind, die die Worte artikulieren oder zumindest andeuten. Was immer man über das Verhältnis des kranken zum gesunden Menschen denken mag, die Sprache muß in ihrem normalen Gebrauch doch von einer solchen Natur sein, daß unsere krankhaften Abweichungen in ihr jederzeit möglich sind und bleiben. In ihrem Zentrum muß es etwas geben, das sie für diese Entfremdungen empfänglich macht...Diese Störungen der lebendigen Rede sind demnach verflochten mit einer Störung des Eigenleibes und der Beziehung zu Anderen. Aber wie wird diese Verflochtenheit verständlich? Durch Folgendes: Sprechen und Verstehen sind Bestandteile eines einzigen Systems Ich-Anderer, und der Träger dieses Systems ist kein reines 'Ich'...: es ist das mit einem Leib ausgestattete Ich..." (Merleau-Ponty, 1984:40/41)

Die Ähnlichkeit des fremden Leibes mit meinem eigenen erlaubt es mir, die Grenze zwischen Sprechen und Verstehen zumindest teilweise zu überschreiten und so die Grundlagen für den Dialog zu schaffen.

"Fortwährend ruft er <der Andere> mir in Erinnerung, daß ich, ein 'unvergleichliches Ungeheuer', solange ich schweige, durch das Sprechen in die Gegenwart *eines anderen Ich-Selbst* versetzt werde, welches durch meine Sprache beständig neu geschaffen wird und mich seinerseits in meinem Sein aufrecht erhält. Sprechen (und letztlich auch Persönlichkeit) gibt es nur für ein 'Ich', das in sich selbst schon diesen Keim der Entpersönlichung trägt." (Merleau-Ponty, 1984:42)

1.1.3. Dialogtypologien

1.1.3.1. *Konversation vs Dialog*

Die linguistische Dialogforschung hat ihren Schwerpunkt im englischsprachigen Bereich. Dort spricht man meist von *conversation*, im Deutschen mit *Konversation* oder *Gespräch* wiedergegeben. Der Dialog wird oft enger gefaßt als das Gespräch. So verlangen einige Dialogtheorien, daß dem Dialog ein Thema zugrundeliegt, das zergliedert, erörtert wird. Er dient dann der Wahrheitsfindung, der Erkenntnis nach vorangegangenem Konflikt der Meinungen (Henne/Rehbock, 1979:9/10). In der *Konversation* jedoch kann ein ständiges Hin und Her zwischen den Themen stattfinden, ein Konflikt fehlt meist (s.auch "razgovor" bei Jakubinskij 1923). Es ist also eine Definitionsfrage, den Dialog als Teil des Oberbegriffs *Konversation/Gespräch* anzusehen. Diese Begriffsteilung wäre notwendig, wird in der Forschung jedoch durchaus nicht eingehalten.

Eine Theorie des Gesprächs erstellt Stefania Skwarczyńska (1932). Für sie ist das Gespräch immer eine Form der mündlichen Kommunikation, jedoch eine ihrer Subklassen, die der Literatur zugehört. Der ephemere Charakter des Gesprächs scheint dieser Zugehörigkeit zu widersprechen, doch Skwarczyńska teilt die Literatur in reine (die ästhetische Funktion dominiert) Literatur und angewandte (die praktische Funktion dominiert)¹² Literatur ein.¹³ Die angewandte Literatur, zu der sie das Gespräch rechnet, zeichnet sich gerade durch das Fehlen schriftlicher Fixierung aus. Die Funktion des Gesprächs ist die Verständigung zweier oder mehrerer Personen untereinander. Dies hat das Gespräch mit jeder mündlichen Kommunikation gemein, das Gespräch muß sich jedoch

¹² s. dazu auch: Skwarczyńska, 1931: O pojęcie literatury stosowanej. In: Pamiętnik literacki.

¹³ Dieser Literaturauffassung widerspricht die von Pratt, 1977: *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*, Bloomington, London. Für sie zeichnet sich Literatur dadurch aus, daß ihre Texte einen Prozess der Vorbereitung und Selektion durchlaufen haben.

noch durch ästhetische Merkmale auszeichnen, um zur Literatur gerechnet werden zu können. So kann ein Gespräch mehrere Themen umfassen, sie müssen sich jedoch zu einer Ganzheit zusammenfügen. Die einzelnen Repliken sollen vollendete gedankliche Einheiten bilden. Ungenau bleibt Skwarczyńska's Forderung nach einer "schöpferischen Stimmung", nach dem Moment der Intuition, die in einem Gespräch vorherrschen müssen, und die dem Schöpfungsakt beim schriftlichen literarischen Werk gleichen. Die weiteren Eigenschaften des Gesprächs, Unmittelbarkeit und Geschlossenheit in der Zeit, ermöglichen, daß die Teilnehmer gleichzeitig die Rollen des Schöpfers und des Empfängers (twórcy, odbiorcy) übernehmen. Für eine Typologie des Gesprächs nennt Skwarczyńska das Verhältnis der Teilnehmer zum Thema (Übereinstimmung, Widerspruch, teils Übereinstimmung, teils Widerspruch) und die Art der Themenverbindung (durch logisches Denken - entweder durch Verkettung A B B C C D D E...oder durch Verwebung A B B C C A - oder durch intuitive Assoziation).

Der Dialog ist für Skwarczyńska die schriftliche Form des Gesprächs in Werken der reinen Literatur. Kann das Gespräch auch unwichtige Themen enthalten, so ist dies beim Dialog nicht der Fall. Obwohl er das Werk eines einzelnen Autors ist, muß er doch vorgeben, mindestens zwei verschiedene Individuen zu verkörpern.

1.1.3.2. Dialogtypologie nach Mukařovský's Kriterien

Jan Mukařovský (1948) spricht nur vom Dialog und teilt diesen gemäß seinen drei Merkmalen folgendermaßen unter:

1. Die Beziehung Ich - Du: Extremster Fall ist der Streit, an den sich eine Einigung anschließen kann. Je entwickelter eine Kultur ist, um so mehr verwandelt sich der Streit in eine Diskussion.

2. Beziehung Dialogteilnehmer - Situation: Im Arbeitsgespräch wird die umgebende Situation am häufigsten angesprochen.

3. Beziehung zweier Bedeutungskontexte zueinander: der Akzent liegt auf der Bedeutungsseite, damit auf der Sprache. Die Leute haben sich nur mit dem Ziel des Gesprächs versammelt. Mukařovský nennt dies Konversation, ein Gespräch um des Gesprächs willen mit ästhetischer Einfärbung. Die Konversation wird hier ein Unterglied des Dialogs im Gegensatz zum oben Gesagten.

Mukařovský unterscheidet also drei Typen: Personendialog,

Situationsdialog, Konversation. Zwischen ihnen gibt es Übergangsformen: zwischen Personendialog und Konversation die Diskussion. Zwischen Situationsdialog und Konversation die Plauderei (beseda).

1.1.3.3. Dialogtypologie nach der Beziehung der Dialogpartner zueinander

Die meisten anderen Forscher beschränken sich auf die Beziehung der Gesprächsteilnehmer zueinander. Doležel (1977) sieht drei mögliche Beziehungen zwischen ihnen:

1. Zwei unabhängige Agenten. Jeder der Agenten verfolgt seine eigenen Intentionen. Zwischen ihnen findet eigentlich keine Interaktion statt, da ihre Intentionen sich nicht berühren. Von unabhängigen Agenten spricht Doležel auch, wenn beider Intentionen übereinstimmen und es zu einer spontanen Kooperation kommt.
2. Unabhängiger - abhängiger Agent. Einer der Agenten kann seine Intention aufgrund seiner Macht oder Autorität durchsetzen.
3. Beeinflussender - beeinflusster Agent. Ein Agent unterdrückt nicht den anderen, sondern versucht ihn zu beeinflussen. Der andere kann sich dem ergeben oder ihn zurückweisen. Es kommt zum Konflikt.

Auf sprachlicher Basis gibt es zwei Möglichkeiten der Restriktion: Restriktion durch Sprechakte (Befehl, Drohung usw.) und Restriktion auf der Ebene der semantischen Struktur (daraus ergibt sich semantische Übereinstimmung oder semantischer Kontrast). Drei Dialogtypen ergeben sich für Doležel aus der Kombination der handlungstheoretischen und der sprachlichen Kriterien:

1. Harmonischer Dialog: Spontane Kooperation. Dieser Dialog ist symmetrisch in bezug auf die Sprechakte und durch semantische Übereinstimmung charakterisiert.
2. Autoritärer Dialog: Dominierte Interaktion. Asymmetrische Sprechakte, semantische Übereinstimmung.
3. Antagonistischer Dialog: Konflikt. Symmetrische Sprechakte, semantischer Kontrast.

Für Müllerová (1979) sind nur solche Texte dialogisch, die Ergebnis einer dyadischen Kommunikation und deren Teilnehmer präsent und sprechaktiv sind. Verhält sich einer von beiden

sprechpassiv, so entstehen monologische Texte. Dabei kann jedoch in Alltagsgesprächen sich die Aktivität des anderen im Laufe der Zeit einstellen, so daß der Ergebnistext dialogischen Charakter annimmt. Vorträge sind typisch monologisch, da der andere zwar präsent ist, eine Aktivität von ihm aber nicht erwartet wird. Einige Rundfunk- und Fernsehsendungen stellt Müllerová extra vor, da in ihnen zwar keine direkte Reaktion stattfindet, aber eine solche wohl vom Sender mit einberechnet und vorweggenommen werden kann. Der Sender dialogisiert dann seine Äußerung absichtlich. Kein monologische Texte, meist geschriebener Art entstehen, wenn der Empfänger im Augenblick der Kommunikation nicht präsent ist, so daß er auch nicht aktiv sein kann. Es ist jedoch nicht einsichtig, warum nicht auch in diesem Fall die im Beispiel des Rundfunks und Fernsehens gemachte Ausnahme gelten soll, wonach diese Texte vom Autor dialogisiert werden können.

Die dialogischen Texte typologisiert Müllerová dann nach folgenden Kriterien (wobei sie ausdrücklich darauf hinweist, daß auch andere Kriterien möglich wären): die Oppositionspaare spontan vs gesteuert und vermittelt vs unmittelbar, sowie nach der Kommunikationssituation.

1.1.3.4. Allgemeine Typologie der Rede

Cholodivič (1967) nimmt eine allgemeine Typologie der Rede vor. Diese ist grundsätzlich nach den beiden Ausdrucksmitteln Laut und Schrift geteilt. Dialoge werden durch das Kriterium der Kommunikativität ausgesondert, wobei Dialoge direkt zwischen den Partnern stattfinden können, oder durch einen dritten vermittelt werden. Für die Einteilung der kommunikativen Rede sieht Cholodovič drei Kriterien:

1. Orientiertheit. Ist ein Partner überwiegend sprechaktiv, ist die Richtung der Rede einseitig, ansonsten gegenseitig. Ein typisches Mittel der einseitigen Rede ist die rhetorische Frage. Beispiele für einseitige Rede sind: gerichtlicher Urteilsspruch, öffentliche Erklärungen, Reklame.

2. Quantität. Auf der Sender- oder Empfängerseite kann ein Individuum (1) oder eine das Individuum ausschließende Gruppe stehen (n-1). Daraus ergeben sich eigentlich vier mögliche Konstellationen, Cholodivič möchte jedoch nur zwei benennen, je

nachdem welche Quantität sich auf der Empfängerseite befindet: individuelle Kommunikation (Individuum als Empfänger) und Massenkommunikation (Masse als Empfänger). Dies ist auch die übliche Definition von Massenkommunikation, darum scheint mir eine Beschränkung auf diese zwei Möglichkeiten zulässig. Beispiele für die individuelle Kommunikation: Frage - Antwort im Alltag, Unterhaltung (razgovor), die sich durch kurze Repliken und Themenvielfalt auszeichnet, Gespräch (beseda), das zielgerichtet, mit nur einem Thema ist (Arztgespräch, Examen, Interview). Beispiele für Massenkommunikation: politische, akademische, kirchliche Reden.

3. Kontakt. Die Partner der Kommunikation haben entweder Kontakt miteinander, d.h., sie haben sich gegenseitig im Blickfeld, dann werden Gestik, Mimik usw. relevant, oder ein solcher Kontakt ist ausgeschlossen (Radio, Telephon).

Nach den fünf Merkmalen der Rede - Ausdrucksmittel, Kommunikativität, Orientiertheit, Quantität, Kontakt - ergeben sich 32 Redetypen.

1.1.3.5. *Reaktionstypologien*

Die Dialogtypologien, die als nächstes vorgestellt werden sollen, gehen von der Art der Replikfolgen, genauer von der Art der Reaktionen aus. Zum Zweck einer solchen "Reaktionstypologie" führt Posner (1972) den Begriff der Kommentierung ein.

"Eine Kommentierung ist ein Text, der aus zwei unmittelbar nacheinander geäußerten selbständigen Sätzen besteht, von denen der zweite eine Teilinformation des ersten als eingebetteten 'daß'- oder 'ob'-Satz wiederholt." (Posner, 1972:185) Jeden Dialog kann man in indirekter Rede durch einen solchen daß- oder ob-Satz wiedergeben (in der Praxis natürlich nur relativ kurze Dialoge). Und weiter:

"Die durch die Äußerung des ersten Satzes mitgeteilte Information nennen wir 'Kommentandum', die durch die Äußerung des zweiten Satzes mitgeteilte Information nennen wir 'Kommentar', und die Information, die im zweiten Satz als Argument eines Satzoperators wiederholt wird, nennen wir 'Kommentat'." (Posner, 1972:185) Nach dem Oppositionspaar direkt - indirekt lassen sich zwei Arten von Kommentaren unterscheiden: "Durch einen direkten Kommentar macht

der Sprecher die kommunikativ relevanteste Information des Kommentandumssatzes zum Kommentar." (187) Die kommunikativ relevanteste Information läßt sich dabei meist schon an ihrer syntaktischen Stellung erkennen: "Die Information eines eingebetteten Teilsatzes hat weniger kommunikative Relevanz als die Information seines Matrixsatzes." (Posner, 1972:188)

Nach dem Verhältnis der Teilnehmer zueinander charakterisiert Posner die Dialoge mit dem Oppositionspaar einseitig - nichteinseitig. Im einseitigen Dialog liefert der eine Gesprächspartner den Stoff, der andere kommentiert ihn lediglich. Dabei können sich seine Formulierungen mehr oder weniger an die des Vorredners anlehnen. Der Stellungnehmende kann das vorher Gesagte in anderen Worten wiederholen, er kann implizit Gesagtes explizit machen oder als nebensächlich Hingestelltes zum Thema machen.

Nach den oben genannten Kriterien ergeben sich drei Dialogtypen:

1. Aktiver Dialog. Nichteinseitiger Dialog, in dem beide Gesprächspartner bei Stellungnahmen nur indirekte Kommentare verwenden.
2. Reaktiver Dialog. Einseitiger Dialog, in dem der Stellungnehmende nur direkte Kommentare äußert.
3. Direkter Dialog. Nichteinseitiger Dialog, in dem beide Gesprächspartner nur direkte Kommentare verwenden.

oder in Tabellenform:

Kommentar	indirekt	direkt
Teilnehmerverhältnis		
einseitig	0	reaktiver Dialog
nichteinseitig	aktiver Dialog	direkter Dialog

Daß eine Stelle unbesetzt bleiben muß, ist logisch, da ein überwiegend nicht aktiver Sprecher keine indirekten Kommentare abgeben kann, die ein bestimmtes Maß an Eigeninitiative erfordern.

Einige sowjetische Wissenschaftler leiten aus ihrer Reaktionstypologie eine Dialogtypologie ab. Nach dem Forschungsbericht von Valjusinskaja (1970) ging der Anstoß hierfür von Arutjunova (1970) aus. Sie unterscheidet Repliken, die

Widerspruch, die Einverständnis, die eine Hinzufügung bedeuten, solche, die das Thema begleiten und solche, die das Thema auf eine andere Ebene führen. Welche Dialogtypen sie daraus ableitet, steht nicht in dem Forschungsbericht, jedoch werden andere Typologien angeführt: dialog-protivorečie, dialog sintez (Galkina-Fedoruk); dialogspor, dialog-ob'jasnienie, dialog-ssora, dialog-unison (Solov'eva); dialogi-soobščeniija, dialogi-obsuždenija, dialogi-besedy (Sarojko). Das grundlegende Kriterium einer jeden Reaktionstypologie kommt in dem Oppositionspaar Übereinstimmung - Nicht-Übereinstimmung (soglasie - nesoglasie) zum Ausdruck. Es bezeichnet die Einstellung des Redenden zum "fremden" Wort. Arutjunova nennt diese Einstellung "dialogische Modalität".

Doch ein Dialog besteht nicht nur aus Reaktionen, ihnen müssen logischerweise anders geartete Sprechakte vorausgegangen sein. So erscheint mir die Vorgehensweise Francks (1980) konsequenter zu sein. Sie typologisiert Gesprächszüge (Zug als ein vollständiger konversationeller Beitrag) und sie unterscheidet dabei vier Züge:

1. Initiative Züge liefern dem Reagierenden ein relativ geschlossenes Fortsetzungsraster, d.h. es gibt eine Reihe von Fortsetzungsalternativen, mit denen der Initiierende rechnen muß.
2. Reaktive Züge gehen primär auf ein solches Fortsetzungsraster ein, zeigen die Fortsetzungswahl des Reagierenden.
3. Reaktiv-initiative Züge sind eine Mischform. Ein Beispiel hierfür sind Zwischenfragen.
4. Unabhängige Züge sind in reiner Form kohärenter Konversation eigentlich nicht möglich. Wenn sie doch vorkommen, geht ihnen ein erklärendes "übrigens" oder "ach, da fällt mir ein..." usw. voraus. Sie bedeuten einen Themenbruch in der Konversation.

Auch Franck mißt den reaktiven Zügen eine besondere Bedeutung bei der Typologisierung zu, sie unterteilt sie noch einmal in

1. A-Reaktionen (Akzeptieren). Sie erfüllen das Fortsetzungsraster, wie es vom Sprecher als erwünscht oder erwartet angezeigt wurde.
2. Z-Reaktionen (Zurückweisen). Sie sind ebenfalls relevante Reaktionen, erfüllen das Fortsetzungsraster allerdings nicht in der vom Sprecher angestrebten Art und Weise.
3. N-Reaktionen (Neutral-Bleiben, Offen-Lassen). Das vom Sprecher gewünschte Fortsetzungsraster bleibt bestehen, der Reagierende

geht (noch) nicht darauf ein.

Die oben genannten Reaktionstypen verdeutlicht Franck am Beispiel der Frage - Antwort Sequenz.

A-Reaktionen sind Antworten, die die erfragte Information direkt liefern.

Z-Reaktionen sind Antwortverweigerungen (z.B. "frag nicht so dumm!").

N-Reaktionen sind bei Fragen typischerweise Zwischenfragen.

Auch Franck folgert aus ihrer Reaktionstypologie keine Dialogtypologie, doch je nach dem, welche Reaktionsart in einem Dialog vorherrscht, könnte man ihn einem von den sowjetischen Forschern genannten Dialogtyp (s.oben) zuordnen.

Bosák (1974) geht ebenfalls vom grundlegenden dialogischen Paar Aktion und Reaktion aus und unterscheidet zwei Typen von Paaren: das Stimations- und das Appellpaar (stimulovaja i prizyvnaja para). Ersteres besteht aus dem Stimulans und der stimulierten Reaktion, letzteres aus dem Appell und der appellierten Reaktion. Das Stimulans ist eine Erscheinung, die auf das Gefühl des Dialogpartners abzielt. Der Appell drückt den Willen des Sprechenden aus. Er will beim Reagierenden eine Tätigkeit auslösen. Der Appell läßt sich in den Appell zu einer (physischen) Tätigkeit und den Appell zum Sprechen unterteilen. Eine Frage ist üblicherweise ein Appell zum Sprechen.

A: Kuda ides'?

B: Domoj.

Folgt jedoch eine nicht erwartete Reaktion:

A: Kuda ides'?

B: Ne sprašivaj.

so wird aus dem Appell ein Stimulans.

1.1.4. Der literarische Dialog

Für den literarischen Dialog gelten einige Voraussetzungen, die ihn vom nicht-literarischen Dialog (mündlicher Dialog aber auch schriftlicher Dialog wie Brief, Diskussion in Form von nacheinander erscheinenden Zeitungsartikeln) grundlegend unterscheiden. Beachtet man diese Voraussetzungen, gelten für den literarischen Dialog jedoch die gleichen konstitutionellen Merkmale, sind die gleichen Dialogtypen wiederzufinden wie im nicht-literarischen Dialog. Dies erlaubt es dem Literaturwissenschaftler, Erkenntnisse der Linguistik auf dem Gebiet der Dialogforschung für seine Zwecke zu nutzen.

Zunächst geht es um die Frage, inwieweit es sich bei der Beziehungskette Autor - Text - Leser um eine Kommunikation, vielleicht gar um einen Dialog handelt.

1.1.4.1. *Bisherige Forschung zum literarischen Dialog*

Die Literaturwissenschaft des 19. Jahrhunderts sah ihr Hauptwirkungsfeld in der Erforschung der Person des Autors und seines Produktes, des literarischen Kunstwerks, wobei gerne Ursachen literarischer Erscheinungen in der Psychologie des Autors gesucht wurden (Biographismus). Zu Beginn dieses Jahrhunderts konzentrierte sie sich auf das oft isoliert betrachtete Kunstwerk selbst (Formalismus). Als Reaktion hierauf kann man es verstehen, wenn nun in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wieder ein Individuum in die Untersuchung mit einbezogen wird, diesmal der Leser. Die Kommunikationskette, in der das Kunstwerk steht, wurde also auch von der Literaturwissenschaft durchlaufen und sie sieht, vereinfacht dargestellt, folgendermaßen aus:

Autor - Kunstwerk - Leser.

Für Wolfgang Iser (1975) sind die Bemühungen der traditionellen Richtungen der Literaturwissenschaft allein auf die Ermittlung der in den Texten angeblich enthaltenen Bedeutung gerichtet. Dies bedeutet für ihn ein "Mißtrauen gegen die wahrnehmbare Textgestalt, deren Hintersinn offenbar allein durch die Interpretation aufgedeckt werden kann." (Iser, 1975:228) Interpretation bedeutet aber das "Zurückholen der Texte auf bereitstehende Bezugsrahmen", Neues wird dadurch nicht mehr

ausdrückbar. Iser äußert den Verdacht, "...daß die scheinbar von jeder Aktualisierung des Textes so unabhängige Bedeutung ihrerseits vielleicht nichts weiter als eine bestimmte Realisierung des Textes, die nun allerdings mit dem Text identifiziert wird, <ist>... Bedeutungen literarischer Texte werden überhaupt erst im Lesevorgang generiert; sie sind das Produkt einer Interaktion von Text und Leser und keine im Text versteckten Größen, die aufzuspüren allein der Interpretation vorbehalten bleibt." (Iser, 1975:229) Nur die Untersuchung des Lesevorgangs kann also objektive Ergebnisse bringen, der Text wird mit einbezogen, indem er auf implizite Steuerungsmechanismen, die den Leser lenken, hin untersucht wird.

Ihren Höhepunkt erreichte die Rezeptionsforschung in den 70er Jahren. Zwei Autoren, deren Werk jedoch wesentlich früher entstand, werden in diesen Arbeiten immer wieder zitiert: der französische Philosoph und Schriftsteller Jean Paul Sartre und der polnische Philosoph und Literaturwissenschaftler Roman Ingarden. Sartre sah in seinem Essay Qu'est-ce que la littérature (1948) als erster das Kunstwerk in seinem gesellschaftlichen Rahmen, d.h. er berücksichtigte die kulturelle und soziologische Bindung von Autor und Leser. Ingarden untersuchte die Tätigkeit des Lesers in seinem Buch Vom Erkennen des literarischen Kunstwerkes (1968) (der Begriff der Konkretisation ist jedoch schon in seinem ersten Werk Das literarische Kunstwerk (1930) zu finden).

Ingarden wirkte hauptsächlich in Deutschland, in der sogenannten Konstanzer Schule weiter, die die Rezeptionsästhetik entwickelte und so benannte und zu der auch der eingangs schon zitierte Wolfgang Iser gehört.

In Polen begann als erste Stefania Skwarczyńska das literarische Kunstwerk in einem Spannungsbereich zwischen Autor und Leser zu sehen und zwar in ihren beiden frühesten Arbeiten O pojęcie literatury stosowanej (1931) und Szkice z zakresu teorii literatury (1932). In der letztgenannten Arbeit findet sich ein Kapitel Próba teorii rozmowy, das man als den Beginn einer Dialogtheorie in Polen ansehen kann. In den späteren polnischen Arbeiten ist ihr Name jedoch nicht so häufig zu finden wie der Sartres. 1967 begann Michał Głowiński sich mit dem Leserproblem zu beschäftigen, 1976 beklagte er sich schon im Vorwort zu Style

odbioru, daß die Rezeptionsforschung zu einer Modeerscheinung geworden sei. Einer der ersten, der sich in Polen zu diesem Thema äußerte, kam von ganz anderer Seite, es war der Science-fiction Schriftsteller Stanisław Lem, mit seinem zweibändigen Werk Filozofia przypadku (1968). Mitte der 70er Jahre kam es auch in Polen zu einem Höhepunkt der Rezeptionsforschung. 1971 erschien der Sammelband Problemy socjologii literatury. Aleksandra Okopień-Sławińska, Ryszard Handke und Janusz Lalewicz schrieben in der Zeitschrift Teksty, die von 1972-1981 erschien, immer wieder zu dem hier interessierenden Thema. Zu den Semiotikern, die man als eigenen Zweig in der Rezeptionsforschung ansehen kann, und die von den Franzosen (z.B. Roland Barthes) beeinflusst sind, zählt vor allem Maria Mayenowa.

1.1.4.2. Die Kommunikation Autor - Leser

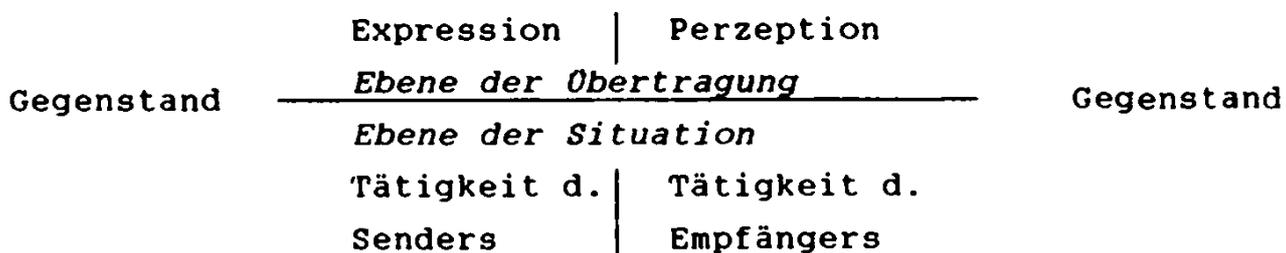
Im folgenden geht es nicht so sehr um den Rezeptionsvorgang, sondern vielmehr um die Kommunikation Autor - Leser im Ganzen. Das klassische Kommunikationsmodell sieht folgendermaßen aus: ein Sender sendet über einen Kanal eine Information, die er mit Hilfe eines Codes kodiert, an einen Empfänger, der diese dekodiert. Der Kode des Senders und der des Empfängers müssen dabei zumindest in einem gewissen Grad übereinstimmen. Michał Głowiński (1976) erweitert jedoch dieses, der Informationstheorie entnommene Kommunikationsmodell. Für ihn enthält es außerdem

1. Spannungen innerhalb des redenden Subjekts
2. Spannungen in der Beziehung Sender - Empfänger
3. in der Information nicht ausgesprochene, jedoch implizierte Bedeutungen und Präsuppositionen.¹⁴ Die Situation, in der die Kommunikation stattfindet, muß also mit berücksichtigt werden. Normalerweise zeichnet sich die Kommunikationssituation durch ein Raum- und Zeitkontinuum aus. Dies gilt jedoch nicht in der literarischen Kommunikation.

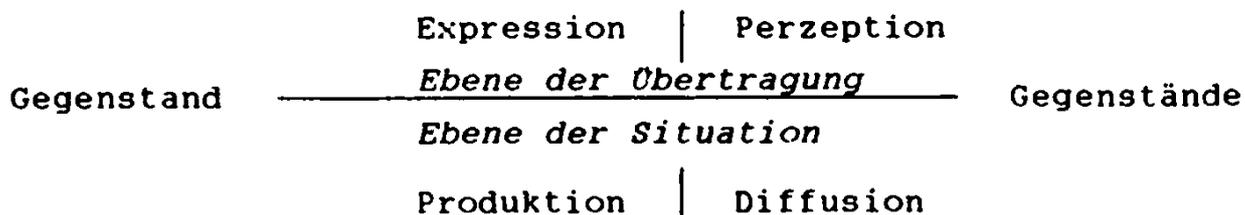
¹⁴ Diese sind im klassischen Kommunikationsmodell eigentlich schon mit dem Begriff des Codes abgedeckt.

1.1.4.2.1. Ausgrenzung der literarischen Kommunikation

Zunächst muß die schriftliche von der mündlichen Kommunikation abgegrenzt werden. Hierzu eignet sich das Modell Pierre Schaeffers, das ich in der Darstellung Janusz Lalewicz wiedergeben möchte.¹⁵ Neben die "Ebene der Übertragung", die das Kommunikationsmodell der Informationstheorie beinhaltet, stellt Schaeffer die "Ebene der Situation". Situation bedeutet dabei das Kommunikationsverhalten von Sender und Empfänger im Verhältnis zu der Ganzheit ihrer Tätigkeiten. Das allgemeine Kommunikationsmodell sieht dann schematisch dargestellt folgendermaßen aus:

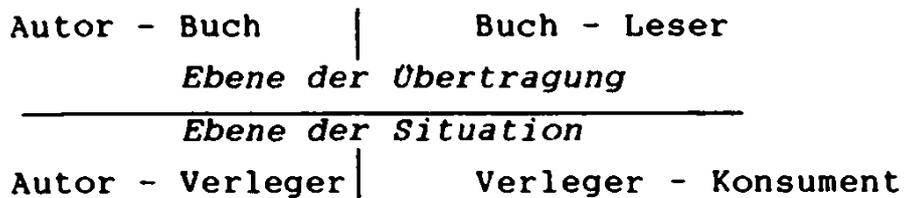


In der schriftlichen Kommunikation wird nun die Verbindung zwischen Expression und Perzeption unterbrochen. Sie wird erst durch Dritte, wie z.B. durch die Post im Briefverkehr, wieder hergestellt. In der Buch-Kommunikation kompliziert sich die Situation noch einmal dadurch, daß der Dritte, hier der Verleger, das Produkt erst fertigstellt (er macht aus dem Manuskript ein Buch), dann vervielfältigt (Bücher) und verteilt. Das Modell der literarischen Kommunikation sieht darum folgendermaßen aus:



¹⁵ Janusz Lalewicz (1978). Pierre Schaeffer (1975).

Dadurch kommt es zu vier autonomen Relationen:



Die beiden traditionellen Protagonisten der literarischen Kommunikation Autor und Leser sind nach diesem Modell nur mehr imaginär miteinander verbunden. Der Autor stellt sich einen Leser vor und bemüht sich, auf dessen Erwartungen zu antworten, der Leser wiederum macht sich aufgrund des Buches eine Vorstellung vom Autor und seiner Intention. Die Kommunikationsteilnehmer werden zu Gruppen, die nicht mehr miteinander kommunizieren, sondern "sich mit der Kommunikation beschäftigen". Daß man trotzdem noch von Kommunikation zwischen Autor und Leser sprechen kann, liegt an der oben beschriebenen imaginären Verbindung zwischen Autor und Leser.

Eine weitere beliebte Abgrenzung ist die zwischen literarischer und nicht-literarischer Kommunikation, was der Abgrenzung zwischen literarischer und nicht-literarischer Sprache (bei den tschechischen Strukturalisten: *basnický* - *spisovný*) entspricht. Letztere Unterscheidung war ein wertvoller Beitrag der Formalisten und Strukturalisten, die dadurch die literarischen Verfahren herausarbeiten konnten. Vor einer Überbetonung der Opposition literarische vs nicht-literarische Sprache warnt jedoch Mary Louise Pratt in ihrer Arbeit, in der sie den literarischen Diskurs auch als Sprechakt behandelt (Pratt, 1977). Doch anders als Richard Ohman, der als einer der ersten die Sprechakttheorie auf die Literatur anwandte (Ohman, 1971), sieht Pratt nicht die Fiktivität und damit die Charakterisierung der literarischen Sprechakte als Quasi-Sprechakte als Kriterium für Literarizität an, sondern weist darauf hin, daß auch unsere Alltagssprache voll von fiktiven Äußerungen ist: Hyperbolen, Neckereien, Imitationen, Hypothesen, Redewendungen wie "was wäre wenn..." und andere Sprechakte. All diese Sprechakte sind ebenso wie jedes Poem immun gegen Austins Aufrichtigkeitsbedingungen. Es sind laut Pratt also nicht die Quasi-Sprechakte, die die Literatur als solche

konstituieren, sondern die spezielle Sprechsituation der Literatur. Ihre Merkmale faßt sie unter den drei Stichpunkten Nonpartizipation, Selektionsprozedur und Erzählbarkeit zusammen.

Nonpartizipation: Sender und Empfänger sind in der Sprechsituation nicht gleichzeitig anwesend. Im Theater sind zwar beide anwesend (allerdings nur eine Senderinstanz, die Schauspieler, nicht jedoch Autor und Regisseur, doch zur speziellen Situation im Theater später), doch nicht beide nehmen aktiv an der Kommunikation teil. Dies gilt jedoch für jede schriftliche Kommunikation. Speziell die literarische Kommunikation wird durch die

- Selektionsprozedur konstituiert. Literatur ist demnach das, was nach einer Selektionsprozedur durch eine spezielle Gruppe von Leuten (Verleger, Kritiker, Leser usw.) von diesen so benannt wird. Die Präferenzen dieser Leute sind also ausschlaggebend, sie können jedoch von Kultur zu Kultur, von Epoche zu Epoche differieren. Mit der Selektionsprozedur zusammen hängt die berechnete Annahme des Lesers, daß der Autor seinen Sprechakt genau vorbereitet, aus- und überarbeitet hat.

- Erzählbarkeit. Fragen, Sprechakte tun zu dürfen ("darf ich dich bitten, mir das Salz zu geben") präsupponieren, daß der Sprechakt eine vielleicht unerwünschte Forderung an einen Gleichgestellten oder Höhergestellten (niemals an einen niedriger Gestellten, dies wäre Ironie) enthält. Titel, Untertitel, Vorworte andere Redewendungen in literarischen Werken sind solche Ankündigungen eines Sprechakts. Der Sprecher nimmt also an, daß er eine vielleicht unerwünschte Forderung an den Hörer stellt. Dies wäre im Fall der Literatur die meist lange Zuhörbereitschaft, ohne an der Sprechsituation aktiv teilnehmen zu können. Von den Konversationstheoretikern wurde ja die natürliche Neigung der Gesprächsteilnehmer aufgewiesen, den Redebeitrag an sich zu bringen und es werden die dazu benutzten Mechanismen erforscht. Wird in einer natürlichen Konversation einem Teilnehmer ein langer Turn (Redebeitrag, das Erzählen einer Geschichte z.B.) eingeräumt, so erwarten die anderen dafür etwas Interessantes, etwas das "es wert ist" und anschließend ihr Kritikrecht, es sei denn, die Höflichkeit oder soziale Distanz verbietet ihnen das. Das Kritikrecht in der Literatur ist der Applaus im Theater, in den

anderen Gattungen wird das Kritikrecht an die Kritiker delegiert, der Leser kann es höchstens durch sein Kaufverhalten ausdrücken. Diese rudimentären Ähnlichkeiten zwischen Literatur und anderen Sprecher/Hörer Situationen erlauben es nach Pratt davon auszugehen, daß Sprecher und Hörer auch in der literarischen Sprechsituation "anwesend" sind. Erzählbarkeit bedeutet, daß das Gesagte für den Hörer von Interesse ist, und daß es in den Kontext paßt. Beides gilt sowohl für Alltagssituationen wie für die Literatur. Pratt fordert darum zusätzlich zu der Searleschen Aufrichtigkeitsbedingung für Behauptungen, daß der Sprecher glaubt, daß p, die Bedingungen, daß p für den Hörer interessant ist, und daß die Behauptung in den Kontext paßt.¹⁶ Erzählbarkeit heißt, daß das Behauptete ungewöhnlich, konträr zur Erwartung oder anderweitig problematisch ist.

Als Resultat läßt sich nach Pratts Ausführungen festhalten, daß die literarische und die nicht-literarische Sprechhaltung doch nicht so verschieden sind, wie häufig angenommen, daß sich also die Sprechakttheorie auch auf die Literatur anwenden läßt.¹⁷ Die literarische Kommunikation hat sowohl mit der schriftlichen Kommunikation allgemein wie mit der Alltagskommunikation Merkmale gemeinsam, nur die Literatur jedoch hat alle drei Merkmale als notwendige Bedingung, wie die folgende Tabelle zeigt:

	schriftl.Kom.	Alltag	literar.Kom.
Nonpartizipation	+	-	+
Selektion u.Vorbereitung	+	-	+
Erzählbarkeit	+ -	+ -	+
Fiktivität	+ -	+ -	+

¹⁶ Die Behauptung: "Bill ging heute zur Bank" ist dann und nur dann eine erzählbare Behauptung, wenn ein spektakulärer Fall berichtet wird, d.h., wenn Bill sonst nie sein Geld einer Bank anvertraut.

¹⁷ Głowiński z.B. behauptet, sie sei nur auf bestimmte Gattungen anwendbar.

1.1.4.2.2. Die literarische Kommunikationssituation

Nach dieser Abgrenzung der literarischen Kommunikation soll die Kommunikationssituation näher definiert werden. Für beide Seiten, für den Sender und für den Empfänger ist das, was Uspenskij (1967) System nennt, wichtig. Dabei handelt es sich sowohl um das Sprachsystem, als auch um das kulturelle System von Stereotypen,¹⁸ aus dem der Autor auswählt und das der Leser zumindest teilweise kennen muß. Stereotypen sind sowohl kulturelle Erscheinungen (z.B. das Stereotyp einer Nationalität: "des Deutschen", "des Polen", einer Gesellschaftsschicht: "der Oberklasse", eines abstrakten Begriffs: "des Guten") als auch formale Erscheinungen, zu denen z.B. die literarischen Gattungen gehören. Aus dem System der Sprache sind der Aussage des Senders¹⁹ Konnotationen beigefügt, die, gehäuft, zu einem Stereotyp führen. Obwohl diese Konnotationen dem Sprachsystem angehören (der Begriff stammt aus der Sprachwissenschaft), sind sie natürlich auch kulturell gesteuert, was zeigt, daß Sprach- und kulturelles System nie getrennt betrachtet werden können. Stereotypen sind der Verständigung dienende Denkschablonen.²⁰ Sie liegen auf der Achse Ich - Objekt. Davon zu unterscheiden ist der Begriff der Konvention.²¹ Diese dient der Kommunikation und liegt damit auf der Achse Ich - Du. Kulturelle und formale Erscheinungen werden durch Konvention zu Stereotypen. Konventionen sind der Vorgang,

¹⁸ Der Begriff des Stereotyps wurde nach Kazimierz Bartoszyński (1971) verwandt: "Owe uniwersia możliwości informacyjnych, w ramach których dokonuje się wyróżnienie określonych informacji, będziemy tu nazywać stereotypami, przy czym odróżnić będziemy stereotyp nadania - zbiór możliwości, którymi dysponuje nadawca, i stereotyp odbioru - zbiór możliwości oczekiwanych przez odbiorcę."

¹⁹ Wird der Begriff Sender und nicht Autor verwendet, so bedeutet dies, daß die folgende Aussage für alle Kommunikationsmodelle gilt.

²⁰ In diesem positiven Sinn sind sie notwendig, im negativen werden sie zu Vorurteilen.

²¹ s. dazu A.Okopień-Sławińska (1965).

Stereotypen ihr Produkt. Die oben als Beispiel genannten Gattungen können sowohl unter dem Gesichtspunkt des Stereotyps - sie tragen dann der Erkenntnis des literarischen Werkes bei - wie auch unter dem Gesichtspunkt der Konvention gesehen werden - sie dienen dann der Kommunikation Autor - Leser.

Das oben Gesagte gilt auch für das mündliche Kommunikationsmodell. In diesem kann man davon ausgehen, daß Sender und Empfänger weitgehend die gleichen kulturellen Voraussetzungen mitbringen, d.h., daß die Konnotationen, die sie dem Text mitgeben bzw. entnehmen, und die zu entsprechenden Stereotypen führen, weitgehend dieselben sind. "Weitgehend" bedeutet jedoch, daß es in bezug auf die Konnotationen zu Differenzen kommen kann, und selbst wenn diese übereinstimmen, können verschiedene Stereotypen entstehen oder ausgewählt werden. Erreichen diese Differenzen ein bestimmtes Ausmaß, kommt es zu Mißverständnissen, die vom Sender bewußt "einprogrammiert" worden sein können. Im literarischen Kommunikationsmodell kompliziert sich die Sache noch durch die räumliche und zeitliche Diskontinuität in der Kommunikationskette. Daß das Kunstwerk trotz völlig verschiedener kultureller Voraussetzungen von Sender und Empfänger vom Leser verstanden werden kann, ja selbst von einem Leser während seines Lebens immer neu verstanden werden kann, ist eine Eigenart der literarischen Kommunikation, die Głowiński folgendermaßen formulierte: "Dzieło literackie komunikuje siebie". (Głowiński, 1976) Dieses Dilemma, daß Autor und Leser einerseits sehr wohl miteinander kommunizieren, da der Autor mit der Lesererwartung rechnet und mit ihr spielt, der Leser wiederum die Autorintention entschlüsseln möchte, andererseits aber zwischen Autor und Leser der gemeinsame Kode (außer dem der gemeinsamen Sprache) fehlen kann, wird erst gelöst, wenn man eine Differenzierung zwischen realem Autor/Leser und textimmanentem Autor/Leser vornimmt.

Doch zunächst sollen die Mechanismen des Leseaktes kurz vorgestellt werden. Wolfgang Iser (1975) sieht den Lesevorgang im Husserlschen Zeitmodell von Protention und Retention. Jedes Satzkorrelat erweckt im Leser eine Erwartungshaltung in bezug auf das Nachfolgende (Protention). Diese Erwartung wird nun von den folgenden Satzkorrelaten erfüllt oder auch nicht. Werden die Erwartungen immer erfüllt, kann dies zu einem Gefühl der

Langeweile im Leser führen, werden sie jedoch nie erfüllt, zu einem Gefühl der Frustration, das soweit führen kann, daß der Leser nicht mehr bereit ist, weiter zu lesen. Das Satzkorrelat enthält neben dem Ausgedrückten Leerstellen,²² die der Leser selbst besetzen muß und deren Vorhandensein erst die Phantasie des Lesers anregt. Im weiteren Leseverlauf wird das Gelesene zum Horizont, auf dem sich die weiteren Satzkorrelate entwickeln, es sinkt in die Erinnerung (Retention).²³ An späteren, entsprechenden Stellen taucht es wieder auf, trägt dort zur Erklärung bei oder wird modifiziert. Neben die syntagmatische Tätigkeit des Lesens in der Zeit tritt so die paradigmatische. Es werden also sehr komplexe Vorgänge vom Leser eines literarischen Textes verlangt, die Fähigkeit dazu besitzen nicht alle Menschen im gleichen Maße, sie kann aber erlernt werden. Der Lesevorgang wird dadurch ebenso zu einem schöpferischen Akt, wie dies vom Schaffen des Schriftstellers schon immer angenommen wurde. Der schöpferische Akt des Lesers ist sogar ein zweifacher: einmal im Umgang mit dem literarischen Text (Interpretation), zum anderen in bezug auf die eigenen allgemeinen Paradigmen, die das Lesersubjekt durch den Akt des Lesens verändert. Das paradigmatische Bewußtsein des Lesers wird durch seine syntaktische Tätigkeit verändert, er entwickelt ein neues Paradigma. Janusz Lalewicz nennt in diesem Zusammenhang eine Erzählung des argentinischen Schriftstellers Luis Borges: Pierre Menard, autor Don Kiszota, in welcher ein fiktiver französischer Schriftsteller einen Text schreibt, der mit dem Cervantes' identisch ist. Borges stellt fest, daß entsprechende Stellen beider Romane völlig verschiedenen Sinn haben, da Cervantes über zeitgenössische Probleme schreibt, der französische Schriftsteller jedoch einen stilisierten historischen Roman

 22 In Roman Ingardens Terminologie sind dies die Unbestimmtheitsstellen.

23 Diese lebendige Erinnerung nimmt die Daten des aktuell gelesenen Textes auf. Davon zu unterscheiden ist das Gedächtnis, in dem die oben angesprochenen Stereotypen und Konventionen gespeichert sind, es enthält den gesamten bisher erworbenen Kode, auch den Sprachkode.

schreibt, um nur den gravierendsten Unterschied zu nennen. Dasselbe geschieht beim Lesen: jeder Leser "schreibt" den Text neu. Dem wäre hinzuzufügen, daß, wie oben dargelegt wurde, auch der Text den Leser "neu schreibt", ihn umgestaltet.

Ebenso entspricht dem literarischen Stil des Schriftstellers ein Rezeptionsstil (Głowiński, 1976). Rezeptionsstile treten meist nicht rein auf, einer überwiegt jedoch bei der einzelnen Lektüre. Manche Stile schließen sich gegenseitig aus. In bestimmten Epochen herrscht ein Stil vor, bestimmte Gattungen provozieren einen Stil, so z.B. der Roman des 19.Jh. den mimetischen Stil. Ich möchte dem hinzufügen, daß schon der Text einen Stil dem Leser nahelegt, der damit in der Autorintention liegt. Głowiński zählt folgende Rezeptionsstile auf:

1. Mythischer Stil: das literarische Werk wird als Ausdruck einer religiösen Wahrheit gelesen.
2. Allegorischer Stil: der Leser will den "zweiten Boden", der mit der Textoberfläche verbunden sein soll, ergründen.
3. Symbolischer Stil: der Literatur werden vom Leser Funktionen wie eine moralische, didaktische usw. zugeschrieben.
4. Mimetischer Stil: die Literatur wird auf ihre Ähnlichkeit mit der realen Welt hin gelesen.
5. Expressiver Stil: der Leser sucht im Text Aufschluß über den Autor.
6. Ästhetischer Stil: die Lektüre konzentriert sich auf den Text als Kunstwerk.

Wie wir gesehen haben, ist die direkte Kommunikationskette zwischen Sender und Empfänger in der literarischen Kommunikation unterbrochen. Dies gilt für den realen Autor und Leser, nicht jedoch für den textimmanenten Autor bzw. Leser. Das Attribut für dieses Kommunikationspaar wechselt in den einzelnen Arbeiten zu diesem Thema, was durchaus aussagekräftig sein kann. Edward Balcerzan (1968) hat diese einmal zusammengestellt. Der ideale Leser ist derjenige, der am besten die Idee des Autors versteht (hier wird angenommen, daß eine solche existiert). Spricht man vom hypothetischen Leser, so wird betont, daß der Autor einen Leser annimmt. Die Attribute potentiell, immanent, virtuell legen seine objektive Anwesenheit fest. Der implizierte Leser wird vom

Kritiker oder Forscher rekonstruiert. So habe ich oben vom textimmanenten Leser gesprochen, da ich seine objektive Anwesenheit im Text annehme.

Von diesem immanenten Leser sagt Balcerzan, er sei das Produkt dreier grundlegender Kräfte:

des Autors

- des dem Autor zeitgenössischen Publikums (es beeinflusst den Autor mit seinem Verhalten und seinen Erwartungen bei der Konstruktion des immanenten Lesers)

- der Gattung.

Dem wäre hinzuzufügen, daß gleiches auch für den textimmanenten Autor gilt. Er ist ein hypothetischer Autor, wenn betont werden soll, daß der Leser ihn annimmt. Der immanente Autor ist dann entsprechend das Produkt folgender Kräfte:

- des Lesers

- der dem Leser bekannten Autoren und ihrer Biographien

- der Gattung und der Epoche, so wie sie dem Leser bekannt sind.

Diese Einschränkung, daß nur die Vorstellung des Autors von der Gattung konstitutiv werden kann, wäre auch bei Balcerzans Aufzählung der Kräfte zu machen.

Zwischen realem Autor und immanentem Autor bzw. immanentem Leser zwischen realem Leser und immanentem Autor bzw. immanentem Leser besteht also ein konstitutives Verhältnis.

Zwischen immanentem Autor und immanentem Leser besteht ein kommunikatives Verhältnis.

Zwischen realem Autor und realem Leser besteht kein Verhältnis.

Der Ausgangspunkt der Untersuchung für beide Verhältnisse muß für den Forscher jedoch der Text sein.

Das Kommunikationsmodell von A. Okopień-Sławińska hat den Vorteil, daß es sich auf alle Kommunikationssituationen, die bei der Betrachtung eines literarischen Werkes auftreten, anwenden läßt.

Drei Personenrollen sieht sie in der literarischen Kommunikation wie auch in der allgemeinen Kommunikation gegeben: Sender (der, der spricht), Empfänger (der, zu dem gesprochen wird) und Held (der, von dem gesprochen wird). Dabei kann es zu einer Akkumulation der Rollen kommen:

- des Senders und des Helden

- des Helden und des Empfängers
- des Senders und des Empfängers
- alle drei Rollen fallen in der des Senders zusammen (innerer Monolog). Die Rolle des Senders erweist sich als exponiert, da nur er in allen möglichen Situationen anwesend sein muß.

Jede Aussage und somit auch die literarische zeugt von ihrem Sender, andererseits stellt sie einen Sender (przedstawia) durch die innere semantische Organisation dar. Jede Ich-Aussage hat zunächst einmal eine pragmatische Bedeutung, d.h. der Hörer erfährt durch sie, daß dieses Ich spricht. Ob der Inhalt der Aussage der Wirklichkeit entspricht, kann bei einer Ich-Aussage nicht entschieden werden. "Między ja wprost przedstawionym w treści wypowiedzi a twórcy tej wypowiedzi istnieje zatem pewien nieredukowalny dystans i żadne starania o jak najwierniejsze samowysłowienie nie są w stanie tego dystansu zlikwidować." (Okopień-Sławińska, 1971:39) Trotz dieser Distanz besteht ein Verhältnis der Verantwortlichkeit zwischen dem Ich des Sprechers und dem dargestellten Ich. "...w stanie czystym podmiotowy pierwiastek objawia się jedynie w akcie twórczości, a zatem realizuje się semantycznie nie przez to, co jednostka o sobie wprost mówi, ale przez sam sposób, w jaki się wypowiada i komunikuje z innymi." (Okopień-Sławińska, 1971:40) Die Ich-Assage sagt, wie oben angedeutet, nur über die Tatsache etwas aus, daß das Ich spricht, jeder andere Inhalt unterliegt der Verifikation, die nicht geleistet werden kann, er wird nur durch die Sprache vermittelt. Das Ich, über das etwas ausgesagt wird, wird so zu einem objektivierten Ich (ja przedmiotowiony). Man muß also zwischen dem Ich des Schöpfers, dem Ich des Aussagesubjekts und dem objektivierten Ich unterscheiden. Das ursprünglich einheitliche Ich des Schöpfers muß sich, um sich ausdrücken zu können, aufteilen: in der Zeit, d.h. in eine lineare Aussage, aber auch in einzelne Worte, Satzteile usw. Das ursprüngliche Individuum muß dazu die gesellschaftlich bestimmte Sprache benutzen, es muß aus der Überfülle der Ausdrucksmöglichkeiten eine auswählen und alle anderen verwerfen. Dies alles zeigt, daß die Aussage, vor allem aber die poetische Aussage nur eine Maske des Individuums sein kann. Dafür hat Okopień-Sławińska den Ausdruck "teatr mowy" geprägt. (Okopień-Sławińska: 1977)

Die Verbindung zwischen dem, der "Ich" ist und dem, der "Ich" sagt, ist also nicht automatisch gegeben. Im literarischen Werk kann das Ich auf verschiedenen Ebenen auftreten, die jeweils in anderer Beziehung zum Autor stehen können, das sprechende Ich kann sich aber auch hinter anderen Personalpronomina verbergen.

Ebenso herrscht zwischen dem textimmanenten Du und dem Leser in der Literatur keine Identität, eine Tatsache, die von den Lesern meist deutlich wahrgenommen wird. Okopień-Sławińska bemerkt, daß ein wenig individualisiertes Du im Text es dem Leser leichtermacht, sich mit ihm zu identifizieren, als ein mit bestimmten Eigenschaften ausgestattetes Du, das dazu führen kann, daß der Leser in Opposition zu ihm tritt, was jedoch auch in der Intention des Autors liegen kann.

Aussagen, wie sie oben beschrieben wurden, lassen sich nun sowohl auf innertextueller Ebene finden, aber das literarische Kunstwerk stellt auch selbst eine Aussage dar. Auf beiden Kommunikationsebenen finden die Differenzierungen zwischen Sprechendem und Aussagesubjekt statt. Dies verdeutlicht Okopień-Sławińska mit folgendem Schema:

	Instanzen d.Senders	Instanzen d.Empfängers
inner- textuell	sprechender Held	Held
	Haupterzähler (lyr.Ich)	Adressat d.Erzählung (d.lyr.Monologs)
	Subjekt d.Werkes	Adressat d.Werkes
extra- textuell	Sender d.Werkes (Disponent d.Regeln, Subj.d.schöpferischen Tätigkeiten)	Empfänger d.Werkes (idealer Leser)
	Autor	konkreter Leser

Die Unterscheidung realer - textimmanenter Autor/Leser kann noch weiter differenziert werden. Den Anstoß dazu gibt Martin Bubers Modell der Gesprächssituation. Die zwei lebenden Gesprächsteilnehmer sieht er auf sechs Scheingestalten aufgeteilt. Dem entsprechend handelt es sich für ihn dann um ein "Scheingespräch", das "echte" Gespräch, in dem die Personen eine Einheit bilden, ist das erstrebenswerte Ziel. Ich möchte diese

egative Bewertung nicht übernehmen, da gerade zur Literatur das Prinzip der Maske gehört.²⁴ Buber sieht folgende Scheingestalten am Gespräch beteiligt (die Teilnehmer seien Peter und Paul genannt):

- 1 Peter, wie er Paul erscheinen will
- 2 Paul, wie der Peter erscheinen will
- 3 Peter, wie er dem Paul erscheint
- 4 Paul, wie er dem Peter erscheint
- 5 Peter, wie er sich selbst erscheint
- 6 Paul, wie er sich selbst erscheint
- 7 Der leibliche Peter
- 8 Der leibliche Paul

Eine weitere Unterscheidung nach Wunderlich ist für die Analyse der inneren Dialogizität von Texten nützlich:

- 9 Peter, wie er sich vorstellt, daß er dem Paul erscheint
- 10 Paul, wie er sich vorstellt, daß er dem Peter erscheint

Für das Kommunikationsmodell Autor - Leser ergibt sich folgendes:

- 1 Autor, wie er dem Leser erscheint (textimmanenter Autor)
- 2 <Leser, wie er dem Autor erscheinen will> (geht nicht in die literarische Kommunikation ein).
- 3 Autor, wie er dem Leser erscheint (textimmanenter Autor)
- 4 Leser, wie er dem Autor erscheint (textimmanenter Leser)
- 5 <Autor, wie er sich selbst erscheint> (für die literarische Kommunikation nicht relevant)
- 6 <Leser, wie er sich selbst erscheint (ebenfalls nicht relevant)
- 7 Der leibliche Autor (realer Autor)
- 8 Der leibliche Leser (realer Leser)
- 9 Erzähler, wie er sich vorstellt daß er dem Leser erscheint
- 10 <Leser, wie er sich vorstellt, daß er dem Autor erscheint> (nicht relevant)

²⁴ Die Maske hat bei Bachtin einen positiven und einen negativen Aspekt. Zum einen ermöglicht sie dem Subjekt die Selbstverwirklichung von nicht genutzten Potentialen. Zum anderen steht sie im Buberschen Sinn für die Lüge, für Scheingestalten.

Der textimmanente Autor wird also durch den Übergang vom Kommunikationsmodell, das nur in die Richtung Autor - Leser geht zum Dialogmodell, das in beide Richtungen geht, noch einmal aufgeteilt in die im Text manifestierte Person, die der real Autor intendiert und die im Text manifestierte Person, die der reale Leser interpretiert. Für den textimmanenten Leser gilt diese Aufteilung nicht, was wiederum den fragmentarischen Charakter des literarischen Dialogs auf der extratextuellen Ebene zeigt. Bei Dialogen innerhalb des literarischen Werkes gilt jedoch das gesamte Bubersche Gesprächsmodell. Es kann dann der Personencharakterisierung dienen: inwieweit bringt sich ein Person direkt in die Beziehung zu anderen ein, oder verwendet sie Masken. Diese Charakterisierungsmerkmale sind auch auf den textimmanenten Autor anwendbar: verwendet er gerne Masken oder ist er bewußt um Authentizität bemüht, ein Bemühen, das jedoch scheitern muß.

1.1.4.3. Zusammenfassung: der literarische Dialog

Ganz offensichtlich entfällt der Sprecher - Hörerwechsel zwischen einem realen Autor und einem realen Leser beim literarischen Kunstwerk ebenso wie das Raum- Zeitkontinuum. Doch auch der weltabgewandte, bescheidenste Künstler schreibt für einen Leser sein Text ist an jemanden gerichtet. Er rechnet mit einer Empfängerpersönlichkeit und deren Fähigkeit zu verstehen und in gewissem Ausmaß auch mit deren Reaktion (guter oder schlechter Verkaufserfolg des Buches). Anhand der Struktur des literarischen Textes, anhand der in ihm verwandten Verfahren läßt sich außerdem ein textimmanenter Autor feststellen, der ganz bestimmte Vorstellungen von einem Leser hat (textimmanenter Leser). Zwischen diesen beiden existieren die Dialogmerkmale Gerichtetheit und Erwartung bzw. Stimulans einer bestimmten Reaktion in höherem Maße als zwischen realem Autor und realem Leser. Mukařovskýs dritte Merkmal, das einander Durchströmen zweier oder mehrerer Kontexte gilt einerseits für die jeweiligen Kontexte von Autor und Leser (ihr kultureller Hintergrund) andererseits auch für den Kontext der literarischen Tradition im ganzen, einer Epoche, eines Dichters zum konkreten literarischen Text (Bachtin prägte dafür den Begriff der Intertextualität). Von einem Dialog Autor - Leser

bzw. literarische Tradition - Text zu sprechen, wäre wegen des fehlenden Sprecher - Hörerwechsels inadäquat, da jedoch andere Dialogmerkmale sehr wohl zu finden sind und ihre Berücksichtigung der Literaturwissenschaft neue Impulse geben kann, spricht man von dialogischen Merkmalen im literarischen Text oder von Dialogizität (z.B. Lachmann 1982).

Bestimmte illokutionäre Akte oder Reaktionstypen im Dialog innerhalb des literarischen Werkes können bei einzelnen Personen überwiegen, dies dient dann der Personencharakteristik, in den Dialogen können bestimmte Regelverletzungen immer wieder auftauchen, dies dient vor allem in der modernen Literatur der Modellierung eines gestörten Kommunikationsverhältnisses usw. Bei derlei Analysen darf man jedoch nicht aus dem Auge verlieren, daß die Sprechakte der Personen sowie die ganzen Dialoge vom Autor immer auch in Hinblick auf die Werkstruktur geschrieben worden sind.²⁵ In manchen Werken ist dies mehr der Fall - der Autorkontext dominiert dann - in manchen weniger.

Poliščuk (1979) unterscheidet den künstlerischen Dialog von der Alltagssprache. Der künstlerische Dialog ist ein organischer Teil des künstlerischen Werkes und damit der allgemeinen Aufgabe dieses Werkes untergeordnet. So sind z.B. Themenwechsel in der Alltagssprache häufig, im künstlerischen Dialog immer zeichenhaftig. Wird die Alltagssprache im künstlerischen Dialog nachgemacht, so ist auch dies bedeutungshaft.

Eine weitere Funktion des künstlerischen Dialogs ist die Weiterführung der Handlung, besonders im Drama. Der künstlerische Dialog ist immer außer an den jeweiligen Partner im literarischen Werk auch an einen Dritten, den Leser (bzw. Zuschauer im Drama) gerichtet. Er bringt ihm zusätzliche Information, z.B. über die Vorgeschichte der Handlung. Es wurden hier nur einige Funktionen des künstlerischen Dialogs angesprochen, ohne sie systematisieren zu wollen, um die Komplexität dieses Dialogtyps zu verdeutlichen.²⁶

Eine Besonderheit des literarischen Textes ist es, daß die

²⁵ s.dazu auch Odincov (1977)

²⁶ zum dramatischen Dialog s. Veltruský (1977).

Bewertungsstandpunkte der Personen nicht nur in ihren Sprechakten zum Ausdruck kommen, sondern auch im übrigen Text, in der nicht-direkten Rede. Diese Bewertungsstandpunkte, von Uspenski (1975) auch Perspektiven genannt,²⁷ sind von Werk zu Werk verschieden dominant gegenüber dem Autorwort. Bachtin sieht die dialogische Tendenz am meisten in den polyphonen Romanen Dostoevskijs verwirklicht.

²⁷ Diese Perspektiven gibt es laut Uspenski auf den Ebenen der Ideologie, der Phraseologie, der Raum-Zeit-Charakteristik und der Psychologie. Die hier angesprochene Bewertung findet auf der Ebene der Ideologie statt.

1.1.5. Dialogdefinition für diese Arbeit

Aus den vorangehenden Kapiteln ist ersichtlich, daß darüber, was ein Dialog ist, bei weitem kein Konsens sowohl zwischen den wie außerhalb der wissenschaftlichen Disziplinen besteht. Darum ist es notwendig die für das Folgende geltende Dialogdefinition an dieser Stelle zu geben.

Der Dialog ist Teil der Kommunikation. Unter Kommunikation ist die Übermittlung eines Textes¹, der aus Zeichen (nicht unbedingt sprachlicher Art!) besteht, von einem Sender an einen Empfänger zu verstehen. Dies geschieht durch einen Sprechakt des Senders, d.h. die Intention des Sprechers sowie sein kultureller und sozialer Hintergrund und die Kommunikationssituation werden mit berücksichtigt. Der kulturelle Hintergrund spaltet sich dabei in den unbewußt durch die Erfahrung des ganzen Lebens erworbenen und in den in der Kommunikationssituation bewußten, aktuellen.

Der Dialog verlangt einen ständigen Wechsel der Rollen zwischen Sprecher und Hörer. Dies bedeutet, daß mindestens zwei Subjekte an einem Dialog teilnehmen müssen.

Im Dialog äußern sich die Teilnehmer zu einem gemeinsamen Thema. Das Thema kann innerhalb eines Dialogs häufiger wechseln.

Die Meinungen der Teilnehmer zum gemeinsamen Thema sind konträr. Siegt eine der Meinungen, geht der Dialog in einen Monolog über. Der Dialog ist theoretisch nicht abschließbar, offen.

Die Bedeutungskontexte des Dialogs müssen gemeinsame Berührungspunkte aufweisen. Die Meinungen der Teilnehmer, die in ihren Äußerungen erscheinen (ihre Ideologien), bilden je einen Bedeutungskontext pro Teilnehmer. Die Berührungspunkte zwischen den Kontexten sind durch das gemeinsame Thema gegeben, dadurch jedoch nicht gewährleistet. Die Teilnehmer können ein gemeinsames Thema haben und doch aneinander "vorbeireden". Das oben genannte Kriterium des Dialogs bedeutet darum, daß sie "eine gemeinsame Sprache sprechen" müssen. Das ist nicht nur wörtlich gemeint, sondern meint, daß die Repliken aufeinander eingehen müssen. Manchmal werden Wörter oder Ausdrücke der vorangehenden Replik aufgenommen, oder sie beeinflussen die eigene Rede in der von

¹ Zur Definition des Begriffes Text s. Lotman 1981 a und b.

Michail Bachtin beschriebenen Weise.

Fehlt das Kriterium des Konflikts, handelt es sich um einen nur formallinguistischen Dialog, taucht er in der Literatur auf, bedeutet dies, daß ein eigentlich monologischer Bedeutungskontext formal auf zwei oder mehrere Personen aufgeteilt ist. Fehlt das Kriterium der Gemeinsamkeit (keine "gemeinsame Sprache", im Extremfall kein gemeinsames Thema), handelt es sich um einen Pseudodialog, die Teilnehmer "reden aneinander vorbei".²

Das Kriterium des Rollenwechsels verlangt, daß neben der Sprecherperspektive die des Hörers stärker berücksichtigt wird, als dies in der reinen Kommunikationsforschung der Fall ist. Neben die Intention des Sprechers tritt die Interpretation durch den Hörer. Beide können miteinander übereinstimmen oder voneinander divergieren (im Extremfall führt dies zum Mißverständnis). Die Interpretation durch den Hörer wird durch dessen Reaktion ersichtlich. Die Interpretation durch den Hörer wird durch dessen sozialen und kulturellen Hintergrund bestimmt. Dadurch, daß der Sprecher weiß, daß der Hörer später zum Sprecher wird, rechnet er mit dessen Interpretation, seine Annahmen über den kulturellen Hintergrund des Hörers und der daraus resultierender Interpretation beeinflussen den Sprecher in der Wahl seines Sprechaktes. Mit dem Fortschreiten des Dialogs wird dieses Geflecht der verschiedenen Annahmen und Erwartungen immer komplizierter. Das Triadenschema von Watzlawick³ bietet hier eine Analysehilfe.

Wichtige Funktionen des literarischen Dialogs sind:

- Veränderung der Situation. Innerhalb des literarischen Werkes kann durch den Dialog die Handlung vorangetrieben werden. Außerdem wird der kulturelle Hintergrund der Dialogteilnehmer verändert (sie wissen nach einem Dialog mehr oder ändern ihre Meinung). Dies gilt auch für den "Dialog" zwischen Autor und Leser (hier Dialog in Anführungszeichen, da einige Kriterien wie der Sprecher - Hörer Rollenwechsel fehlen): die Paradigmen des Lesers, sein Weltbild wird durch das Lesen verändert (dies ist jedenfalls der

² Als Beispiel für Pseudodialog s. die Dramen Čechovs.

³ In Kapitel 1.1.2. dargestellt.

Idealfall). Veränderungen in der Situation des Autors durch das Schreiben sind auch bekannt ("sich etwas von der Seele schreiben"). Außerdem gibt der Dialog im literarischen Werk dem Autor die Möglichkeit, zwei konträre Standpunkte zu einem Problem darzustellen (Dialog im Sinne Bachtins) oder, wenn er glaubt über eine absolute Wahrheit zu verfügen, diese dem Leser aufzuzwingen (sokratischer Dialog).

- Charakterisierung der Personen. Ihr ideologischer Standpunkt wird deutlich, ebenso ihre soziale Stellung, ihre derzeitige psychische Verfassung usw.

- Funktion des Dialogs in der Gesamtstruktur des literarischen Werkes.

Welche der oben genannten Dialogtypologien bei der Analyse Anwendung finden, hängt vom konkreten Text ab. Soll die Charakterisierung der Personen im Dialog untersucht werden, werden die Typologien, die sich an der Beziehung der Dialogteilnehmer zueinander orientieren, sowie die Reaktionstypologien hilfreich sein. Um die Funktion der Dialoge in der Gesamtstruktur des Werkes zu zeigen, können die Typologien nach anderen Kriterien wichtig sein (wenn z.B. Situationsdialoge oder gesteuerte/spontane Dialoge dominieren).

Zum Schluß sei noch einmal in einer Übersicht festgehalten, auf welchen Ebenen Dialoge (wenn auch in rudimentärer Form) möglich sind:

Text A = zu analysierender Text
extratextuell

innertextuell

Inter- Text A-Epoche B
textu- Text A-Gesamtwerk Autor B
alität Text A-Einzelwerk Autor B

Autor - Leser

realer Au-realer Le

textim.Au-textim.Le
Äußerung Pers.a-Pers.b
ideolog.Standpkt.v.Pers.,
Erzähler, textim.Autor

Sprachebene

Sprachstil A-Spr.stil B

Spr.stil Pers.a-Pers.b
logische Relationen
(Negationen, Parallelismus)
sofern sie ideologisch
versch.Standpkte.wider-
spiegeln

1.2. Dialoganalyse

Zunächst muß die Mikro- und die Makrostruktur des Dialoges unterschieden werden. Auf der Mikroebene werden die einzelnen Repliken der verschiedenen Personen untersucht. Zu diesem Zweck eignet sich am besten die Sprechakttheorie in ihrer erweiterten Form, d.h., es sollen nicht nur die Sprechakte isoliert betrachtet werden, sondern ihre Einbeziehung in den Dialog als Ganzem muß berücksichtigt werden. Wie im praktischen Teil zu sehen sein wird, kann sich dadurch für den jeweiligen Sprechakt eine völlig andere Interpretation und Typologisierung ergeben.

Auf der Makroebene werden die einzelnen Dialogphasen voneinander abgegrenzt, Probleme des Rederechts usw. behandelt.

1.2.1. Die Sprechakttheorie zur Dialoganalyse

Hier soll die Sprechakttheorie in der Searleschen Form kurz dargestellt werden, so wie sie dann im praktischen Teil angewandt werden wird.¹

Die Sprache besteht für Searle aus Lauten oder Zeichen, die Produkt intentionalen Verhaltens sind. Damit ist jede Sprachtheorie Teil einer Handlungstheorie, da Sprechen eine regelgeleitete Form des Verhaltens ist. "Es ist nicht immer die Bedeutung eines Satzes allein, die bestimmt, welcher Sprechakt mit einer bestimmten Äußerung vollzogen wird, denn ein Sprecher kann mehr meinen, als er wirklich sagt." (Searle 1969, 32) Jedoch geht Searle davon aus, daß der Sprecher aufrichtig spricht und schließt damit alle Sprechakte der Täuschung, sowie die indirekten Sprechakte aus. Letztere sind zwar nicht unaufrichtig, doch wird etwas anderes als das tatsächlich Gemeinte ausgesprochen, wobei der Hörer dies aufgrund einer Konvention sofort erkennt. Überhaupt berücksichtigt Searle nicht die individuellen und kulturellen Voraussetzungen des Sprechers, oder die Möglichkeit, daß der Hörer einen anderen Sprechakttyp interpretiert als den vom Sprecher intendierten. Gerade diese Möglichkeiten sind es aber, die den literarischen Dialog interessant machen. Trotzdem bildet seine

¹ SEARLE, John R.: Sprechakte. Frankfurt/Main 1983.
Originalausgabe: Speech Acts. Cambridge 1969.

Theorie die Grundlage für alle weiteren Analysen.

Laut Searle ist ein Sprechakt die Verknüpfung des Ausdrucks eines propositionalen Gehalts mit einem illokutionären Akt. Beides ist zu unterscheiden vom reinen Vollzug von Äußerungsakten (d.h. vom Äußern von Wörtern, Sätzen, Morphemen). Dazu kommt noch der Begriff des perlokutionären Aktes, der die Wirkungen, den Sprechakte auf den Hörer haben, bezeichnet. Die Wirkung des illokutionären Aktes Argumentieren kann "überreden", "überzeugen" sein. Searle macht jedoch keinen Unterschied zwischen dem intendierten perlokutionären Akt und dem tatsächlichen, der erst aus der Replik des Hörers oder dessen Verhalten allgemein zu erkennen ist.

Die Proposition eines Sprechaktes ist das, was der Sprecher mit ihm ausdrückt, unabhängig von der Art des illokutionären Aktes. Verschiedene illokutionäre Akte können denselben propositionalen Gehalt haben. (z.B. Sam raucht. Raucht Sam? Derselbe propositionale Gehalt, einmal als Behauptung, dann als Frage) In jedem Sprechakt gibt es den Indikator des propositionalen Gehalts und den Indikator der illokutionären Rolle. Letzterer kann direkt ausgedrückt sein durch die sog. performativen Verben (ich verspreche...usw.), oder durch Wortfolge, Intonation, Betonung, Interpunktion, Modus des Verbs usw. angezeigt werden. Searle geht aber davon aus, daß die illokutionäre Rolle immer innerhalb eines Sprechaktes zu erkennen sei, da jedoch gerade im literarischen Dialog die Absichten des Sprechers erst im Zusammenhang des ganzen Textes zu erkennen sind, muß eben dieser Text zur Bestimmung des illokutionären Typs eines Sprechaktes mit herangezogen werden.

Unterscheidet man propositionalen Gehalt und illokutionäre Rolle eines Sprechaktes, können bei einer Negation propositionale Negation und illokutionäre Negation unterschieden werden. Propositionale Negationen lassen dabei die illokutionäre Rolle unverändert. Aus "ich verspreche zu kommen" wird durch propositionale Negation "ich verspreche, nicht zu kommen", durch illokutionäre Negation dagegen "ich verspreche nicht, zu kommen". Letzteres stellt dann kein Versprechen mehr dar, sondern die Weigerung, ein Versprechen zu geben.

Im Dialog äußert ein Sprecher einen Sprechakt meist in der Absicht, eine Wirkung hervorzurufen und mit dem Wunsch, daß der Hörer diese Absicht erkennt. Searle erwähnt nicht, daß es Sprechakte mit einem sog. "doppelten Boden" geben kann, wenn der Sprecher nämlich will, daß der Hörer eine Absicht erkennt, die die wahre Absicht nur verdecken soll. Um zu einem solchen Ergebnis zu kommen, ist es notwendig das, was Searle "Bühnenhintergrund" nennt, mit zu berücksichtigen. Dann auch muß die Bedeutung eines Satzes nicht mehr mit der Absicht übereinstimmen. Searle führt dafür das Beispiel des amerikanischen Soldaten an, der im Zweiten Weltkrieg von den Italienern gefangen genommen wird und diesen vermitteln will, er sei deutscher Soldat (Absicht) und, da er nur einen deutschen Satz kann, nämlich ein Goethezitat, dieses immer wieder wiederholt, obwohl dieser Satz keineswegs die Bedeutung "ich bin ein Deutscher" hat. Doch wenn die Italiener ebensowenig Deutschkenntnisse haben, werden sie, so ist seine Hoffnung, diese Bedeutung annehmen.

Laut Searle gibt es Sprechakte ohne perlokutionären Effekt, da Verstehen allein noch keinen solchen darstelle. Darum sei die Äußerung von "Hallo" als reiner Grußformel ohne perlokutionären Effekt. Es ließe sich hinzufügen, daß "Hallo" in einer nicht adäquaten Situation geäußert (also z.B. einer höher gestellten Persönlichkeit gegenüber), sehr wohl einen perlokutionären Effekt haben kann, nämlich den einer Bruskierung. Selbst in einer adäquaten Situation, einer zwar gleichgestellten Person gegenüber, die man jedoch zum ersten Mal sieht, hat "Hallo" den perlokutionären Effekt, daß diese Person erkennt, daß ich sie als gleichgestellt und vertraut behandeln will.

Für den Gebrauch des Indikators der illokutionären Rolle sieht Searle folgende Regeln wirksam:

1. Regel des propositionalen Gehalts. In ihr wird festgelegt, was ein bestimmter Sprechakttyp als Proposition mindestens enthalten muß (z.B. zukünftige Handlung des Hörers).
2. Einleitungsregeln. Sie besagen, welche Bedingungen vor dem Sprechakt für einen bestimmten Sprechakttyp bestehen müssen (z.B. es ist für den Sprecher nicht offensichtlich, daß der Hörer eine

bestimmte Handlung vollziehen wird).

3. Aufrichtigkeitsregel. Der Sprecher muß auch das Geäußerte meinen.

4. Wesentliche Regel. Sie faßt die Intention des Sprechers eines bestimmten Sprechakttyps zusammen.

Zweifel an der Möglichkeit einer eindeutigen Zuordnung einer Äußerung zu einem Sprechakttyp wurden oben schon angedeutet. Levinson (1981) geht soweit, eine solche in einem realen Dialog ganz zu leugnen. So könne eine Aussage mehrere Sprechakteinheiten beinhalten (dies ist jedoch kein Gegenargument!). Der eindeutigen Zuordnung entziehen sich jedoch die indirekten Sprechakte. Indirekte Sprechakte können regelgeleitet sein. Dann ist ihre Indirektheit für den Hörer offensichtlich und interpretierbar. So ist es im Fall der Höflichkeit, wenn der Sprecher eine Aufforderung in einer Frage ausdrückt ("Könntest du die Türe zumachen?"). Ein indirekter Sprechakt weist sich also dadurch aus, daß der Sprechakttyp der Oberfläche nicht mit dem eigentlich vom Sprecher intendierten übereinstimmt. Die Indirektheit eines Sprechaktes kann jedoch auch nicht konventionalisiert sein, sie ist dann für den Hörer schwerer oder gar nicht durchschaubar (im Fall der Täuschung).

1.2.2. *Dialogsequentierung*

Um die Makrostruktur der Dialoge erfassen zu können, sind methodische Mittel zur Sequentierung der Dialoge nötig. Damit beschäftigt sich ein neuer Zweig der Sprechakttheorie, die Konversationsanalyse (Henne/Rehbock, 1979; Franck, 1980;). Sie sieht nicht mehr isolierte Sprechakte, sondern Sprechaktsequenzen. Dabei kann sich dann für einen Sprechakt ergeben, daß er nicht nur eine Aufforderung darstellt, sondern daß er auch ein Signal zur Gesprächseinleitung ist.

So ergibt sich ein neuer Sprechakttyp, der ausschließlich dialogsteuernde Funktion besitzt. Außerdem ergeben sich über- und untergeordnete Sprechakte, analog zu über- und untergeordneten Gesprächszielen.

Ein anderes Feld für die Konversationsanalyse ist die Untersuchung des Systems der Rederechtsvergabe, denn gerade der Redewechsel

zwischen mindestens zwei Personen ist es u.a. ja, der den Dialog vom Monolog unterscheidet. Hier wird untersucht, mit welchen Signalen ein Sprecher das Rederecht weitergibt, bzw. es sich zu erhalten sucht.

Ein Dialog wird meist in folgende Sequenzen oder Phasen aufgegliedert sein: Einleitungs- oder Begrüßungsphase, Phase mit Thema a, Phase mit Thema b, usw., End- oder Abschiedsphase. Die Themenphasen sind natürlich nur im Idealfall genau voneinander trennbar. Welche der Personen den Übergang von einer zur anderen Phase jeweils vornimmt kann viel über deren aktive oder passive, über- oder untergeordnete Rolle in der Beziehung beider Personen zueinander aussagen. Im literarischen Dialog kann sich dazu noch durch eine klare Gliederung des Dialogs, durch eine eventuelle Symmetrie der Formwillen des textimmanenten Autors zu erkennen geben.

Auf die genauere Terminologie der Konversationsforschung in bezug auf die Dialogsequentierung (Satz, Sprechakt, Zug, turn usw.) möchte ich hier nicht eingehen, für die folgende Analyse wird der Sprechakt, die Replik (zusammenhängende Rede eines Dialogteilnehmers) und die Dialogphase genügen. Inhaltlich werden außerdem übergeordnete Ziele eines Dialogteilnehmers von kurzfristigen Zielen zu unterscheiden sein.

1.3. Anwendung auf den literarischen Dialog

1.3.1. *Bisherige Anwendungen der Sprechakttheorie auf die Literatur*

Eine der interessantesten Anwendungen der Sprechakttheorie liefert Schmachtenberg (1982), der damit den dramatischen Dialog untersucht. Für ihn ist der literarische Text als ganzer ein Sprechakt, der jedoch im Gegensatz zum alltagssprachlichen Sprechakt (dieser gibt unmittelbare Handlungsanweisungen) nur mittelbare Handlungsanweisungen gibt (auf der Ebene Text - Rezipient), d.h., er macht Erfahrungsschemata bewußt, oder erweitert sie.

Innerhalb des literarischen Textes unterscheidet Schmachtenberg folgende Sequenzarten, d.h. Arten der Aufeinanderfolge von Sprechakten:

1. Lineare Sequenz. Auf einen Sprechakttyp folgt der konventionelle Gegentyp. z.B. Gruß - Gegengruß, Frage - (passende) Antwort.

2. Modale Sequenz. Zwischen Sprechakttyp und konventionellem Gegentyp werden einer oder mehrere Sprechakte eingefügt. z.B. Frage - Gegenfrage - Antwort₁ - Antwort₂.

3. Optionale Sequenz. Der Partner kann zwischen verschiedenen Sprechakten, mit denen er reagiert, auswählen. z.B. Behauptung Zustimmung oder Einschränkung oder Bitte um Begründung usw.

Die optionale Sequenz kann in Form eines Stammbaumes die Fortsetzungsmöglichkeiten veranschaulichen, wie die Schmachtenberg im Fall des Sprechakts des Vorwurfs macht.

Für die konkrete Dialoganalyse in der Literatur gibt Schmachtenberg folgende Analyseschritte an:

1. Zuordnung von singulären Sprechakten zu einem Illokutionstyp
2. Identifizierung und Benennung der einzelnen illokutiven Akte
3. Beschreibung der kommunikativen Funktion des Redebeitrags
4. Beschreibung der Sprechaktsequenz
5. Benennung der thematischen Einheiten (dies ist auf verschiedenen Hierarchiestufen möglich)

Als Ergebnis kann sich die Dominanz eines bestimmten Sprechakttyps für eine literarische Person, für einen Text, für einen Autor usw.

ergeben. So stellt Schmachtenberg fest, daß der Sprechakt des Vorwurfs im englischen Restaurationsdrama dominiert. Ebenso können rekurrente Sequenzmuster für einen Text typisch sein. Dies sind nur einige der Fragestellungen, die Schmachtenberg mit Hilfe der Sprechakttheorie beantworten will.

Den theoretischen Ansatz der Sprechakttheorie, der den Sprechakt in lokutiven, illokutiven und perlokutiven Akt aufteilt (Austin 1962), sieht Schmid (1986) im Drama Mrożeks Na pełnym morzu auf der Handlungsebene selbst konkretisiert. So sei die illokutive Rolle, die sie mit der initiativen gleichsetzt, immer von den "Zweiten" ausgefüllt, die perlokutive, passive dagegen immer vom "Ersten".

1.3.2. *Der Dialog in den verschiedenen Gattungen*

Vor dem Hintergrund der Bachtinschen These, daß echte Dialogizität nur im Roman, also einer Untergattung der Epik möglich sei, wird eine genaue Gattungsdefinition erforderlich. Erst dann kann entschieden werden, ob eine solche Beschränkung in Zusammenhang mit der in Kapitel 1.1.5. gegebenen Dialogdefinition aufrechterhalten werden kann.

1.3.2.1. *Gattungsdefinitionen*

Gattungen werden hier als Merkmalbündel verstanden, die eine Teilmenge aus der Menge aller Texte differenzieren. Die erste notwendige Differenzierung wäre dabei die der literarischen Texte gegenüber der Gesamtheit aller Texte. Die nächste Differenzierung ist die der fundamentalen Formen Poesie und Prosa, wobei diese auch in nicht-literarischen Texten vorkommen können (z.B. in Reklameversen).

Der Begriff der Prosa wurde in der Literaturwissenschaft des 19.Jh. für den gesamten Bereich der Dichtung angewandt. Dies geschieht zum Teil auch heute noch, vor allem, wenn von "poetischer Sprache" (im Gegensatz zur nicht-literarischen - oder Alltagssprache) die Rede ist. Darum hat es sich eingebürgert, die Prosa dem Vers gegenüber zu stellen.

Für die Formalisten ist die poetische Sprache von der Alltagssprache in wesentlichen Punkten grundverschieden. Ihr Verdienst ist es, die der poetischen Sprache spezifischer Verfahren herausgearbeitet zu haben. An diesen Verfahren ist für die Formalisten die Literatur erkennbar. Es gibt jedoch genügend Beispiele dafür, daß die Grenze zwischen Literatur und nicht-Literatur keineswegs so scharf ist, bzw. daß nicht allein aus der Sprache der Texte über deren Zugehörigkeit entschieden werden kann. Zu eindeutigen Kriterien gelangt man erst, wenn man die Kommunikationssituation berücksichtigt. Sie wurden zwar schon in Kapitel 1.1.4.2. besprochen, doch sollen sie hier noch einmal anhand der Dichtungslogik von Käthe Hamburger, vor allem in Widerspruch und in Ergänzung zu ihr, kurz dargestellt werden.

Für Käthe Hamburger (1957) steht die Literatur nicht als einheitlicher Block der nicht-Literatur gegenüber, vielmehr stehen die beiden literarischen Gattungen, nämlich die fiktionale

(Epik/Dramatik) und die existentielle (Lyrik) an verschiedenen Orten des Aussagesystems. In einer Aussage sagt immer ein Subjekt (das Aussagesubjekt) etwas über ein Objekt aus. Im Fall der fiktionalen Gattung gibt es ein solches Aussagesubjekt nicht, statt auf ein reales Ich-Origo, ist das Erzählte auf fiktive Ich-Origines (die Romanpersonen) bezogen. Verfasser und Leser sind also keine relevanten Bezugssysteme. Die Aussagen haben auch nicht nur Objekte zum Inhalt. Es ist gerade das Spezifikum der Epik, daß sie als einzige in der Lage ist, Personen nicht nur als Objekte, sondern als Subjekte darzustellen. Diese beiden Punkte (Fehlen eines Aussagesubjekts und das Erscheinen der dargestellten Personen als Subjekte) hat die Dramatik mit der Epik gemein.

Die Lyrik dagegen besteht aus Wirklichkeitsaussagen (darum existentielle Gattung), sie wird von einem Aussagesubjekt ausgesagt. Personen können in ihr (in ihrer reinen Form) nur als Objekte, d.h. in der Deutung durch das Aussagesubjekt, auftreten. Alles, Gegenstände wie Personen, sind Bestandteil des Erlebnisfeldes des Aussagesubjektes. Diese subjektive Deutung der Wirklichkeit hat die Lyrik mit der ihr in mancher Hinsicht benachbarten Philosophie gemeinsam. Jede noch so subjektive philosophische Aussage und jede noch so erkenntnisgerichtete lyrische Aussage trennt jedoch die Kontextgrenze.

Ebenso wird jede noch so sachliche epische Aussage und jede noch so einfache lyrische Aussage von jeder noch so ästhetischen nicht-literarischen Aussage (von der Reisebeschreibung bis zum Reklamevers) durch die Kontextgrenze getrennt. Darüber, was die Kontextgrenze bzw. der Kontext ist, sagt Hamburger nichts genaues. Für sie bedeutet der Kontext einfach die Tatsache, daß eine entsprechende Textstelle in einem Brief, Roman, einem Gebet oder einem Gedicht steht. Allenfalls der Begriff der Funktion des Textes, den sie des öfteren gebraucht, weist darauf hin, daß der Gebrauch gemeint sein könnte, den die Rezipienten von dem Text machen. Der Brief wird dann als Information für einen Empfänger gelesen, das Gebet als "Gebrauchstext" für bestimmte Gelegenheiten. An anderer Stelle behauptet Hamburger, daß es nicht-literarische Texte auszeichnet, wenn die Gegenstände, über die berichtet wird, zur Zeit des Berichtens tatsächlich vorhanden waren. Dies ist jedoch auch bei literarischen Texten möglich, was

in diesem Fall im Bewußtsein des Lesers nicht dominant ist. Das was die Literatur ausmacht, ist also in der Theorie Hamburgers versteckt vorhanden, sie macht es jedoch nicht explizit, daß es die Leser sind, die über die Literarizität eines Textes entscheiden. Dadurch werden Erscheinungen erklärbar, wie die, daß Texte, die ursprünglich als Briefe, Reiseberichte oder Reportagen (z.B. die Reportagen Kishs) entstanden waren, dann in die Literatur eingingen. Die Texte müssen allerdings bestimmte minimale ästhetische Merkmale aufweisen, damit eine Literarisierung möglich wird (Gesetzestexte oder Auszüge aus Haushaltsbüchern sind damit ausgeschlossen). Die "literarische Einstellung" des Lesers stellt sich entweder im Laufe der individuellen Lektüre ein, oder der Leser geht schon mit einer solchen an den Text heran. Sie wurde dann z.B. durch Zeitungskritiken ("die Reiseberichte des Autors X sind ein Stück Literatur geworden") erzeugt.

Den nicht nur rezipierenden sondern selbst schöpferischen Charakter des Leseaktes stellen Landwehr/Setterkorn (1973) heraus. Dabei verwenden sie die Begriffe der Sprechakttheorie. In der Alltagssprache bestehe der Sprechakt in dem Einfluß, den der Sprecher qua Äußerung auf den Hörer ausübt, da Sprecher und Hörer in der Sprechsituation anwesend sind. Im Fall der Literatur jedoch (Landwehr/Setterkorn verstehen darunter, daß die Eigenschaft "literarisch" einem Text vom Rezipienten zugesprochen wird) wird der illokutive Akt bei der Rezeption, unter möglichem Absehen vom Sender vollzogen (der Leser kann einen Text als literarisch rezipieren, auch wenn er vom Autor nicht als solcher konzipiert war). Das Lesen wird dadurch selbst zum Sprechakt.

Innerhalb der Literatur ist vom formalen Standpunkt aus gesehen die Prosa vom Vers zu unterscheiden. Josef Hrabák (1961) spricht von den zwei fundamentalen Formen der literarischen Kommunikation, wobei er in der Literatur des fin-de-siècle eine Annäherung zwischen beiden feststellt. Die Literaturwissenschaft spricht dann von Prosaisierung des Verses, rhythmischer Prosa, gereimter Prosa. Doch sieht Hrabák die Grenze zwischen Prosa und Poesie in jedem Fall erhalten, ja durch die Annäherung noch aktualisiert. Doch Kriterien wie Reim, Rhythmik, Metrum reichen nicht aus, um Prosa

und Vers zu unterscheiden, da die Literaturgeschichte ja zeigt, daß die Skalen einerseits vom akademischen zum freien Vers, andererseits von der nur durch die Grammatik gebundene Prosa zur rhythmisierten reicht, wobei die rhythmisierte Prosa gebundener als der freie Vers sein kann. Somit bleibt als Unterscheidungskriterium die graphische Darstellung, d.h. die Einteilung in autonome Einheiten (Verse), die mit der syntaktischen Einteilung zusammenfallen kann, aber nicht muß. Jurij Tynjanov (1977) sieht ebenfalls die Einheit der Versreihe als charakteristisch für die Poesie an, wobei er die Wechselwirkung zwischen Versreihe und syntaktischer Gliederung als entscheidend postuliert. Ebenso verfährt Maria Mayenowa (1974). Das Enjambement wird so für die Poesie konstitutiv, die Prosa kennt nur die syntaktische Einteilung.

So wie die Literatur als solche über den Kontext definiert wurde, so soll dies auch mit den Grundgattungen Epik, Lyrik und Dramatik geschehen. Die Gattungen sind zum einen dadurch definiert, daß man aus einer Anzahl von Texten deren Invarianten herauskristallisiert, sie bestehen also aus Texten. Zum anderen sind sie Merkmalbündel, die Texte generieren.

Den ersteren Aspekt untersucht Tzvetan Todorov (1979), indem er fragt, woher die Gattungen kämen. Seine Antwort lautet: aus anderen Gattungen. D.h., durch eine Anzahl von Texten hat sich eine Gattung etabliert, neue Texte verstoßen gegen bestimmte Gattungsgesetze oder vermischen Gattungen, daraus können neue Gattungen entstehen, je nachdem ob sich weitere Texte finden, die die gleichen Gesetzesverstöße aufweisen. Den Ursprung der literarischen Gattungen sieht Todorov in der Alltagssprache. Auch in der Alltagssprache wird erzählt (=> Epik), finden sich Wortspielereien und Verse (Kinder- Volkslied- u.a.) (=> Lyrik). Auch einige Untergattungen entstehen aus Sprechakten, Todorov weist dies für die Phantastik nach, für die ein "akt mowy wyrażający wahanie "fantastyczne"..." (Todorov, 1979:320) die Grundlage bildet.

Sieht man die Gattungen als Merkmalbündel, die neue Texte generieren, so sind diese durch Konventionen festgelegt. Diese Konventionen werden im Laufe der Literaturgeschichte stabilisiert aber auch immer wieder in Frage gestellt. Im folgenden sollen

verschiedene Versuche, Kriterien zur Gattungsdifferenzierung zu finden, vorgestellt werden.

Herta Schmid (1973) sieht die Grundgattungen in der Sprache als dem Material der Literatur begründet. Dies möchte ich dahingehend modifizieren, daß Eigenarten der Sprache durch Konvention auf verschiedene Gattungen verteilt wurden. Jede Äußerung besteht aus zwei Grundakten: der Benennung (in Hinblick auf eine gemeinte außersprachliche Wirklichkeit) und dem kontextbildenden Akt, wobei der Satzrahmen und die Beziehungen der einzelnen Benennungen untereinander und zu dem gesamten Ausschnitt der Wirklichkeit festlegt. In der Kunst nun wird das normalsprachliche Ineinandergehen der beiden Akte aufgebrochen. Wie die dabei entstehene Grundspannung ausgenützt wird, bestimmt die Unterscheidungskriterien für die Grundgattungen.

Als Ausgangspunkt wählt Herta Schmid (1973) die Bühlersche Sprachtheorie (Bühler, 1934). Danach sind die Grundgattungen in der Sprechhaltung angelegt: die expressive Haltung (sie betont die subjektive Sicht, unter Vernachlässigung des Adressaten - Lyrik), die darstellende Haltung (Epik) und die impressive Haltung (der Sprecher versucht, sein Gegenüber von seiner Sicht der Dinge zu überzeugen - Dramatik).

Die lyrische Sprechhaltung zeichnet sich durch Freiheit von der Zwängen der gewohnten Sprache aus. Dabei bietet sich die lautliche Ebene an, da sie in der natürlichen Sprache nicht bedeutungstragend ist. Wenn sie dominant wird, bringt dies eine größtmögliche Loslösung von den Bedeutungsgesetzen der natürlicher Sprache. Dabei können lautliche Entsprechungen Beziehungen zwischen Wörtern außerhalb der syntaktischen Beziehungen herstellen. Dies führt zu einer Verselbständigung des Wortes gegenüber dem Satz, weshalb auch die Lyrik die Dichtung des Wortes genannt wird. Die Bewußtmachung des Wortes geschieht auch durch Neologismen, Archaismen und Dialektismen, die aufgrund ihrer Lauthaftigkeit vom Dichter ausgewählt werden. Der Wortsinn wiederum kann hinter formalen Erfordernissen (Metrum, Reim usw.) zurücktreten. Dies wird deutlich, wenn Korrekturen der Dichter an ihren Werken betrachtet werden. In Gedichten muß das neue Wort zu dem zu verbessernden isomorph sein.

Die Epik dagegen ist die Dichtung des Satzes, sie wählt normalsprachliche Benennungen. Die künstlerische Formung und die semantische Funktionalisierung erfolgt hauptsächlich auf der Ebene der Komposition, der Personenkonstellation, lautliche Muster spielen, wenn sie auftreten, eine untergeordnete Rolle.

Die dramatische Grundhaltung wählt das "...impressive Wort..., (das) Resultat immer zweier Kräfte (ist), der impressiven Absicht des Sprechers und der bekämpften subjektiven Sicht des Gegenübers". (Schmid, 1973) Die Betonung des einzelnen Wortes ist somit der Lyrik ähnlich. Jedoch sind Benennungsakt und satzbildender Akt einheitlich wie in der Epik. Der Dramatik ist also eine Zwischenstellung zwischen Epik und Lyrik eigen.

Mukařovský sagt, daß das Motiv des lyrischen Ich für die Lyrik zentral ist, wie das Motiv des Erzählers für die Epik. In seiner Studie über Máchas Máj (1948) stellt er in diesem Werk ein Eindringen des lyrischen Ichs in die Epik fest. Drei Faktoren tragen nach Mukařovský dazu bei:

1. Schwächung der Handlungsseite
2. Hervorhebung der subjektiven Elemente
3. Schwächung der Bindung der Motive und Reflexionen an das sie denkende Subjekt, es kann also außerhalb der Personen ein lyrisches Ich rekonstruiert werden.

Wieder betont Mukařovský den Widerstand des Wortes gegen den Satz, wozu u.a. semantische Brüche wie z.B. "das Gestampfe der Tage" (Mukařovský, 1948) beitragen. Das Thema wird dadurch zum abstrakten Punkt im Satz, es wird auf die einzelnen Wörter dezentralisiert. Die akzessorischen Bedeutungen sind dann nicht mehr gebunden, sie können sich reicher entfalten, wodurch ein ständiges Bedeutungsflimmern entsteht. An anderer Stelle umschreibt Mukařovský dieses Phänomen der poetischen Sprache als Spiegelungen der Bedeutungen aufeinander treffender Wörter, wodurch eine Bedeutungsatmosphäre geschaffen werde, die in keinem der einzelnen Wörter enthalten ist.

Jurij Lotman (1981) geht ebenso auf die Unterscheidung "Poesie und Prosa"¹ ein. Ob ein Text in Poesie oder Prosa geschrieben wurde,

¹ Kapitelüberschrift in Lotman (1981).

hing auch immer davon ab, welche Funktion diesen vom jeweiligen Kulturtyp zugeordnet wurde. Es existiert im Dichter wie im Leser eine feste Vorstellung dessen, was Poesie und was Prosa ist. Vor diesem Hintergrund dann kann es zu Überschneidungen kommen. Dieser Hintergrund besteht aus Verboten, die jedoch nicht alle die gleiche Kraft haben. Manche gelten für ein bestimmtes System als absolut, ihre Überschreitung macht Kunst unmöglich, andere gelten als fakultativ, ihre Verletzungen können neue Bedeutungen hervorbringen.

Als charakteristisch sieht Lotman für die Poesie die Segmentierung an. Diese erfolgt hauptsächlich durch Wiederholung des Metrums, des Reims, einzelner Wörter, ganzer Strophen (Refrain), aber auch von Inhalten. Wie die Wiederholung das Konstruktionsprinzip für die Poesie ist, ist die Kombination dasjenige für die Prosa.²

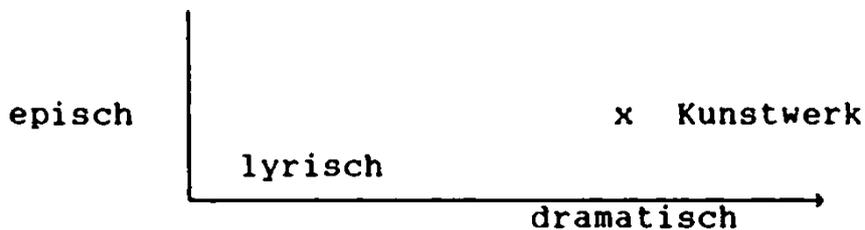
Kombiniert werden u.a. verschiedene, sich überschneidende Blickpunkte. Ein Blickpunkt bleibt dabei nur so lange aktiv, wie auch sein Antisystem, der diametral entgegengesetzte Blickpunkt über Aktivität verfügt. Daß das Negierende das Negierte nicht auslöscht, sondern zu ihm in das Verhältnis der Ko-opposition tritt, macht den Unterschied Kunst - wissenschaftlicher Dialog erst aus.

Im Zusammenhang der Poesie - Prosa Überschneidungen ist auch ein Aufsatz Roman Jakobsons (1935) zur Lyrik Boris Pasternaks interessant. Jakobson sieht die Metapher mit der Poesie, die Metonymie mit der Prosa verbunden. In der Metapher ist eine assoziative Berührung des ersetzten und des ersetzenden Bildes nicht notwendig (siehe Prinzip des Nebeneinanders, der Wiederholung bei Lotman), wie in der Metonymie, in der die Beziehungen zwischen Teil und Ganzem, zwischen Ursache und Wirkung u.a. ausgenutzt werden (siehe Prinzip der Kombination bei Lotman). Speziell bei Pasternak führt dies zu einer

² Die Segmentierung der Prosa geschieht durch formale Elemente. Die Kombination verschiedener Blickpunkte geschieht jedoch auf der inhaltlichen Ebene. Somit würden hier heterogene Kriterien herangezogen. Es ist also nötig, so wie Tynjanov dies tut, die formale Segmentierung auch inhaltlich zu interpretieren.

Vergegenständlichung der Abstraktionen, zu einer gegenseitigen Durchdringung der Gegenstände und damit zur Verwischung der Grenzen, zur Anthropomorphisierung der unbeseelten Umwelt. Dies alles ergibt eine Prosaisierung seiner Lyrik, eine wahrhaft epische Einstellung auf die Welt ist bei Pasternak aber auch nicht möglich, da er hauptsächlich von der Geburt der Dinge erzählt, weniger von Handlungen.

Statt von den drei Gattungen Epik, Lyrik, Dramatik wird man besser von der epischen, lyrischen, dramatischen Einstellung gegenüber der Welt sprechen. Andrzej Zgorzelski (1980) stellt ein Koordinatensystem der drei Möglichkeiten auf. Die Stellung des Werkes innerhalb dieses Systems zeigt seine Nähe bzw. Ferne zu den drei Koordinatenachsen:



Was leistet die oben versuchte Einteilung in Grundgattungen für die Textanalyse? Nach Husserl (1913) ist ein individueller Sinnstyp nur dadurch verstehbar, daß er einem Sinnstyp angehört. Klaus W. Hempfer (1973), in dessen Gattungstheorie Husserl zitiert wird, sieht die Gattungen als einen solchen Sinnstyp, oder als ein dem Sprecher und Interpreten gemeinsames System von Normen, durch das Kommunikation überhaupt erst möglich wird, an. Die Gattungen sind also jener Hintergrund oder jene Folie, die im Wahrnehmungsprozeß eine so wichtige Rolle spielen.

Vor dem Hintergrund der Gattungen als abgeschlossene Systeme erst, können minus prijomy eine Bedeutung gewinnen. So wird z.B. Reimlosigkeit erst bedeutsam, wenn vorher der Reim als Norm für die Poesie gegolten hat. Eine ästhetische Wirkung existiert nur in Relation zu Lesererwartung und dem Normensystem einer Epoche, also in Beziehung zu Kriterien, die in die Gattungsdefinition eingehen. Eine solche Funktion erfüllen auch die Einzelgattungen.

1.3.2.2. *Der Dialog in der Epik*

Die Epik ist die Gattung, für die die Bachtinsche Dialogizitätstheorie entwickelt wurde. Die meisten Gattungstheorien gehen davon aus, daß in der Epik mehrere Personen als selbständige Subjekte dargestellt werden, ein übergreifendes Subjekt dagegen fehlt, besser gesagt, seine Perspektive ist nicht die allein gültige, in die die anderen eingebettet wären.

In Käthe Hamburgers Dichtungslogik heißt dies, daß in der Epik als der fiktionalen Gattung, ein wirkliches Aussagesubjekt fehlt. Dafür sind die Personen als einzelne Ich-Originen mit jeweils eigenen Perspektiven konzipiert. Auch der Erzähler, falls vorhanden, ist kein solches übergeordnetes Aussagesubjekt, er hat nur die Funktion, nämlich die, das Dargestellte hervorzubringen (Erzählfunktion).

Auch die darstellende Sprechhaltung, die in der Bühlerschen Sprachtheorie der Epik entspricht, ist dazu geeignet, Gegenstände und Personen hervorzubringen und nicht subjektive Gefühle. Mukařovský sah die Lyrisierung der Epik durch die Lösung der Reflexionen und der Motive von den Personen gegeben, da dadurch die Konstituierung eines übergeordneten Ich möglich sei.

Für Bachtin ist dieses Fehlen einer integrierenden Instanz die Voraussetzung dafür, daß verschiedene ideologische Standpunkte dargestellt werden können, ohne daß sie von einer übergeordneter Instanz beeinträchtigt werden, d.h. sie werden von ihr nicht als positiv/negativ oder wahr/falsch bewertet.³ Diese ideologischen Standpunkte, die jeweils an eine der Personen gebunden sind, treten in Dialog zueinander, wenn die oben genannten Kriterien für einen solchen (gemeinsame Basis, Konflikt) gegeben sind. Am besten geeignet für die Darstellung eines Dialogs der Ideologien ist laut Bachtin der Roman. Doch auch hier ist die absolute Nichteinmischung jeglicher übergeordneter Instanz eine Idealform,

³ So nimmt Bachtin zwar schon eine übergeordnete Autorebene an, sie solle sich jedoch jeglicher Wertung entsagen. Dies ist so jedoch nicht möglich, da schon durch die Konstruktion (ein Standpunkt wird ausführlicher behandelt als andere usw.) eine Wertung vollzogen wird.

der die Romane Dostoevskijs am nächsten kommen. Der Dialog der Ideologien kommt an der Werkoberfläche in den dargestellten Personendialogen zum Ausdruck, in der Tiefenstruktur aber auch in den Personenbeschreibungen, in der Stellung der jeweiligen Person in der Personenkonfiguration usw.

Was Bachtin hier als die Prosa beschreibt, scheint mir jedoch nur ein Teil dieser Gattung zu sein. Häufig ist das prosaische (epische) Kunstwerk ebenso wie das lyrische auf eine übergeordnete Instanz hin ausgerichtet. Diese kann ein episches Ich sei - die Erzählung ist dann in der Ich-Form oder einer der Masken dieses Ich (dazu später) geschrieben - oder ein dieselbe Funktion erfüllender Erzähler. D.h., es gibt Erzähler, die ähnlich dem epischen Ich das Werk dominieren, aber auch solche, die keine so "starke" Position einnehmen und damit die von Bachtin beschriebene Dialogizität erlauben.

Käthe Hamburger will nun die in der Ich-Form geschriebenen Prosawerke als Mischform zwischen Epik und Lyrik betrachten, diese Aussagen sogar aus dem epischen, fiktionalen Bereich herausnehmen und als Wirklichkeitsaussagen setzen. Diese literarische Form sei ein Abkömmling der Autobiographie und somit im realen Leben verankert. Daß mit dem "Eintritt" in das Gebiet der Literatur jedoch eine solch authentische Aussage unmöglich wird, wird deutlich, betrachtet man z.B. Gombrowiczs Werk, das diese Problematik aufgreift und in literarische Form bringt.

Das epische Ich, der Erzähler und die Erzählerfunktion (d.h. im Werk tritt auch kein expliziter Erzähler auf, er ist auf eine bloße Funktion reduziert) stehen somit auf einer Ebene, die jedoch genau von der Ebene des textimmanenten Autors zu differenzieren ist (und diese wiederum vom realen Autor). Der textimmanente Autor ist aus allen Bereichen des Werkes zu rekonstruieren, somit auch aus der Tatsache, in welcher Personalform das Werk geschrieben ist.

Hier wäre noch anzumerken, daß das epische Ich nicht immer in der Ich-Form erscheinen muß. Es gibt dafür mehrere mögliche Transformationen, die Okopień-Sławińska (1977) beschrieben hat. Dabei unterscheidet sie die Transposition des Numerus-Indexes, die häufig schon konventionalisiert ist (*pluralis maiestatis*) von der Transposition des Rollenindexes, deren Effekte und Wirkungsweisen

viel komplexer sind. Letztere findet statt, wenn eine gegebene Form einer Person zugeschrieben wird, die eine andere Kommunikationsrolle ausfüllt, als dieser Form normalerweise zugeschrieben wird. Dabei muß es allerdings situative, grammatikalische, emotive oder Intonationsmerkmale geben, die diese Transposition durchsichtig machen. Die Transposition ist nicht nur eine Maske für das epische Ich, es findet auch ein Oszillieren zwischen der Bedeutung beider grammatischer Personen statt. Man kann von einer grammatischen Metapher sprechen, da hier dieselben Mechanismen wirken.

1. Das epische Ich kann die Form Wir annehmen. Dabei handelt es sich entweder um einen pluralis maiestatis, oder der Autor spricht von der "Zunft" der Schriftsteller allgemein. Dieses Wir kann die Bedeutung Ich + Du oder Ich + nicht-Ich haben.

2. Das epische Ich kann die Form Du annehmen. Der Leser erkennt an Perspektiven, die nur das epische Ich annehmen kann, am Verhalten dieses Du, daß es sich um eine Maske handelt. Das Du nimmt die Kommunikationsrolle des Sprechers ein. Die Bedeutung der Empfängerrolle wird dadurch nicht verwischt, sie wird nur durch den subjektiven Faktor modifiziert und es entsteht zwischen beiden Bedeutungen eine innere Spannung. Das Ich wird dialogisiert.

3. Das epische Ich kann die Form Er annehmen. Dies erfordert verhältnismäßig starke situative Signale, inner- und außertextliche, um die Subjektivität trotz der vergegenständlichenden Maske für den Leser durchsichtig zu machen. Dafür ermöglicht es diese Maske, den Anschein der Objektivität zu erwecken und so den Leser zu nötigen, das Geschilderte, die Fiktion für die Wirklichkeit zu halten. Es mag paradox erscheinen, aber eine Autobiographie in Er-Form macht das Gesagte glaubwürdiger, als eine solche in Ich-Form, der immer das Merkmal des Poetischen anhaftet.

Eine Maske wird vom epischen Ich angenommen, um Bedeutungen wie Distanz und Nähe, ein Verhältnis der Erhabenheit über, oder der Untergebung unter, des individuellen oder des konventionalisierten Kontaktes zwischen realem und textimmanentem Autor anzuzeigen.

Das oben Gesagte gilt ebenfalls für den textimmanenten Leser. Auch er kann die für die normale Kommunikation geltende Form Du annehmen oder in transponierter Form erscheinen. Hier kann man

jedoch nicht von Masken sprechen, da die Transposition sehr durchsichtig ist: die Form Ihr (Ihr als Du + Du oder als Du + Er) wendet sich an das Kollektiv der Leser, ist nicht so intim wie das Du, die Form Er erfordert, daß im Text der Eigename Der Leser oder Der Kritiker mindestens einmal genannt wird. Als Maske könnte man die Form Wir für den Leser bezeichnen. Mit Wir wird der Kommunikationspartner angesprochen, wenn es sich um eine fürsorgliche aber herablassende Anrede handelt.

Die Personalformen, die im Text für die einzelnen Kommunikationsrollen erscheinen, können also viel über ihr Verhältnis untereinander aussagen.

1.3.2.3. *Der Dialog in der Lyrik*

In Bachtins Theorie ist die Dialogizität des Wortes in der Lyrik weitestgehend ausgeschaltet. Es sollen nun erst einmal Bachtins Gründe für einen solchen Ausschluß dargelegt werden, um dann die Hypothese zu wagen, daß auch die Lyrik sehr wohl dialogisch sein kann, wenn vielleicht auch auf einer anderen Ebene.

In der Epik steht das Wort laut Bachtin nicht direkt seinem Gegenstand gegenüber, sondern es trifft erst durch das Prisma der fremden Worte, die bisher zum gleichen Gegenstand oder Thema gesagt wurden, auf ihn. Die Bewertungen durch die fremden Worte tönen dabei die Bewertung des aktuellen Aussagesubjekts. In der Lyrik dagegen sind diese fremden Worte ausgeschaltet, das Wort trifft nur auf den Widerstand des Gegenstandes selbst. Anhand einiger Zitate von Bachtin sollen nun Widersprüche in seiner Theorie aufgezeigt werden. Einerseits betont er immer wieder die Monologizität des lyrischen Wortes, andererseits schreibt er:

"Ein solches dialogisiertes Bild kann in allen poetischen Gattungen, ja sogar in der Lyrik vorkommen (natürlich ohne dabei tonangebend zu sein." (Bachtin 1979: 171)

Und weiter:

"Das Wort taucht <in der Lyrik> ein in den unerschöpflichen Reichtum und in die widersprüchliche Vielfalt des Gegenstandes selbst, in seine "jungfräuliche", noch "ungesagte" Natur. Aus diesem Grunde setzt es außerhalb der Grenzen seines Kontextes nichts voraus (außer natürlich die Schatzkammer der Sprache selbst)." (Bachtin 1979: 171)

Gerade die "Schatzkammer der Sprache" jedoch ist nicht im luftleeren Raum entstanden. Die Sprache selbst, die Bedeutungen der Wörter sowie auch die Regeln ihrer Zusammensetzung sind im Laufe der Geschichte erst durch die Reibungen der Äußerungen der verschiedenen Sprechersubjekte entstanden, wie dies ja auch Bachtin selbst immer wieder betont: "Die dialogische Orientierung ist jedem Wort eigentümlich." (Unterstr.v.mir) (Bachtin 1979: 172)

In der Lyrik sieht Bachtin "die beständige und direkte Verantwortlichkeit <des Dichters> gegenüber der Sprache des ganzen Werks als der *eigenen Sprache*, die unbeschränkte Solidarität mit jedem ihrer Momente, Töne, Nuancen..." Der poetische Stil "...genügt einer einzigen Sprache und einem einzigen Sprachbewußtsein. Der Dichter kann sein poetisches Bewußtsein, seine Grundgedanken nicht der Sprache gegenüberstellen, die er selbst verwendet, denn er ist ganz und gar in ihr und kann sie daher im Rahmen seines Stils nicht zum Objekt von Erkenntnis, Reflexion und Relation erheben." (Bachtin 1979: 178)

"Infolge der oben skizzierten Erfordernisse wird die Sprache poetischer Gattungen, wo sie sich ihrem stilistischen Extrem nähern, häufig autoritär, dogmatisch und konservativ..." (Bachtin, 1979: 179). Gerade die zuletzt zitierten Bewertungen der Lyrik durch Bachtin legt die Vermutung nahe, daß seine Theorie in dieser Beziehung "parteiisch" ist und "Vorzüge" der Prosa sucht, gleichsam als Gegengewicht zu Špet, dem er vorwirft, "...dem Roman jede ästhetische Bedeutung" abzusprechen. (Bachtin, 1979: 161)

Die dialogischen Beziehungen, die sich innerhalb eines Wortes abspielen, entsprechen verschiedenen "Sichtweisen der Welt". Sollten diese nicht auch in der Lyrik zum Ausdruck kommen können? Doch Bachtin sieht "...durch die Vernichtung aller Spuren von sozialer Redevielfalt und Sprachvielfalt, im poetischen Werk eine gespannte Einheit der Sprache." Gleich weiter heißt es jedoch: "Diese Einheit mag naiv sein und nur in sehr wenigen Epochen der Poesie, in denen sie den Rahmen eines naiv in sich geschlossenen, einheitlichen noch nicht differenzierten sozialen Kreises nicht verläßt, dessen Ideologie und Sprache sich tatsächlich noch nicht gespalten haben, bestehen." (Bachtin, 1979: 189) (Hervorhebung von mir).

Bachtin spürt wohl selbst die Widersprüche, in die er sich verwickelt, denn er sucht einen Ausweg, indem er schreibt: "Natürlich ist auch das poetische Wort sozial, aber die poetischen Formen spiegeln langwierige gesellschaftliche Prozesse wider, sozusagen die "ein Zeitalter anhaltenden" Tendenzen des gesellschaftlichen Lebens. Das Romanwort dagegen reagiert sehr feinfühlig auf die geringsten Wandlungen und Schwankungen der sozialen Atmosphäre, und es reagiert zudem, wie gesagt, als Ganzes, in allen seinen Momenten." (Bachtin, 1979:191) Die Prosa schöpft ihre Dialogizität also aus der sozialen Vielfalt, die Poesie die ihre "nur" aus der individuellen, psychologischen Spaltung. Selbst wenn dies in den überwiegenden Fällen der Romane und Gedichte stimmen mag, ist dies kein Grund, die Dialogizität der Lyrik als zweitrangig abzustempeln oder sie gar zu leugnen. Alle "Zweideutigkeiten" der Poesie deklariert Bachtin zu "logischen Relationen" (z.B. in der Metapher) und meint damit wohl, daß sie ihre Wurzeln nicht "im Leben" haben. Doch diese logischen Relationen können meiner Meinung nach ebenso vom Dichter verwandt worden sein, um Widersprüche des Lebens abzubilden. Dies ist meiner Meinung nach der Punkt, den Bachtin übersieht. Beide, Prosa und Lyrik bilden das Leben "nur" ab, sie modellieren es, um mit Lotman zu sprechen. Für Bachtin wurzelt die Prosa in den sozialen Gegebenheiten des Lebens, für Hamburger wiederum ist die Lyrik eine Wirklichkeitsaussage, also sie wurzelt im Leben des Aussagesubjekts. Beide machen nicht den für die Literatur als Ganzem konstitutiven Unterschied zwischen realem und textimmanentem Autor (Bachtin vielleicht schon, er zieht jedoch nicht die Konsequenzen daraus). Hamburger gibt für ihre These nur einen intuitiven Beweis an, indem sie sich auf die Aussage einer historischen Goethe-Leserin beruft, die seine Liebeslyrik darum so gut nachempfinden kann, weil sie direkt aus dem Leben käme. "...das lyrische Aussagesubjekt (ist) identisch mit dem Dichter..." schreibt sie, um dies jedoch sogleich zu modifizieren: "Die logische Identität besagt hier nicht, daß jede Aussage eines Gedichtes, oder auch das ganze Gedicht, mit einem wirklichen Erlebnis des dichtenden Subjekts übereinstimmen muß." (Hamburger, 1957: 186) Übernehmen möchte ich darum von Hamburgers Theorie nur die Tatsache, daß die Lyrik dazu tendiert, ein übergreifendes,

lyrisches Ich zu konstruieren, auf das hin alle Verfahren gerichtet sind. Dieses lyrische Ich ist jedoch keineswegs mit dem realen Dichter identisch, auch nicht strukturgleich, wie dies Hamburger wohl mit "logisch identisch" ausdrücken will. Das im ersten Kapitel skizzierte Kommunikationsmodell gilt für die gesamte Literatur, also auch für die Lyrik. Aus dem Text, hier dem Gedicht, kann man darum nur auf den textimmanenten, nicht auf den realen Autor schließen. Der reale Autor steht zum textimmanenten wiederum in dem oben beschriebenen Verhältnis der Verantwortlichkeit. Analog zur Epik befindet sich auf der "nächstunteren" Ebene das lyrische Ich. Daß es sich um eine andere Ebene handelt, ist daraus zu erkennen, daß der textimmanente Autor nicht nur über die im Gedicht verwandten Verfahren entscheidet, sondern auch darüber, ob ein lyrisches Ich konstituiert wird, wie dies in der Lyrik zugegebenermaßen meist der Fall ist, oder aber auch nicht. So kann das lyrische Ich gleichsam gespalten werden oder es treten mehrere lyrische Ich auf, wie im Rollengedicht. In der Ballade ist das lyrische Ich sogar ganz verdrängt, es wird entweder ein Erzähler oder zumindest eine Erzählfunktion konstituiert.

Die Ballade und in geringerem Maße auch schon das Rollengedicht wird von Käthe Hamburger als Mischform zwischen Lyrik und Epik bezeichnet. Dem möchte ich hier zustimmen, jedoch anhand anderer Kriterien als den von Hamburger verwendeten. Für sie findet in der Ballade ein Übergreifen der Fiktionalität auf das Gebiet der Wirklichkeitsaussage statt. Meiner Auffassung nach ist es der textimmanente Autor, der, unter Verantwortlichkeit des realen Autors, statt des für die Lyrik typischen lyrischen Ichs eine für die Epik typischen Erzählfunktion konstituiert.

Der Dialog ist in der Lyrik durchaus mit direkten Repliken vertreten. Das Rollengedicht besteht nur aus solchen Repliken, daneben werden in Lesmians lyrischem Werk auch Gedichte mit vereinzelt kurzen Dialogen zu finden sein, die noch nicht direkt der Gattung Ballade angehören. In der Ballade schließlich treten Dialoge zwischen den durch die Erzählfunktion konstituierten Personen wie in der Epik auf (dargestellte Dialoge).

Für die Lyrik charakteristisch wird jedoch die Dialogizität sein, wenn auch weniger im Verständnis Bachtins, d.h. die Ausrichtung

des Wortes auf das fremde Wort (was ich jedoch durchaus nicht aus der Lyrik ausschließen will). Vielmehr wird hier die Dialogizität als Konflikt (bei gemeinsamer Basis) von Bewertungen zu verstehen sein. Bedeutungs- und Wertträger sind in der Lyrik jedoch nicht nur die Worte, sondern auch Morpheme, Phoneme, sogar formale Merkmale.

1.3.2.4. *Der Dialog im Drama*

Die Dramatik ist die Gattung, in der der Dialog normalerweise am meisten dominant ist. Trotzdem spricht Bachtin auch dem dramatischen Dialog die Dialogizität ab.

Das dramatische Wort rechnet Bachtin zur ersten Wortart seiner Worttypologie, es ist also ein dargestelltes, objekthaftes Wort. Der Dramendialog sei ganz in den Autorkontext hineingenommen, seiner integrierenden Autorität voll unterstellt. (Bachtin 1985: 111/112) An anderer Stelle sieht Bachtin im Drama keine übergeordnete Einheit, die eine Aufspaltung in verschiedene ideologische Standpunkte erlaubte: "Im Drama ist die Kombination geschlossener Horizonte zu einer Einheit, die oberhalb der Horizonte liegt, nicht möglich, denn der dramatische Aufbau bietet einer solchen Einheit keinen Halt." (Bachtin 1929a: 25) (zitiert nach Grübel 1979: 41) Einen Autorkontext nimmt Bachtin an, wie aus dem ersten Zitat ersichtlich ist, welche Einheit ist es dann, die er im zweiten Zitat vermißt? Seine abwertende Haltung dieser Gattung gegenüber verleitet ihn sogar dazu vom "...peinlichen und unsinnigen Sprachgestus der Bühnenanweisung im Drama" zu sprechen (Bachtin 1979: 216). Bachtin stellt in bezug auf das Drama Behauptungen auf, die er aber nicht weiter begründet: "Das Drama intendiert eine einheitliche Sprache, die einzig von den dramatis personae individualisiert wird. Der dramatische Dialog wird vom Konflikt zwischen Individuen innerhalb ein und derselben Welt und im Rahmen einer einheitlichen Sprache strukturiert." (Bachtin 1979: 185). Diese Aussage relativiert er jedoch in einer Anmerkung dahingehend, daß dies nur für das klassische Drama gelte, im realistischen, sozialen Drama jedoch "selbstverständlich" viele Sprachen auftreten können. Was ist jedoch eine Gattungsdefinition wert, die nur für eine begrenzte Epoche Gültigkeit besitzt.

Das Drama besitzt ebenso wie die anderen literarischen Gattungen

eine übergeordnete Instanz, deren integrierende Kraft wie in allen anderen Gattungen variieren kann, aber nie ganz entfällt. Diese Instanz ist auch hier der textimmanente Autor. Sein strukturierender Wille kommt nicht nur im Nebentext zum Ausdruck, sondern auch in der Tatsache, daß die Äußerungen der Personen so gestaltet sind, daß auch der übergeordnete Adressat, der Leser (und Zuschauer) sie verstehen kann. Der textimmanente Autor kann so stark sein, daß die Repliken der verschiedenen Personen alle der gleichen Stilisierung unterliegen, daß sie z.B. alle in Reimform sprechen, oder sich alle symbolischer Bilder bedienen. Der textimmanente Autor wird jedoch nicht auf der nächstunteren Ebene durch ein dramatisches Ich, einen Erzähler oder eine Erzählfunktion verstärkt. Dadurch wird es möglich, daß in der Theateraufführung an die Seite des textimmanenten Autors⁴ (und damit des realen Autors) eine zweite schöpferische Persönlichkeit, nämlich der textimmanente Regisseur (und damit der reale Regisseur) tritt. Eine weitere Schwächung des textimmanenten Autors tritt in der Sprache des Nebentextes in Erscheinung: das Satzsubjekt fehlt, er besteht meist nur aus Verben und Objekten. Der Wille des textimmanenten Regisseurs bleibt immer dem des textimmanenten Autors untergeordnet, er muß sich mit dem des textimmanenten Autors nur teilweise decken, kann ihm in anderen Teilen widersprechen. Der Regisseur befindet sich hier in derselben Rolle wie der Interpret in der Musik oder der Übersetzer in der Literatur.

Überhaupt ist die Kommunikationssituation in der Theateraufführung eine andere als im Drama. Jřij Veltruský (1977: 9) sieht das Theater als eine andere Kunstform an. Das Drama gehört für ihn zur Literatur, das Theater nicht, da die Literatur ausschließlich sprachliche Zeichen benutze, das Theater aber daneben eine Vielzahl anderer Zeichenarten (s.dazu Fischer-Lichte 1983) Die sprachlichen Zeichen können sogar ganz entfallen, wie im Tanz, in der Pantomime, obwohl keine Einigkeit darüber herrscht, ob diese zur Dramatik zu rechnen sind. Verltruský unterscheidet die dramatische Pantomime von der einfachen Pantomime. In der

⁴ Die Theateraufführung wird hier als Text verstanden

dramatischen Pantomime ist das Wort mit enthalten, wenn auch als Leerstelle, deren Nichtbesetzung bedeutungstragend wird. Die einfache Pantomime dagegen enthält das Wort nicht.

Immer wieder wird betont, daß die Kommunikationssituation in der Theateraufführung eine doppelte ist. Die Informationsvermittlung zwischen den Figuren auf der Bühne dient gleichzeitig der Information des Zuschauers. Doch diese Doppelung ist auch den anderen, literarischen Gattungen inhärent. Die Personendialoge der Epik, des Dramas und, wenn vorhanden, auch der Lyrik dienen sowohl der Information des Partners als auch der Information des Lesers.

Doch gibt es einige gravierende Unterschiede zwischen dem Theater und den literarischen Gattungen. Die Verwendung anderer, nicht-sprachlicher Zeichen bringt es mit sich, daß außer dem Autor noch andere schöpferische Persönlichkeiten an der Gestaltung des Textes (hier der Theateraufführung) mitwirken. Durch die Besetzung eines Teils des Dramentextes (der Personenrollen) mit Menschen ergibt sich, daß jede Theateraufführung einzigartig ist und daß eine Rezeption durch ein Kollektiv möglich ist. Diese Menschen, die Schauspieler haben als Interpretierende in bezug auf den Dramentext zuerst eine dem Leser ähnliche Funktion, in bezug auf den Dramentext dann eine in bestimmtem Maße gestaltende Funktion. Das gleiche gilt für den Regisseur, nur daß sein gestalterischer Einfluß auf den gesamten Theatertext wirkt, die Schauspieler sind ihm mehr oder weniger, dies schwankt von Epoche zu Epoche, von Theatertheorie zu Theatertheorie, untergeordnet. Ebenfalls ihm untergeordnet ist die gestalterische Mitwirkung von Bühnenbildnern, Maskenbildnern, Beleuchtungsspezialisten, usw. In all diesen Sparten können durchaus eigenständige Künstler auftreten, die dem Regisseur mehr oder weniger den Widerstand ihrer eigenen Meinung entgegensetzen. Der Regisseur wiederum ist in jedem Fall dem textimmanenten Autor untergeordnet, er kann den Text zwar weitgehend seiner eigenen Vorstellung entsprechend deformieren, jedoch nicht über gewisse Grenzen hinaus. Autor, Regisseur, Schauspieler, Bühnenbildner usw. sind also in eine gewisse Hierarchie eingebunden, aus der sie nur bedingt ausbrechen können. Diese Hierarchie besteht jedoch nur zwischen textimmanentem Autor, textimmanentem Regisseur usw., nicht

zwischen den realen Personen. Zwischen Autor und Regisseur ist dies deutlich genug, da der Autor meist gar nicht mehr lebt, doch auch die zwischen Regisseur und Schauspielern im Berufsleben vielleicht existierende Hierarchie interessiert hier nicht.

In die Theateraufführung gehen durch die oben genannten Mechanismen die Erfahrungen und kulturellen Hintergründe der am Schaffensprozeß Beteiligten ein. Doch auch der reale Zuschauer ist mit seinem kulturellen Hintergrund daran beteiligt, dadurch, daß Autor, Regisseur, Schauspieler usw. mit seiner Erwartungshaltung rechnen müssen. Er ist darum als textimmanenter Zuschauer in der Aufführung wiederzufinden.

Im Modell sieht die Kommunikationssituation für die Dramatik folgendermaßen aus:

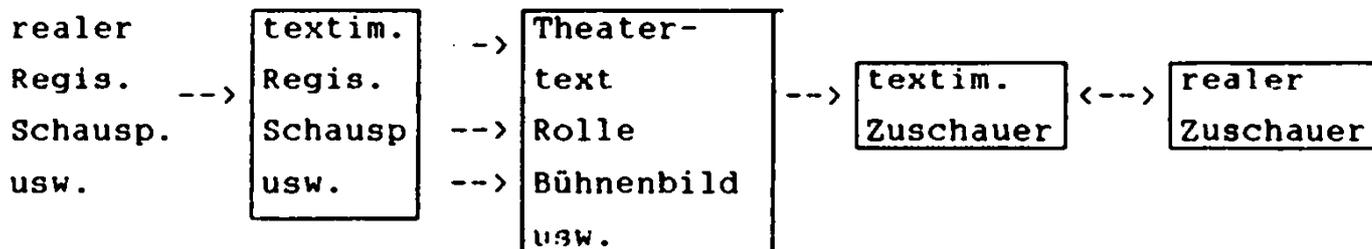
<--> realer
Leser

realer --> textim. --> Dramen- --> textim.

Autor Autor text Leser <--> realer Regisseur -->

<--> reale Schauspieler -->

<--> realer Bühnenbildner usw



Eingerahmt sind die Instanzen, welche in der Theateraufführung anwesend sind.

In der Dramatik ist also wie in den anderen Gattungen die Einheit durch eine übergeordnete Instanz, den textimmanenten Autor (auch Autorkontext genannt) gewährleistet, die es ermöglicht, daß konträre Wertstandpunkte dargestellt werden können. Diese sind meist auf die verschiedenen dramatis personae verteilt und kommen in deren Repliken zum Ausdruck. Die Repliken der jeweiligen Person zusammen ergeben ihren Kontext (Personenkontext).

Die Dramendialoge sind mehr als die Dialoge der anderen Gattungen den alltagssprachlichen Dialogen ähnlich. Darum läßt sich auch auf sie am besten die Sprechakttheorie anwenden. Doch es gibt

grundlegende Unterschiede. So fehlt dem Dramendialog die außersprachliche Situation, sie wird erst im Dialog selbst, also durch sprachliche Zeichen, evoziert. Auch die Personen als solche entstehen durch den Dialog. Beides ist in stärkerem Maße im Drama, das gelesen wird, der Fall als im Theater, wo die außersprachliche Situation und die Personen zusätzlich durch visuelle und auditive Zeichen dargestellt werden. Im Drama können solche Zusätze teilweise aus dem Nebentext kommen. Auch die Handlung selbst wird im Drama durch den Dialog entwickelt (wieder kann der Nebentext geringfügig dazu beitragen). Im Theater können wieder andere als sprachliche Zeichen der Handlungsentwicklung dienen, aber meist nur in untergeordneter Funktion.

Der Handlungsbegriff in der klassischen Dramentheorie beinhaltete den Konflikt als notwendiges Kriterium, der am Schluß gelöst wird oder in die Katastrophe mündete. Der Konflikt fand natürlich auf gemeinsamer Basis statt, sonst hätte es zu keiner Peripetie und Katastrophe kommen können. Die oben genannten Kriterien für den Dialog sind also in dieser klassischen Dramentheorie enthalten. Im modernen Drama konnte darum der Konflikt von der Handlungsebene auf die Sprachebene zurückgenommen werden, ohne daß das Typische des Dramas verloren gegangen wäre. Der Dialog ist ein Kampf um die Anerkennung der Identität, mit seiner Hilfe grenzt sich der Mensch ab und wird so zum Individuum. Individuen wiederum ermöglichen Dialog und Dialogizität. Somit kommen wir zu einem Bachtin konträren Ergebnis. Es wird durch die Entwicklung im modernen Drama noch unterstrichen. Hier werden Scheindialoge immer häufiger, der Mensch verliert immer mehr seine Individualität, dadurch wird der Autorkontext, die Autorintention immer stärker.

Die Dialogizität ist also ebenfalls im Drama vorhanden. Nimmt man an, daß die Personenkontexte bestimmte Wertstandpunkte vertreten, so sind auch die Worte der einzelnen Repliken wertbehaftet. Jede Replik nimmt nun Worte der vorangehenden Replik auf und somit aus dem Kontext der Person A heraus und in den eigenen hinüber (außer es handelt sich um einen Scheindialog, in dem den Partnern jede gemeinsame Basis fehlt). Das fremde Wort erfährt dadurch eine Umbewertung, ohne jedoch seine ursprüngliche Bewertung zu verlieren.

1.3.2.5. Zusammenfassung

Die Annahme eines textimmanenten Autors (und dies ist nicht nur eine Annahme, er läßt sich auch anhand des Textes in seiner Struktur nachweisen), der vom literarischen Ich (besonders vom lyrischen Ich), vom Erzähler oder der Erzählfunktion zu trennen ist, ermöglicht es, in allen drei Grundgattungen von Dialogizität zu sprechen. Dialogizität wird, wie im nächsten Kapitel dargelegt wird, als Abstraktion des Dialogbegriffs zu verstehen sein.

Die Gattungen unterscheiden sich dadurch, wie und wie häufig Dialoge vorkommen, ob Dialoge oder Dialogizität überwiegen, auf welcher Ebene des Textes die Dialogizität angesiedelt ist. Diese Kriterien sind auch im Werk des einzelnen Schriftstellers bzw. im konkreten Kunstwerk verschieden ausgeprägt, was es erlaubt, von Lyrisierung, Prosaisierung, Dramatisierung zu sprechen. Die Verteilung von Dialogen und Dialogizität in den drei Gattungen soll die folgende Übersicht zeigen.

	Dialoge	Dialogizität
Epik	dargestellt	Wort - fremdes Wort Personenkonstellationen
Lyrik	(dargestellt) (Rollengedicht, Ballade)	in logischen Relationen zw. Phonemen, Worten
Dramatik	darstellend	in den Worten der Repliken Personenkonstellationen zw. Personenkontexten

Ich bin in diesem Kapitel nur auf die Kommunikationssituation sowie die Stellung von Dialog und Dialogizität in den drei Grundgattungen eingegangen. Weitere Merkmale der Gattungen, bzw. von Untergattungen, die zur Methodik der Textanalyse gehören, werden an entsprechender Stelle im zweiten Teil (Textanalyse) gegeben.

1.3.3. *Der Dialog als Ausdruck gegensätzlicher Werte*

Würde man am Zeichen nur seine Bedeutung betrachten, d.h. nur das "aller pragmatischen Beziehungen beraubte, gegenstandsbezogene Moment des Zeichenobjekts" (Grübel 1979 : 108), so könnte es zwischen den Zeichen, ob sie nun von einer Person ausgesprochen bzw. aufgeschrieben werden, oder zwischen verschiedenen Personen ausgetauscht werden, nicht zu einem Dialog kommen. Erst der Zeichenwert vermittelt zwischen Bezeichnendem und Bezeichnetem, ebenso wie er Werthorizont und Wertposition des Zeichenstifters und des Zeichenempfängers miteinbezieht. Werthorizont und Wertposition bringen die Subjekte von Sender und Empfänger mit ein und nur zwischen Subjekten kann ein Dialog stattfinden. Bachtin nennt es auch die Ideologien, die in einen Dialog eintreten. Darum ist an dieser Stelle die Untersuchung der Beziehung zwischen Zeichen und Wert bzw. eine allgemeine Axiologie ebenso notwendig wie eine Analyse des Prozesses, den der Wert durchläuft, sobald er in das literarische Werk eintritt.

1.3.3.1. *Axiologie allgemein*

Aufgabe einer Axiologie ist es, eine Definition der Werte zu geben, soweit dies möglich ist, ihre Ontologie zu bestimmen, um daraus dann eine Typologie der Werte entwickeln zu können.

G.E. Moore gibt nur eine Definition des Wertes 'gut', da er daraus eine Ethik entwickeln will, die jedoch nur ein Bestandteil der allgemeinen Axiologie ist. (Moore 1970) Für ihn ist die Frage danach, was gut ist, eine Frage nach dem Gegenstand oder der Vorstellung, für die das Wort im allgemeinen steht. 'Gut' ist allerdings ein einfacher Begriff wie 'gelb', er kann nicht definiert werden. Jemandem, der diesen Begriff nicht kennt, kann man ihn nicht erklären. Anders ist es z.B. mit dem Begriff 'Pferd', der ein komplexer ist, und der darum durch die Aufzählung seiner Eigenschaften definiert werden kann.¹

¹Mir scheint, daß alle Adjektive einfache Begriffe und alle Substantive komplexe Begriffe sind. Dies ändert jedoch nichts an Moores Feststellung, daß 'gut' ein einfacher Begriff ist.

Vom einfachen Begriff 'gut' unterscheidet Moore 'das Gute'. Es ist das Ganze dessen, worauf sich das Adjektiv 'gut' bezieht und das Adjektiv muß sich immer darauf beziehen. Das Gute kann jedoch daneben noch andere Adjektive haben (z.B. 'lustvoll'), es ist darum ein komplexer Begriff und läßt sich definieren. Ebenso ist das, was ich später den Nutzwert nennen werde, also das, was als Mittel gut ist, nicht mit dem einfachen Begriff 'gut' identisch. Die Bewertung, etwas sei als Mittel gut, läßt sich auf zwei Urteile reduzieren. Zum einen wird ausgesagt, daß etwas eine besondere Wirkung haben wird (Urteil über eine Kausalbeziehung), zum anderen, daß diese Wirkung gut sein wird. Erst das zweite Urteil ist eine Bewertung im eigentlichen Sinne.

R.S. Hartman (1967) nennt diesen nicht weiter analysierbaren Begriff 'Gutsein'. Es ist das abstrakte Konzept des Wertes und befindet sich damit auf der obersten Ebene in der Axiologie. Zur Kennzeichnung schreibt Hartman im Englischen 'Value' (großgeschrieben!), im Deutschen könnte man dies mit WERT wiedergeben, im Unterschied zu den Werten, die sich auf der nächstunteren Ebene befinden. Danach kommen die Bewertungen. Die unterste Ebene ist am reichsten an Eigenschaften. Die Unterscheidung dieser Ebenen scheint mir sehr wichtig zu sein. Da die Adjektive 'gut' und 'schlecht' den ethischen Werten vorbehalten bleiben sollen, möchte ich die Achse, auf der die Werte verteilt sind, die Positiv-Negativ-Achse nennen. 'Positiv' und 'negativ' sind also Kriterien, mit denen Werte aller Typen (dazu später) und auf allen Ebenen belegt werden können. 'Gut' auf der WERT-Ebene ist immer positiv, während 'gut' auf der Wert-Ebene auch negativ sein kann (ein Schüler, der immer gut ist, kann von seinen Mitschülern als Streber betrachtet werden; immer Gutes tun wollen kann als Heuchelei bewertet werden). Hierbei spielt mit, daß 'gut' auf dieser Ebene analysierbar ist (also dem Guten bei Moore entspricht), in den oben genannten Beispielen ist das Gute in die Tat und die Absicht zerlegbar. Die dritte Ebene der Bewertungen ist dann noch komplexer, da dies Handlungen von Subjekten sind und somit die Voraussetzungen verschiedenster Art des Subjektes mit eingehen.

Hartman definiert den Wert auf der Wertebene folgendermaßen: "Ein

Ding ist gut, wenn es das in seinem Namen definierte Konzept erfüllt." (Hartman 1967:) Bezeichnendes und Bezeichnetes stimmen also nur im Idealfall überein (wenn man das Bezeichnende als eine Norm, als ein Konzept, das aus dem gesellschaftlichen Konsensus entstanden ist, ansieht). Dieser Idealfall, auch eine Annäherung an ihn ist laut Hartman als gut zu werten. Dabei ist zu beachten, daß umgangssprachlich 'gut' durchaus anders verwendet werden kann. So kann ein Ding, obwohl oder gerade weil es nicht in allem mit dem Konzept seines Namens übereinstimmt, für einen bestimmten Zweck gut sein. Will man trotzdem Hartmans Konzeption aufrechterhalten, so muß man in diesem Fall statt 'gut' 'geeignet' oder 'gut für' sagen. So unterscheidet Hartman zwischen den eigentlichen Werten und den axiologischen Relationen, zu denen 'gut für' gehört. 'Gut für' bezeichnet axiologische Relationen zwischen Mitgliedern verschiedener Klassen, 'besser' bezeichnet axiologische Relationen zwischen Mitgliedern derselben Klasse. Die Relation zwischen Mitglied und seiner Klasse wird durch die axiologische Kopula 'sollte' hergestellt (x sollte ein C sein). Grundsätzlich an den Zweck des zu bewertenden Dinges gebunden sind die teleologischen Wertkonzeptionen der Formalisten und der Prager Strukturalisten. Danach ist der Wert einer Sache ihre Fähigkeit, der Erreichung eines bestimmten Ziels zu dienen. (Grygar 1982) Die Bestimmung dieses Ziels hängt von einem Subjekt ab, insofern sind die teleologischen Werte subjektiv. Auch das Ziel selbst kann einmalig, unwiederholbar, damit subjektiv sein, oder aber allgemein anerkannt. Das Konzept des Namens eines Dings in Hartmans Wertetheorie fällt unter die Rubrik der allgemein anerkannten Ziele (Normen). Die teleologische Wertkonzeption differenziert also nicht zwischen dem Wert und der axiologischen Relation.

Ebenfalls teleologisch kann man die Konzeption Karl R. Poppers nennen, die gleichzeitig den ontologischen Status der Werte abklären will. Zum Verständnis seines Ansatzes ist es notwendig, kurz seine Theorie der drei Welten darzulegen. Popper (1979) übernimmt von Bernard Bolzanos Wissenschaftslehre dessen Unterscheidung von "Wahrheiten bzw. Sätzen an sich" und "(subjektiven) Denkprozessen". Sätze bzw. Wahrheiten sind die

Ergebnisse von Denkprozessen und als solche stehen sie zueinander in logischen Beziehungen (d.h., sie folgen auseinander, sie sind miteinander vereinbar oder nicht). Denkprozesse dagegen stehen zueinander in psychologischem Verhältnis, d.h., sie können einander nicht widersprechen. Beide gehören verschiedenen Welten an, als drittes kommt noch die Welt der physikalischen Objekte hinzu. Daraus folgert Popper eine Dreiteilung:

Welt 1: physikalische Objekte

Welt 2: subjektive Erfahrungen wie etwa die Denkprozesse

Welt 3: Wahrheiten, Sätze.

Besondere Aufmerksamkeit widmet Popper den Dingen der Welt 3. Ihr gehören insbesondere Bücher, Theorien, Probleme, Kritiken an. Sie haben die gleiche Realität wie die Dinge der Welt 1, nimmt man Poppers Definition von "wirklich": wir sind bereit, etwas wirklich zu nennen, wenn es auf physikalische Dinge einwirken kann. Zu dieser Definition gelangt Popper nicht auf theoretischem Wege, sondern aufgrund von Beobachtungen, darum spricht er auch von unserer "Bereitschaft". Nun können aber Theorien sehr wohl die physikalische Welt 1 verändern, sie sind somit ebenfalls wirklich. Die Einwirkung von Welt 3 auf Welt 1 erfolgt jedoch nur aufgrund von Vermittlung von Welt 2, d.h., erst unser Verständnis der Theorien, also unsere Denkprozesse ermöglichen eine Veränderung der physikalischen Dinge.

Welt 1 enthält objektive, von unserem Bewußtsein autonom existierende Dinge, Welt 2 dagegen subjektive. Wie sind nun die Dinge der dritten Welt zu behandeln? Welt 3 ist nicht eine schon immer existierende Welt, sondern vielmehr ein Produkt des menschlichen Geistes. Anschließend an diese ursprüngliche "Produktion" jedoch entwickelt sie ihre eigenen, autonomen, unvorhersehbaren Gesetze, die die Menschen nach und nach entdecken. Popper veranschaulicht dies am Beispiel des Zählens mit natürlichen Zahlen, das ursprünglich vom menschlichen Geist entwickelt worden sei. Die sich daraus ergebenden Gesetze der Mathematik (wie z.B. die Existenz der Primzahlen) jedoch sind dann vom menschlichen Bewußtsein unabhängig. Dieses Beispiel mag sehr eingängig sein, die Bestimmung dessen, was "produziert" und was "autonom" ist, wird aber im konkreten Fall nicht eindeutig möglich

sein.

Werte entstehen laut Popper mit dem Aufkommen von Problemen. Eine Person oder allgemeiner gesagt, ein Organismus hat ein Problem zu bewältigen (dies kann auch unbewußt geschehen). Zur Lösung dieses Problems ist nun ein Ding, eine Idee, eine Theorie objektiv wertvoll oder nicht. Werte treten somit mit dem Leben, das Probleme hervorbringt in die Welt, nicht erst mit dem Bewußtsein (es gibt auch ein Leben ohne Bewußtsein). Werte können damit vom Bewußtsein unabhängig, nicht subjektiv sein. "Und wenn es ein Leben ohne Bewußtsein gibt..., dann, denke ich, gibt es auch objektive Werte ohne Bewußtsein. Es gibt also zweierlei Arten von Werten: Werte, die durch das Leben, durch unbewußte Probleme geschaffen werden, und Werte, die in dem Bemühen, mehr oder weniger gut verstandene Probleme auf der Grundlage früherer Lösungen zu lösen, vom menschlichen Bewußtsein geschaffen werden." (Popper 1979: 284)

Die oft diskutierte Relativität der Werte entsteht erst auf der Ebene der Bewertung. Auf der WERTebene existiert sie nicht, da hier das Konzept des Wertes, nicht seine Anwendung betrachtet wird. Ingarden (1969) nennt drei Arten von Relativität:

- die Subjektivität der Werte. Hiermit befindet er sich jedoch auf der Ebene der Bewertung.

- der Wert eines Dinges kann sich ändern, wenn ein anderes entsteht (der Wert eines schnellen Autos ändert sich, wenn ein noch schnelleres erfunden wird). Der Wert kann sich also infolge des Auftretens eines anderen, analogen Wertes ändern. Damit ist eine gewisse Seinsabhängigkeit des Wertes von etwas, was außerhalb des Wertträgers liegt, festgestellt. Dieser Punkt sagt jedoch eher aus, daß die Bewertung (also wieder Ebene der Bewertung!) vom Wissensstand des bewertenden Subjekts abhängt. Der Wert selbst ist in einem fixen Raum-Zeitpunkt nicht relativ.

- die Relationalität der Werte. Ein und derselbe Gegenstand hat für das eine Subjekt positiven Wert, für das andere einen negativen. Wieder handelt es sich um einen Akt der Bewertung.

Auf der Ebene der Bewertung (oder Wertung) finden also die meisten subjektiven Faktoren Eingang. Eine Wertung ist die Zuschreibung

eines Wertes zu einem Gegenstand. Sie ist somit die Handlung eines Subjekts mit den in der Handlungstheorie beschriebenen Auswirkungen. Ivin (1970) unterscheidet in seiner Logik der Wertungen für jeden Wertungsakt 1. das Subjekt der Wertung, 2. den Gegenstand der Wertung, 3. den Charakter der Wertung, 4. die Grundlage der Wertung.

Viele scheinbare Relativitäten von Werten lassen sich ausräumen, wenn die oft ungenaue Alltagssprache in Wertungen logisch bereinigt wird. So wird der Gegenstand der Wertung häufig falsch angegeben. Bei der Bewertung des Gegenstandes A meint das eine Subjekt die Eigenschaft x, das andere Subjekt die Eigenschaft y. Beide Wertungen haben darum verschiedene Wertungsgegenstände (nämlich x und y). Auch im Fall der oben schon beschriebenen teleologischen Werte ("A ist gut, weil es gestattet, B zu erlangen") sieht Ivin keine Wertung von A vorliegen. Diese Wertung ist einmal eine faktische Aussage über das Vorhandensein einer Beziehung zwischen A und B, zum anderen eine Wertung von B. Auch die Grundlagen von Wertungen können eine Ursache für die Relativität von Werten sein. Die Grundlage einer Wertung ist meist eine andere Wertung, bzw. ein Wertesystem. So kann A besser bewertet werden als B, wenn es um beide als Basketballspieler geht (Basketball spielen wird dann als positiver Wert angesehen). A kann jedoch ein schlechter Mensch sein, wenn ethische Wertesysteme als Grundlage angenommen werden. Die Grundlage von Wertungen ist häufig ein durch Konventionen entstandenes Normensystem.²

Subjektiv wird die Wertung dadurch, daß das Subjekt der Wertung seine psychischen Zustände mit einbringt.³ Es drückt sie durch die

² Normensystem und Wertesystem wurde hier in derselben Weise verwendet. Ivin schreibt, daß eine eindeutige Abgrenzung zwischen Normen und Werten nicht möglich sei. Beides sind Idealregeln. Eine Wertung kann durch Konvention eine Norm begründen.

³ Carnap geht sogar soweit, zu behaupten, daß die Wertung nicht über den Gegenstand selbst, sondern vielmehr über die psychischen Zustände des Wertenden etwas aussage.

Wertung aus: Ausdrucksfunktion der Wertung. Andererseits bedeutet eine positive Wertung, daß der bewertete Gegenstand einem bestimmten Standard entspricht: Vertretungsfunktion der Wertung. Beides spielt also bei der Wertung eine Rolle, die Emotion und das Bewußtsein des Wertungssubjektes.

Viktor Kraft (1951) weist dies anhand der Entwicklung der Wertungen beim Kind nach. Die ersten einfachen "Wertungen" sind nur Ausdruck der Emotion und damit noch keine eigentlichen Wertungen. Das Bewußtsein von Werten setzt das Bewußtsein des Sinnes von Lob und Tadel voraus. Dazu kommen muß noch die Erwerbung der Standards (d.h. die Bedeutung der Worte ebenso wie Normensysteme) durch Erfahrung. Beide Aspekte von Wertungen, der emotive und der rationale (Ausdrucksfunktion und Vertretungsfunktion) sieht Frings (1969) in jedem Wertungsakt in zeitlicher Aufeinanderfolge. Die primäre emotive Wertung ("auf den ersten Blick") wird durch die darauffolgende rationale Bewußtmachung (Vergleich mit dem Standard) modifiziert.

Es bleibt festzuhalten, daß die WERTE per definitionem eindeutig, nicht relativ sind. Erst die Bewertung, die Werte Gegenständen zuschreibt, enthält subjektive Faktoren. Dies ermöglicht eine Typologie der WERTE (im folgenden entfällt die Großschreibung, da evident ist, um welche Ebene es sich bei einer Typologie handelt). Eine Typologie nach einheitlichen Kriterien ist m.E. noch nicht erstellt worden. Darum möchte ich zuerst meinen Vorschlag einer Typologie vorstellen und anschließend die Werttypen der wichtigsten Werttheorien meinen Kategorien zuordnen.

Scheler (1954) stellt die These auf, daß jeder Wahrnehmung eine Wertung voranschreitet.⁵ Der Zusammenhang zwischen Wahrnehmung und Wertung kann ausgenützt werden, um Kriterien für eine Typologie der Werte zu finden. Der Mensch nimmt seine Umwelt über die Sinne und über den Geist auf, gemäß seiner zweifältigen Seinsweise in Leib und Seele. Der sinnlichen Wahrnehmung entsprechen die sinnlichen Werte, der geistigen die geistigen Werte. Die geistige

⁵ Hier soll nur der Zusammenhang zwischen Wertung und Wahrnehmung interessieren, welches von beiden primär ist, soll hier nicht diskutiert werden.

Wahrnehmung verläuft in zwei Phasen, der emotiven und der kognitiven. Analog dazu hat auch die Wertung zwei Phasen, es gibt damit zwei Werttypen, emotive und kognitive. Geistig wahrnehmen kann man abstrakte Sachverhalte einerseits und das Verhalten seiner Mitmenschen andererseits. Somit ergibt sich noch einmal eine Unterteilung der geistigen Werte in moralische und Erkenntniswerte. Die einzelnen Werttypen können mit Hilfe von adjektivischen Oppositionspaaren ausgedrückt werden, wobei das eine Adjektiv den positiven Pol, das andere den negativen Pol der Werteachse kennzeichnet.

Die genannten Werttypen werden im Wertungsakt einem Gegenstand zugeschrieben. Dies ist ein ähnlicher Vorgang wie in der Semiose, in der einem Gegenstand ein Zeichen zugeschrieben wird. Analog der Semiotik kann man in der Axiologie zwischen der Syntagmatik und der Kombinatorik unterscheiden. Die Kombinatorik in der Axiologie wäre entsprechend die Beziehung der Werte untereinander. Der Wertungsakt kann also auch in einer Inbezugsetzung der Werte untereinander bestehen. In der Kombinatorik sind zwei Werttypen zu unterscheiden. Die Nutzwerte verbinden die Werte von Gegenständen verschiedener Klassen, die komparativen Werte die von Gegenständen der gleichen Klasse. In Tabellenform sieht die Werttypologie dann folgendermaßen aus:

	Kategorie	Werte	pos.	neg.
Syntag- matik	analog d.	sinnl. Werte	angenehm vs unang.	
	Wahrneh- mung	geistige W.	emotive	gut vs böse
			kognitive	richtig vs falsch
Kombina- torik	Wert-	Nutzwerte	gut für	vs schlecht f.
	relation	komparati- ve Werte	besser	vs schlech- ter

In der Kombinatorik stehen in dieser Tabelle der Einfachheit halber nur die Adjektive für die geistigen Werte der Moral. Es können natürlich auch alle anderen Werttypen kombiniert werden. Die Nutzwerte werden, wie oben gezeigt, von einigen Forschern auf eine faktische Aussage plus eine Wertung reduziert. Da sie jedoch in den teleologischen Axiologien (z.B. bei den Prager

Strukturalisten) eine solch entscheidende Rolle spielen, wurden sie mit in die Tabelle aufgenommen. Die Nutzwerte sind es denn auch, die erst das Wertungssubjekt mit seinen Zielen mit einbringen und somit den Wertungsakt in den größeren Zusammenhang einer Handlungseinheit stellen.

Da oben Werte zu Zeichen in gewisser Hinsicht analog gesetzt wurden, ist noch einiges zum Verhältnis beider untereinander, bzw. zum Seinsmodus der Werte zu sagen. Das Zeichen wird durch reine Konvention dem Gegenstand zugeordnet, es hat meist keine Ähnlichkeit mit ihm (Ausnahmen: ikonische Zeichen) und besteht aus einem anderen Material, das aber ebenfalls "greifbar" ist (wenn auch visuell oder auditiv). Anders der Wert, er wird durch subjektive Emotionen, zum Teil nach erheblichem Erkenntnissuchen des Subjekts, aber auch durch Konventionen (die die oben genannten Standards hervorbringen) dem Gegenstand zugeordnet. Eine grundlegende Rolle spielen bei der Wertung jedoch auch anthropologische Konstanten. Sie sind besonders bei den sinnlichen Werten deutlich, so ist nicht jede Nahrung für jeden Organismus angenehm (oder sie ist sogar schädlich), Schönheit scheint auch auf bestimmten Strukturprinzipien zu beruhen (z.B. Symmetrie), die "angeboren" sind. Doch auch die geistigen Werte haben ihre Fundierung in gewissen anthropologischen Konstanten, zu denen ich auch den Überlebenswillen des Menschen als Einzelner und als Gattung zählen möchte. Viele moralischen Werte haben darin ihre Begründung. Die anthropologischen Konstanten sind Eigenschaften der Wertungssubjekte. Die Frage, die die philosophische Axiologie jedoch noch nicht hinreichend gelöst hat, ist die, ob die Werte selbst eigenständige Eigenschaften der Objekte sind, die neben seinen sonstigen Eigenschaften gleichrangig ihm zugeordnet sind.

Für Max Scheler (1954) sind die Werte vom Objekt seinsunabhängige Entitäten. Die Objektunabhängigkeit kommt z.B. in der Tatsache zum Ausdruck, daß die Werte, bevor sie noch einem Objekt anhängen, eine Rangordnung nach hoch und niedrig haben. Dies liegt m.E. daran, daß auch die Werte in Zeichen ausgedrückt werden, wenn ein Individuum sie einem anderen mitteilen will, ja sogar, wenn ein Individuum sie denkt (zumindest in der post-emotiven, reflexiven

Phase des Wertungsaktes), geht man davon aus, daß Denken in sprachlichen Einheiten geschieht. Adjektive wie schön, aufrichtig, falsch usw. sind dann Zeichen für abstrakte Vorstellungen, die jeder aufgrund seines Spracherwerbs damit verbindet. Wie bei jedem anderen Zeichen auch, gibt es dabei einen verbindlichen Bedeutungskern und freie, vom Individuum in einer bestimmten Situation auszufüllende Konnotationen, die vielleicht beim Wert "freier" sind als z.B. bei dem Zeichen "Tisch". Es bleibt jedoch Moores Feststellung gültig, daß die Werte nicht analysierbar sind, und, was damit zusammenhängt, erst an einem Gegenstand in Erscheinung treten können (wie auch die Farben).

Zeichen und Werten ist also eine Zuordnung zu Gegenständlichkeiten gemeinsam, beiden werden von einem Subjekt einem Objekt gemäß individuellen und konventionellen Mechanismen zugeordnet. Dabei ist jedoch das Zeichen vom Gegenstand "autonom". Es kann selbst eine vom Gegenstand völlig verschiedene Materialform annehmen. Dadurch wird es zu einem gegenstandähnlichen Gebilde und kann somit selbst wieder Wertträger werden. Es gelten für Werte, Zeichen und Objekte folgende Sätze:

Zeichen können Werte tragen, Werte können in Zeichen ausgedrückt werden.

Das Subjekt sieht das Zeichen, denkt das Objekt sofort mit (sonst wäre das Zeichen sinnlos, also kein Zeichen mehr).

Das Subjekt sieht den Gegenstand (d.h. es denkt sein Zeichen), empfindet den Wert sofort mit.

Daß die Wertnehmung durchaus auch kognitive Elemente, besonders in ihren späteren Phasen hat, wurde oben gesagt, trotzdem bleiben die emotiven Elemente dominant. Die emotive und kognitive Phase der Bewertung ist bei allen Werttypen vorhanden. Diese Einteilung ist nicht zu verwechseln mit den Typenbezeichnungen emotiv und kognitiv in einigen Werttypologien. So koppelt Schmid (1982) in ihrer Übersicht über die Werttheorie der Russischen Formalen Schule die drei Wertbereiche an die drei Hauptfunktionen des Zeichens und erhält damit drei Werttypen: 1. kognitive Werte (wahr vs falsch), 2. emotive Werte (angenehm vs unangenehm) und 3. Willenswerte (ethische Normen). Doch auch beim 1. Werttyp ist die erste Bewertungsphase emotiv, eine Behauptung wird (wenn wir uns

nicht gerade bei einer logischen Untersuchung befinden) zuerst als wahr oder falsch empfunden. Um hier eine Begriffsverwirrung zu verhindern, scheint mir die oben gemachte Einteilung in sinnliche und geistige Werte angebrachter, obwohl beide Typologien auf das gleiche hinauslaufen, wie die gleichlautenden Adjektivpaare zeigen.

Die Dominanz der emotiven Momente in der Bewertung läßt sich dadurch erklären, daß in der späteren kognitiven Phase der Gegenstand analysiert wird und zwar mit Hilfe des Denkens, das wiederum andere Zeichen hinzunimmt. In der kognitiven Phase wird also wieder das Zeichen verwendet, sie ist nicht mehr Domäne des reinen Wertes. Zeichen und Wert sind also in einem komplexen System miteinander verbunden, beide zusammen resultieren dann in der Handlung des Subjekts. Die Wahrnehmung eines Gegenstandes durch das Subjekt setzt bei ihm eine emotive Bewertung (emotiver Akt), anschließend einen kognitiven Prozeß (Denkakt) mit Hilfe von Zeichen (Denken vollzieht sich in Sprache, zumindest in Zeichen), die wiederum Wertträger sind, usw. in Gang. Dieser Vorgang pendelt sich allmählich aus und erzeugt eine abschließende Bewertung, die dann eine Handlung (Wollensakt) nach sich zieht.

Nach welchen Kriterien arbeiten nun die Werttypologien der anderen Axiologien? Weitestgehende Übereinstimmung mit oben genanntem Schema ist bei Viktor Kraft (1951) zu finden, er nennt jedoch keine Kriterien für seine Einteilung der Werte in die vier Generalkategorien,⁶ wie er es nennt: Moral, Ästhetik, Zweckmäßigkeit und Wahrheit. Unter Ästhetik versteht er das, was ich hier sinnliche Werte genannt habe. Weiter unten wird jedoch gezeigt werden, daß beim ästhetischen Wert nicht nur sinnliche Werte eine Rolle spielen. Außerdem fehlen die komparativen Werte.

Andere übernehmen Schelers Einteilung. So z.B. Frings (1969), der die lebensrelativen von den nicht-lebensrelativen (oder absoluten, oder geistigen) Werten unterscheidet. Zu den lebensrelativen

⁶ Seine Einteilung folgt der traditionellen 3er Einteilung der Philosophie plus der modernen Pragmatik.

Werten gehören die sinnlichen (angenehm vs unangenehm) und die Vitalwerte (edel vs gemein). Träger der sinnlichen Werte ist der Leib, Träger der Vitalwerte, das Leben als Ganzes. Zu den nicht-lebensrelativen Werten zählt Frings die sittlichen Werte (gut vs böse). Von der ersten Gruppe unterscheiden sie sich dadurch, daß sie keine materialen Träger haben, sondern sich nur an der Person einstellen, bzw. an deren Verhalten des Vor- und Nachsetzens offenbar werden. Als Beispiele nennt Frings Freude und Trauer, Seligkeit und Verzweiflung. Im großen und ganzen stimmt diese Einteilung mit der oben gemachten (sinnliche vs geistige Werte) überein. Dabei ist interessant, daß eine Typologie nach Kriterien der Werträger (materiale - geistige) mit einer solchen nach Kriterien aus der Perspektive des Wertungssubjekts (Wahrnehmung) übereinstimmt. Sie scheint mir darum die ergiebigste zu sein.

Eine Typologie grundsätzlich anderer Art nimmt R.S. Hartman (1967) vor. Lagen die bisherigen Werttypologien auf der Achse Zeichen/Wert - Gegenstand, so betrachtet Hartman nur die Aussageebene. Seiner Werttypologie liegt eine sprachphilosophische Konzeption zugrunde. Er setzt seine Werttypologie zu einer Typologie der faktischen Aussagen analog. Er scheint also eine Unterteilung aller Aussagen in faktische und wertende vorauszusetzen.⁷ Faktische Aussagen gibt es:

1. Definitionen: begrenzte intensionale Sets
2. Erklärungen: zählbar indefinite intensionale Sets
3. Beschreibungen: nicht zählbar indefinite intensionale Sets

Diesen Konzepten entsprechen Werte, wenn man Hartmans These berücksichtigt, daß "gut" eine Eigenschaft von Konzepten ist.

ad 1. Definitionen sind abgeschlossene Konzepte, sie können entweder erfüllt werden oder nicht, entweder wird Perfektion erreicht, oder es entsteht ein Unwert. Beispiel: geometrische Zirkel, es gibt keine guten oder schlechten Zirkel. Die Erfüllung eines abgeschlossenen Konzepts ergibt die systematischen Werte. Das Ergebnis systematischer Werte ist schematisches und

⁷ Ivin (1970) macht darauf aufmerksam, daß es daneben noch präskriptive gibt.

dogmatisches Denken.

ad 2. Erklärungen verwenden abstrakte Konzepte, die aus mindestens zwei Dingen deren gemeinsame Eigenschaften herausziehen. Die Bewertung nach der Erfüllung eines abstrakten Konzeptes ergibt die äußeren Werte.

ad 3. Beschreibungen verwenden singulare Konzepte und werden auf einzigartige Dinge angewandt. Die Bewertung nach der Erfüllung eines singularen Konzeptes ergibt die inneren Werte.

Die Kriterien Hartmans liegen auf der Seite des Wertträgers. Sie orientieren sich jedoch nicht an der Art des Wertträgers, wie dies bei Scheler u.a. der Fall ist. Vielmehr ist der Ort des Wertes im Wertträger (innen vs außen) entscheidend, und die Perspektive, von der aus der Wertträger gesehen wird, ob er als Individuum, als Vertreter einer Klasse oder als abgeschlossene Einheit gesehen wird.

In groben Zügen lassen sich drei Arten von Werttypologien aufstellen, je nach der Art ihrer Kriterien:

- Wahrnehmungsmodi des Subjekts (Abkürzung: Wahrnehmungstypologie)
- Art des Wertträgers (Wertträgertypologie)
- Perspektive, aus der das Subjekt den Wertträger sieht (Perspektiventypologie).

1.3.3.2. Werte in der Literatur

Die Anwendung der Werte in der Literatur muß gemäß der zweifachen Kommunikationsrichtung des literarischen Werkes (extratextuell und innertextuell) untersucht werden. Auf der Kommunikationsachse Autor - Leser konstituiert sich der ästhetische Wert.

Für Viktor Kraft (1951) gehört der ästhetische Wert in eine der Grundkategorien, in die Ästhetik. Damit verbunden scheint die allgemein verbreitete Vorstellung, daß das ästhetische Erlebnis aus reinem Wohlgefallen besteht. Doch der ästhetische Wert ist kein reiner Werttyp,⁸ er paßt auch nicht in eine der Kategorien

⁸ Dabei ist zu beachten, welcher Ästhetikbegriff zugrunde liegt. Nimmt man den hedonistischen Ästhetikbegriff z.B. Šklovskijs, so ist der ästhetische Wert durchaus ein reiner Werttyp, gesteht man jedoch dem ästhetischen Erlebnis auch Erkenntniswert zu, so wird

der Wahrnehmungstypologie. Sinnliche, geistige, Nutz- und komparative Werte gehen in ihn ein. Doch da er komplex ist, ist er definierbar und zwar am besten durch eine Beschreibung.

Die ästhetische Bewertung ist ein Ergebnis des ästhetischen Erlebnisses. Das ästhetische Erlebnis hat als Ausgangspunkt die Wahrnehmung des Kunstwerkes als Artefakt und konstituiert dann daraus das ästhetische Kunstwerk. Das ästhetische Erlebnis hebt sich als Ganzes von den alltäglichen Erlebnissen ab, es bedeutet eine Hemmung im normalen Verlauf der Erlebnisse. Erst nach der Rückkehr zu den realen Ereignissen wird es in den Gesamtbestand unseres Lebens eingebaut. Die Wirkungen, die es dort hat, werden später beschrieben.

Ingarden (1969) gliedert das ästhetische Erlebnis in drei Phasen auf und beschreibt die erste folgendermaßen:

"Das ästhetische Erlebnis fängt an, wenn auf dem Hintergrund eines wahrgenommenen oder phantasiemäßig vorgestellten realen Gegenstandes eine besondere Qualität (gewöhnlich eine Gestaltqualität) zur Erscheinung gelangt, die den Erlebenden nicht "kalt läßt", sondern ihn in einen eigentümlichen Erregungszustand versetzt." (Ingarden 1969: 3)

Diese Phase nennt Ingarden die Ursprungsemotion.⁹ Dann folgt "...ein aktives Erschauen der uns zunächst bloß erregenden Qualität." (Ingarden 1969: 4) Diese Qualität ist unvollständig, sie verlangt vom Rezipienten, daß er ergänzende Qualitäten findet.¹⁰ In dieser Phase entscheidet sich, ob der Rezipient zu

er zu einem komplexen Wert.

⁹ Sie entspricht dem, was oben schon als emotive Phase eines jeden Bewertungsprozesses kurz skizziert wurde. Nur, daß im ästhetischen Erlebnis die Emotion wesentlich stärker ist als in Bewertungen, die dem alltäglichen Leben angehören. Das ästhetische Erlebnis stimmt auch im weiteren Verlauf in seiner Struktur mit dem allgemeinen Bewertungsprozeß überein.

¹⁰ Hiermit meint Ingarden die an anderer Stelle so benannten und beschriebenen Unbestimmtheitsstellen.

einer positiven oder negativen "Wertantwort" kommt. Die drei Phasen des ästhetischen Erlebnisses sind demnach:

- die emotionale Phase
- die aktiv schöpferische Phase
- die passive, hinnehmende (anschauliche Erfassung der schon konstituierten qualitativen Gebilde).

Die Unruhe des Suchens geht über in die Beruhigung des Findens. Oder in Termini der Handlungstheorie ausgedrückt: das durch die Ursprungsemotion durcheinander gebrachte Anfangsgleichgewicht geht über in ein neues Endgleichgewicht.

Ob es zu einer positiven oder zu einer negativen "Wertantwort"¹¹ kommt, wird in der zweiten Phase entschieden. Findet der Rezipient keine Möglichkeit aktiv tätig zu werden, da das Kunstwerk eine abgeschlossene, autonome Qualität darstellt, hat das ästhetische Erlebnis ein vorzeitiges Ende, seine Nachwirkung wird darum auch begrenzt sein. Man spricht dann von einem einfachen oder primitiven ästhetischen Gegenstand. Das Zustandekommen einer negativen Bewertung erklärt Ingarden folgendermaßen:

"Findet man in diesem Suchen nach den ergänzungsfähigen Qualitäten keine mit der ursprünglichen harmonisch zusammenstimmenden Qualitäten oder aber nur Qualitäten, die mit ihr einen "Mißklang" bilden, so kommt es zu einer negativen ästhetischen "Wertantwort". (Ingarden 1969: 5)

¹¹ Der Begriff der "Wertantwort" legt die Vermutung nahe, daß Ingarden einen Dialog Text - Leser annimmt. Dazu ist seine Poetik zu normativ. Es gibt für ihn keinen Konflikt zwischen textimmanentem Autor und Leser, und damit auch keinen Dialog, da seine ästhetischen Objekte nur in einem bestimmten Rahmen möglich sind, die anderen sind falsch. Es gibt auch kein "Ärgern" am textimmanenten Autor, denn wenn eine negative Wertantwort vom Leser gegeben wird, dann ist das Kunstwerk laut Ingarden schlecht. Dieses "Ärgern" macht jedoch erst einen Dialog möglich und kann im Leser einen Änderungsprozeß auslösen.

Die ästhetische Bewertung ist immer an das einzigartige ästhetische Erlebnis gekoppelt. Darum gefällt das konkrete Kunstwerk dem einen Individuum, dem anderen nicht, selbst bei ein und dem selben Individuum kann es zu verschiedenen Zeiten zu gegenteiligen Bewertungen kommen. Dies bedeutet jedoch nicht eine Relativität des ästhetischen Wertes. Vielmehr handelt es sich bei jeder Bewertung um einen anderen ästhetischen Gegenstand, der, vom Artefakt verschieden, von diesem nur konstituiert wird, und darum bei jeder Rezeption ein anderer ist.

Ebenso sind die künstlerischen Werte von den ästhetischen zu unterscheiden, da die ersteren dem Kunstwerk als Artefakt zugehören. Die künstlerischen Werte werden erst nach mehrfacher Rezeption erfaßt, während die ästhetischen Werte gerade eine ursprüngliche, spontane Erfassung verlangen. Die künstlerischen Werte sind Nutzwerte. Sie dienen dazu, das ästhetische Objekt erscheinen zu lassen. Im normalen Sprachgebrauch wertneutrale Elemente wie z.B. die Satzstruktur können im Kunstwerk werthaltig werden (zu künstlerischen Werten werden). Dies geschieht durch Rekurrenz oder durch das Auftreten an exponierter Stelle. Die Absichtlichkeit des Verfassers muß jedenfalls deutlich sein. Diese Elemente können dadurch neben dem Wert auch eine Bedeutung gewinnen.

Die ästhetischen Werte werden bei jeder Rezeption (in vollem Umfang oder nicht) erfaßt, die künstlerischen Werte erst durch Textanalyse bestimmt. Die Textanalyse kann dadurch auch die Grenzen aufweisen, innerhalb derer verschiedene Konkretisationen möglich sind. Neben der Bewertung des Kunstwerks ist darum auch eine Bewertung der verschiedenen Konkretisationen durch die Rezipienten aufgrund der Textanalyse möglich. Ob die Kriterien dafür jedoch tatsächlich so eindeutig sind, wie dies Ingarden behauptet, scheint mir fraglich. Die Grenze des noch erlaubten wird immer fließend sein. Ingarden schreibt: "Es ist ... immer möglich, aus allen möglichen Konkretisationen diejenigen zu wählen, welche in den vom Werk zugelassenen Grenzen der Variabilität liegen." (Ingarden 1969: 192) Die getreue Konkretisation eines Werkes erfolgt nach folgenden Normen:

- Rekonstruktion der dem Kunstwerk tatsächlich zukommenden Bestimmtheiten
- die Konstruktion der Unbestimmtheitsstellen muß in bestimmten Variabilitätsgrenzen bleiben
- Aktualisierung genau derjenigen Momente, die im Kunstwerk potentiell vorhanden sind.

Oben wurde schon gesagt, daß der ästhetische Wert kein WERT, sondern ein Wertekomplex ist. Sinnliche Werte spielen vor allem in anderen Künsten wie Malerei und Musik eine Rolle, in der Literatur über den Umweg des Theaters und allenfalls noch in der Lyrik, in der eine entsprechende graphische Darstellung, die über die Sinne (die Augen) aufgenommen wird, wert- und damit bedeutungshaltig sein kann. Ansonsten überwiegen in der Literatur im ästhetischen Erlebnis die geistigen Werte.¹²

Wie das Kunstwerk als ein Zeichen in der Kommunikation Autor - Leser zu erkennen ist, obwohl es sich aus vielen Zeichen zusammensetzt, so ist es auch ein (ästhetischer) Wert und muß als solcher in dieser Kommunikationskette gesehen werden. Es gelten dabei alle Beziehungen, die oben zwischen Zeichen und Wert festgestellt wurden. Der Autor manifestiert seine ästhetischen Wertvorstellungen im Werk-Zeichen, der Leser erschließt aus dem Werk-Zeichen den ästhetischen Wert unter dem Einfluß seines eigenen Wertesystems, gegebenenfalls unter Zuhilfenahme von Kenntnissen der Autorbiographie, bzw. über die Epoche des Autors. Beide Bewertungshorizonte, die des Autors und die des Lesers, und die Kenntnis beider über den Bewertungshorizont des jeweils anderen, müssen darum in das Kommunikationsmodell mit eingehen. Der Zeichenerzeuger formt das Zeichen so, daß es seine intendierten Werte trägt, und daß es dem Werthorizont des Empfängers in einem Mindestmaß entspricht. Der Empfänger bewertet

¹² Dies bedeutet jedoch keineswegs eine Dominanz der kognitiven Funktion, d.h. der Auswirkung der Literatur auf unseren Wissensstand. Dieser Effekt, den das literarische Werk durchaus hat, resultiert aus der zweiten, der aktiven Phase des ästhetischen Erlebnisses. Das reine Wohlgefallen entspricht der ersten Phase.

das Zeichen von seinem Bewertungshorizont aus unter gewisser Berücksichtigung des Bewertungshorizontes des Autors. Auch auf der Bewertungsebene findet also ein Dialog statt, mit seinen Merkmalen des Konfliktes und der gemeinsamen Basis.¹³

Wie manifestieren sich nun die Werte innerhalb des literarischen Kunstwerkes. Wertträger sind im alltäglichen Leben sowohl Gegenstände als auch Zeichen. In der Literatur dagegen sind nur Zeichen Wertträger, dazu sind diese Zeichen sekundärer Natur. Die den Zeichen anhaftenden Werte erfahren wie die Zeichen selbst durch ihren Eingang in einen literarischen Text eine Umwandlung. Lotman bezeichnet die Literatur wie die Kunst im allgemeinen als "sekundäres modellbildendes System", das "...über dem Niveau der natürlichen Sprachen errichtet" wird (Lotman 1972: 22). Die Sprache ist in seiner Definition ein System von geordneten Zeichen, das der Kommunikation zwischen zwei Individuen dient. Diese Ordnung der Zeichen erfährt durch den Eingang in die Literatur eine "übergestülpte" zweite Ordnung, die für jedes einzelne Kunstwerk spezifisch ist.¹⁴ Durch die neue Ordnung erhält jedes Zeichen neue Sinnmöglichkeiten (neue Konnotationen), die vom Leser realisiert werden können. Es wird aber auch klar, daß nun nicht mehr nur die Zeichen Sinn und damit Werte tragen, sondern auch die "neue Ordnung" oder besser ausgedrückt die Struktur oder Form des Kunstwerkes.

Werte werden darum im literarischen Kunstwerk auf zwei Ebenen ausgedrückt:

¹³ Einiges sei noch kurz zum Problem der Wertung in der Literaturwissenschaft gesagt. Der Literaturwissenschaftler ist vorerst auch einmal "nur" Leser und die emotionale Phase sollte bei seiner Leseerfahrung nicht fehlen. In der Textanalyse jedoch sollte die eigene Bewertung weitgehend ausgeschaltet werden und zudem der eigene Wertungshorizont transparent gemacht werden, da dieser sich nie ganz wird eliminieren lassen.

¹⁴ Umberto Eco spricht dann vom "Ideolekt".

- an der Oberfläche, d.h. in Worten
- in der Tiefenstruktur.

Die Worte, die Werte ausdrücken, können Adjektive sein, aber auch Substantive oder Verben (sündig, Sünde, sündigen). Das Wort selbst sagt noch nicht unbedingt etwas über den Werttyp aus. So handelt es sich bei einem "guten Menschen" um einen ethischen Wert, bei einem "guten Werkzeug" jedoch um einen Nutzwert. Auch der Kontext kann den Werttyp modifizieren. Im Extremfall macht der Kontext den Modus der Ironie deutlich, wodurch der im Normalfall positive Wert negativ werden kann und umgekehrt.

Die Werte ausdrückenden Worte stehen entweder in einer direkten Rede, sie sind dann dem Wertekontext einer Person eindeutig zurechenbar. Erscheinen sie im übrigen Text, ist zuerst festzustellen, ob es sich um indirekte Rede oder gar "mowa pozornia niezalezona" handelt und zu welchem Personenkontexten die Bewertung dann gehört, oder ob sie den Erzähler- oder Autorstandpunkt wiedergibt.

Bei der Betrachtung des Wortes als Ausdrucksmittel für Werte ist Bachtins Theorie des fremden Wortes anzuwenden. Also auch für das Werte-Wort in der direkten Rede gilt, daß es nicht nur den Wertestandpunkt der jeweiligen Person eindeutig wiedergibt, sondern, daß die Rede als Antwort auf die Rede einer fremden Person aufzufassen ist, deren Wertestandpunkt modifizierend wirkt. Ein nächster Schritt wäre, die Werte-Worte einem der Werttypen zuzuordnen, wobei oben genannte Werttäuschungen aufzudecken sind ("gut" muß keine ethische Bewertung sein, wird der falsche Wertträger genannt usw.). Aus allen Werte-Worten läßt sich dann für jede Person, für Erzähler und textimmanenten Autor ein Wertekontext rekonstruieren, in dem ein Werttyp überwiegen kann, dieser kann sich aufgrund der Persönlichkeitsentwicklung ändern usw.

In der Tiefenstruktur werden Werte im Prinzip durch all die Elemente des literarischen Kunstwerkes ausgedrückt, die auch bedeutungstragend sein können. Werthaltig können z.B. sein: Satzlänge, Reim, Metrum, Komposition, phonologische Ebene,

Personenkonstellation. Nicht alle bedeutungstragenden Elemente sind jedoch automatisch auch werthaltig. Es muß ihnen ein Ort auf der positiv - negativ - Skala zugewiesen werden können, zudem ein (reales oder fiktives) Subjekt, von dessen Standpunkt aus die Wertung vollzogen wird. Die Werte in der Tiefenstruktur sind meist erst bei mehrmaligem Lesen erfahrbar oder gar erst der Textanalyse zugänglich.

Dadurch, daß das literarische Kunstwerk aber auch als ein einziges Zeichen auffaßbar ist, dessen Signifikat eine abgeschlossene, von der "normalen" Welt bis zu einem gewissen Grade unabhängige Welt ist, werden auch die "normalen" Bindungen von Werten an Gegenständlichkeiten gelockert und können dadurch in dieser anderen Welt neu vorgenommen werden. Die WERTE ändern sich nicht durch den Eingang in das Kunstwerk, wohl aber die Werte, die einen völlig neuen oder nur modifizierten Platz auf der positiv - negativ - Skala bekommen können (d.h. "schön" kann negativ werden), wie auch die Bewertungen, d.h. die Zuordnung von WERTEN zu Gegenständlichkeiten.

Diese Möglichkeiten bieten sich dem schöpferischen Subjekt, d.h. dem Autor im literarischen Kunstwerk. Damit ist auch seine Wirkungsmöglichkeit auf die Rezipienten beschrieben. Deren Wertparadigmen können durch das Leseerlebnis aufgebrochen und neu geordnet werden. Zumindest werden sie für andere Wertvorstellungen sensibel gemacht. Dieser Vorgang ist ein Teil der Erkenntnisfunktion¹⁵ des literarischen Werkes, die m.E. mit in den ästhetischen Wert eingeht, d.h. es gibt das "reine Wohlgefallen" nicht, das manche der Kunst zuschreiben wollen ("l'art pour l'art"). Man kann sich höchstens darüber streiten, ob die Gefallensfunktion¹⁶ der Erkenntnisfunktion untergeordnet ist oder

¹⁵ Erkenntnis bedeutet zweierlei: zum einen die Erweiterung des Wissensstandes des Subjekts, zum anderen das Erkennen eines Elements oder eines Objekts, das schon vorhanden ist.

¹⁶ Ich verwende hier absichtlich nicht den Terminus "ästhetische Funktion", da dieser das Erkenntniselement mit enthält (auch wenn

umgekehrt, oder ob beide als gleichberechtigt zu betrachten sind.

Literarische Verfahren, die vom Autor verwendet werden, woraus man schließen kann, daß er sie positiv bewertet, werden von den Rezipienten einer Epoche (statistisch gesehen) negativ (Konflikt) oder positiv (gemeinsame Basis) bewertet. Der Rezipient weiß dabei meist um die Wertvorstellungen des Autors, der Autor weiß zumindest um die Wertvorstellungen seines zeitgenössischen Publikums. Dies soll am Beispiel Lesmians kurz exemplifiziert werden:

Epoche A (Lesmian zeitgenössisch)

	Autor	Leser
Konflikt:	Zweideutigkeit	
	pos.	neg.
	Dialektismen	
	pos.	neg.
	Häßlichkeit als Thema	
	pos.	neg.
Gemeinsame Basis:	konventionelle Form	
	pos.	pos.

Epoche B (nach Lesmian)

Die Werte, die vorher im Konflikt standen, bilden nun die gemeinsame Basis, die konventionelle Form wird dagegen nun vom Rezipienten als negativ bewertet.

Die Dialogmerkmale Konflikt, gemeinsame Basis, Wissen um die gegenseitigen Voraussetzungen sind hier also gegeben (das dritte Merkmal jedoch mit den oben angegebenen Einschränkungen). Ebenso die gegenseitige Einwirkungsmöglichkeit: die Wertparadigmen des

dies viele Forscher nicht so sehen): griech.: aisthanomai = ich nehme wahr und ich fühle. Wahrnehmung erfordert aber zumindest ein Mindestmaß an Erkenntnis. Dies ist Husserls Position. Die Gegenposition geht davon aus, daß der Wahrnehmung voraus das Interesse und damit eine Wertung geht (Mukařovský). Mukařovský geht in seiner Untersuchung des sozialen Aspekts soweit, zu sagen, daß das Herrschaftsstreben, nicht das Erkenntnisstreben all unserem Tun, und damit auch dem Wahrnehmen zugrunde liegt.

Rezipienten werden aufgebrochen, umgekehrt muß der Autor mit den Wertparadigmen seiner Rezipienten rechnen, zum einen um von ihnen angenommen zu werden, zum anderen weil er selbst von ihnen bestimmt wird.

Obiges Beispiel zeigt auch die Rolle, die die Werte in jedem Dialog (also auch im innertextuellen) spielen. Umgekehrt wird so der Dialog als gegenseitiges Aufeinanderwirken von mindestens zwei Werthorizonten verstehbar. Die Bindung des Dialogs an Subjekte wird so gelockert, es müssen nicht mehr verschiedene, konkrete Subjekte sein.

2. Dialogizität

Schon bei der bisherigen Behandlung des Dialogs wurde an verschiedenen Stellen deutlich, daß Strukturprinzipien des Dialogs auch auf Phänomene übertragbar sind, die nicht an die Erscheinungsform des Dialogs (Austausch von Sprechakten zwischen mindestens zwei Subjekten) gebunden sind. Diese Phänomene können dann nicht als Dialoge gekennzeichnet werden, sie enthalten aber wohl die Struktur des Dialogs, die dann den Begriff der Dialogizität erhält.

2.1. Definition des Begriffs Dialogizität

S.J.Schmidt versucht in seiner "Texttheorie" (Schmidt 1973) eine rein linguistische Definition des Textbegriffes zu überwinden, indem er den Begriff der Textualität prägt, der den "...universalen, allsprachlich verbindlichen gesellschaftlichen Manifestationsmodus für den Vollzug von Kommunikation" beinhalten soll (Schmidt 1973: 144). Schmidt will dadurch vor allem erreichen, daß auch soziale Aspekte neben den rein linguistischen Eingang in die Textanalyse finden können. Textualität ist dann mit "Texthaftigkeit" oder "Textförmigkeit" zu übersetzen.

Dasselbe Verfahren wird hier für den Dialog angewandt, Dialogizität (Dialoghaftigkeit, Dialogförmigkeit) ist dann der universale, allsprachlich verbindliche gesellschaftliche Manifestationsmodus für den Vollzug von Dialogen. Der Dialog wird dann nicht mehr nur rein linguistisch betrachtet, sondern außersprachliche Komponenten wie die Voraussetzungen der Dialogpartner und ihr gegenseitiges Wissen voneinander bzw. ihre Annahmen über die Voraussetzungen des Partners können mit berücksichtigt werden.

Doch soll hier noch ein Schritt weiter gegangen werden und die Dialogizität als Manifestationsmodus auch für andere Erscheinungen außer dem Dialog zugelassen werden. Schmid dagegen gebraucht die Textualität nur für die sprachliche Kommunikation. Eine Ausdehnung auf andere Kommunikationsverhalten wie z.B. den Austausch von Geschenken, sofern er eine gewisse Kontinuität und bedeutungstragende Strukturiertheit aufweist (aber das gehört ja gerade zur Textualität) wäre jedoch durchaus denkbar.

Eine andere Analogie läßt sich zu Saussures Differenzierung von langue und parole herstellen. Der Dialog wäre dann die konkrete Realisierung (parole) der von der Dialogizität (langue) bereitgehaltenen Potentialitäten.

Auf induktivem Wege lassen sich nun die durch die Erforschung der konkreten Dialoge gewonnenen Merkmale (s.dazu Kapitel 1.1.5.) auf die Dialogizität übertragen. Diese sollen hier noch einmal kurz wiederholt werden:

1 Der Dialog ist Teil der Kommunikation (daraus folgt u.a., daß die Partner um die gegenseitigen Voraussetzungen wissen)

2 Sprecher - Hörer - Wechsel

3 gemeinsame Basis

4 Konflikt

Für die Dialogizität muß die Bindung an konkrete Subjekte entfallen. An ihre Stelle treten zwei (mindestens zwei) Systeme, bei denen jedoch eine Rückbindung an Subjekte möglich sein muß.¹

Im Fall des literarischen Kunstwerkes möchte ich diese beiden Systeme Kontexte nennen, um zu verdeutlichen, daß nicht nur syntagmatisch ausgerichtete Texte, sondern auch paradigmatisch ermittelte Kontexte zueinander dialogisch stehen können. Dialogmerkmal 1 wird dann erst durch eine durch Rekonstruktion ermöglichte Rückbindung der Kontexte an Subjekte erfüllt. Merkmal 2 ebenso, jedoch kann hier schon in den Kontexten selbst ein aktives Wirken (entspricht der Sprecherrolle) und ein passives Aufnehmen (entspricht der Hörerrolle) festgestellt werden. Die Rückbindung der Kontexte erfolgt entweder an fiktive literarische Gestalten oder an den textimmanenten (eventuell sogar realen) Autor bzw. Leser.

Merkmal 3 sagt aus, daß die Kontexte in der gleichen Sprache, d.h. in der gleichen Zeichenart ausgedrückt sein müssen. Aber auch, daß sie derselben Schicht des literarischen Kunstwerkes angehören müssen.

Merkmal 4 erfüllen, d.h. in Konflikt miteinander stehen, können nur Kontexte, die Werte enthalten. Sie sind dadurch auch

¹ s. dazu die oben schon zitierte Stelle bei Bachtin (Bachtin 1969: 104).

bedeutungstragend, doch dies allein genügt nicht, da Werte das Wertungssubjekt mit implizieren, (Rückbindung der Kontexte an ein Subjekt!), Bedeutungen dagegen per definitionem kein Subjekt benötigen.

In eben diesem Punkt unterscheidet sich auch die Interferenz von der Dialogizität. Wenn zwei Bedeutungs(!)kontexte miteinander interferieren, werden sie unabhängig von Subjekten behandelt. Dies heißt dann, daß das soziale und psychologische Umfeld dieser Subjekte nicht mit berücksichtigt wird. Denkt man an die Verwendung dieses Begriffs in der Physik, so wird klar, daß Interferenzen zwischen dynamischen *Dingen* - nämlich Wellen -, die nicht an Subjekte gebunden sind, vorkommen. Diese Dinge maximieren oder nivellieren sich gegenseitig, das Resultat ist ein anderes Ding. Sie selbst bleiben von dem Vorgang der Interferenz unberührt.² Der Dialog dagegen und damit auch die Dialogizität resultiert wie wir oben gesehen haben nicht in einem dritten. Vielmehr bleibt er ohne Resultat, offen, dagegen verändern sich die Systeme, zwischen denen Dialogizität stattfindet, selbst, im einen System ist ein "Widerhall" des anderen zu finden und umgekehrt.

Der Begriff der Dialogizität erlaubt es auch, den Dialog wieder weiter zu fassen, d.h. Gespräche, in denen eines der 5 Merkmale fehlt (z.B. der Konflikt) auch noch als Dialog zu bezeichnen. Diesen Kommunikationsformen ist dann mehr oder weniger

² Als Beispiel einer Anwendung des Interferenzbegriffs in der Literaturwissenschaft sei hier der Artikel von Jan M. Meijer: Verbal Art as Interference between a Cognitive and an Aesthetic Structure. (Meijer: 1973) angegeben. Kognitive und ästhetische Struktur eines literarischen Werkes sind nicht an Subjekte rückbindbar, sie interferieren darum, wie Meijer nachweist. Es wäre jedoch der Fall denkbar, daß die Beziehung zwischen beiden Strukturen in einem Werk problematisiert wird. Sie sind dann an das Subjekt des textimmanenten Autor rückbindbar, der in sich einen Widerspruch (Konflikt) zwischen beiden Aspekten des Werkes fühlt. Die Beziehung zwischen den Strukturen läßt sich dann nach dem Prinzip der Dialogizität untersuchen.

Dialogizität eigen, oder anders ausgedrückt, mehr oder weniger Monologizität. Monologizität wäre analog der Dialogizität aus dem Monolog abzuleiten. Monologe zeichnen sich durch folgende Merkmale aus:

1 Monologe sind Teil der Kommunikation

2 Es findet kein Sprecher - Hörer - Wechsel statt. Eine Person ist Sprecher, die andere Hörer

Aus beiden Punkten folgt, daß nur die Voraussetzungen des Sprechers und sein Wissen um die Voraussetzungen des Hörers relevant sind.

3 Da der Sprecher auch im Monolog am Verständnis durch den Hörer interessiert ist (z.B. um ihn zu überreden), ist eine gemeinsame Basis unumgänglich. Zumindest bemüht sich der Sprecher die Sprache, die auch der Hörer beherrscht, zu verwenden. Aus Unwissenheit oder Gleichgültigkeit kann er jedoch die Voraussetzungen des Hörers ignorieren und so an ihm "vorbeireden".

4 Der Konflikt fehlt jedoch, da der Hörer nicht aktiv wird um so seinen konträren Standpunkt zu vertreten.

Die Dialogizität erwächst gleichsam aus der Monologizität, je mehr der Sprecher Standpunkt und Voraussetzungen des Hörers kennt und berücksichtigt. So können auch Monologe dialogisch werden. Zum einen, wenn sie die Perspektive des Hörers stark mit einbeziehen, zum anderen, wenn im Text des Monologs zwei (mindestens zwei) Standpunkte vertreten werden, die nicht mit dem eines Hörers zusammenfallen müssen, sondern beide im Subjekt des Sprechers miteinander konkurrieren.

2.2. Die Dialogizität der Sprache

Bachtin sieht die Dialogizität schon in der Sprache selbst angelegt.

"Jede monologische Äußerung, auch das Schriftdenkmal, ist ein untrennbares Element sprachlicher Kommunikation. Jede Äußerung, die abgeschlossene, geschriebene, nicht ausgenommen, antwortet auf etwas und ist auf eine Antwort hin gerichtet. Sie ist nur ein Glied in der kontinuierlichen Kette sprachlicher Handlungen. Jedes Denkmal setzt die Arbeit der Vorgänger fort, tritt mit ihr in eine polemische Beziehung, erwartet eine aktive, verstehende Antwort,

nimmt sie vorweg, usf." (Bachtin 1969: 129)

Die Sprache selbst ist durch dialogische Vorgänge entstanden, zumindest läßt sich dies aus der Tatsache schlußfolgern, daß sie sich auf diese Weise fortentwickelt. Worte ändern ihre Konnotationen und schließlich auch ihre Bedeutung durch den Gebrauch in Dialogen, d.h. durch den Einfluß der fremden Worte, dadurch, daß verschiedene Sprecher (Sprecher - Hörer - Wechsel) ein und dasselbe Wort (gemeinsame Basis) mit geringen Differenzen (Konflikt) gebrauchen. Um die Verständigung nicht zu gefährden spielt sich immer wieder ein Gleichgewicht ein, d.h. die Sprecher einigen sich auf einen neuen einheitlichen Bedeutungskern.

2.2.1. Die Sprache als Zeichensystem

Lotman weitet den Begriff der Sprache über die allgemein gebräuchliche Anwendung hinaus aus. "Grundsätzlich kann jedes System, das dem Zweck der Kommunikation zwischen zwei oder mehr Individuen dient, als Sprache definiert werden (der Fall der Autokommunikation besagt ...nur, daß ein Individuum in der Funktion von zweien auftritt)." (Lotman 1972: 19) Dadurch werden auch "...Bräuche, Rituale, Handelsgewohnheiten oder religiöse Vorstellungen" zu Sprachen. (Lotman 1972: 20) Sprachen sind nach Lotman Systeme,

- die der Kommunikation dienen
- die dazu Zeichen verwenden
- deren Zeichen geordnet sind. (Lotman 1972: 21)

Lotman beschreibt die Sprachen als statische Systeme, ohne auf ihre Anwendung und ihre daraus resultierende Weiterentwicklung einzugehen. Doch beide Betrachtungsweisen der Sprache sind sinnvoll und notwendig. Denn beide Voraussetzungen,

- daß Sprache Dialogizität enthält und
 - daß auch nichtverbale Zeichensysteme, die der Kommunikation dienen und deren Zeichen geordnet sind, Sprache sind,
- erlauben den Schluß, daß nichtverbale Zeichensysteme dialogisch sein können.

2.2.2. Nichtverbale Zeichensysteme als Sprache (Gestik)

Die Behauptung, daß die Dialogizität sich auch in nichtverbalen Zeichensystemen manifestieren kann, soll nun am Beispiel der Gestik nachgewiesen werden. Die Gestik wird im textanalytischen Teil dieser Arbeit eine Rolle spielen, da die Dramen Lesmians in ihrer Theaterrealisierung ohne Worte auskommen, die Dialoge werden nach Art der Pantomime geführt. Zuerst wird die Gestik³ im alltäglichen Gebrauch untersucht, dann ihre Anwendung in der Kunst (in der Theaterkunst).

Im Rahmen der Semiotik wurde die Gestik (oder allgemein: visuelle, körperliche Kommunikationszeichen) häufiger Gegenstand von theoretischen Erwägungen. Die meisten Untersuchungen dazu sind darum auch in der Zeitschrift Semiotica zu finden.

Einig ist sich die Forschung darüber, daß Gesten Zeichen sind und damit in das Gebiet der Semiotik fallen. Die erste Schwierigkeit ergibt sich jedoch schon bei dem Versuch, einzelne gestische Zeichen zu isolieren. Die meisten Forscher kommen zu dem Ergebnis, daß dies nicht möglich ist, daß Gesten nicht aus dem Fluß der Kommunikation abzugrenzen sind.⁴

Auch ohne Isolierung einer Grundeinheit ist eine Definition und Typologisierung der Gesten möglich. Gesten sind Körperbewegungen und -haltungen, die informationshaltig sind. Die Körperhaltungen sind Gesten, die sich durch die Abwesenheit von Bewegung auszeichnen und als Posen eine Subart der Gesten bilden.

Eine grundlegende Unterscheidung in der Gestik ist die zwischen natürlichen Gesten und solchen, die von Konventionen geregelt sind. Galifret-Granjon (1971:325) nennt beide Arten *psychomotorische vs symbolische* Gesten. Im ersten Fall würde der

³ Gestik wird hier sehr weit gefaßt: Kinesik, Gestik im engen Sinn und Mimik zusammen.

⁴ Ein Versuch der Isolierung wurde von Lecoq (1969) unternommen, indem er Gesten folgendermaßen definierte: vom Verlust des Gleichgewichts bis zur Wiederherstellung des Gleichgewichts. In der Praxis dürfte diese Definition jedoch nur schwer anwendbar sein.

Betreffende Körperbewegungen ausführen, ohne damit etwas kommunizieren zu wollen im Gegensatz zur zweiten Gestenart. Pavis (1981), der diese Differenzierung zitiert, meint, sie sei in der Praxis nicht anwendbar, da beide Arten nicht differenzierbar seien. Tatsächlich sind auch psychomotorische (oder natürliche oder utilitaristische) Gesten informationshaltig, da sie viel über den inneren Zustand des Subjekts, das sie ausführt, aussagen können. Der andere muß sie als Zeichen nicht einmal bewußt entschlüsseln, er kann sie unbewußt registrieren und entsprechend reagieren. Die Differenzierung scheint mir jedoch brauchbar, wenn man betont, daß psychomotorische keine vom Sender bewußt gewollte Information tragen, symbolische dagegen schon.

Symbolische Gesten wären aufzuteilen in solche, deren Gehalt von allgemeinen, gesellschaftlichen Konventionen geregelt werden und solchen, die von individuellen Konventionen geregelt werden. Individuell ist dabei sowohl als konkretes Individuum wie als Text zu verstehen. Die symbolischen Gesten sind der Sprache am meisten verwandt. In ihnen ist, wenn auch nicht in dem Ausmaß, eine Kernbedeutung (Lexikon-Bedeutung) auszumachen, die vom Kontext mit Konnotationen ausgestattet wird.

Je bewußter Gesten vom Subjekt gebraucht werden, um so besser können sie von ihm kontrolliert werden, um so eher können sie jedoch auch "lügen". Je näher sie sich dem psychomotorischen Pol auf der Achse psychomotorische - symbolische Gesten nähern, um so "ehrlicher", authentischer sind die Gesten.

Extreme Fälle der symbolischen Gesten sind die Taubstummen-Sprache und im Bereich der Kunst, die Pantomime, der Tanz, die Peking-Oper. Hier existiert ein Repertoire von Gestemen, das heißt von Wörtern entsprechenden, konventionell festgelegten kleinsten bedeutungstragenden Einheiten.

Auch für die symbolischen Gesten des westlichen Theaters und sogar für die Gesten des alltäglichen Gebrauchs wurden ebenfalls Versuche einer Aufzeichnung unternommen. Für erstere z.B. von Engel (1756-1786). Birdwhistell (1973) ist sich bewußt, daß seine Ergebnisse zur Alltagsgestik nur bedingt und nur innerhalb einer Kultur, einer sozialen Gruppe gültig sind.

Ein interessantes Spannungsverhältnis kann sich zwischen verbaler Sprache und der sie begleitenden Gestik ergeben. Die Gestik kann dabei das gesprochene Wort unterstreichen oder ihm widersprechen oder einzelne Konnotationen des Wortes besonders betonen.

Volockaja et al. (1968) definiert kommunikatives Verhalten folgendermaßen: ein Subjekt hat die Absicht, Information zu übermitteln. Damit sind die psychomotorischen Gesten aus der Untersuchung von vornherein ausgeschlossen. Für die Literatur, in der alle Zeichen informationshaltig sind, gilt auch, daß der Autor die Absicht hat, mit den Gesten, die er in seinem Werk modelliert, eine Information zu übermitteln. Dies tut er in Lyrik und Epik durch Beschreibungen der Gesten, deren Leerstellen der Leser mit seiner Phantasie ausfüllt, in der Dramatik geschieht dies im Nebentext. Im Theater kommen noch der Regisseur und der Schauspieler als "Autoren" der Gesten hinzu. Im Kommunikationssystem Autor - Leser/Zuschauer gibt es darum nur symbolische Gesten, im Kommunikationssystem der fiktiven Personen jedoch sowohl psychomotorische wie symbolische Gesten, wobei das oben Gesagte gilt, daß die psychomotorischen Gesten sehr wohl eine dem Sender nicht bewußte Information enthalten können.

2.3. *Dialogizität in der Literatur*

Die Sprache bringt die ihr eigene Dialogizität mit in die Literatur als der Wortkunst, die die Sprache als Material unter anderen benutzt, ein. Dort wird diese Dialogizität mehr oder minder ausgenutzt, um vom Autor intendierte Bedeutungen zu schaffen. Doch auch andere Verfahren mit anderen Materialien können nach dem Prinzip der Dialogizität strukturiert sein. All dies findet seinen Platz in der innertextuellen Analyse. Dem kann eine extratextuelle Analyse vorangehen. Auch auf dieser Ebene⁵ sind Merkmale der Dialogizität zu finden, zum einen im oben besprochenen Beziehungsfeld zwischen Autor und Leser, zum anderen in der Beziehung des Textes zu anderen Texten (Intertextualität).

⁵ Unterscheidung innertextuelle - extratextuelle Ebene nach Lotman (Lotman 1972).

Eine weitere Möglichkeit extratextueller dialogischer Beziehung soll hier erörtert werden: die Beziehung zwischen zwei Sprachen und damit zwischen zwei Kulturen. Für die Analyse von Lesmians Werk könnte dies von Nutzen sein, da Lesmian zweisprachig aufwuchs und auch in der zweiten Sprache Gedichte schrieb, bzw. sich als Übersetzer betätigte.

2.3.1. Dialogizität auf extratextueller Ebene

Spricht man von der extratextuellen Ebene⁶, wird erst einmal zu klären sein, was man im konkreten Fall als Text ansehen will. Ist der Text ein einzelnes Gedicht aus einem Gedichtzyklus, oder der ganze Zyklus, auch das Werk eines Schriftstellers kann als ein Text betrachtet werden, ebenso die Literatur oder Kunst einer Epoche, eines Kulturkreises usw.

Beide hier noch interessierenden Phänomene der extratextuellen Dialogizität⁷, Intertextualität und Bilingualität, hängen mit dem Aufeinandertreffen zweier Kulturen zusammen. Darum soll zuerst im Rahmen einer allgemeinen Kultursemiotik geklärt werden, was Kultur ist und wie sie auf Texte wirkt.

Mit Kultursemiotik hat sich in der Sowjetunion hauptsächlich der Kreis um Jurij Lotman beschäftigt. Der Mensch braucht im Überlebenskampf zweierlei: materielle Güter und Information. Letztere ist in der Kultur akkumuliert. Die Kultur gibt Informationen, in Form von Texten, über technische Hilfsmittel, soziales Verhalten, Glauben, Gebräuche und Sprache weiter.

"Odnako kul'tura - ne sklad informacii. Eto črezvyčajno složno organzizovannyj mehanizm, kotoryj chranit informaciju, postajanno vyrabatyvaja dlja etogo naibolee vygodnye i kompaktnye sposoby, polučaet novuju, zasifrovyyvaet i desifrovyyvaet soobščenie,

⁶ Differenzierung innertextuelle Ebene - extratextuelle Ebene nach Lotman (Lotman 1972)

⁷ Die Dialogizität in der Beziehung zwischen Autor und Leser, die ja ebenfalls extratextuell anzusiedeln ist, wurde oben schon besprochen.

perevodit ich iz odnoj sistemy znakov v druguju. Kul'tura - gibkij i složno organizovannyj mehanizm poznanija." (Lotman 1970:6)

Jede Kultur enthält neben Texten auch Metatexte. Erstere bringen durch Beispiele Sitten hervor, letztere erstellen, wenn sie überwiegen, eine Kultur der Gesetze.

Daraus wird schon ersichtlich, daß verschiedene Kulturen sich durch andere Dominanten voneinander abheben. Oder anders ausgedrückt, jede Kultur besitzt andere Organisationsformen, mit denen sie das außerhalb ihrer selbst bestehende Chaos (zumindest vermeintliche Chaos) ordnet. Die Kulturen versuchen, jede auf ihre Weise, das Chaos zu formen, andererseits benötigen sie aber das Chaos, um sich selbst durch Abgrenzung definieren zu können. Darum wohnt auch jeder Kultur die Tendenz inne, das Chaos wieder zu "erschaffen". Auch andere Kulturen gehören, vom inneren Standpunkt einer Kultur aus gesehen, der außerkulturellen Sphäre an und tragen damit das Element des Chaos in sich.

Zwei konträre Mechanismen vereinigen die verschiedenen Ebenen und Subsysteme zu einem semiotischen Ganzen - der Kultur.

- die Öffnung gegenüber anderen Sprachen und Kulturen und der Tendenz diese sich einzuverleiben

- die Tendenz zur Uniformität und damit zur rigiden Abgrenzung gegenüber anderen Kulturen.

Beide Mechanismen sind grundsätzlich in jeder Kultur vorhanden, einer von beiden dominiert jedoch meistens.

Die innere Organisation einer Kultur geschieht durch semiotische Systeme.

"Thus culture is constructed as a hierarchy of semiotic systems, on the one hand, and a multilayered arrangement of the extracultural sphere surrounding it. Yet it is indisputable that it is precisely the inner structure, the composition and correlation of particular semiotic subsystems, which determines the type of culture in the first place." (Uspenskij, et al. 1973:5)

Daraus geht auch hervor, daß eine Kultur aus mindestens zwei semiotischen Systemen bestehen muß, mit Hilfe derer die Texte gebildet werden. Kulturen unterscheiden sich dann dadurch, welcher Art das dominierende semiotische System ist. Es können

schriftliche oder mündliche Texte dominieren, verbale oder bildliche. Auch die Zusammensetzung der dominanten Texte ist für eine Kultur charakteristisch. Texte sind einerseits ein integrales Zeichen, andererseits bestehen sie aus einzelnen Zeichen. Das Konzept des Textes kann nun eine Dominanz der Integrität oder eine Dominanz der Segmentierung in einzelne Zeichen vorsehen.⁸ Im ersten Fall ist das Konzept des Textes kein sekundäres, sondern ein primäres. Dieser Typ des diskontinuierlichen (nondiscrete) Textes dominiert in audiovisuellen Texten, in der Malerei, im Tanz und in der Pantomime.⁹

Eine weitere Polarität sehen Uspenskij et al. in Texttypen, die auf den Sender und solchen, die auf den Hörer gerichtet sind. Eine Kultur, die auf den Sender fixiert ist, bringt hauptsächlich Texte hervor, die ein Minimum an Konventionalität anstreben. Sie sind in sich geschlossen, esoterisch, die Poesie nimmt einen hohen Stellenwert ein. Anders Kulturen, die auf den Hörer gerichtet sind. Ihre Texte streben Authentizität, Wahrheit, Einfachheit an. Für den Forscher sind es die Texte, die eine Kultur ausmachen, anhand derer er eine Kultur analysieren kann. Andererseits ist es die Kultur, die die Texte hervorgebracht hat und neue hervorbringt. Die Mechanismen der Kultur wirken hier wie die der Gattungen. Jeder künstlerisch wertvolle Text erfüllt einerseits die Ansprüche der gegebenen Kultur, andererseits sprengt er ihre Grenzen, um sie so weiterzuentwickeln.

Spricht man von einer Kultur, ist es notwendig, ihre Grenzen zu präzisieren. Ist z.B. die Kultur des Abendlandes gemeint, oder eine nationale Kultur, oder gar eine regionale. Zeichen, Text, Kultur stehen so in einem analogen, doch hierarchischen Verhältnis:

⁸ Uspenskij et al. drücken dies allerdings radikaler aus: "The text as an integral sign; the text as a sequence of signs." Damit wird ein Entweder - Oder postuliert. Jeder Text enthält jedoch beide Elemente.

⁹ Bei der Analyse der Dramen Leśmians wird dieser Aspekt des kontinuierlichen Texttyps zu beachten sein.

Eine Kultur kann als *ein* Text gelten, aber auch als aus vielen Texten bestehend. Die innere Organisation geschieht durch semiotische Systeme.

Ein Text kann als *ein* Zeichen gelten, aber auch als aus vielen Zeichen bestehend. Die innere Organisation geschieht durch die Regeln der Kombinatorik.

Intertextualität und Bilingualität sind zwei Themenbereiche der extratextuellen literarischen Dialogizität. Beides sind weite Gebiete, die für sich genommen, einer genaueren Untersuchung bedürften. Hier sollen diese Themen nur kurz angeschnitten werden, um zu zeigen, daß auch sie in den Bereich der Dialogizität gehören. Im praktischen Teil dieser Arbeit werden sie nicht behandelt werden.

2.3.1.1. *Intertextualität*

In neuerer Zeit setzt sich sowohl in der Literaturwissenschaft wie bei den Schriftstellern selbst immer mehr die Einsicht durch, daß es nicht möglich ist, ständig "neue" Literatur zu schreiben, die nur in Opposition zu allem bisher geschriebenen steht. Einerseits kann man dies negativ begreifen und davor resignieren (oder, wie manche Literaturkritiker dies tun, den Schriftstellern Epigonentum, ja sogar Plagiate vorwerfen) oder man kann dies positiv begreifen, wie dies die Intertextualitätspoetik tut, so z.B. Lachmann, wenn sie schreibt: "Machen von Literatur bedeutet ...in erster Linie Machen aus Literatur, das heißt Weiter- und Wiederschreiben." Literatur ist dann "...ein Prozeß der Sinnkomplexion, der sich aus der Interferenz der Texte ergibt und deren konkretes Korpus voraussetzt." (Lachmann 1983, 66/67)

Diese Definition des Textes als eines Dialogs mit einem fremden Text stammt von Bachtin. Für ihn ist das wahre Verstehen des literarischen Textes erst über die dialogische Bezugnahme zu anderen Texten möglich und dies geht nur über ein ständiges Hin- und Herpendeln zwischen vorliegendem Text und den zurückliegenden Texten. Dies machen die modernen Collageverfahren in der Literatur nur explizit deutlich, die Grundzüge dieses Literaturprozesses waren jedoch schon immer vorhanden.

Betrachtet man die Intertextualität nun als Dialogizität und nicht "nur" als Interferenz, wird auch der soziale und kulturelle Raum des literarischen Textes und der zurückliegenden Texte, aus denen er "gemacht" wurde, mit in die Untersuchung einbezogen.

Dieser Verstehensdialog ist aber wie jeder Dialog offen, dies bedeutet also eine Abkehr vom "geschlossenen" Kunstwerk, das auch nur eine, abgeschlossene Interpretation zuläßt. Das Kunstwerk wird ambivalent und diese Ambivalenz wird ein positiver Wert. (Lachmann 1983)

Lachmann beschreibt noch, wie diese Intertextualität von einigen Schriftstellern (z.B. Luis Borges) metaphysisch erklärt wird, indem sie einen Urtext annehmen, in dem alle geschriebenen und noch zu schreibenden Texte schon enthalten sind. Dieses Buch, das alle anderen Bücher enthält (s. dazu auch die Buchkonzeption der jüdischen Mystik) ist das Werk eines zeitlosen und namenlosen Autors. Dem möchte ich hinzufügen, daß in diesem Autor der Dritte der Bachintischen Dialogtheorie wiederzuerkennen ist.

2.3.1.2. *Bilingualität*

Die Bilingualität ist ein Zeichen der Öffnung einer Kultur (wenn sie auf einer Nationalsprache basiert) gegenüber einer anderen. Es gibt dabei verschiedene Arten der Bilingualität.

1. Meist sind es einzelne Personen, die sich zweier Sprachen bedienen können.

2. Es gibt jedoch auch Kulturen, in denen eine solche Zweisprachigkeit weit verbreitet ist. Die zweite Sprache kann dabei

2a. genetisch anders sein,

2b. auf einer früheren Entwicklungsstufe der Alltagssprache stehen

2c. mit der Alltagssprache verwandt sein.

Für alle Fälle gilt, daß es eine hundertprozentige Zweisprachigkeit wahrscheinlich nicht gibt, d.h., eine Person kann nicht beide Sprachen in allen Situationen gleich gut beherrschen.¹⁰

¹⁰ Zum folgenden Überblick über die Bilingualität s. Hrishko (Hrishko 1973)

Ein wesentlicher Faktor bei der Sprachbeherrschung ist, ob eine Sprache im Kindesalter erlernt wurde, oder später. Theoretisch können zwar zwei Sprachen in der Kindheit gleich intensiv erlernt werden, praktisch wird jedoch immer eine der beiden Sprachen bevorzugt werden. Für diese Sprache hat sich der Begriff der Muttersprache eingebürgert. Diese Muttersprache wird hauptsächlich im Alltagsleben benutzt (primäre Sprache), die andere bleibt speziellen Kommunikationssituationen vorbehalten (sekundäre Sprache). Dies kann sich später ändern, wenn die ursprünglich sekundäre Sprache im Alltag benutzt wird. Die in der Kindheit erlernte Muttersprache behält jedoch ihre bevorzugte Stellung, da sie auch dann unterbewußt wirksam bleibt, wenn sie später nicht mehr genutzt wird. Ihre Strukturen treten besonders in Momenten emotionaler Spannung hervor. Die erworbene (in der Kindheit sekundäre) Sprache dient mehr dem Ausdruck intellektueller Inhalte.

Psychologisch gesehen ergeben sich für die betroffenen Personen Vor- und Nachteile aus der Zweisprachigkeit. Die Behauptung, die bei Hryshko (1974) zu finden ist, daß sie die Persönlichkeitsspaltung fördern könne, ist jedoch mit Vorsicht zu behandeln. Die Ursache hierfür wäre vielleicht in der Tatsache zu suchen, daß dem Kind seine ursprüngliche magische Einheit zwischen Wort und Ding vorzeitig zerstört, oder vorsichtiger ausgedrückt, gestört wird.

Ein weiterer Nachteil der Zweisprachigkeit ist, daß sich Denkprozesse für den Zweisprachigen verlangsamten können, besonders in Konfliktsituationen. Sieht man das Denken als ein System von Assoziationen zwischen Ideen (A) und Wörtern (b in der einen, c in der anderen Sprache) an, so wird klar, daß die Ersetzung einer einmal etablierten Assoziation von A-b in der einen Sprache durch die Assoziation von A-c in der anderen Sprache ein gewisses Maß an intellektuellem Aufwand und damit an Zeit beansprucht. Ebenso kann die Klarheit des Ausdrucks von zweisprachigen Personen beeinträchtigt sein, da die Gefahr besteht, daß die Strukturen der beiden Sprachen vermischt werden.

Ein Vorteil der Zweisprachigkeit ist es, daß sie das Bewußtsein der Grenzen einer Sprache und damit einer Kultur erhöht. Dem

Zweisprachigen wird bewußt, daß die Bedeutungsgrenzen in einer anderen Sprache völlig anders verlaufen können, was ihn dazu veranlassen kann, die Bedeutungen in den jeweiligen Sprachen präziser zu verwenden.

Besonders literarisch Schaffende werden durch die Zweisprachigkeit in die Lage versetzt, eine der Sprachen zu beeinflussen. Dies geschieht zum einen durch den Transfer von linguistischen Elementen, zum anderen durch Identifikation. Dabei werden Einheiten der einen Sprache mit scheinbaren Gegenstücken der anderen Sprache identifiziert. Transfer und Identifikation treten im lexikalischen (und damit semantischen), grammatikalischen, phonetischen¹¹ Bereich, ebenso wie im außersprachlichen Bereich auf, wenn Denkstrukturen aus der anderen Kultur übernommen werden.

2.3.2. *Dialogizität auf innertextueller Ebene*

Im folgenden wird immer wieder von den verschiedenen Schichten des literarischen Kunstwerks die Rede sein. Dabei handelt es sich um das Schichtenmodell nach Roman Ingarden (1931). Das literarische Kunstwerk besteht demnach aus fünf Schichten,

1. Lautebene, 2 Ebene der Bedeutungen, 3 Ebene der dargestellten Gegenstände, 4 Ebene der Ansichten, 5 Ebene der metaphysischen Qualitäten. Dabei erfüllen die Laute die Funktion des Tragens der nächsthöheren Ebene gegenüber, die Bedeutungen die Funktion des zur-Schau-Stellens den Ansichten gegenüber. Neben der Funktion der nächsthöheren Schicht gegenüber haben die einzelnen Schichten noch die phänomenologische Funktion des zum-Erscheinen-Bringens der ästhetisch relevanten Eigenschaften.

Die Laute, in der Alltagssprache nur bedeutungsunterscheidend, werden im sprachlichen Kunstwerk selbst bedeutungstragend, dies besonders in der Lyrik. Dadurch eignet sich auch die Lautschicht für die Untersuchung der Dialogizität, anders als dies Bachtin

¹¹ Interferenzen im phonetischen Bereich sind in der Literatur am schwersten nachzuweisen. Sie sind höchstens anhand von Verbesserungen im Manuskript oder anhand von ungebräuchlichen Reimen, die durch eine abweichende Aussprache zustande kommen, feststellbar.

annahm. Zum einen drücken sich dialogische Formprinzipien in Lautmustern aus, zum anderen verweisen Lautauffälligkeiten auf bestimmte Worte, bzw. auf Verbindungen zwischen bestimmten Wortbedeutungen und damit auf dialogische Beziehungen auf der Bedeutungsebene.

Bedeutung ist für Ingarden alles, was mit einem Wortlaut verbunden ist. Dabei ist die Bedeutung der isolierten Wörter (im Lexikon, wobei man der Meinung sein kann, daß eine solche nicht existiert) und die Bedeutung des Wortes im Satz zu unterscheiden. Dazu kommt noch (über Ingarden hinausgehend), die Bedeutung, die das Wort erst im gesamten Text erhält. Schon hierin kommt das Oszillieren zwischen Einheit und Abspaltung zur Erscheinung: das Wort als zum Kontext gehörend und das Wort als das, was die Gegenstände aus der Einheit der Welt abspaltet.

Die Bedeutungen stellen die Gegenständlichkeiten dar, die wiederum die "Welt" des literarischen Kunstwerks ausmachen. Die dargestellten Gegenständlichkeiten sind im Gegensatz zu den realen intentionale Gegenständlichkeiten, sie existieren nicht real, sondern bilden zusammen eine Seinssphäre. ("Welt"). Die realen Gegenständlichkeiten sind in allen ihren Eigenschaften bestimmt, nicht dagegen die intentionalen des literarischen Kunstwerks. Die Unbestimmtheitsstellen, die auch bei noch so genauer Beschreibung eines Gegenstandes immer im Kunstwerk vorhanden sein werden, ermöglichen es dem Leser (und verlangen dies von ihm), den Gegenstand mit seiner eigenen Phantasie zu "vervollständigen".

Die dargestellten Gegenständlichkeiten stellen die Ansichten zur Schau. Die Ansichten sind die Spiegelbilder der dargestellten Gegenständlichkeiten im Bewußtsein des Lesers.

Aus all den besprochenen Schichten ergeben sich die metaphysischen Qualitäten, die nicht im Text ausgesprochen werden, sondern sich in den Situationen und Ereignissen offenbaren. Das Tragische, das Heilige, usw. können dazu gehören ebenso wie ästhetische Kategorien.

Die Dialogizität auf innertextueller Ebene manifestiert sich am deutlichsten in den Dialogen der fiktiven Personen, die in direkter Rede wiedergegeben werden. Methoden zu ihrer Analyse wurden oben schon vorgestellt. Legt man Ingardens Schichtenmodell

des literarischen Kunstwerkes zugrunde, befinden sie sich auf der Ebene der dargestellten Gegenständlichkeiten, da ihre Analyse der Personencharakterisierung dient, und diese den dargestellten Gegenständlichkeiten angehören. Das Analyseergebnis der Dialoge paßt sich in die jeweiligen Personenkontexte ein. Andererseits ist aus den Dialogen wie aus dem übrigen Text der Kontext des textimmanenten Autors rekonstruierbar. Da dieser nicht in Ingardens Theorie auftaucht, ist nicht entscheidbar, zu welcher Schicht er gehören würde.

II. TEXTANALYSE

Das zuvor theoretisch Erörterte soll nun am konkreten Text, und zwar am Gesamtwerk Bolesław Leśmians, angewandt werden. Das Werk Leśmians bietet sich aus mehreren Überlegungen für das Thema "Dialogizität" besonders an:

1. Es ist relativ übersichtlich, was allerdings nicht heißt, daß das ganze Werk gleich intensiv wird bearbeitet werden können.
2. Es umfaßt alle drei Grundgattungen.
3. Es gibt Gattungsüberschneidungen, d.h. der Dialog zwischen den Gattungen wird deutlich.
4. Inhaltlich spielt der Konflikt zwischen zwei Teilen, die eigentlich zusammengehören, eine große Rolle. Dies wurde schon in meiner Magisterarbeit deutlich, in der das Oppositionspaar Spaltung vs Einheit als grundlegende Sinneinheit herausgearbeitet wurde.¹

Die Dialogizität wird gemäß der vorangehenden Theorie auf beiden Achsen untersucht: auf der extratextuellen sowie auf der innertextuellen. Auf beiden Ebenen findet der Dialog zwischen Systemen statt, die wiederum in ein umfassendes System eingebettet sind. Darum sollen kurz die Grundzüge der Systemtheorie, wie sie hier verwandt wird, gestreift werden.

Für Luhmann (1984) bedeutet das Denken in Systemen die Möglichkeit, dem Subjekt - Objekt Schema zu entkommen. Letzteres hat immer zur Folge, daß ein Sachverhalt nur von der Perspektive eines der Beteiligten aus gesehen wird. Damit wird die Aktivität des anderen übersehen. Luhmann setzt dagegen die Differenz System - Umwelt. Beide, Subjekt und Objekt, sind damit Systeme, die sich mit ihrer Umwelt auseinandersetzen müssen,² von dieser sich durch

¹Auch in der Literatur über Leśmian erscheint diese Problematik immer wieder. Hier sei nur eine Arbeit angeführt, bei der sie schon im Titel formuliert wird: Paul Coates (1986): "Identyczność i nieidentyczność w twórczości Bolesława Leśmiana"

²Hier sei nur von offenen Systemen die Rede, da geschlossene für die Geisteswissenschaften praktisch nicht relevant sind.

Differenzierung abheben. Diese Auffassung kommt der oben dargestellten Auffassung von Dialog/Dialogizität entgegen, die ja auch die einseitige Betrachtungsrichtung Sprecher => Hörer (Subjekt => Objekt, Aktivität vs Passivität) aufheben will.

Seiffert (1971) unterscheidet in seiner "Einführung in die Wissenschaftstheorie" drei Arten von Systemtheorie, was die Systemstruktur anbelangt. Das funktionale Konzept geht vom System als von einer Art black box aus, auf deren darin befindlichen Zustände man nur aufgrund der In- und Outputs rückschließen kann. Nach dem strukturalen Konzept besteht das System aus den Elementen und den zwischen ihnen bestehenden Relationen. Dies ist die am weitesten verbreitete Theorie. Das hierarchische Konzept geht davon aus, daß man innerhalb eines Systems weitere Subsysteme unterscheiden kann, das System selbst wieder in ein Supersystem eingebettet ist. Dieses Konzept übernimmt am meisten Luhmanns Forderung nach Einbeziehung der Differenz System - Umwelt. Subsysteme können für einen bestimmten Zweck als für das System unauflösbare Einheiten, also als Elemente im strukturalen Sinn, angesehen werden.

Nicht problematisiert wird bei Luhmann das Verhältnis des Systems zum Individuum, zum menschlichen Bewußtsein. Geht man von einer vereinfachten Typologisierung der Systeme in solche von Gegenständen und solche von Aussagen aus, so sind Systeme von Aussagen (Erkenntnistheorien) immer von Individuen erzeugt, Systeme von Gegenständen können a priori gegeben sein, werden aber auch erst im erkennenden, eine Ordnung suchenden Bewußtsein zu solchen, ansonsten erscheinen sie als zufällige Anhäufung von Gegenständen. Dem Forscher wird somit meist eine systemexterne Sicht näher liegen, er kann sich jedoch bemühen eine systeminterne Sicht, wenn auch mit Vorbehalten, einzunehmen.

1. Die Kultur als System

Das umfassendste Supersystem, in das ein literarischer Text eingebettet ist, ist die Kultur.

Die Umwelt des Systems Kultur ist die Natur. Die Natur zeichnet sich laut Lotman (1970) durch Automatismus aus. Natürliches Verhalten kennt keine Alternative, es gibt darum auch kein "unrichtiges" natürliches Verhalten. Informationen, die die Natur beherrschen lehren und damit das menschliche Überleben sichern, sind in der Kultur gespeichert.³ Davon geht auch das Autorenkollektiv Uspenskij/Ivanov/Toporov/Pjatigorskij/Lotman (1973) aus und beschreibt die Kultur näher als System von Subsystemen, genauer gesagt, als System, dessen innere Struktur eine Hierarchie von semiotischen Systemen ist.⁴ Diese semiotischen Subsysteme dienen als Mechanismen, um Phänomene der Umwelt (der Natur) in das System zu integrieren und somit dem Menschen verständlich zu machen (Transformation von Fremdem zu Eigenem).

³ Lotmans Behauptung, daß in der Kultur nur Informationen gespeichert seien, die das Überleben der Gattung Mensch sichern, kann angezweifelt werden, z.B., wenn man die als dekadent bezeichneten Kulturen betrachtet, die gerade den Todestrieb kultivieren. Lotmans These ließe sich nur halten, wenn man den Todestrieb als Ausgleich zur Todesangst ansieht, wodurch dieser dann die Angst umkehrt und zum Teil kompensiert, und damit wieder zum Überleben beiträgt. Es wird wohl eine Frage der Interpretation bleiben, ob eine in der Kultur gespeicherte Information dem Überleben dient oder nicht.

⁴ Lotman geht so weit, zu behaupten, daß es genüge eines dieser semiotischen Subsysteme zu analysieren, um Rückschlüsse auf die gesamte Kultur ziehen zu können. Dies bleibt m.E. jedoch eine nicht bewiesene Behauptung.

Die Umwelt wird durch diese Regulierung für die Individuen "erträglicher", die "Bedrohung" durch Einflüsse aus der Umwelt muß jedoch bleiben, ansonsten wird die Welt einer Gesellschaft total reguliert, geschlossen und damit kulturell tot.

Mindestens zwei semiotische Subsysteme sind notwendig, um die zweite Aufgabe der Kultur, nämlich neue Mitteilungen hervorzubringen und sich somit weiterzuentwickeln, erfüllen zu können. Sowohl das Verstehen der Umwelt, wie auch die Erzeugung neuer Mitteilungen ist laut Lotman (1978) erst möglich, wenn Informationen aus einem gegebenen semiotischen System L_1 (Lingua₁, da die semiotischen Systeme nach Art der Sprache gebaut sein sollen) in ein anderes semiotisches System L_2 und dann wieder zurück in L_1 übersetzt werden. Dieser Prozeß findet entweder als "Gemeinschaftsarbeit" von mindestens zwei Individuen statt (Dialog) oder aber innerhalb eines einzigen Bewußtseins. Die Übersetzung wird immer eine bedingt-adäquate sein, d.h. der Text x wird transformiert in einen Text x' und weiter in x'' . Ein Beispiel wäre die Rezeption eines sprachlichen (semiotisches System: L_1) Textes x durch ein Individuum, das überwiegend bildlich denkt (semiotisches System: L_2) und diesen dann sprachlich (L_1) als Text x'' wiedergibt (laut oder in "innerer Rede").

Aufgrund dieses Modells stellt Lotman die These auf, daß eine Kultur umso dynamischer ist, je heterogener die in ihr enthaltenen Zeichensysteme sind. Dies erklärt er damit, daß die Differenz zwischen Text x und Text x'' in diesen Kulturen am größten ist, somit die größte Möglichkeit besteht, neue Mitteilungen zu schaffen.

Die Opposition Kultur vs Natur gilt für die systemexterne Perspektive, aus der das Phänomen "Kultur" nach der Art von Lotmans Theorie als abstraktes Modell beschrieben werden kann. Eine konkrete Kultur ist jedoch nicht nur der Natur gegenübergestellt, sondern hat auch die anderen Kulturen als ihre Umwelt. Die systeminterne Perspektive neigt nun dazu, den anderen Kulturen den Status "Kultur" abzuerkennen. Latent wohnt diese Haltung wohl jedem menschlichen Bewußtsein inne. Vor allem die aufgeklärten Kulturen bemühen sich jedoch darum, den Individuen

durch Bildung ein Verständnis für die anderen Kulturen und damit eine systemexterne Sichtweise zu vermitteln.

Meist meinen wir, wenn wir von einer Kultur reden, eine Nationalkultur, deren Grenzen durch die gemeinsame Sprache abgesteckt werden, die nicht immer mit den politischen Grenzen übereinstimmen (polnische Kultur in der Zeit der Teilungen). Oder aber die politischen Grenzen dominieren über die Sprachgrenzen (Kultur der BRD vs Kultur der DDR). Innerhalb einer Nationalkultur existieren jedoch weitere Regionalkulturen. Ebenso kann man innerhalb der zeitlichen Koordinate verschiedene Kulturen (verschiedener Epochen) unterscheiden. Wichtig ist, zu Beginn einer Analyse einer Kultur anzugeben, nach welchen Kriterien deren Grenzen festgelegt wurden.

Die Verbundenheit Lesmians mit mehreren Kulturen spiegelt sich auch in seinem Werk wieder. Zum einen ist er schon durch seine Biographie sowohl mit der polnischen als auch mit der russischen Sprache und Kultur vertraut, zum anderen gilt seine Vorliebe auch der französischen Kultur, die er durch lange Frankreichaufenthalte kennenlernte.

2. Das Gesamtwerk Leśmians als System

Betrachtet man das Gesamtwerk Leśmians als System, so lassen sich folgende Subsysteme unterscheiden:

1. die theoretischen Schriften
2. die nicht-originalen literarischen Schriften (Übersetzungen)
3. die originalen literarischen Schriften
 - a) Lyrik
 - b) Prosa
 - c) Dramen

Die einzelnen Gedichte/Erzählungen/Dramen kann man wiederum als Subsysteme auffassen, jedoch ist es sinnvoller, von Texten zu sprechen, da hier die Textkriterien Anfang - Mitte - Ende eindeutig gegeben sind.

Ein weiteres Subsystem des Gesamtwerkes ist die Biographie. Im Unterschied zur biographischen Literaturwissenschaft des 19.Jh., soll die Künstlerbiographie hier als weiterer Text des Gesamtwerkes angesehen werden, dessen Motive und Strukturmerkmale sich im literarischen Text wiederholen können (bei Leśmian die vor allem in den Dramen dominante Beziehung Held - Ehefrau - Geliebte), oder dessen Daten eine bestimmte Art der Textanalyse nahelegen (bei Leśmian dessen Verbundenheit mit der russischen Sprache und Kultur). Sieht man die Biographie als Text, entfällt der Anspruch auf Vollständigkeit oder auf Richtigkeit, wichtig bleibt die Modellierung des Künstlerlebens durch den Künstler selbst oder durch die Texte anderer, die zeigen was den Rezipienten relevant erschien.

Wie die Biographie ein Subsystem eher am Rande des Systems "Gesamtwerk" ist, so ist dies auch bei der Rezeptionsgeschichte der Fall. Auch diese kann als Text gesehen werden, der nicht mehr vollständig der historischen Wirklichkeit zu entsprechen braucht.

Damit entspricht die Folge Biographie - Werk - Rezeptionsgeschichte der Kommunikationskette Autor - Werk - Leser.

2.1. Kurze Biographie und Textkorpus für diese Arbeit

Bolesław Leśmian wurde am 22. Januar 1877 in Warschau geboren. So jedenfalls steht es in einer Abschrift der Geburtsurkunde. Leśmian selbst hat in einem seiner Briefe 1878 als Geburtsjahr angegeben,

auf seinem Grabstein steht 1879. Seine Eltern Józef Lesman und Emma z Sunderlandów entstammen dem Milieu der jüdischen Intelligenzia, die Familie seiner Mutter besaß eine Porzellanmanufaktur. Die Mutter starb in seiner frühesten Kindheit. Der Vater, der ein zweites Mal geheiratet hatte, starb 1912. Leśmian besuchte das Gymnasium in Kiev, wo er auch Jura studierte. Dort lernte er die russische Sprache und Kultur kennen und schätzen, engagierte sich aber gleichzeitig auch in polnischen Künstlerkreisen und wurde wegen eines patriotischen Auftritts von der zaristischen Polizei vorübergehend festgenommen. Neben Kiev hatte die Landschaft der Ukraine unweigerlich Einfluß auf sein Werk. Unter den Märchen, von denen er in einem Brief schreibt, sie in seiner Jugend gehört zu haben, waren sicherlich auch ukrainische Märchen. 1895 erschien das erste Gedicht, noch mit Lesman unterzeichnet. Ab 1897 tragen seine Gedichte den Namen Leśmian. 1901 siedelt Leśmian nach Warschau über. Es folgen Reisen nach Deutschland und Frankreich. In Paris bleibt er bis 1906. Hier heiratet er Zofia Chylińska. In dieser Zeit verbindet ihn eine Freundschaft mit dem Propagandisten des Symbolismus in Polen, Zenon Przesmycki, den er sehr bewundert. Ab 1912 entzieht er sich jedoch allmählich dem Einfluß des Kreises um Przesmycki und dessen Zeitschrift "Chimera". Er lernt einige russische Symbolisten kennen und fühlt sich der zweiten Generation des russischen Symbolismus näher verwandt. In dieser Zeit entstehen seine russischen Gedichte.

1911 wird Leśmian Mitbegründer und Regisseur des experimentellen Theaters Teatr Artystyczny in Warschau. In dieser Zeit entstehen seine Prosawerke: die Klechdy sezamowe (1913), Przygody Sindbada Zeglarza (1913), sowie die Übersetzungen von E.A.Poe. 1914 hält sich Leśmian wieder in Frankreich auf, wo die Klechdy polskie entstehen.

Während des ersten Weltkrieges ist Leśmian literarischer Leiter des Teatr Polski in Łódź. 1918 erhält er ein Notariat in der Provinz. Diese Zeit ist literarisch fruchtbar, ein Gedichtband Ląka erscheint 1920. Die literarische Anerkennung bleibt ihm jedoch versagt, obwohl er 1933 in die Polska Akademia Literatury aufgenommen wird. Ausnahmen bilden Kritiker von Rang, wie Karol

Irzykowski und Ostap Ortwin, die schon zu Leśmians Lebzeiten sein Werk anerkannten. In den 30er Jahren verschlechtert sich Leśmians finanzielle Situation, da einer seiner Angestellten Gelder, die für den Staat bestimmt waren, unterschlagen hatte. Nur durch die Hilfe seiner Freunde konnte Leśmian vor einem Prozeß bewahrt werden. 1935 kehrte er nach Warschau zurück, wo er am 7. November 1937 starb.

Überblick über das Werk:

1. Theoretische Schriften

2. Nicht-originale literarische Schriften

Opowieści nadzwyczajne Übersetzung von Erzählungen Edgar Allan Poes (1913)

Klechdy sezamowe (1913), Przygody Sindbada Żeglarza (1913), beides Bearbeitungen der Märchen von 1001 Nacht.

3. Originale literarische Schriften

a) Lyrik

die russischen Gedichte Zolotoe runo (1906), der Zyklus Pesni Vasilisy Premudroj, Vesy (1907), der Zyklus Lunnoe pochmel'e.

Gedichtbände: Sad rozstajny (1912), Łaka (1920), Napój cienisty (1936), Dziejba leśna (1938).

b) Prosa

Frühe Erzählungen (1900–1905, 1915), posthum in dem Band Utwory rozproszone (1962) erschienen
Klechdy polskie (1914)

c) Dramen

Pierrot i Colombina (1910)

Skrzypek opętany (1911) beide 1985 erschienen

Seinem Wesen nach ist Leśmian Lyriker, als solcher wurde er bekannt, der Lyrismus scheint auch in seinen Werken der beiden anderen Gattungen immer wieder durch. Rein umfangmäßig sind Prosa und Drama jedoch ebenfalls gut vertreten, bedenkt man, daß Leśmian 6 Dramen schrieb, von denen jedoch nur 2 erhalten geblieben sind, und er sich dazu zweimal als Regisseur erfolgreich versuchte. (Dazu Stone 1985)

In dieser Arbeit werden hauptsächlich folgende Texte aus dem

Gesamtwerk Leśmians herangezogen: die Klechdy polskie, die beiden Dramen Pierrot i Colombina und Skrzypek opetany, sowie Gedichte, die sich nach folgenden, für die Dialogizität relevanten Themen einordnen lassen:¹

1. Dreiecksverhältnis Held - Ehefrau - Geliebte

in: beiden Dramen

den Märchen: Majka, Wiedźma

2. Außenseiter, meist Krüppel

in: Oddalęncy, Pieśni kalekujące

3. Liebe zwischen ungleichen Partnern

a) Mädchen - niederes Tier

in: Gad, Jadwiga

b) Mensch - Pflanze

in: Wiśnia, Asoka

c) Mensch - Fabelwesen

in: Majka, Wiedźma, Podlasiak, Strój, Ballada dziadowska, Świdryga i Midryga, Mak, Piła, Śmiercie, beide Dramen

4. Liebe - Gewalt - Tod

in: Ballady

5. Held 1 - Held 2; Spaltung des Ich; Unsicherheit der eigenen Existenz; Unsicherheit, Veränderlichkeit der Wirklichkeit

in: Podlasiak, Dwaj Macieje, Migoń i Jawrzon, Świdryga i Midryga, Lalka, Akteon, Marcin Swoboda, Znikomek, Czarny Kozioł, Dusiołek

6. Held - Gott

in: Zołnierz, Pan Błyszczynski, Eliasz.

¹Es wird sich zeigen, daß all diese Gedichte für die Lyrik auffallend viel narrative Elemente enthalten. Die übrigen, hier nicht aufgeführten Gedichte werden ebenfalls für manche Probleme gestreift.

2.2. Dialogizität in der Prosa Leśmians

2.2.1. Die Verteilung der Dialoge im literarischen Gesamtwerk

Die Definition des Begriffs Dialog im literarischen Text ist am leichtesten im Fall der Prosa: die jeweiligen Repliken werden durch Anführungszeichen kenntlich gemacht. In Leśmians Lyrik ist dies nur teilweise der Fall, meist fehlen die Anführungszeichen. Trotzdem sind auch hier die Grenzen der Repliken deutlich zu erkennen. Sie wechseln dann nicht innerhalb eines Verses, meist sind der Rede einer Person mehrere Verse zugeordnet. Die direkte Rede drückt sich in der Du-Anrede, in der Verbform aus, welche Person gerade spricht, ist am Inhalt zu erkennen.

Am schwersten ist es bei Leśmian in den Dramen, eigentlich der Dialoggattung schlechthin, von Dialogen zu sprechen. Der Text wendet sich nie an ein Du, er enthält nur die Beschreibung der Handlungen der Person, die gerade "spricht". Dafür sind alle "Repliken" eindeutig einer Person zugeordnet, deren Name wie im konventionellen Drama zu Beginn der Replik steht und graphisch durch Großdruck abgehoben ist. Die Realisierung im Theater erlaubt darum keine gesprochenen Worte, sondern Gesten, die in jeder Aufführung ein eigenes Zeichensystem (und damit eine Sprache) entwickeln. Es wird sich zeigen, inwieweit auch hierauf die Kategorien der Sprechakttheorie anwendbar sind oder nicht.

2.2.2. Analyse der Dialoge

Zuerst wird im folgenden die Stellung der Dialoge im jeweiligen Text untersucht, dann folgt eine Analyse mit Hilfe der Sprechakttheorie, sowie eine Zuordnung der einzelnen Dialogtypen an die entsprechenden Personen. Bei den Prosatexten wird der Analyse eine kurze Inhaltsangabe vorangestellt. Dialog und Erzählphasen sind in den Klechdy polskie deutlich voneinander abgesetzt, darum lassen sich die Dialogteile gut isolieren. Nach der Untersuchung der Mikrostruktur der Dialoge kristallisiert sich deren Makrostruktur heraus. Aus diesen beiden grundlegenden Schritten, die für jeden Text angewandt werden, ergeben sich dann die weiteren, textspezifischen Untersuchungsschritte, z. B. die nähere Analyse bestimmter auffallender Sprechakte.

Jan Tajemnik

Der Held, wahrscheinlich ein armer Landstreicher, begehrt nichts so sehr wie Schuhe. Als er eines nachts vom Wald ins Dorf zurückkehrt, sieht er in einer alten Mühle jemanden sitzen. Es ist Piórkowski, den Jan sofort als den Teufel erkennt. Piórkowski verrät ihm gegen Bezahlung mit zwei Mondtalern, die Jan zuvor zu seinen Füßen entdeckt hatte, wo Jan ein Paar schöner, roter Schuhe finden könne. Auf den Rat Piórkowskis hin geht Jan in der Nacht vor Allerheiligen an eine bestimmte Stelle des Waldes und sieht, wie dort viele Feuer brennen, von denen jedes einen vergrabenen Schatz bedeutet. Er sucht das größte Feuer und gräbt dort. Die Erde öffnet sich von selbst, eine Leiter mit drei Stufen verlängert sich in die Tiefe, immer wenn Jan mit dem Fuß die nächste Stufe sucht. Unten entdeckt er ein Schloß, die roten Stiefel stehen davor. Der Anweisung Piórkowskis folgend zieht er den rechten Schuh an den linken Fuß und umgekehrt und geht ins Schloß. Als er wieder an die Erdoberfläche zurückkehren will, übertritt er das Verbot und behält die Schuhe an, obwohl er sich mit den im Schloß gefundenen Talern neue Schuhe hätte kaufen können. Damit hatte der Teufel gerechnet. Als sich Jan nun in einer Scheune schlafen legt, erscheint das Gespenst, der Herr des Schlosses und der Stiefel. Jan meint, die Stiefel im Stroh verstecken zu können, doch diese wandern von selbst ans Licht, das Gespenst nimmt die Stiefel mitsamt dem in ihnen steckenden Jan und fliegt davon. Wieder taucht Piórkowski auf, kauft Jan gegen die zwei Mondtaler und meint, ihn nun in die Hölle stürzen zu können. Doch Jan beruft sich auf Gott, der ihn nicht verlassen werde und beginnt das Kreuzzeichen, doch bleibt ihm die Hand an der Stelle in der Luft stecken, an der er sie während der ersten Begegnung mit dem Teufel freiwillig hatte sinken lassen. Doch diesmal hält Jan sie tapfer in der Luft und der Teufel wartet nun schon seit Jahrhunderten, daß Jan sie sinken läßt.

Folgende Dialogpassagen lassen sich isolieren:

Dialog I: Jan - Piórkowski (11-16)²

Dialog II: Gespenst - Jan (33-35)

Dialog III: Piórkowski - Gespenst (39-40)

Dialog IV: Piórkowski - Jan (43-46)

Schon diese Aufstellung läßt den Formwillen des Autors erkennen.

Eine nähere Kenntnis des Textes drängt die Frage auf, wer der beiden Protagonisten, Jan oder Piórkowski, der Aktive und wer der Passive, und ob in beiden Fällen die Handlung der Oberfläche (Schein) mit dem tatsächlichen Sein übereinstimmen. Darum werden in der folgenden Analyse der Mikrostruktur jedem Sprechakt die Kategorien *initiativ/reaktiv* und *aktiv/passiv* beigeordnet. Die Kategorie *initiativ/reaktiv* bezieht sich dabei auf eher äußere Formen, wie Initiierung der Gesprächs, des Themenwechsels. Aktiv ist dagegen ein Gesprächspartner, wenn er versucht, dem anderen eigene Vorstellungen aufzudrängen, oder ihn zu einer bestimmten Handlung zu bewegen.

A = Jan; B = Piórkowski

Illokution		Kommunikative Funktion d.Redbeitrags
Fragen A	i,ak	unhöfl.Anrede (Du)
Antworten B	r,p	höfl.Anrede (Nachname), gibt keinen Anlaß zur Weiterführung d. Dialogs

Fragen A	i,ak	höfl., nimmt Dialog wieder auf
Behaupten ₁ A	i,ak	zeigt indirekt, daß er den Partner durchschaut hat
Behaupten ₂ A	i,ak	
Behaupten ₁ B	r	geht auf Aussage 1A ein, übergeht jedoch Aussage 2A

Illokution		Kommunikative Funktion d.Redbeitrags
------------	--	--------------------------------------

²Die Seitenzahlen beziehen sich jeweils auf die Ausgabe der Klechdy polskie von Warszawa 1959.

Dieser Dialog wird im Einzelnen hier angeführt, die folgenden Dialoge werden nur in interessanten Fällen ebenso genau ausgeführt, obwohl an ihnen dieselben Analyseschritte von mir vorgenommen wurden.

- Behaupten₂B bringt das Thema des Dialogs (Beendigung der Einleitungsphase)
- Antworten B

- Fragen A B hatte seine Aussage abgebrochen, um die Spannung zu erhöhen. Frage A ist also nur mehr bedingt initiativ
- Antworten B
Bestätigen A Lösung der Spannung bei A. Jan gibt seine ganze Zurückhaltung auf
-
- Behaupten B^{a)} neuer Ansatz B's. Versprechen. Jans Verhalten zeichnet sich nun durch Parallelität aus
- Fragen A nach genauerer Bestimmung des versprochenen Gegenstandes
- Antworten B
A Echoreplik. Keine direkte kommunikative Funktion, vor allem keine intendierte. Die indirekte Funktion ist für Jan negativ.
-
- (Dialogexternes Ereignis, das auf den Dialog einwirkt)
- Fragen A initiativer Angriff Jans, Frage nach dem Ursprung des dialogexternen Ereignisses
- Antwort B ausweichend
- Fragen A Wdh. der vorherigen Frage (Nachhaken)
- Gegenfragen B Ausweichen
- Pause A gibt auf
-
- Fragen B knüpft an Phase vor dem dialogexternen Ereignis an
- Antworten A wörtl. Wdh. der Frage. Ein Wort wird dadurch betont (pragmatisch)
- Fragen B^{b)} 1. Verstärkung der 1. Frage B
- Antworten A wörtl. Wdh, feierlicher als "ja"
- Fragen B 2. Verstärkung der 1. Frage B
- Antworten A wörtl. Wdh.
- Illokution kommunikative Funktion d. Redebeitrags

Fragen B	3.Verstärkung der 1.Frage B
Gegenfragen A	verlangt Versicherung des versprochenen Gegenstandes (Verzögerung)
Antworten B	Versicherung
Antworten A	

Fragen A	Forderung
Ausrufen B	Verzögerung
Behaupten B	Forderung
Fragen A	
Antworten B	Präzisierung der Forderung B
Auffordern	Erfüllung der Forderung B
Fragen A	
Antworten B	Einigung, Abschluß des Handels

Fragen B ^{a)}	Beginn der Erfüllung der Forderung A und damit des Versprechens B
Antworten A	Hörerrückmeldung
Auffordern B ^{a)}	Fortsetzung der Erfüllung der Forderung A und damit des Versprechens B. Dialogtranszendierend ist dies jedoch eine Versuchung und damit umgekehrt eine Forderung an A: wenn Jan der Aufforderung nachkommt, verfällt er dem Teufel

Gestik B,	wider Willen, zeigt seine schwache Stelle
Gestik A	Drohung
Behaupten B	(unaufrichtiges) Versprechen, indirekte Reaktion auf Drohung A
Gestik A	macht die Drohung nicht wahr

	(Im Text wird explizit gesagt, daß Jan wieder die Hörerrolle = passiv übernimmt)
Behaupten B	Fortsetzung der Erfüllung der Forderung A und damit des Versprechens B
Illokution	kommunikative Funktion d.Redbeitrags

Auffordern B Fortsetzung der Erfüllung der Forderung A und damit des Versprechens B. Beschreibung.

(unaufrichtige) Warnung

Rücknahme des Versprechens B, das als Reaktion auf die Drohung A gegeben wurde

Beleidigung (Entsprechung zum Beginn des Dialogs)

Auffordern B Abschiedsformel

Nähere Bestimmung des Gesprächsaktes: "Mam ja dla ciebie na widoku parę butów niezgorszych..." (13) - "Powiem ci teraz..."(15) - "...wnijdź do boru..."(15) (In obiger Dialoganalyse mit a) gekennzeichnet.)

An der Oberfläche betrachtet handelt es sich um die illokutionären Akte des Versprechens ("ich kann dir rote Stiefel beschaffen") und des Erfüllens des Versprechens durch Piórkowski (er beschreibt ihm den Weg zu den Stiefeln).

Analyse des Sprechaktes "versprechen":

Regel des propositionalen Gehalts:

B sagt einen zukünftigen Akt (Schuhe beschaffen) von B aus.

Einleitungsregel:

- A sähe lieber B's Ausführung (Schuhe beschaffen) als die Unterlassung

- Es ist für beide nicht offensichtlich, daß B bei normalem Verlauf der Ereignisse diesen Akt ausführen wird.

Aufrichtigkeitsregel:

- Es liegt in B's Absicht, mit der Äußerung die Intention zur Ausführung anzuerkennen.

B beabsichtigt den Akt zu tun (Schuhe beschaffen).

Wesentliche Regel:

- Es liegt in der Absicht von B, sich mit der Äußerung zur Ausführung zu verpflichten.

Derselbe Gesprächsakt als Auffordern ("geh zu den Stiefeln") verstanden:

Regel des Propositionalen Gehalts:

- Zukünftige Handlung von A (A geht in das unterirdische Reich)

Einleitungsregeln:

- A ist in der Lage, die Handlung zu tun. B glaubt, daß A in der Lage ist, sie zu tun.

- Es ist sowohl für A als auch für B nicht offensichtlich, daß A bei normalem Verlauf der Ereignisse diesen Akt aus eigenem Antrieb tun wird.

Regeln der Aufrichtigkeit:

- B wünscht, daß A die Handlung tut.

Wesentliche Regel:

- Gilt als Versuch, A dazu zu bringen, zu den Schuhen zu gehen.

Piorkowski gibt also im Laufe des Dialogs zwei Versprechen, die beide entweder nicht eingehalten werden, oder sich als Forderungen entpuppen. Damit entsprechen seine Sprechakte der Struktur der Versuchung, deren wesentliches Merkmal darin besteht, daß Sprecher und Hörer verschiedene Interpretationen des Sprechaktes vornehmen, d.h., daß der Hörer die wahre Intention des Sprechers nicht durchschaut. Es handelt sich um eine bewußte Täuschung durch den Sprecher, um die wahre Art des Sprechaktes, der ein Versprechen zu sein vorgibt, in Wirklichkeit aber eine Forderung ist. Durch diese Täuschung erreicht der Sprecher, daß der Hörer eine Forderung erfüllt, die er sonst nicht erfüllen würde.

Versprechen: werde dir Schuhe beschaffen
wird eingehalten

Versprechen: werde dich beschützen
wird nicht eingehalten

Auffordern: geh in den Wald

Auffordern: gib mir deine Seele

Nähere Bestimmung des Gesprächsaktes "Pragniesz tych butów?" (13).
In obiger Dialoganalyse mit ^{b)} gekennzeichnet.

An der Oberfläche betrachtet, handelt es sich hier um Fragen, deren Regeln lauten würden:

Einleitungsregel:

- B kennt die Antwort nicht, d.h., er weiß nicht, ob die Proposition wahr ist.

Dies gilt hier nicht, da B weiß, daß A die Schuhe begehrt.

Aufrichtigkeitsregeln:

- B wünscht diese Information.

Gilt nicht, da B diese Information nicht benötigt.

Darum handelt es sich eigentlich um einen Sprechakt des Aufforderns:

Regel des propositionalen Gehalts:

- Zukünftige Handlung von A: A soll explizit sagen, daß er die Schuhe begehrt

- Aufrichtigkeitsregel:

- B wünscht, daß A dies sagt.

Wesentliche Regel:

- Gilt als Versuch, A dazu zu bringen, es zu sagen.

Aus dem vorher Gesagten ergibt sich folgende Makrostruktur des Dialog I zwischen Jan und Piórkowski:

Fragen A

Antworten B } 3mal

Versprechen B

Fragen A

Antworten B } 2mal

Fragen A

Gegenfrage B

Pause

Fragen B

Antworten A } 3mal

Forderung A

Gegenforderung B

Erfüllung A der Gegenforderung

Erfüllung B

} Jan (scheinbar) aktiv

} Piórkowski aktiv

Im Ganzen betrachtet, stellt der Dialog das Bemühen Piórkowskis dar, Jan in Versuchung zu führen, ihn dahingehend zu beeinflussen,

daß er in das unterirdische Reich geht. Piórkowski verbindet damit die Hoffnung, daß Jan dort den Fehler begeht, die Schuhe nicht zurückzustellen, und somit dem Teufel für immer zu verfallen. Piórkowski hat also von Anfang an ein bestimmtes Ziel, das er mit Hilfe des Dialogs zu verwirklichen sucht. Ein solches fehlt Jan gänzlich, er trifft seinen Gesprächspartner nur zufällig auf dem Weg. Piórkowski hat dagegen auf ihn gewartet und tritt mit einem nur dem Teufel möglichen Vorwissen über den Gesprächspartner in den Dialog ein.

Im Widerspruch zu diesen Voraussetzungen verläuft die Einleitungsphase des Dialogs. Jan beginnt das Gespräch, obwohl ja Piórkowski vorrangig daran interessiert sein müßte. Piórkowski antwortet dagegen kurz angebunden und scheint das Gespräch nicht fortsetzen zu wollen. Die zweite Initiative bleibt wieder Jan überlassen, obwohl zu bedenken ist, daß gerade das Schweigen Piórkowskis Jan, da es ihm peinlich ist, zu dieser Initiative treibt.

Piórkowskis Zurückhaltung scheint zu seiner Strategie zu gehören, Jan nicht durch Aufdringlichkeit mißtrauisch zu machen, Jan soll nicht bemerken, daß Piórkowski etwas von ihm will. Darum verbirgt Piórkowski sein doch erhebliches Vorwissen über Jan, während Jan bemüht ist, Piórkowski durchblicken zu lassen, daß er sehr wohl über dessen Wesen als Teufel Bescheid weiß. Auf das eigentliche Thema des Dialogs (die Schuhe) kommt Piórkowski nur scheinbar nebensächlich zu sprechen.

Der ganze Dialog, und wie sich noch zeigen wird, die Prosadialoge bei Lesmian überhaupt, besteht zum größten Teil aus Frage - Antwort Sequenzen, wobei die lineare Sequenz (nach Schmachtenberg, 1982) überwiegt. Wie die Analyse der Makrostruktur zeigt, stellt zu Beginn des Dialogs Jan die Fragen, bis dann nach der Pause, die im Text ausdrücklich erwähnt wird, und die als Wendepunkt anzusehen ist, Piórkowski die Rolle des Fragers übernimmt. Ab hier beginnt auch der Dialog in einen Handel umzuschlagen, d.h. die Forderung - Erfüllung Sequenzen bestimmen nun den Dialog. Die scheinbar initiative und aktive Rolle, die Jan in der ersten Dialogphase noch zukommt, wird schon bald durch sein gestisches Verhalten untergraben. Nachdem Jan Piórkowski zum ersten Mal

zugestimmt hat - "To prawda!" (12) - verhält er sich parallel zu Piórkowski, was ihn selbst verwundert (13). Ab hier wiederholt Jan auch immer wieder wörtlich die Replik Piórkowskis. Piórkowskis Äußerungen zeichnen sich dagegen eher durch Inversivität aus. So zu Beginn des Dialogs, als er auf die zwei Behauptungen Jans nicht der Kontinuität entsprechend erwidert, sondern inversiv (modale Sequenz nach Schmachtenberg, 1982). Auch die wörtliche Wiederholung ist inversiv:

Jan: "Góra z górą się nie zejdzie, a człowiek z diabłem zawsze..."

Piórkowski: "Nie wiem, czyli diabeł z człowiekiem zawsze się schodzi,..." (12) Diese Sequenz sei hier noch einmal ausführlicher dargestellt:

Jan:

Frage Cóż wy robita?

Aussage 1 góra z górą - człowiek z diabłem

Aussage 2 brak strachu - gębie zabrakło splunięcia

Piórkowski:

Aussage 1 diabeł z człowiekiem - bosa noga z butami

Aussage 2 nigdy jeszcze tak bosych nóg nie spotkał

Antwort siedziałem tu...

Piórkowski hat Jan in keinem Punkt widersprochen und doch wird durch sein sprachliches Verhalten seine Oppositionshaltung sichtbar, ebenso wie Jans nachgebende Haltung sichtbar wird.

In der zweiten, von Piórkowski nun auch an der Oberfläche erkennbar dominierten Dialogphase, gibt es zwei Ansätze der Konfliktbereitschaft Jans. Obwohl beide Ansätze in diesem Dialog noch im Sand verlaufen, werden sie doch für den Ausgang der Märchenhandlung von Bedeutung sein.

Der erste Widerspruch Jans taucht genau an der Stelle auf, nachdem er sich durch paralleles Verhalten eigentlich dem Bestreben Piórkowskis schon ergeben hatte: "Czerwone! powtórzył Tajemnik i też mrugał lewym okiem, a jednocześnie uczuł, że mu się w tym rozmruganym oku coś zaczerwieniło i zabłysło,..." (13). Jan fragt nach dem Ursprung des roten Lichtes und insistiert auf seiner Frage auch nach der ausweichenden Antwort Piórkowskis, gibt dann jedoch auf und die zweite, von Piórkowski dominierte Dialogphase beginnt: "Zaplątał mu się język - i zamilkł. Piórkowski też

zamilkł. Obydwaj pomilczeli przez chwilę. Pierwszy przerwał milczenie Piórkowski." (13)

Der zweite Ansatz einer Konfliktbereitschaft auf seiten Jans folgt, nachdem Piórkowski begonnen hat, Jan den Weg zu den Schuhen zu zeigen, also nachdem die Erfüllung des Versprechens, die als verdeckte Forderung (Versuchung) oben analysiert wurde, begonnen hatte. Jans Widerspruch findet diesmal nur auf außersprachlicher Ebene statt: er hebt die Hand zum Kreuzzeichen, was den Teufel veranlaßt, ihm Schutz auf dem Weg ins unterirdische Reich zu versprechen (ein Versprechen, das er nicht einzuhalten gedenkt). Doch Jans Haltung ist nicht konsequent, er will den Teufel nicht verjagen, um die Hoffnung auf die Schuhe nicht aufgeben zu müssen: "Wzniósł więc dłoń do góry i zaczął: 'W imię Ojca' - lecz nie chcąc diabła płoszyć i dręczyć bez potrzeby, dłoń wzniesioną zatrzymał w powietrzu ponad czołem." (15)

Die Strategie Piórkowskis besteht in verdecktem sprachlichem Handeln. So läßt er auch die Angriffe Jans ins Leere laufen, indem er ausweichend oder gar nicht darauf reagiert. Genau diese Indirektheit verhilft Piórkowski dazu, daß er Jan in seinem Sinne beeinflussen kann.

Der zweite Dialog zwischen Jan und dem Gespenst besteht aus nur drei sich ähnlichen Replikpaaren. Es handelt sich jeweils um die Forderung des Gespenstes "Oddaj buty, oddaj buty!" (34) und der zweimaligen Weigerung Jans. Wenn er beim dritten Mal unterliegt, so geschieht dies nicht mehr sprachlich und gegen seinen Willen: "Bezwładny i bezsilny czekał na to, co się stanie za chwilę." (35)

Im dritten Dialog verhandeln zwei gleichrangige Partner und kommen darum auch rasch zum Abschluß des Geschäftes: das Gespenst übergibt Piórkowski und erhält dafür zwei Mondtaler.

Für eine genauere Analyse interessant wird wieder der vierte Dialog zwischen Jan (A) und Piórkowski (B).

Im folgenden wird ein Sprechakt angeführt, der bei Searle nicht genannt wird, nämlich der des Argumentierens. Isoliert betrachtet, ist das Argumentieren auch eine Behauptung. Im Dialogzusammenhang gesehen, ist die Behauptung ein initiativer Sprechakt, der mit den

vorangegangenen Sprechakten nur lose verbunden ist. Der Sprechakt des Argumentierens dagegen steht mit der vorangegangenen Replik in enger Verbindung, sie widerspricht ihr entweder oder bestätigt sie. Das Argumentieren ist darum reaktiv, kann aber trotzdem aktiv sein (im Fall des Widerspruchs). In der folgenden Dialoganalyse wird jeder Replik eine Wertung gemäß den Oppositionspaaren *initiativ/reaktiv*, *aktiv/passiv* und *aggressiv/defensiv* beigelegt. Das erste Paar *initiativ/reaktiv* gibt an, ob der Sprechakt innerhalb des Dialogs ein neues Thema/neues Moment anspricht oder nicht. Das zweite Paar *aktiv/passiv* gibt die Stellung des Sprechaktes zur vorangegangenen Replik wieder, ob er eine gängige (konventionelle) Reaktion auf die vorige Replik ist oder nicht (auf eine Frage die passende Antwort zu geben, ist *passiv*). Das dritte Paar *aggressiv/defensiv* gibt eine dialogtranszendierende Haltung des Sprechenden wieder. Beide Haltungen sind in einem konfliktbetonten Dialog zu finden, in dem beide Partner gegensätzliche Ziele verfolgen. Eine unhöfliche Replik muß dabei nicht *aggressiv* sein, wie es vielleicht auf den ersten Blick scheinen möchte. Sie kann auch aus einer Verunsicherung des Sprechenden resultieren, und wäre damit als *defensiv* zu werten.

Illokution

Fragen B		in/ak/--
Antworten A		re/pa/--
Behaupten B		re/ak/ag
Raten B		re/ak/ag

Behaupten B	"wtrącę"	in/ak/ag
Widersprechen A	"nie wtrącisz"	re/ak/ag
Argumentieren ₁ A		in/ak/ag
Gegenargumentieren ₁ B		re/ak/de
Gegenargumentieren ₁ A	(in 2. Potenz, d.h. Gegenargument gegen das Gegenargument)	re/ak/ag
Gegenargumentieren ₁ B	(in 3. Potenz)	re/ak/de

Illokution

Behaupten B	"zepchnę" wird durch Wdh.abwehrend		in/ak/de
Widersprechen A	"nie zepchniesz"		re/ak/ag
Argumentieren ₂ A			re/ak/ag
Gegenargumentieren ₂ B			re/ak/de

Behaupten A	"będzie"	affirmativ	in/ak/ag
Widersprechen B	"nie będzie"	negativ	re/ak/de
Widersprechen A	"będzie"	affirmativ	re/ak/ag

Drohen B	"opuścisz"	affirmativ	in/ak/de
Widersprechen A	"nie opuszczę"	negativ	re/ak/--
Widersprechen B	"opuścisz"	affirmativ	re/ak/--

Behaupten B	"nie będzie"	negativ	in/ak/--
Widersprechen A	"będzie"	affirmativ	re/ak/--
Widersprechen B	"nie będzie"	negativ	re/ak/--
Widersprechen A	"będzie"	affirmativ	re/ak/--
Widersprechen B	"nie będzie"	negativ	re/ak/--

keine Abschiedsformel

In diesem Dialog geht es darum, daß Piórkowski versucht, seine zu Beginn des Dialogs ausgesprochene Behauptung: "...do piekła cię wtracę!" (44), also sein schon im ersten Dialog, wenn auch verdeckt vorhandenes Vorhaben, zu realisieren. Jan dagegen will dem verständlicherweise entgehen. Auch er knüpft an den ersten Dialog an, und zwar an seine beiden Versuche, Piórkowski aggressiv entgegenzutreten. Der erste Versuch hatte dazu geführt, daß Piórkowski ihm Schutz versprochen hatte, den Jan jetzt, wenn nicht von ihm, dann von Gott einklagt, der zweite Versuch, das angefangene Kreuzzeichen, ermöglicht es Jan, die aggressive Handlung Piórkowskis auf unbekannte Zeit hinauszuschieben. Beide Partner können jedoch in diesem Dialog ihr Ziel nicht erreichen, das Ende bleibt offen.

Im Gegensatz zum ersten Dialog sind nun die wahren Absichten des anderen dem jeweiligen Sprecher bekannt. Darum überwiegen nun die

Behauptensprechakte: **Behauptungen,** **Gegenbehauptungen**
(Widerspruch), Argumente, Gegenargumente. Es ergibt sich folgende
Makrostruktur:

Behaupten B Widersprechen, Argumentieren, Gegenargumentieren

Behaupten B Widersprechen, Argumentieren, Gegenargumentieren

Behaupten A Widersprechen

Drohen B Widersprechen

Behaupten B Widersprechen

Oberflächlich betrachtet, scheint Piórkowski (B) der aggressive Gesprächspartner zu sein. Doch durch sein Widersprechen (eine Haltung, die für Jan neu ist) erreicht Jan, daß Piórkowski seine Behauptung immer wieder wiederholen muß, ja sogar zu einer offener Drohung greifen muß (die Direktheit einer Drohung liegt ihm nicht, im ersten Dialog zeigte sich seine Vorliebe für die verdeckte Strategie). Für Jan dagegen ist seine im Dialog offenbare aggressive Haltung die beste Verteidigung im dialogübergreifender Sinne.

Dialog I und IV sind Personendialoge (nach Mukařovskýs Typologie), Dialog II und III dagegen Situationsdialoge. Nach Dolózel sind in Dialog I und II ein beeinflussender und ein beeinflusster Agent vorhanden (Dialog I: Piórkowski beeinflussend, Dialog II: das Gespenst. In beiden Dialogen ist Jan der Beeinflusste).³ In Dialog III⁴ und IV dagegen nicht.

In beiden Dialogen sieht Jan ein rotes Feuer, bevor er sich der Beeinflussung ergibt: "...ktoś podkówkami ognia skrzesał" (13)
 "...skrzesanie ognia podkówkami..." (35)

⁴Dialog III findet zwischen zwei gleichen Handelspartnern statt. Dies spiegelt sich schon in ihren Namen wieder: Piórkowski und Upiór.

Da der Dialog in der Begegnung zweier Menschen besteht, ist es wichtig, wie sich jemand dem anderen gegenüber verhält. Über Jans diesbezügliches Verhalten wird im Text einiges ausgesagt. Jan, der aus der untersten sozialen Schicht kommt (er besitzt nicht einmal Schuhe), ist eher nicht kommunikativ ("Duszę miał skrytą..."(7), ludzi unikał (7)) und mißtrauisch ("bocząc się na drzewa i spodełba ciszę rozważając..."(8))

In diesem Zusammenhang ist es auch interessant, wie Jan dem Anderen im ersten Moment begegnet. Seine erste Begegnung hat er mit dem Mond, das Andere erreicht ihn über den Tastsinn: "...jakby go coś tknęło..."(8) Jans Reaktion ist Bewegungslosigkeit: "...przykuło go..."(8).

Die nächste Begegnung (mit Piórkowski) findet zunächst über den Gesichtssinn statt:

(Jan) "Stoi i patrzy" (8)		zunehmende Konkretisierung
"czegoś dopatrył" (11)		
"ktoś siedzi" (11)		

Der nächste Schritt in der Kontaktaufnahme besteht aus gestischen Zeichen (Kopfnicken, Lächeln), dann erst folgt der verbale Dialog. Auch die Verabschiedung erfolgt nonverbal, eine Abschiedsformel fehlt, statt dessen erzittert die Luft (Tastsinn) und es verbreitet sich Schwefelgeruch (Geruchssinn).

Dialog II beginnt ähnlich: (Jan) "...czuje i węszy czyjś pobyt" (31) (Tast- und Geruchssinn). Zunächst herrscht Stille zwischen beiden Dialogpartnern. "I łączą się obydwu w tej ciszy, i dwoją każdy po swojemu zaczajony i po swojemu nieruchomy." (32) Schon in diesem Schweigen werden die beiden Grundmerkmale des Dialogs ausgedrückt: die gemeinsame Basis (łączą się obydwu) und der Konflikt (i dwoją, każdy po swojemu). Das Gespenst beginnt den Dialog durch gestische Zeichen, es bewegt sich, dann bewegt es die Lippen, dann sagt es etwas, Jan bemerkt jedoch nur die Stimme, nicht die Worte, erst dann kommen die Worte zur Geltung.

Die drei Möglichkeiten, wie zwei Menschen sich begegnen werden zu Beginn des Dialog I dargestellt:

Berg und Berg treffen s.nie,		aber Mensch und Teufel
Gleiches, Konflikt fehlt	schodzić się	Ungleiches, Konflikt
<u>Exklusion</u>		<u>Berührung</u>

Fuß und Schuh sollten sich treffen
 Schuh nimmt Fuß in sich auf
 stykać się, obarczyć
Inklusion

Die Inklusion ist dabei einerseits erstrebenswert (Jan wünscht sie), andererseits zeigt Dialog II, daß sie einen der beiden Partner einengt. Jan ist nun beschuht (obuty), ebenso wie die Welt von der Nacht umfungen ist ("...świat nocą objęty" (36)), was jedoch dazu führt, daß er ohnmächtig wird und er gegen seinen Willen handeln muß.

Majka:

Der Bauer Dziura fühlt seit einigen Wochen einen unbeschreiblichen Mangel, den er in der Kneipe mit Wodka aufzufüllen versucht. Da dies nicht gelingt, geht er nachts auf die Felder, wo er eine Nympe aus dem Getreide zieht. Sie schenkt ihm ein Moosbuch, das er aber zuhause, da er nicht lesen kann, verbrennt. Am nächsten Sonntag bringt er ihr als Gegengeschenk Kleider und Schuhe, wobei er vergessen hatte, daß sie einen Fischschwanz statt Beinen hat. Sie nimmt ihn mit auf ein Stück Wiese, mit dem sie zusammen auf den wundersam vergrößerten See hinausschwimmen. Dank eines Krautes, das Dziura zu seinem Schutz mitgenommen hatte, kann sie ihn nicht auf den Grund des Sees ziehen. Wieder daheim, beschließt Dziura, an den folgenden Sonntagen nicht mehr an den See zu gehen. Dafür erscheint nun der Zopf der Nympe jeden Sonntag nachts in seiner Hütte und läßt sich durch nichts vertreiben. Dziura sucht den Kurpfuscher auf. Dieser nennt ihm ein Verfahren, das den Zopf vielleicht vertreiben kann. Es schlägt fehl, und Dziura beschließt

die verwitwete Müllerin zu heiraten, da die Nymphe eine ordentliche Frau im Hause doch respektieren müsse. So geschieht es auch. Doch nach einigen Wochen geht Dziura wieder an den See, von jenem Mangel getrieben. Die Nymphe erwartet ihn, doch wie er ihren Fischschwanz sieht, zieht er es vor, doch wieder zu seiner Frau, die ihn zwar schlägt, zurückzukehren.

In diesem Text sind die Dialoge wie folgt verteilt:

- Dialog I Dziura - Majka (51-55)
 Dialog II Dziura - Schneider (57-60)
 Dialog III Dziura - Majka (69-77)
 Dialog IV Dziura - Kurpfuscher (87-93)
 Dialog V Dziura - Müllerin (99)
 Dialog VI Dziura - Majka (104-106)
 Dialog VII Dziura - Müllerin (106-107)

Für eine nähere Analyse ergiebig scheinen mir die drei Dialoge zwischen Dziura und Majka. Denn nur hier handelt es sich um einen Versuch der verbalen Beeinflussung. Majka will von Anfang an Dziura in ihr Reich hinunterziehen. Dziura dagegen kommt ahnungslos auf der Suche nach etwas unbestimmten durch das Feld gegangen. Somit liegt hier eine ähnliche Ausgangssituation wie in Jan Tajemnik vor.

Dialog I Dziura (A) - Majka (B) (51-55)

- | | |
|------------------------|--|
| Illokution | kommunikative Funktion d.Redbeitrags |
| Behaupten A | Erkennen d.Partners; Handlung A (hält B fest) |
| Bitten B | daß A seine Handlung rückgängig macht |
| Fragen A | fordert dafür Preis |
| Antworten B | erfüllt Forderung nicht |
| Abschlagen der Bitte A | |
| ----- | |
| Behaupten A | Beschwerde |
| Behaupten B | erkennt Beschwerde an. Zur Besänftigung Geschenk |
| ----- | |
| Behaupten B | über das Geschenk |
| Behaupten A | Lüge (Zweck: Prahlen) |
| ----- | |
| Bitten B | Wdh. der obigen Bitte |

Behaupten B "Kocham"
 - A Staunen, Handlung wider Willen, die die Erfüllung
 der Bitte bedeutet (läßt B los)
 Behaupten B "Kocham" Wdh.

 Schweigen, die ganze Nacht hindurch

Verabschieden B

Im Dialog scheint es, daß Majka das Geständnis ihrer Liebe nur gegeben habe, damit Dziura sie frei läßt, daß sie also einen Preis gezahlt habe, den Dziura von ihr gefordert hatte. Dialogtranszendierend kann man jedoch eher davon ausgehen, daß Majka auf diese Weise ihm ihr Liebesgeständnis "unterschieben" wollte, da es ja ihr Ziel ist, ihn zu verführen. Ein direktes Liebesgeständnis hätte Dziura mit seinem Vorwissen über Nymphen vielleicht mißtrauisch gemacht. Dziura geht in diesem Dialog ganz auf die Beeinflussung ein, der Konflikt geht in einen harmonischen Dialog über. Diese Harmonie drückt Lesmian im Schweigen aus, das die ganze Nacht währt.

Dialog II Dziura (A) - Majka (B) (69-77)

In der ersten Phase des Dialog II geht es Majka darum, den zum verabredeten Rendezvous erschienenen Dziura auf den See hinaus zu locken. Dziura kommt mit seinem Vorwissen über Nymphen und hat als Ausdruck seiner Vorbehalte ihr gegenüber ein Zauberkraut in der Jacke versteckt.

Illokution	kommunikative Funktion d.Redebeitrags
Auffordern B	
Behaupten A	Vorbehalte; macht Erfüllung der Aufforderung v.etw.abhängig, damit Gegenforderung
Behaupten B	Erfüllung der Gegenforderung
Behaupten A	erneute Gegenforderung
Behaupten B	Erfüllung der erneuten Gegenforderung
Behaupten A	Erfüllung der Aufforderung
Echo Replik B	
Behaupten A	keine direkte kommunikative Funktion; Recht-

fertigung vor sich selbst; reaktiviert die
alten Vorbehalte

In der zweiten Dialogphase dominiert zunächst das gegenseitige Einverständnis, dann spricht Dziura direkt seine Befürchtung aus und fragt Majka, ob sie ihn in ihr Reich hinunterziehen will. Majka gibt in ihrer Antwort diesen Wunsch zu, betont aber, daß dies von seinem Willen abhängt.

Die dritte Dialogphase beginnt wieder mit gegenseitigem Einverständnis, um sein vorheriges Mißtrauen wieder gut zu machen, überreicht Dziura Majka die mitgebrachten Geschenke. Doch gerade diese Geschenke erweisen erneut das nicht-zueinander-passen von Mensch und Nymphe: Strumpfhosen sind nicht für einen Fischeschwanz geeignet.

Es folgt in der vierten Dialogphase ein Replikenwechsel von Frage und Antwort, bei dem Dziura immer negativ antwortet, sich also der Majka endgültig verweigert: "Nigdy!" (75)

In der fünften Dialogphase beginnt der Duft des Krautes zu wirken, die Macht der Nymphe wird immer schwächer. Diesmal gibt Dziura der Bitte Majkas, das Kraut wegzuerwerfen, nicht nach. Dziura übernimmt nun die aktive Rolle und kann ihr durch seine Fragen ihr Geheimnis entlocken, daß sie tatsächlich seinen Tod will, den sie jedoch als etwas verlockendes hinstellt. Weiterhin besteht sie darauf, daß eine Entscheidung für sie, sein freier Wille wäre. Die Versuchung bleibt für Dziura also weiter bestehen. Das folgende Schweigen drückt nun nicht mehr gegenseitiges Verstehen aus, sondern die Schwäche der Majka.

Die sechste Dialogphase schließt den Dialog ab, die Bitte Dziuras, wieder an Land gehen zu können, wird von Majka erfüllt. Ihre Resignation ist jedoch keine endgültige, sie fordert ihn auf, nächsten Sonntag wieder zu kommen.

Dialog VI Dziura (A) - Majka (B) (104-106)

Obwohl Dziura inzwischen geheiratet hat, kehrt er nach einiger Zeit wieder an den See zu der Nymphe zurück. Mit der Sehnsucht nach ihr ist jedoch auch der alte Vorbehalt wieder da, als er ihren Fischeschwanz sieht.

Illokution kommunikative Funktion d.Redebeitrags
 Behaupten B Vorwurf
 Fragen B Wdh. des Vorwurfs
 Antworten A ausweichend
 Behaupten B Vorwurf
 Behaupten A Gegenvorwurf

Fragen B	Bitte
Gegenfrage A	Ablehnung

 Fragen B Vorwurf
 Antworten A Bejahung des Vorwurfs (Annahme)
 Behaupten B Vorwurf
 A Bestätigung der Behauptung B
 Fragen B
 Gegenfragen A

 Behaupten A Erzählen
 Frage B
 Antwort A Erzählen
 Fragen B
 Antworten A

Die Erzählung signalisiert B, daß ihre Bemühungen erfolglos waren und sein werden, darum bricht sie das Gespräch ab.

In der ersten Dialogphase weicht Dziura dem Vorwurf Majkas aus, er sucht damit die Einigung. Nach dem Wendepunkt, an dem er ihre Bitte ablehnt, nimmt er ihre Vorwürfe an, die scheinbare Übereinstimmung signalisiert aber seine Opposition, da er zu seinem ablehnenden Verhalten, das sie ihm vorwirft, steht. Dziura gibt im ganzen Dialog nur wenig Ansätze zur Weiterführung des Gesprächs, Majka muß immer wieder die Initiative ergreifen. Eine initiative Haltung bedeutet also keineswegs immer Überlegenheit, sie kann auch das Scheitern der Beeinflussungsversuche

signalisieren.

Die Stellung Majkas Dziura gegenüber ist von Anfang an schwächer als die Piórkowskis Jan gegenüber. Darum dominiert in ihren Dialogen die Bitte - Erfüllung/Ablehnung Sequenz.

Die Dialoge Dziura - Majka sind Personendialoge. Ebenso sind es die zwischen Dziura und der Müllerin. In Letzteren geht es jedoch nie um ein hin und her zwischen der Dominanz einer Person, die Müllerin hat immer die Führung inne. Die übrigen Dialoge (Dziura mit dem Schneider bzw. dem Kurpfuscher) sind Situationsdialoge. Aus beiden werden bestimmte Sequenzen herausgenommen, die für eine Analyse interessant sind.

Dialog II Dziura (A) - Schneider (B) (57-60)

Der Dialog beginnt mit den Formeln eines Verkaufsgesprächs. Der Käufer (Dziura) formuliert seine Wünsche, der Schneider verlangt präzisere Angaben.

Zum besseren Verständnis des Folgenden wird der hier analysierte Dialogabschnitt im Original wiedergegeben:

"A za przeproszeniem - szerokość?" pytał dalej krawczyk.

"Szerokość?" zamyslił się Dziura. "Tyleż miejsca w pszenicy wyłobi, co ta przepiórka, gdy skrzydłami zatrzepoce.

Powiedział to i gębę, jak furtę popsutą, zatrząsał, ale za późno.

"W pszenicy?" powtórzył krawczyk, nie tyle przyłapując Dziurę na słowie nieogłędnym, ile zastanawiając się nad wspomnianą szerokością." (58/59)

Illokution kommunikative Funktion d.Redebeitrags

Fragen B nach der Weite der bestellten Jacke

Echo Fragen A Funktion: Zeitgewinn, da peinliche Frage

Antworten A A bemerkt den von ihm wider Willen verwendeten verräterischen Vergleich

Fragen B bezieht sich auf die vorangehende Antwort zurück von B als Echoreplik gemeint. Von A als echte Frage nach den Beweismitteln seiner Behauptung aufgefaßt.

Antworten A ausweichend

Dziura antwortet ausweichend, da er die Intention der Frage falsch

interpretiert. Dziura beantwortet darum nicht den propositionalen Gehalt der Frage, sondern macht nachträglich seine eigene Behauptung zu einer Vermutung, d.h. die Einleitungsregel wird geändert: Dziura hat keine Beweismittel für die Wahrheit von p, da diese peinlich wären. B hatte jedoch gar nicht auf die mögliche Peinlichkeit geachtet, sondern auf einen anderen propositionalen Gehalt und zwar auf den von A ursprünglich intendierten.

In den Sprechakten des Schneiders, wenn er auf die Bestellungen Dziuras einwilligend antwortet, sind Elemente des Prahlens enthalten. Für das Prahlen gilt die Einleitungsregel, daß der Sprecher weiß, daß p nicht gilt. Diese Einleitungsregel gilt hier jedoch nicht, da der Schneider an seine im Sprechakt behaupteten Fähigkeiten tatsächlich glaubt. Auch der Hörer (Dziura) glaubt an sie, jedoch nicht der Dritte, d.h. der Leser und der Erzähler. Dies kommt im Namen des Schneiders *krawczyk-popsujko* zum Ausdruck, aber auch in der übertriebenen Ausdrucksweise des Schneiders.

Im literarischen Werk haben wir es mit vier Teilen des Kommunikationsaktes zu tun: dem Sprechakt des Autors (SA_A), dem Sprechakt der fiktiven Person (SA_p), dem Verstehensakt der fiktiven Person (VA_p) und dem Verstehensakt des Dritten (Erzähler, Leser) (VA_D). Da der Sprechakt des Autors erst im gesamten Werk zum Ausdruck kommt, hier aber eine konkrete Stelle des Textes analysiert wird, bleibe dieser hier unberücksichtigt. In bezug auf den Sprechakt einer fiktiven Person kann es dann zu Übereinstimmung (=) oder nicht-Übereinstimmung (\neq) der Intention des Sprechers und der Interpretation des Hörers kommen.

- | | |
|------------------------------|---|
| $(SA_p = VA_p) = VA_D$ | dieser Fall ist der häufigste. |
| $(SA_p \neq VA_p) = VA_D$ | Beispiel: das Prahlen Dziuras Majka gegenüber in Dialog I. |
| $(SA_p = VA_p) \neq VA_D$ | Beispiel: das Prahlen des Schneiders Dziura gegenüber in Dialog II. |
| $(SA_p \neq VA_p) \neq VA_D$ | |

SA_p und VA_p sind immer in Klammern angegeben, da sie zusammen dem Dritten, dem Leser gegenüber treten, der Dritte kann nur ihnen zusammen als Einheit Übereinstimmung oder Nicht-Übereinstimmung

entgegenbringen.

Mit keiner dieser Formeln abgedeckt ist der oben besprochene Fall, daß der Sprecher selbst im Nachhinein seinen Sprechakt anders interpretiert, als er ursprünglich intendiert war (Dziura interpretiert seine Behauptung in eine Vermutung um, in Dialog II). Durchschauen kann das Ganze wiederum nur der Dritte. Die Bestimmung eines Sprechaktes kompliziert sich also im literarischen Werk dadurch, daß man ihn von der Perspektive des Hörers innerhalb der dargestellten Welt und der des Hörers außerhalb der dargestellten Welt (aber trotzdem textimmanent!) aus betrachten muß.

Auf diese Weise läßt sich auch das Phänomen des literarischen Humors beschreiben. Im Fall der Repliken des Schneiders liegt die Ironie darin, daß die vom Schneider mit tiefster innerer Überzeugung vorgetragene Behauptung, er werde sehr gute Kleider anfertigen, vom Dritten nicht als solche akzeptiert wird, da es eher Beweise für nicht-p gibt. Hier soll keine ausführliche Analyse des literarischen Humors mit Hilfe der Sprechakttheorie gegeben werden.

Dialog IV Dziura - Kurpfuscher (87-93) Makrostruktur

Phase 1: durch Vorwurf und rhetorische Fragen verschafft sich der Kurpfuscher Respekt und damit Macht über das Denken Dziuras
Schweigen

Phase 2: Behandlung, in deren Mittelpunkt der Rat des Kurpfuschers liegt.

Interessant ist vor allem die erste Phase des Dialogs, in der alle Sprechakte des Kurpfuschers die Funktion haben, sich Respekt bei Dziura zu verschaffen. Diesem Zweck dienen auch schon die vorverbalen Gesten des Kurpfuschers: "Powitał gościa nieznacznym skinieniem brwi i obojętnie, dając do poznania, że chata jego nawykła do tego rodzaju odwiedzin. Dziura stanął w milczeniu i ze czcią. ...Dziurze wydało się, że zapomniał o jego obecności, lecz nie śmiał tak wzmożonego milczenia przerywać." (87)

"Przyszedłeś?"..."A jużci"..."Nie byłeś dotąd u mnie" (87)

Für die Frage, mit der der Kurpfuscher den Dialog eröffnet, gelten die Einleitungsregeln nicht, ebensowenig die Aufrichtigkeitsregel:

S kennt die Antwort nicht

S kennt die Antwort

S wünscht diese Information

S kann darum diese Information
nicht wünschen

Der Sprechakt gilt in diesem Fall als Versuch, den Dialog zu eröffnen. Zugleich soll er auf den darauffolgenden Vorwurf hinführen.

Es folgen drei Fragen des Kurpfuschers, die Dziura alle nicht beantworten kann. Wie bei Prüfungsfragen gelten auch hier nicht die Einleitungsregel. Anders als bei Prüfungsfragen, in denen die Aufrichtigkeitsregel für Fragen durchaus gilt (der Prüfer erwartet schon, daß der Prüfling die Antwort weiß), ist anzunehmen, daß der Kurpfuscher will, daß Dziura die Antwort nicht weiß. Die Fragen haben somit die Funktion einer Behauptung, die man folgendermaßen umschreiben könnte: ich, der Kurpfuscher weiß alles, du weißt nichts. Die gewünschte Wirkung tritt bei Dziura auch ein:

"I o tym nie wiedziałem" odrzekł Dziura i uczuł, że wiedza znochora poczyna już działać należycie." (88)

Wie aus den bisherigen Analysen schon zu sehen ist, ist die Frage ein von Lesmian bevorzugter Sprechakt, der jedoch die verschiedensten Funktionen haben kann.

Dialog V Dziura - Müllerin (99)

Aus dem Dialog geht hervor, daß beide Gesprächspartner von vornherein dasselbe Ziel verfolgen, nämlich zu heiraten. Dies kann jedoch von keinem der beiden direkt ausgesprochen werden. Indirekt wird darum das Thema durch eine zweideutige Interpretation des Wortes "Weg" als konkrete Straße, auf der sie sich treffen und als Lebensweg angesprochen. Sprecher und Hörer stimmen in dieser zweideutigen Interpretation überein, darum kommt der Dialog schnell zu dem gewünschten Ergebnis. Hätte jedoch einer der Gesprächspartner nicht den Heiratswunsch gehabt (womit der andere ja durchaus rechnen mußte), hätte sich der andere sofort auf die vorgegebene Interpretation des "Weges" als konkrete Straße zurückziehen können, ohne sein Gesicht als zurückgewiesener Bewerber zu verlieren.

Wie in Jan Tajemnik geht auch in Majka jedem Dialog eine

nonverbale Phase voran. In Dialog I ertastet Dziura die Nympe, in Dialog III hört er von weitem ihren Gesang und erwidert ihn (Übereinstimmung, Harmonie als Voraussetzung des Dialogs). Den anderen Dialogen geht langes Schweigen voran. Häufig wird erwähnt, ob sich die Partner ansehen oder nicht. Beides hat seine Funktion.

Dialog II: Schweigen, Schneider sieht Dziura nicht an. "Dziura zbliżył się do niego i, zamiast powitać, postał chwilę w pomilczeniu, dając w ten sposób do zrozumienia, że i wita, i pomówić pragnie. Krawczyk-popsujko, oczu od roboty nie odrywając, jął jeno szybciej igła portki..." (57) Dziura fordert durch sein schweigendes Erscheinen die Aufmerksamkeit des Schneiders, der jedoch nicht dienstbeflissen mit seiner Arbeit aufhört und auch mit seiner ersten Replik deutlich zu verstehen gibt, daß Dziura der Bittende ist.

Dialog III: Schweigen, Dziura und Majka sehen sich an. Das Schweigen bedeutet gegenseitige Übereinstimmung.

Dialog IV: Schweigen.

Dialog V: Schweigen: "...nie mówiąc ani słowa i mierzając się nawzajem spojrzzeniami..." (99). Funktion ist das gegenseitige Mustern und der Versuch herauszufinden, ob der andere tatsächlich das gleiche Ziel verfolgt.

Dialog VI: Schweigen. Funktion: gegenseitiges Suchen.

Das Schweigen nimmt also in Leśmians Texten einen wichtigen Stellenwert ein, gemäß seiner Anschauung, daß das Wesentliche nicht in Worten ausdrückbar ist. Das Schweigen kann dabei folgende Funktionen haben:

- in der Dialogmitte: Wendepunkt
- Übereinstimmung, Harmonie
- gegenseitiges Mustern
- Konflikt (dann wird im Schweigen abgeklärt wer z.B. etwas von wem will, wer der Bittende und wer der Gewährende ist)

Wiedźma:

Der Dorfschulze, ein ernster, gewichtiger Mann, sieht die Bartłomiejowa am Himmel auf einer Schaufel fliegen. Er folgt ihr,

um ihr dies zu verbieten hinaus auf die schneebedeckten Felder. Er fängt die Hexe, diese überredet ihn jedoch, einen Schluck Schnaps zu trinken, den sie heimlich mit einem Liebestrank vermischt hat. Als der Schulze nach Hause zurückkehrt, muß er seiner Frau gestehen, sich in die alte Hexe verliebt zu haben. Das Ehepaar geht zur Jędrzejowa, einer Kurpfuscherin, um sich von ihr beraten zu lassen. Am Freitag nun begeben sich alle drei zur Hexe, da zu diesem Zeitpunkt der Tod wieder zu ihr kommen werde, sie aber nur holen könne, wenn eine andere Frau bereit wäre, ihr Wissen aufzunehmen. Die Frau des Schulzen übernimmt dieses Wissen, die Hexe stirbt. Als der Schulze daheim herausfinden will, ob seine Frau ihr neu erworbenes Wissen nun auch anwenden könne, stellt sich heraus, daß diese alles vergessen hat.

Dialog I: Wójt - Wójtowa (114-116)

Dialog II: Wójt - Hexe (119-131)

Dialog III: Wójt - Bauer (132)

Dialog IV: Wójt - Wójtowa (133-137)

Dialog V: Wójt - Wójtowa - Jędrzejowa (140-149)

Dialog VI: Wójt - Wójtowa (150-153)

Dialog VII: Wójt - Wójtowa - Jędrzejowa - Hexe

Dialog VIII: Wójt - Wójtowa

Schon die Zusammenstellung der Dialogpartner sagt viel über die Entwicklung der Geschichte aus. Das anfängliche Gleichgewicht (Harmonie) zwischen den Eheleuten wird gestört. Die Dialoge II und III finden ohne die Wójtowa statt. An den folgenden Dialogen sind wieder beide beteiligt, es ist jedoch ein langer Weg mit einer Akkumulation der Gesprächspartner, bis der Ausgangszustand wieder hergestellt ist.

Wie in den vorangehenden Märchen geht es auch in Wiedźma darum, daß ein nicht-menschliches Wesen versucht, den Helden zu "verführen". In den ersten Märchen ging dies noch rein verbal vor sich, nun greift die Hexe zu einem Zaubermittel, um den Dorfschulzen an sich zu binden.

Wie in Majka übt zunächst der Held im "Verführungsdialog" (Dialog II) ein Übergewicht durch physische Gewalt über den Antagonisten aus. Auch verbal beginnt darum der Dialog mit Befehlen und

Drohungen des Helden. Interessant ist die Reaktion der Hexe, die mit List und indirekten Sprechakten erreicht, daß der Held in ihre Falle geht. Sie reagiert mit einer Aufforderung ("zabij mnie" 120), deren Einleitungsregel, daß p zum Vorteil des Sprechers, jedoch nicht gilt, es gilt das Gegenteil, p wäre zum Nachteil des Sprechers und zum Vorteil des Hörers. Dieses Ungleichgewicht, das auch dem Hörer auffallen muß, ermöglicht es ihr, eine zweite Aufforderung anzuschließen. p dieser zweiten Aufforderung ("pozwól pierwej łyktem gorzałki śmierć przedwczesną poprzedzić", 120) ist scheinbar neutral für den Hörer und von scheinbar geringem Vorteil für den Sprecher. Dieser Schachzug der Hexe macht es dem Helden fast unmöglich, sich ihrer zweiten Aufforderung zu widersetzen, er übersieht dabei die Gefahr, die eine Hexe mit einem Getränk für ihn bedeuten kann. In Wirklichkeit nämlich ist p dieser zweiten Aufforderung der entscheidende Nachteil für den Helden und der Vorteil der Hexe, da, wie die Hexe vorausgesehen hat, sich der Held eines Schluckes von dem Schnaps nicht enthalten kann und so durch die Wirkung des Zauberschnaps der Hexe verfällt. Damit hat sich die Ausgangssituation des Dialogs entscheidend geändert, der Held ist nun in der Hand der Hexe ("Przystał być wójtem." 122).

Der Rest des Dialogs II zeigt noch einen schwachen Abwehrversuch des Helden, indem er sich weigert, mit der Hexe zu tanzen. Seine Handlung (er tanzt) widerspricht jedoch seinen Worten, im folgenden zeigen seine Repliken, daß er dem Willen der Hexe untertan ist.

Dialog IV zwischen den Eheleuten weist eine erstaunliche Symmetrie auf. Aus diesem Grund, und nicht wegen inhaltlicher Auffälligkeiten, soll er hier angeführt werden. Dieses Beispiel soll zeigen, wie bei Leśmian auch in den Dialogen das eigentlich der Lyrik vorbehaltene Dominieren des Formprinzips zum Tragen kommt. In der ersten Phase des Dialogs geht es darum, daß die Ehefrau den Dorfschulzen nach dem Grund seines seltsamen Verhaltens fragt. In der zweiten Phase weist sie dann immer wieder die Aussage ihres Mannes, in die Hexe verliebt zu sein, zurück. In der dritten Phase dann stellt er die Fragen (was zu tun sei), sie antwortet. Sie gelangt also im Laufe des Dialogs von der Rolle der

Fragenden über den Widerspruch in die Rolle der Antwortenden, somit der Führenden. So heißt es dann auch nach Beendigung des Dialogs: "Wójt za nią posłusznie podążył" (137). Hier nun der Dialog IV im Einzelnen:

Wójtowa (A) - Wójt (B)

Illokution

Fragen A

Antworten B + Wiederholung der Antwort

Auffordern A zum Sprechen, damit also auch Fragen

Antworten B

Fragen A

Antworten B

Behaupten A

Bestätigen B

Behaupten A

Widersprechen B

Behaupten A

Widersprechen B

Behaupten A

Bestätigen B

Fragen B

Antworten A

Fragen B

Antworten A

Behaupten A

Fragen B

Behaupten A

In Dialog V berichten der Dorfschulze und seine Ehefrau der Jędrzejowa von dem Unglück, das sie getroffen hat und erbeten gleichzeitig Rat von ihr. In der zweiten Dialogphase geht es dann darum, die Ehefrau zu überreden, das Wissen der Hexe zu übernehmen. Zwei Aspekte sind an diesem Dialog interessant: a) auf der Ebene der Sprechakte der Prozeß des Überredens, b) auf der

Ebene der Bedeutungskontexte, die unterschiedliche Bewertung und damit Zielsetzung der einzelnen Personen.

a) Der Prozeß des Überredens. Er wird gleich zu Beginn dieser Dialogphase vom Überredenden (Jędrzejowa) wörtlich benannt, jedoch an die dritte Person (Schulze) delegiert: "A ty zonę namów...", da dieser ja auch den Vorteil davon habe: "...i czarów się natychmiast pozbędziesz." (147) Diese Delegation war jedoch nicht ernst gemeint, da sie bestimmt den passiven Charakter des Schulzen kannte, (wie sich herausstellt bleibt im weiteren Verlauf auch die Funktion des Überredens bei der Jędrzejowa). Sie hatte vielmehr die Funktion, die zu Überredende nicht direkt ansprechen zu müssen, somit keinen direkten Druck auszuüben und ihm die Einwilligung zu erleichtern, wie dies das Merkmal der indirekten Sprechakte überhaupt ist. Dieser Schachzug der Jędrzejowa verrät auch, daß sie persönlich stark daran interessiert ist, die Frau des Schulzen zu überreden, da sie sich gezwungen sieht, ihr Eigeninteresse herunterzuspielen und den Nutzen des Schulzen vorzuschieben.

Die Reaktion der Eheleute auf den Rat der Jędrzejowa ist für ihr Verhältnis untereinander kennzeichnend. Dreimal ist sie von den eigentlich widersprüchlichen Prinzipien der Parallelität (Übereinstimmung) und der Opposition (Konflikt) geprägt:

"Wójt gębę, a wójtowa oczy rozwarła."

"Ukrywał je wójt przed wójtową, a wójtowa przed wójtem."

"Wójt przyszedł już do siebie - i posmutniał, a wójtowa też przyszła do siebie - i poweselała." (147)

Parallelität

rozwierać

ukrywać (Form)

przyjść do siebie

Opposition

gęba vs oczy, a

ukrywać (Inhalt), a

posmutniać vs poweselić, a

Etwas versteckt sind beide Prinzipien im zweiten Zitat, in dem das Verb ukrywać bei beiden Personen dasselbe ist (Parallelität), von der Bedeutung her aber einen Konflikt andeutet (wenn die Personen etwas voreinander verbergen wollen).

Wie die Initiative der Überzeugenden indirekt war, so ist auch die

Reaktion der zu Überzeugenden indirekt. Ihre Fragen nach den näheren Umständen ihres Auftrages deuten an, daß sie einverstanden ist, ermöglichen es ihr aber gleichzeitig, ihre Vorbehalte vorzubringen. Ihr letztendliches Einverständnis drückt sie mit einer Aufforderung aus: "To już chyba pójdziemy razem, albo co?" (149) Ihre passive Rolle als Überzeugte kehrt sie somit um in eine aktive als Auffordernde.

b) Die unterschiedliche Bewertung und damit Zielsetzung der Dialogteilnehmer. Nach Abschluß des Berichtes geben beide, der Schulze und seine Frau eine Bewertung des Vorgefallenen ab und erklären damit ihr Ziel: die Frau bezeichnet es als bieda (Elend), er als hanba (Schande), er betrachtet es im Spiegel der Mitmenschen, der Gesellschaft, sie nur in Hinblick auf ihr gegenseitiges Verhältnis. Darum will sie ihre Liebe wieder herstellen, er seine Ehre retten, um wieder als Schulze anerkannt zu werden. Und doch treten diese gegenteiligen Bewertungen nicht in Konflikt miteinander, sie ergänzen sich vielmehr ("...dodał wójt, aby całość zaokrąglić..." 141). Ihre Beziehung wird also wie oben schon festgestellt von Parallelität und Opposition geprägt.

Die Jędrzejowa übernimmt keine der beiden Bewertungen. Sie erklärt nüchtern die Ursache des Liebeszaubers und legt die Motive der Hexe dar. Für sie ist das Ereignis Teil des Lebensrhythmus ("Człowiek grzeszy, a Bóg rozgrzesza." 142), so wie der Rhythmus überhaupt Merkmal ihrer Person ist ("...kołysząc się w rytm zadumy." 143).¹ Ein längeres Zitat soll die Philosophie und innere Schönheit dieser Figur zeigen. Es enthält eine Kurzfassung der Philosophie Lesmians und kann somit als Ausdruck des Autorwortes gelten. Eine Affinität zu der heute wieder aufkommenden "ganzheitlichen Weltsicht" ist nicht zu übersehen.

"Naumiałam ja się wszelkiej niedoli ludzkiej - rzekła znowu, kołysząc się w rytm zadumy. - Nauczyłam się smutków cudzych, tak że się ich teraz oduczyć nie mogę ani od swoich rozpoznać. Bo są one jak rodzina, z samych siostr i braci złożona. Szkoda bratu

¹ Auf den tieferen Sinn des Rhythmus gehe ich an entsprechender Stelle ein.

siostrę utracić, a siostrze - brata się pozbywać. Pusto by mi bez nich było na tym świecie, jakby ktoś las wyrębał albo wiosła na samym środku pola porzucił...Dręczy cię twój smutek i marnuje, ale i ty go pewno marnujesz i udręczasz?...

Pozwól mu dokonać się w sobie i odejść - rzekła Jędrzejowa, i wójt dopiero, sam nie wiedząc czemu, zauważył, że włosy ma złote i takie właśnie, jakie mieć powinna. - Pozwól mu odejść według własnych obyczajów, bo co przychodzi, to ma i odejście swoje."

(143) (Unterstr. v.mir)

Der unterstrichene Teil des Zitats zeigt eine "Bewertung der Bewertung", das (vielleicht unbewußte) Urteil des Schulzen über die Jędrzejowa: sie ist so, wie sie sein soll, d.h., sie stimmt mit sich überein. Obwohl dieses Urteil ihrem Äußeren gilt, läßt es sich auf ihre Weltsicht übertragen. Diese Übertragung ist jedoch erst in der Tiefenstruktur des Textes möglich. Stünde im Text grob ausgedrückt: "Die Weltsicht der Jędrzejowa ist richtig, dachte der Schulze", so wäre dieses Urteil personengebunden und damit nicht unbedingt Meinung des textimmanenten Autors. Da es jedoch erst aus der Tiefenstruktur rekonstruierbar ist, die das Werk des textimmanenten Autors ist, so läßt sich die positive Bewertung als die des Autors erkennen.

Die Jędrzejowa verfolgt als einzige ein nicht eigennütziges Ziel: sie will der Hexe das Sterben erleichtern, da sie weiß, wie sehr diese unter dem nicht-Sterbenkönnen leidet. Die beiden letzten Versuche waren gescheitert, sie zeigen aber, wie sehr die Jędrzejowa sich das Leiden der Hexe zu eigen gemacht hat.

Wie oben gezeigt wurde, vertreten der Schulze und seine Frau durchaus verschiedene Wertstandpunkte, trotzdem kommt es zwischen ihnen nicht zum Konflikt, da das Prinzip der Parallelität (die parallelen Linien berühren sich nicht!) bei ihnen dominiert. So ist auch das zwischen ihnen geführte Gespräch meist monologischer Natur. Dialog VI zwischen dem Schulzen (B) und seiner Frau (A) soll darum hier als Beispiel für einen monologischen Dialog angeführt werden². Noch einmal versucht die Frau des Schulzen sich

² Dem Dialog voran gehen wieder zwei Beispiele der parallel - oppositionellen Struktur des Verhältnisses zwischen den Eheleuten:

ihrer Aufgabe zu entledigen. Sie hat Angst vor dem Wissen der Hexe. Die Worte ihres Mannes können sie nicht beruhigen, sie haben keinen Einfluß auf sie. "Wszakże w chwili, gdy wójt w poczuciu bezsilności stracił już wszelką nadzieję na uciszenie coraz głośniejszawodzającej małżonki, ta ostatnia sama nagle nacichła i stanik, dygotem płaczu przymięty, czujnym dotykiem dłoni odprasowała. "Skonńczyła" pomyślał wójt..." (152) <Unterstreichung von mir>

Das Verhältnis der Personen des Textes Wiedźma untereinander kommt am deutlichsten in Dialog VII zum Ausdruck, der auch den Höhepunkt des Konfliktes und seine Lösung enthält. Die ersten beiden Dialogphasen des Dialogs Schulze (A) - Frau des Schulzen (B) - Jędrzejowa (C) - Hexe (D) werden durch refrainartige Wiederholungen eingeleitet, das Formprinzip der Lyrik ist hier nicht zu übersehen. Sie lauten:

C: "Przyszło?"

D: "Przyszło."

C: "Podołasz konaniu?"

D: "Nie podołam." (156 und in leichter Abwandlung 159)

Die Makrostruktur des Dialog VII sieht damit folgendermaßen aus:

Phase 1: ("Przyszło...") Streit D - B um A

Phase 2: ("Przyszło...") D übermittelt B ihr Wissen

Phase 3: Monolog D, D stirbt (Lösung des Konfliktes)

Phase 4: nachträgliche Erklärung C.

Der Schulze (A) tritt während des Dialogs nur als Objekt des Streites auf, die Jędrzejowa (C) als Vermittlerin.

Interessant ist der Konflikt zwischen der Frau des Schulzen und der Hexe, da es hierbei um die verschiedenen Bewertungen geht.

"Wójtowa na jakieś ciężoty w ramionach narzekała, a wójt z kolei na teź same ciężoty pod łopatką się uskarżał." (150) "Wójtowa często przez okno bez żadnej przyczyny wyglądała, a gdy odeszła, podchodził z kolei wójt i teź wyglądał, jakby chciał to samo, co żona, koniecznie zobaczyć." (150)

Bewertung des Helden:

B: "Nie do tańca on stworzony."

D: "Do śmierci on stworzony."³ "I do śmierci, i do miłości lepiej ode mnie dopasowany..." (157)

D: "...bierz go po mnie..."

B: "Nie po tobie, bo mój był pierwej niżli twój!"

D: "Twój był jeno po twojemu, a mój po mojemu." <Unterstreichung von mir, pejorativ> (158)

Bewertung der Hilfe der Frau des Schulzen:

D: "Postronna twoja pomoc, postronna!"

B: "Postronna, ale samochcąca." (157)

Dieser erste Zusammenstoß endet mit einem Rückzug der Frau des Schulzen.

Dem Verhältnis der exklusiven Opposition (die Attribute der Kontrahenten schließen sich gegenseitig aus) der ersten Dialogphase folgt ein solches der tangentialen Opposition (die Attribute der Kontrahenten berühren sich in mindestens einem Punkt) in der zweiten Phase.

B: "...i wzrok na koralach własnych zatrzymała..."

D: "Wiedźma za te korale dłonią się uczepliła..."

B: struna

D: smyk

"Dwa nienawistne sobie ciała zetknęły się na niepochwytym pograniczu, a dwa nienawistne sobie oddechy zmieszały się nawzajem." (162)

Erst diese tangentiale Opposition ermöglicht den Transfer von Information zwischen beiden. Sie gipfelt in einem Verhältnis der Übereinstimmung am Ende der zweiten Dialogphase:

B: "Już."

D: "Już!"

B: "Czekam tak samo, jak i ty - nie inaczej. Obydwe czekamy."

D: "Obydwe."

Ihren Monolog in der dritten Dialogphase (von dem leider einige Manuskriptseiten fehlen) führt die Hexe bezeichnenderweise vor dem

³ Man beachte das lyrische Prinzip der Kreuzstellung!

Spiegel. Es wäre interessant, zu wissen, ob es sich hierbei um einen dialogischen Monolog handelt, was zu vermuten ist, da die Hexe im Spiegel nicht sich selbst, sondern Gott erblickt. Das Verhüllen des Spiegels, also die Unterbindung des Dialogs mit sich selbst, ermöglicht der Hexe das Sterben.

Czarny koziol:

Das Märchen handelt von den beiden Nachbarn Walery Kiepas und Tomasz Gryz. Gryz hat eine Ziege gekauft. Nachts meint nun Kiepas zu sehen, wie Gryz seine Hütte verläßt und sich in eine Ziege verwandelt. In drei Nächten versucht Kiepas auf die verschiedenste Weise einen der beiden festzuhalten und zu beweisen, daß Gryz einen Pakt mit dem Teufel hat. Nach einem Ritt auf der Ziege fällt Kiepas so unsanft zu Boden, daß er verspricht, diese Versuche in Zukunft zu unterlassen, dafür will auch Gryz ihn nicht mehr mit philosophischen Spitzfindigkeiten darüber, was sich hinter der menschlichen Hülle verberge, traktieren.

Der größte Teil dieses Märchens ist in Dialogform geschrieben, es geht meist darum, daß Kiepas seinem Nachbarn das "Geständnis" entreißen will, daß er sich nächtens in eine Ziege verwandelt. Gryz befindet sich also in einer abwehrenden Haltung, er ist der passive Dialogteilnehmer, was sich jedoch im Laufe des Textes ändert.

		Thema
Dialog I	Kiepas - Gryz	Tochter
Dialog II	Kiepas - Gryz	Ziege
Dialog III	Kiepas (innerer Dialog)	
Dialog IV	Kiepas - Gryz	Verwandlung Gryz'
Dialog V	Kiepas - Gryz	Verwandlung Gryz'
Dialog VI	Kiepas - Ziege	philosophische Betrachtungen
Dialog VII	Kiepas - Ziege	philosophische Betrachtungen
Dialog VIII	Kiepas - Gryz	Verwandlung Gryz' und philosophische Betrachtungen

In den beiden ersten Dialogen geht es um einen Handel, auf den Gryz jedoch nicht eingeht. Im letzten Dialog kommt der Handel dann zustande, nun sind die Verhandlungsgegenstände abstrakter Natur,

letztendlich läuft es darauf hinaus, daß Kiepas seinen Nachbarn in Ruhe läßt. Dialog III ist ein innerer Dialog, in dem Kiepas jedoch nicht mit sich selbst spricht, sondern mit dem nicht anwesenden Gryz. Er enthält schon die beiden Sprechakte, die in den folgenden Dialogen immer wieder vorkommen: Vorwerfen und Drohen.

Dialog IV (Kiepas A - Gryz B) beginnt mit einem längeren Hin und Her, in dem die Partner sich das Anschneiden des Themas zuschieben wollen. (Dialogphase 1) Der Sprechakt des Fragens hat hier meist die Funktion einer Aufforderung (zum Reden). Schließlich bringt A seinen Vorwurf in Form einer Frage vor.

Illokution kommunikative Funktion d.Redebeitrags

Fragen A Vorwurf

Antworten B Gegenvorwurf

Vorwerfen A (B verwandle sich nächstens in eine Ziege)

Beleidigen B

Zurückweisen A

Fragen A

Antworten B

Fragen A

Antworten B

Fragen A

Antworten B

Fragen A Wiederholung des Vorwurfs^a

Zurückweisen B

Beleidigen B

Fragen B Gegenvorwurf 1

Antworten A^b <Ironie>

Beleidigen B

Fragen B Gegenvorwurf 2a

Antworten B

Beleidigen B

Fragen B Gegenvorwurf 2b

Antworten A

Beleidigen B

} stetige Präzisierung

Vorwerfen A

Zurückweisen B Interpretation des Vorwurfs als Beleidigung^c

Drohen B

B geht

a) An diesen Fragen nach dem Hergang der Ereignisse der vorigen Nacht läßt sich gut der Übergang der Frage in einen Vorwurf nachweisen. Eine Frage wird zum Vorwurf, wenn die Einleitungsregel, daß S die Antwort nicht kennt nicht gilt. Wenn außerdem p eine Handlung von H ist, die S negativ bewertet.

b) Das ironische Element dieser Antworten basiert darauf, daß Kiepas eine unwichtiges Randelement des in der Frage enthaltenen Vorwurfs bestätigt und somit den Vorwurf nicht annimmt, sondern die Frage als echte Frage behandelt.

c) Der Vorwurf kann durch Hörerinterpretation zur Beleidigung werden. Der Hörer weist dadurch auch den Vorwurf zurück da er sagt: du willst mich nur beleidigen, du weißt selbst genau, daß dein Vorwurf nicht stimmt. Der propositionale Gehalt ist bei beiden Sprechakten derselbe, nämlich eine vergangene oder gegenwärtige Handlung oder ein Zustand von H.

Die Einleitungsregeln unterscheiden sich:

- Vorwerfen

S bewertet p negativ

S nimmt an, daß p wahr

H weiß, daß S annimmt, daß p wahr

- Beleidigen

S bewertet p negativ

S muß nicht annehmen, daß p wahr

H meint, daß S weiß, daß p wahr.

Dialog V läuft im Großen und Ganzen wie Dialog IV.

Dialog VI führt Kiepas mit der Ziege, die auf den Vornamen Gryz' reagiert. Die Ziege weist den Vorwurf Kiepas' nicht zurück, sie mystifiziert die vorgeworfene Handlung.

In Dialog VII reagiert Gryz auf die Anrede "Ziege", nimmt den Vorwurf an, gebraucht dieselbe philosophische Redewendung wie die Ziege, wendet sie aber dahin, daß er in Kiepas ebensogut einen Esel sehen könnte. Damit aber beleidigt er Kiepas wieder und weist den ursprünglichen Vorwurf, sich des nachts in eine Ziege zu verwandeln, zurück.

Dialog VIII wiederholt zu Beginn die Vorwurf - Gegenvorwurf - Beleidigen - Struktur der Dialoge IV und V. Kiepas ist sich seiner Sache jedoch nicht mehr so sicher, was daran zu erkennen ist, daß es nun nicht mehr um das "Wissen" geht, sondern um "Denken".

A: "Co wiem, to wiem."

B: "Co wiesz?"

A: "A to wiem" (191)

und nun:

A: "A ja co myślę, to myślę."

B: "Co myślisz?"

A: "A to myślę."

Immer wieder geht es im Text um das "Wissen" oder sein Gegenteil, das "dumm sein". So auch in folgendem Abschnitt des Dialog VII, der mit der Drohung Gryz', ihm ins Gesicht zu spucken, beginnt:

Illokution kommunikative Funktion d.Redbeitrags

Drohen B eigentlich keine Drohung, da die angedrohte Tat schon ausgeführt wurde, die Einleitungsbedingung, daß S p ausführen wird, fehlt also

Fragen A nach der fehlenden Einleitungsbedingung

Antworten B nun richtige Drohung

Erst die Tat B's, der eine sprachliche Benennung vorhergegangen war, beeindruckt A. Auf die physische Tat B's reagiert A nicht, wohl aber auf die sprachliche Tat der Drohung. "Pogróżki otrzymanej Kiepas się nie uląkł, ale obietnica kary niemile go dotknęła." (202) Für Kiepas ist also die Ebene der Sprache und die der Phantasie wichtiger als die Wirklichkeit, so wunderte er sich auch, als er seinen Namen geschrieben sah: "...jak to on sam na tym papierze wygląda." (180) Wird in diesem Märchen die Macht

des Benennens thematisiert, so im folgenden Märchen die Macht des Anschauens.

Podlasiak

Zwei Landstreicher, von denen einer nur einen Arm, der andere nur ein Bein hat, machen am Waldesrand Pause. Da verwandelt sich die Eiche, unter der die beiden sitzen in ein Gespenst, das heißt, sie stirbt einen menschlichen Tod. Dies Gespenst, von den Landstreichern Podlasiak benannt, will mit seinen beiden neuen Freunden ausziehen, um den Kuß eines Mädchens, der Dziwożona, die im Wald lebt, wenigstens für einen von ihnen zu erobern. Sie holen die Dziwożona aus einer Baumhöhle und wollen sie zwingen, einen von ihnen zu küssen. Durch List gelingt es der Dziwożona, unter den dreien Streit zu entfachen und während des Streites zu entfliehen. Podlasiak, der sie noch zu fangen versucht, springt dabei unvorsichtiger Weise zu stark vom Boden ab und fliegt dabei, dem Gesetz der Gespenster gehorchend, in den Himmel davon.

Die anfängliche Situation zwischen den beiden Landstreichern ist völlig konfliktlos, aber auch ohne Ziel. Eigene Bewertungsstandpunkte sind ihnen fremd: "Nie mieli zresztą ani kąta ani stanowiska." (211) Dies ändert sich mit dem Erscheinen des Podlasiak, der ihnen in Dialog I ein erstrebenswertes Ziel vor Augen führt.

Nach der ersten Dialogphase, in der das Gespenst benannt und beschrieben wird, kommt der Monolog des Podlasiak über sein inneres Wesen. Der Einbeinige gibt auch die Voraussetzung eines jeden Monologs an, nämlich daß er keinen Zuhörer hat: "nie słucham" (222). Die Repliken der Landstreicher beziehen sich zwar auf das von Podlasiak Gesagte, richten sich jedoch nicht an ihn.

Podlasiak wendet sich des öfteren direkt an die beiden Landstreicher, indem er sie mit "ludzie dobrzy", "bracia" anredet, trotzdem setzt sich sein Monolog auch in Dialogphase 3 fort, in der er nach einem Mangel fragt, die Antworten der Landstreicher ignoriert und selbst die Antwort gibt: ein Kuß. Wieder fordert er die anderen zum gemeinsamen Gespräch auf: "Wyznajmy się to sobie nawzajem...", nur um in seinem Monolog weiterzufahren: "Nie

przeszkadzaj mu, nie przeszkadzaj!" damit erinnert der Einbeinige seinen Kameraden an die gemeinsame Zuhörerrolle. Die Repliken der Landstreicher übernehmen meist die Funktion des Bestätigens dessen, was der Podlasiak in seinem Monolog sagt. Erst in Dialogphase 4, nachdem Podlasiak das Ziel benannt hat (die Dziwożona), übernehmen die Landstreicher die Funktion der Retardierung durch ihre Vorbehalte und die Funktion der näheren Bestimmung des Ziels durch ihre Fragen. Der einzig eigene Vorschlag der Landstreicher, nämlich die Dziwożona mit Gewalt zu zwingen, wird vom Podlasiak sofort abgelehnt, er versucht gar nicht erst seine Gesprächspartner verbal zu überzeugen, sie müssen schwören (die sprachliche Handlung schlechthin!), keine Gewalt anzuwenden. Im großen und ganzen ist also Dialog I ein Monolog des Podlasiak.

Die Makrostruktur dieses Dialogs sieht folgendermaßen aus:

	dominierender SA
1. Phase: Entstehung des Podlasiak durch Benennung.	Fragen - Antworten
2. Phase: Monolog des Podlasiak über sein Wesen.	Behaupten
3. Phase: Monolog d. Podlasiak über den Mangel	Behaupten
4. Phase: Podlasiak benennt das Ziel Vorbehalte der Landstreicher	Behaupten
5. Phase: Weg zum Ziel	Fragen - Antworten

Auch wenn die beiden Landstreicher ohne eigene Standpunkte eine Einheit zu bilden scheinen, wurde schon im bisherigen Text ersichtlich, daß der Einbeinige der Aggressivere der beiden ist. Dies kommt nun in Dialog II zum Ausdruck, wenn er derjenige ist, der der Dziwożona droht, falls sie ihnen den Kuß verweigert. Jeder seiner Drohungen folgt eine Beruhigung durch den Podlasiak. Neben dem Grundkonflikt dieses Dialogs zwischen der Dziwożona und den drei Freunden steht also ein weiterer, untergeordneter Konflikt zwischen dem Einarmigen und dem Podlasiak. Die Dziwożona reagiert anfangs mit einem Schweigen, das Verweigerung

signalisiert auf die Drohungen des Einbeinigen, (Dialogphase 1) dann auf das Bitten des Podlasiak mit Fragen, die der Zeitgewinnung dienen. Diese Fragen sind an Podlasiak gerichtet, die Repliken des Einarmigen sind Echorepliken (Dialogphase 2).

In der vierten Dialogphase geht die Dziwożona zum Angriff über. Sie stellt nun Gegenforderungen, nach deren Erfüllung sie den verlangten Kuß gewähren will. Dreimal erfüllt sie ihr Versprechen jedoch nicht. Zuletzt nützt sie in der fünften Dialogphase den schon zu Beginn des Dialogs latent vorhandenen Konflikt zwischen den drei Freunden für ihre Zwecke aus. Sie spaltet den bisherigen Polylog in drei Dialoge auf, d.h., sie flüstert jedem etwas ins Ohr. Dabei sagt sie nichts anderes, als was sie bisher schon gesagt hatte, nämlich, daß sie allen dreien keinen Kuß geben will. Da sie jedem jedoch den Namen eines anderen nennt, meint jeder, er sei der Auserwählte. Den nun folgenden Streit nutzt sie, um zu entkommen.

In Dialog III fehlt sowohl der Verursacher des Ziels, wie auch das Ziel selbst. Die alte Harmonie ihres Dialogs ist damit wieder hergestellt.

2.2.3. In den Prosadialogen vertretene Ideologie (Werte)

In Dialog I des Textes Jan Tajemnik geht es um folgende Werte, von denen zwei das Ziel einer der Personen ist:

Schuhe, Taler, die Seele Jans, die Farbe rot, das Kreuzzeichen, die Person des Teufels. Die Tabelle zeigt den Stand des jeweiligen Wertes auf der positiv/negativ-Achse und ihre Typologie. Sie zeigt auch die Abhängigkeit des Wertes von der Person und deren Werthorizont, der danach beschrieben wird.

Wert	f.Jan	f.Piór.	Werttyp	
rot	pos.	pos.	materiell/geistig	
Schuhe	pos.	neutr.	materiell/geistig	Ziel
Taler	neutr.	pos.	Nutzwert	
Seele Jans	pos.	pos.	geistig	Ziel
Kreuzzeichen	pos.	neg.	Elementar-	
Person d.Teufels	neg.	pos.	Elementar-	

Die Symmetrie die in dieser Wertetabelle zu erkennen ist, ist m.E. nicht zufällig, sondern Intention des textimmanenten Autors.

Nur dem Teufel sind die beiden Zielwerte dieses Dialogs bekannt, Jan weiß nicht, daß es um seine Seele geht. Als Elementarwerte habe ich die beiden letzten Werte bezeichnet, da sie für die jeweilige Person das Böse schlechthin (als Gegenstück zu Moores "Gutem", das in seiner Definition ein einfacher, nicht zerlegbarer Begriff ist) bedeuten.

Die roten Schuhe stellen für Jan einen geistig/materiellen Wert dar, betrachtet man seinen Werthorizont. Seine soziale Stellung ist die eines Armen am Rande der Gesellschaft, er besaß nie Schuhe. Darum haben sie für Jan natürlich materiellen Wert (Wärme usw.) und geistigen Wert, sie zeigen die Zugehörigkeit zu einer anderen sozialen Schicht. Als Armer erhält er laut Märchentradition Mondtaler, weiß diese jedoch nicht zu schätzen, sie besitzen für ihn neutralen Wert, Piórkowski verwendet sie als Nutzwerte. Ein anderer Wert wird den Mondtalern in dem dem Dialog vorangehenden Text zugewiesen: "pociecha i ozdoba" (Trost und Verzierung). Wessen Standpunkt gibt diese Wertbeimessung wieder?

Trost und Verzierung hätten einem Märchenhelden (so die traditionelle Auffassung) genügen müssen. Dies verrät eine ironische Haltung der Gattung Märchen gegenüber, die nur der textimmanente Autor einnehmen kann.

Ansonsten bewertet der textimmanente Autor nur die Wertungshaltung der Personen, wenn er z.B. das Bestehen Jans auf roten Schuhen ins Lächerliche zieht, indem er ihn an einer so ernsten Stelle wie der Schwur-ähnlichen Frage-Antwort Sequenz (13) nach einem so nebensächlichen Umstand wie der Farbe der Schuhe fragen läßt.

In Dialog III geht es wieder um die oben genannten Werte.

Wert	f. Piór.	f. Gespenst	Werttyp	
Schuhe	neutr.	pos.	materiell	(erreichtes) Ziel
Jan	pos.	neutr.	geistig	Ziel
Taler	neutr.	pos.	Nutzwert	

Mit ein Grund für den "Sündenfall" Jans kann die Tatsache sein, daß er die Mondtaler zum Nutzwert verkommen ließ.

Ob die Werte für den Teufel und das Gespenst jeweils materieller oder geistiger Natur sind, läßt sich nicht mit Bestimmtheit sagen, da ihr Werthorizont nicht nachvollziehbar ist, und im Text auch nicht beschrieben wird. Auf jeden Fall sind alle geistigen Werte (auch die Jans) emotiver Natur, da es in keinem Fall um Suche nach Erkenntnis geht. Jan begehrt die Schuhe und Begehren ist immer eine Sache der Emotion, auch wenn er sie mit seinem Verstand begehrt (14).

In jedem Dialog geht es um die "Werte des sozialen Kontaktes", wie ich sie nennen möchte. Dazu gehört das Rederecht, das jeder der Dialogteilnehmer gewöhnlich für sich besitzen möchte (dies spielt in Jan Tajemnik keine Rolle). In der Einleitungsphase des Dialogs geht es häufig, so auch in diesem Märchen, darum, welcher der Partner der Höflichere zu sein hat (hier: Piórkowski, Jan scheint damit der Überlegenere zu sein, er scheint einen Wert zu besitzen).

Zwischen zwei grundsätzlich verschiedenen Wertesystemen muß sich Dziura in Majka entscheiden, diese werden dargestellt durch die

Nymphe mit ihrem vollen Zopf (pos.) und ihrem Fischschwanz (neg.) im Gegensatz zur Müllerin mit ihrem dünnen Zopf (neg.), die dafür keinen Fischschwanz hat (pos.). Die Nymphe bringt Liebe und den Tod, die Müllerin Gewalt und das Leben. Dziura entscheidet sich schließlich für das durch die Müllerin vertretene Wertesystem, das auch dem der bürgerlichen Ordnung entspricht.

Die Werte der beiden Dialoge I und III, in denen es um die Entscheidungsfindung des Dziura geht, sehen im Einzelnen folgendermaßen aus:

Dialog I:

Werte	f.Dziura	f.Majka
Freiheit d.Majka	neg.	pos.
Unfreiheit d. Majka	pos.	neg.
Moosbuch	neutr.	pos.
Geschenk	pos.	pos.
Liebe	(pos.)	pos.
Fischschwanz	neg.	neutr.

Dialog III:

Werte	f.Dziura	f.Majka
Freiheit d.Dziura	pos.	neg.
Unfreiheit d.Dziura	neg.	pos.
Kraut	pos.	neg.
Kleidung	pos.	neutr.-neg.
Geschenk	pos.	pos.
Liebe	(pos.)	pos.
Fischschwanz	neg.	neutr.

Bei den jeweiligen Geschenken ergibt sich eine interessante Wertaufspaltung. Die Tatsache des Schenkens wird von beiden positiv bewertet, der Gegenstand selbst vom Beschenkten neutral bis negativ, da er mit ihm nichts anfangen kann.

Deutlich zum Ausdruck kommt der Bewertungsstandpunkt des

textimmanenten Autors in Dialog II, wenn es um die Bewertung der Fähigkeiten des Schneiders geht. Durch verschiedene Verfahren der Ironie (Benennung: Popsujko usw.) erreicht er, daß der Leser versteht, daß er diese negativ bewertet. Des Schneiders übertrieben positive Bewertung der eigenen Fähigkeiten gehört mit zu diesen Verfahren. Ziel des Dialogs ist es u.a., den Dziura auch davon zu überzeugen.

Für Dziura stellten die Liebe und die andere Welt der Nympe von vornherein einen Wert dar. Nicht so in Wiedźma. Das Wertesystem des Helden steht hier zu Beginn des Dialog II noch konträr zu dem der Hexe, in Dialog I bewerten er und seine Frau alles was mit dem Wort Hexe verbunden ist, gleich negativ. Hier kann die von der Sprache geprägte Wertkonzeption zum Tragen kommen. Dem Wort "Hexe" haftet demnach ein ganzes System von Werten an, das mit folgenden Begriffen umschrieben werden kann, wie sie dem Text des Märchens zu entnehmen sind: Unordnung, Anderssein, Wissen, Macht über andere.¹ In Dialog II bewertet nun die Hexe den Wert "Hexe" positiv, der Schulze dagegen negativ. Der Zauberspruch bewirkt daß in ihm ein Wertewechsel stattfindet. Jedoch scheint der Zauber nur die emotive Phase des Bewertungsaktes des Schulzen erreicht zu haben, die kognitive bleibt unberührt, der Schulze versucht darum, weiterhin, den Zauber los zu werden.

Der Grundtenor aller fünf Märchen ist die Sehnsucht, das Streben nach einem Wert, der das übliche, alltägliche Wertesystem übersteigt, ist die Sehnsucht nach dem "anderen". Trotzdem ziehen die Helden es zum Schluß vor, wieder in das alte, sichere Wertesystem zurückzukehren. Der Konflikt zwischen beiden Wertesystemen wird also zugunsten des ersteren gelöst, trotzdem kann von einer völligen Rückkehr zum Ausgangszustand nicht die Rede sein. Die Situation ist eher noch "trüber" geworden, da sich gezeigt hat, daß ein Ausbruch nicht möglich ist. Insofern hat sich die Situation schon weiterentwickelt durch den Dialog der beiden Wertesysteme.

¹ Auch die Schuhe in Jan Tajemnik waren schon mit solch einer "Wertesphäre" umgeben.

2.2.4. Typologie der Dialoge in den Klechdy polskie

Zuerst möchte ich die Dialoge der Klechdy polskie anhand der Typologien von Mukařovský und Doležel, wie sie im ersten Teil dieser Arbeit vorgestellt wurden einordnen. Dabei wird sich zeigen, daß eine eindeutige Zuordnung nicht möglich ist, da sich zum einen der Dialogtyp während des Dialogs ändern kann, zum anderen vom Standpunkt eines jeden Dialogteilnehmers aus sich ein anderer Typ ergeben kann. Die Typologien waren:

Mukařovský:

1. Personendialog
2. Situationsdialog
3. Konversation

Doležel:

1. zwei unabhängige Agenten
 2. unabhängiger - abhängiger Agent
 3. beeinflussender - beeinflusster Agent
- 1a harmonischer Dialog
2a autoritärer Dialog
3a antagonistischer Dialog

Jan Tajemnik:

Dialog I: Muk 1 Dol 3, 3a

Dialog II: Muk 2

Dialog III: Muk 2

Dialog IV: Muk 1 Dol 2 dann 1, 2a dann 3a

Piorkowski meinte, Jan sei nun von ihm abhängig, er könne mit ihm einen autoritären Dialog führen. Jan macht sich dann jedoch unabhängig durch seinen Widerspruch, die Intentionen der beiden sind nun so konträr, daß eine Berührung nicht mehr möglich ist.

Majka:

Dialog I: Muk 1 Dol 3, 3a

Dziura meint zu Beginn aufgrund seiner physischen Überlegenheit einen autoritären Dialog führen zu können.

Dialog II: Muk 2

Dialog III: Muk 1 Dol 3, 3a

Dialog IV: Muk 2

Dialog V: Muk 1 Dol 1a

Dialog VI: Muk 1 Dol 1, 3a

Dialog VII: Muk 1 Dol 2, 2a

Die Dialoge der übrigen Märchen könnte man ebenso typologisieren, wobei man sehen würde, daß im Ganzen die Personendialoge mit antagonistischer Ausrichtung dominieren. Während Situationsdialoge hauptsächlich den Hintergrund der Handlung klären, sind die antagonistischen Personendialoge direkte Handlung, ein Verfahren, das der Dramatisierung der Prosatexte dient.

Eine weitere Typologie ist aufschlußreich für die Texte Leśmians und zwar die von Posner. Wie an entsprechender Stelle gezeigt wurde, kennt er drei Dialogtypen:

1. Aktiver Dialog. Nichteinseitiger Dialog, in dem beide Gesprächspartner bei Stellungnahmen nur indirekte Kommentare verwenden.

2. Reaktiver Dialog. Einseitiger Dialog, in dem der Stellungnehmende nur direkte Kommentare äußert.

3. Direkter Dialog. Nichteinseitiger Dialog, in dem beide Gesprächspartner nur direkte Kommentare verwenden.

Die Kommentare in Leśmians Dialogen sind dabei fast durchweg direkt. Indirekte Kommentare sind dadurch, wenn sie vorkommen, besonders auffällig und markieren meist eine neue Dialogphase, oder dienen der Ironie (z.B. in Czarny koziół, Dialog IV). Das Überwiegen der direkten Dialoge dürfte in Leśmians Bestreben begründet sein, die einfache Redeweise der Folklore nachzumachen.

2.2.5. Die Dialogizität auf der Laut- und Wortebene und der Ebene der dargestellten Gegenständlichkeiten

Die Analyse der Lautebene steht im folgenden an erster Stelle, da nach Roman Ingardens Schichtenschema des literarischen Kunstwerkes die Lautschicht die unterste ist, die die anderen trägt. (Ingarden, 1930) Die Laute sind in den natürlichen Sprachen nur bedeutungsunterscheidend. Sie können aber durch Wiederholungen im Text eine Möglichkeit der "zusätzlichen Sinnaufladung" (Lotman 1981a: 162) bieten. Durch Lautauffälligkeiten werden Worte mit einander in Verbindung gesetzt, deren Bedeutungen sich zueinander dialogisch verhalten können. So in folgendem Beispiel, in welchem die verschiedenen Bedeutungen auch verschiedenen Personenkontexten zugeordnet werden können:

Jan swego nazwiska, Tajemnikiem zwany (7)

zw	zw
na	an

Hier kommen auch die beiden Prinzipien, die in Lesmians Sprache eine große Rolle spielen, zum Tragen: der Parallelismus und die Inversion. Der Parallelismus betont in obigem Beispiel, daß es sich um eine Person handelt, die Inversion dagegen, daß sie einmal von sich aus Jan, von der Gesellschaft aber Tajemnik benannt wird. Ansonsten kommen die lautlichen Auffälligkeiten hauptsächlich in den "lyrischen Stellen" der Klechdy polskie vor, und dort in den Aufzählungen, die häufig die gleiche Wortbedeutung haben. Wieder ist Lesmians Bestreben erkennbar, das Unterschiedliche im scheinbar Gleichen darzustellen, das scheinbar Einheitliche aufzuspalten und zu dialogisieren:

po krzewach lesniych, po jarach, po parowach (18)

po	ach	po	ach	po	ach
	wach				wach
		ara		aro	

Die beiden letzten Glieder bedeuten dasselbe (parów, jar = Schlucht), sie werden aber auf der Lautebene sowohl parallelisiert wie auch zueinander in Opposition (Konflikt) gesetzt.

Weitere Beispiele für die Verwendung von Parallelismus und Inversion auf der Lautebene:

bezwładna i bezradna (35)

wł r

Parallelismus, bei dem das zweite Glied erweitert ist:

drgało jeszcze i dygotało (17)

d gało d g ało

powietrze, ... wstrząśnięte (17)

w trze w trz e

ie ie

działo, dzieje i dziać będzie (53)

dzia i dzia

dzie e i edzie

Widno było w przejrzystym wnętrzu tej brzozy, niby w ołtarzu

b o

b o

ło

brzo

oł rz

bocznym,

bo

boczny

gdy pierwszy świece skróconym płomykiem jarzyć się poczynają (180)

p o

po

ło

poczyn

Der Vergleich brzoza - ołtarz ist auch lautlich motiviert. Durch das Lautmuster gehört ołtarz boczny zum ersten Teil mit dem stimmhaften b, d.h. zu brzoza, inhaltlich gehört es zum zweiten Teil mit dem stimmlosen p und wird somit zum semantisch hervorgehobenen Mittelpunkt des Satzes. Auf der Lautebene ist das Adjektiv boczny also motiviert, auf der Wortebene scheint es überflüssig zu sein, da der Vergleich der Birke mit einem Altar genügt hätte, es müßte kein Seitenaltar sein.

Zakołysała się łąka, zachwiały się kwiaty,

za sie za sie

koł

łak

wia y

ia y

ch

k

zaroiły się motyle, zadzwoniły świerszcze niestrudzone. (70)

za sie za

o o on on

Alle vier Satzglieder sind durch das beginnende "za" verbunden, die ersten drei zusätzlich durch "się". In den ersten drei Gliedern werden Verb und Substantiv durch Inversion (koł - łąk), Parallelismus (wia - wia) mit Opposition (ch - k) und das gemeinsame o im dritten Glied verbunden. Das dritte Glied ist am losesten gebunden, das vierte weist keinerlei Verbindung zwischen Verb und Substantiv mehr auf. Dafür ist das vierte Glied um ein Adverb erweitert (sich erweiternder Parallelismus), das sich mit der Lautfolge "on" an das Verb anschließt. Die Wortfolge łąka - kwiaty - motyle - świerszcze geht vom Großen (Wiese) ins Kleine (Grillen). Das rastlose Herumflattern der Grillen findet seinen Ausdruck auch auf der Lautebene: dieser Teil ist am wenigsten gebunden, auch die frei herumfliegenden Schmetterlinge sind lautlich nur durch das eine o gebunden. Daß die beiden letzten Glieder den beiden ersten gegenübergestellt sind, zeigt die Vokalreihe von a und o, die im ersten Teil noch ungeordnet ist, im zweiten Teil des Satzes jedoch geordnet: a o o / a o o. Das dritte Glied "zaroiły się motyle" ist somit den Lautfolgen za und się nach dem ersten Teil zugehörig, der Vokalfolge nach jedoch dem zweiten Teil. Auf der Lautebene überwiegt die Bindung an den ersten Teil, auf der Wortebene die an den zweiten Teil (Wiese, Blume vs Schmetterling, Grille). Wieder ergibt sich durch eine Asymmetrie zwischen Laut- und Wortebene eine zentrale Stellung für ein Glied in einem scheinbar parallel gebauten Satz. Gleichzeitig liefert die Lautebene semantische Merkmale, die in den Verben nicht enthalten sind: gebundene Bewegung der Wiese und der Blumen vs ungebundene Bewegung der Schmetterlinge und der Grillen.

Leśmians Prosasprache ist eine stark rhythmisierte Sprache, was nicht nur in den Lautmustern, sondern auch in der Akzentverteilung zum Ausdruck kommt.

Wacław Borowy (1937) hat die Rhythmik der Prosa eines Zeitgenossen Leśmians, Stefan Żeromskis, untersucht. Er wendet dabei die klassischen Metren Trochäus, Jambus und Pyrrhychus an und führt eine Strophierung gemäß der Interpunktion durch. Dabei kommt er zu

dem Ergebnis, daß Żeromski hauptsächlich Trochäen und Amphibrachen verwendet und nach diesen Metren seine Wortwahl richtet. Die Anzahl der Silben einer "Verszeile" ist begrenzt (meist um die 11 Silben), die Anzahl der betonten Silben folgt häufig einem bestimmten Schema.

Dies alles trifft auch auf die Prosasprache Leśmians zu. Tritt einmal ein Jambus auf, so wird dadurch das betreffende Wort semantisch besonders markiert. Die Rhythmisierung der Sprache entspricht zum einen der Gattungsmischung, d.h. hier der Lyrisierung der Prosa, durch die die Gattungen zueinander in Dialog treten, zum anderen ist der Rhythmus das Prinzip, das laut Leśmian das ganze Leben durchdringt. (Leśmian 1959) Dieses Prinzip erlaubt es seiner Meinung nach, das auszudrücken, was die Worte nicht ausdrücken können, und Leśmian ist ja sehr skeptisch in bezug darauf, was Worte sagen können. Dies mag daran liegen, daß die vergleichsweise starre Bedeutung der Worte bewirkt, daß Sprecher und Hörer nicht das gleiche verstehen, wohingegen der Rhythmus es dem Hörer erlaubt, ihn mit eigenen Vorstellungen zu füllen. Er kann darum nicht "lügen". Ebenso fällt es dem Sprecher leichter, seine Gefühle in Rhythmus denn in Worte umzusetzen.

Rhythmus ist die Wiederholung verschiedener Teile im Zeitkontinuum nach einem bestimmten Schema, das die meiste Zeit gleich bleibt, jedoch immer wieder markante Abweichungen aufweist. Wieder fällt die Kombination von Verschiedenem und Gleichem auf, die in Leśmians Philosophie eine so große Rolle spielt. Der Rhythmus ist wie gesagt ein Grundschema, das gefüllt werden muß, mit einer Melodie, mit Worten, mit fiktiven Gestalten, mit Gefühlen usw. Auch dem Dialog liegt immer ein Rhythmus zugrunde, wenn sich die verschiedenen Teile der einzelnen Repliken und der in ihnen ausgedrückten Wertvorstellungen abwechseln und sich mit Veränderungen wiederholen. Im Monolog dagegen gibt es dieses Hin und Her nicht, er stellt die Ausdehnung nur eines Teils, nur einer Wertvorstellung in der Zeit dar.

Doch an dieser Stelle soll zunächst der Rhythmus der Akzentverteilung in der Prosasprache Leśmians untersucht werden. Dazu werden die Textanfänge zweier Märchen analysiert, eine

beliebige Textauswahl, da hier ja nicht der ganze Text behandelt werden kann.

Die Zahl am linken Rand gibt die Anzahl der betonten Silben, die am rechten Rand, die der Silben insgesamt an. Weiter bedeuten t = Trochäus, a = Amphibrach, p = Pyrrhychus, j = Jambus.

Majka:

5	Działo się na pierwszy dzień Zielonych Świątek.	12
3	W maju ów dzień wypadł.	6
4	Marcin Dziura nie po bożemu go spędził,	12
1	bo w karczmie. (49)	3

Schema des Metrums:

t p t 0 a t

t j t

t t p a a

a

Zweimal wird die Zeitangabe "dzień" durch das Metrum hervorgehoben, besonders auffallend in der zweiten Zeile, da hier eine einfache Umstellung "dzień ów", wie sie sonst im Text häufig ist (brak ów (50), dzień cały), das Metrum erfüllen würde. Die Zahl der Silben ist regelmäßig (12,6,12,3). Die Zahl der betonten Silben (5,3,4,1) hebt die letzte Zeile besonders hervor, die auch auf semantischer Ebene einen ironischen Gegenpol zum Anfang bringt (heilig vs profan).

Wiedźma:

2	W noc grudniową,	4
2	po sutej wiecierzy,	6
3	wójt zbliżył się do okna	7
3	i zasunąwszy dłonie w kieszenie,	10
3	gapił się przez chwilę na śnieg,	8
5	który za oknem uzbierał się w wzgórze puszyste	14
1	i to błękitniał,	5
2	to skrzył się znikliwie	6
4	i niepochwytnie odskakującymi od jego powierzchni	17
4	gwiazdami zaostrzonych w ciemności brylantów. (111)	13

Schema des Metrums:

0 a
 a a
 0 t p t
 p a t a
 t p t j
 t a a a a
 p a
 a a
 p a p p t a a
 a p t a a

Auffallend ist die Zeitangabe "noc", der Name des Helden "wójt" und der Schnee, der durch den einzig vorkommenden Jambus markiert wird. Er wird durch einen Relativsatz näher bestimmt, der durch die Anzahl seiner betonten Silben aus der Reihe fällt:

2,2,3,3,5,1,2,4,4.

Der Dialog verlangt vom Ich, sich einerseits von den anderen abzugrenzen, andererseits bietet er dem Ich die Möglichkeit, sich in den umgebenden Personen widerzuspiegeln und dadurch andere Perspektiven seiner selbst zu erkennen, was allerdings leicht zu einer Aufspaltung des Ichs führen kann. Der Dialog verleiht also sowohl Identität (Einheit) als auch Spaltung dieser Identität. Im Benennungsakt problematisiert Lesmian dies, indem er die eindeutige Zuweisung eines Zeichens zu einem Gegenstand aufbricht. Das Zeichen, hier der Name, verselbständigt sich von der Person. "Sam Jezus nie przyjdzie, a Imię Jego przyjdzie." (168) "Nakreśliwszy swe imię i nazwisko, odczytał głośnie: Walery Kiepas, zdziwił się jak to on sam na tym papierze wygląda..." (180) Der Name eines Menschen ist veränderlich, er hängt von der Situation, vom benennenden Mitmenschen, dem Gegenüber ab. Die Eiche, die in Podlasiak einen menschlichen Tod stirbt, nimmt dankbar jeden Namen an. Sie wird von den beiden Helden Podlasiak genannt, weil sie unter der Eiche sitzen. Des Gespenstes wahrer Name in der Abschiedssituation dagegen ist: Żegnajta (żegnać = verabschieden). Wer in der Gesellschaft keine Stellung mehr hat, verliert auch seinen Namen, er wird von den anderen nicht mehr

benannt. Der Schulze aus Wiedźma ist nach seiner Verzauberung durch die Hexe ein "stworzenie bezimienne, które z lękiem i zgrozą nazwy własnej od kogoś wyczekuje." (122) Die Eigennamen der Personen sind meist Sammelnamen, sie lassen sich aus der Sicht der Mitmenschen erklären. Jan wird Tajemnik genannt, da er die Menschen meidet (tajemnica = Geheimnis). Wójt, znachor. młynarzówna, krawczyk-popsujko sind alles Berufsbezeichnungen, die für die Dorfgemeinschaft wichtig sind. Kiepas und Gryz sind sprechende Namen, wieder vom jeweiligen Partner aus gesehen: Kiepas ist für Gryz ein Dummkopf (=kiep), Gryz ist für Kiepas ein unverträglicher Mensch (gryźć = u.a.in Unfrieden leben).

Ein anderes Verfahren, das Leśmian anwendet, um den eindeutigen Benennungsakt aufzubrechen, sind die Vergleiche, die in den Klechdy polskie auffallend oft auftreten. Vergleiche ermöglichen es, ein Ding von zwei Perspektiven aus zu sehen, nicht vom Standpunkt zweier Personen aus, sondern das Ich des Lesers wird vom textimmanenten Autor aufgefordert, beide Sichtweisen anzunehmen. Viele der Vergleiche konkretisieren Abstrakta oder Gegenstände kosmischen Ausmaßes, ihnen werden menschliche Eigenschaften zugeschrieben, sie werden mythologisiert. Die beiden Sichtweisen wären damit die einer intellektuellen, aufgeklärten Person und die einer phantasiebegabten, (im positiven Sinne) naiven Person. "...bo go nadmiar szczęścia uznoił i przymusem sennym, niby jakimś opatrunkiem jedwabistym na sianie znieruchomił..." (31) "...poczucie bezmiaru uderzyło weń, jak łuna pożarna w szybę ciemną uderza." (103) Diese Vergleiche können ein Mittel zum Ausdruck der Ironie sein, wenn z.B. das Leben mit einer Falltüre (144), der Tod mit einer leeren Hütte (147), das Wissen mit Wodka (152) verglichen wird.

Oder es werden Personen mit Tieren und Dingen verglichen. Wenn Körperteile der Personen verglichen werden, bewirkt dies ihre Verselbständigung, vor allem, da sie meist mit Tieren verglichen werden (Beine - Hund (124)). Der Vergleich trägt also auch das Prinzip der Spaltung in sich.

Die beiden Konjunktionen "i" und "a" (beide im dt. "und") drücken par excellence Parallelität aus, wobei "a" auch noch das Element der Opposition enthält. "i" verbindet kopulative, "a" adversative

Satzteile. Vor beiden steht normalerweise kein Komma, außer es folgt danach ein selbständiger Satz. In den Klechdy polskie fällt nun ein eigenwilliger Gebrauch der beiden Konjunktionen auf, den man, will man es sich einfach machen, auf den Einfluß der russischen Sprache zurückführen kann. Doch läßt sich der Vertauschung der beiden Konjunktionen auch semantische Markiertheit zuordnen. So z.B. wenn im Text zwischen zwei Adjektiven, die normalsprachlich mit "i" verbunden werden, da sie konventionell mit demselben Wertezeichen versehen sind (positiv bzw. negativ), "a" steht, das konventionell Adjektive mit entgegengesetztem Wertezeichen verbindet. Am deutlichsten wird dies am Beispiel zweier gleichbedeutender Adjektive: "wolnym a nieprzymuszonym" (64). In den Verbindungen -"dobre a niezbedne słowo" (138) und przeszkoda postronna a zbyteczna" (139) ist sowohl "gut" wie "notwendig" positiv, "fremd" und "überflüssig" negativ besetzt und doch steht im Text "a", eine Einheit erhält dadurch ein Spaltungselement.

Auch wenn jegliche Verbindungsbasis zwischen den Adjektiven fehlt, ist normalsprachlich "a" nicht möglich. "...śpiew, z syrkich a pospiesznych dźwięków sklecony..." (68) Normalsprachlich fehlt "locker" und "eilig" jede Verbindungsbasis, auch für eine Gegenüberstellung. Im vorliegenden Text haben jedoch beide ein Sem, das man mit "Lebensfreude, Dynamik" wiedergeben könnte. Dann jedoch ist die Konjunktion "a" fehl am Platze, bzw. semantisch markiert als Spaltung einer Einheit.

Entgegengesetzt zur semantischen Tiefenstruktur wird "a" und "i" im folgenden Beispiel eingesetzt:

"Wiedźma wrogo jej czyniła swe zwierzenia, i wrogo jej słuchała wójtowa, dreszczem co chwila wstrząsana, a dreszcz ten wiedźmie udzielał się odruchowo, jak podryg ukąszonego przypiętemu don wężowi." (160)

Mit dem kopulativen "i" werden die sich feindlichen Frauen verbunden, von denen die eine redet, die andere zuhört, das adversative "a" dagegen verbindet die beiden Frauen, wenn ihre Einheit betont wird (przypięty).

Durch die ungewöhnliche Verwendung der Konjunktion "a" generiert der Text selbständig Oppositionen, die in der Normalsprache nicht

vorhanden sind. "...jej czarnych a wylękłych oczu..."(159) Hier wird suggeriert, daß schwarze Augen eigentlich nicht ängstlich sind.

Auf der Ebene der dargestellten Gegenständlichkeiten befindet sich die "Welt", die vom Text modelliert wird. Diese Welt besteht aus Raum, Zeit, den Personen und Gegenständen. Dabei sind meist Raum und Zeit auch auf die Personen bezogen, dienen zu ihrer Charakterisierung. Nach Lotman (1974) gibt es Helden des geschlossenen Raums und solche des offenen Raums. Bei letzteren ist zwischen Helden des Wegs und Helden der Steppe zu unterscheiden. Helden des Wegs entfalten ihren Charakter in der Zeit, Abweichungen vom Weg sind verboten. Den Helden der Steppe ist keine zielgerichtete Bewegung eigen, jeder neue Ort bedeutet für sie die Realisierung einer in ihrem Charakter schlummernden Eigenschaft. Sowohl Helden des Wegs als auch Helden der Steppe sind zu Grenzüberschreitungen fähig.

Wie verhalten sich nun Leśmians Helden? Sie sind nicht Helden des geschlossenen Raums, da fortwährend Grenzüberschreitungen stattfinden. Sie sind auch nicht Helden des Wegs, da sie am Ende der jeweiligen Texte sich keineswegs entwickelt haben (Nullausgang). Sie bewegen sich im allgemeinen nicht zielgerichtet. Doch es sind auch keine Helden der Steppe, da es keinen Raum gibt, der ihnen wirklich entspricht. Ich möchte daher von Helden der "Raumlosigkeit" sprechen. Im Text wird dieses Phänomen mehrmals mit dem Begriff "bezdomność" erwähnt.

Die beiden grundlegenden Raumkategorien der Klechdy polskie sind der Alltags- und der Zauberraum. Die Helden sind mit dem Alltagsraum nicht zufrieden, für den Zauberraum nicht geeignet und somit zutiefst tragische Personen.

Wie sehen nun der Alltags- und der Zauberraum aus. Der Zauberraum befindet sich abseits des Weges. Er zeichnet sich durch Vereinigung der Gegensätze aus. Einerseits herrscht in ihm Bewegung, andererseits Bewegungslosigkeit, die jedoch darauf lauert, sich in Bewegung zu entladen. Gerade das Bestreben zur Einigung macht den Zauberraum zu einem in sich geschlossenen System.

Vier Innenräume werden in den Klechdy polskie beschrieben. Sie spiegeln immer die Person ihres Besitzers wieder. Es sind dies die Hütten von jeweils zwei Nebenpersonen der Texte Majka und Wiedźma: die Hütte des Schneiders, des Kurpfuschers, der Jędrzejowa und der Hexe. Doch kann man nicht sagen, daß alle Innenräume dem Alltagsraum gleichzusetzten wären. Die Hütten des Kurpfuschers und der Jędrzejowa haben viel mit dem Zauberraum gemeinsam. Die vier Innenräume lassen sich aufgrund der drei Merkmale Statik, Dynamik, Einheit der Oppositionen folgendermaßen gegenüberstellen:

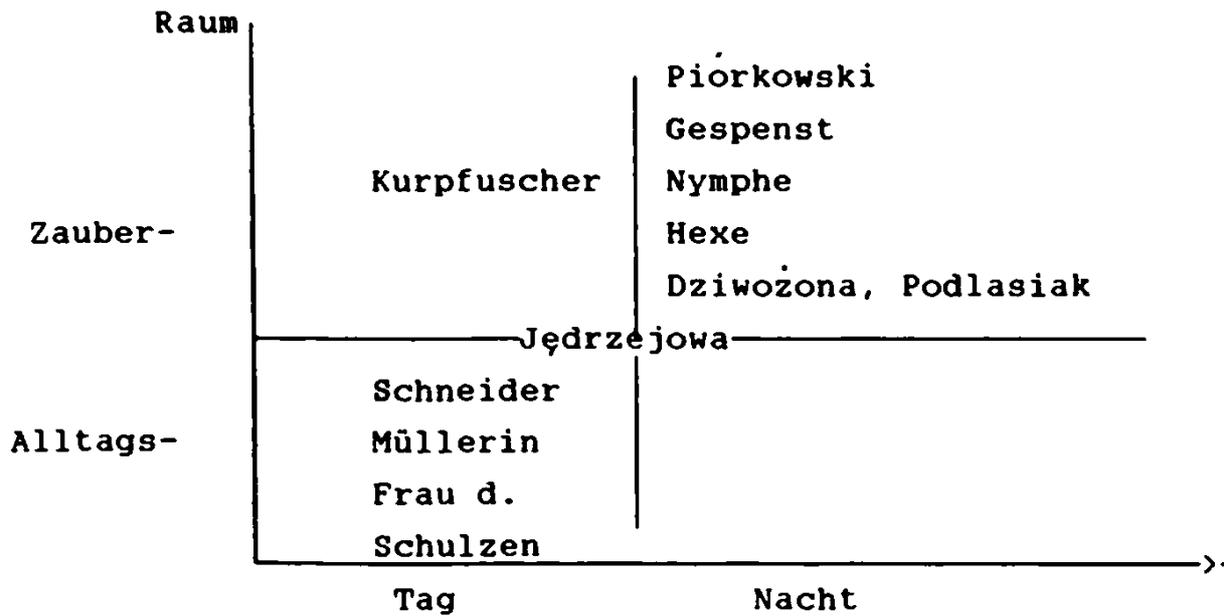
Hütte der	Statik	Dynamik	Einheit d.Oppositionen
Hexe	-	+	-
Kurpfuscher	+	+	+
Jędrzejowa	+	-	+
Schneider	-	-	-

Hütte des Kurpfuschers (+++) vs Hütte d.Schneiders (---)

Hütte der Hexe (-+-) vs Hütte der Jędrzejowa (+-+)

Der Alltagsraum zeichnet sich durch Ordnung und Leere aus, und wenn in ihm Bewegung vorhanden ist, dann zeichnet sich diese durch abgehackte, puppenhafte Gesten aus.

Die Raumbeschreibungen der Texte enthalten häufig schon die Zeitkoordinate. Meist spielt sich die Handlung in der Nacht ab. Die Zeit ist in den Texten überwiegend in die groben Zeiteinheiten Tag und Nacht eingeteilt. Im Raum- Zeitkoordinatensystem sind die Personen folgendermaßen aufgeteilt:



Die Kategorien Raum und Zeit wurden hier nur in bezug auf die ihnen zugeordneten Personen betrachtet, da es ja um deren Dialog geht, d.h. um deren Kontexte, die mit einander in Konflikt treten oder nicht. Die Eigenschaften, die die Personen direkt charakterisieren gehören ebenfalls in deren Kontext. Stellvertretend für die anderen Texte seien hier die weiblichen Personen von Wiedźma in ihrer Beziehung zueinander dargestellt.

Die Eigenschaften der drei Frauen , der Frau des Schulzen, der Jędrzejowa und der Hexe, sind in der folgenden Tabelle nebeneinander gestellt. Die Merkmalsbündel der Personen seien mit a, b, c bezeichnet, es ergeben sich dann folgende Gegenüberstellungen:

$$a : : b : c; \quad a : b : : c \text{ und } a : c : : b^1$$

¹ Einfacher Doppelpunkt bedeutet Übereinstimmung, doppelter Doppelpunkt, Konflikt.

Frau d. Schulzen	Jędrzejowa	Hexe
a	b	c
kein Zopf ²	Zopf	Zopf
Dummheit	Wissen	Wissen
weiß	bunt	bunt
a	b	c
geachtet (wegen ihrer Stellung)	geachtet (ihrer selbst willen)	nicht geachtet
schön	schön	häßlich
kann helfen	kann helfen	braucht Hilfe
Stille	Stille	Eile
Bemühen um Ordnung	Bemühen um Ordnung	Unordnung
a	b	c
-----	frische Blumen	vertrocknetes Unkraut
nicht Armut	Armut	nicht Armut
stereotype Gesten	fließende Gesten	abgehackte Gesten

Es überwiegt die Konstellation a : b : : c, wobei jedoch auch die Merkmale der Frau des Schulzen und der Jędrzejowa sich unterscheiden, d.h., die Jędrzejowa eine Mittelstellung zwischen den beiden anderen Frauen einnimmt. Die Ruhe und Ordnung der Frau des Schulzen sind Maske, sie hat sie von zwei herrschaftlichen Fräuleins abgeschaut, und das auch nur von weitem, unvollständig. Ihr entsprechen eigentlich die abgehackte, übertriebene Gestik der Hexe. Wirklich harmonisch sind nur die Gesten der Jędrzejowa. Die Stille der Jędrzejowa ist durch den Rhythmus dynamisiert, die Stille der Frau des Schulzen ist statisch. Dem "rytm zadumy" der Jędrzejowa ist der "taniec obłąkany" der Hexe gegenübergestellt. Die Stimme der Jędrzejowa ist liedhaft, singend, mit der Frau des Schulzen sind die Laute "zgiełk" und "brzęk" verbunden. Die Jędrzejowa hat in ihrer Mittlerstellung auch Attribute des

² Der Zopf als erotisches Symbol.

Heiligen.³ Sie macht Rosenkränze für die Kirche. Sie hat ein Kind im Säuglingsalter, obwohl ihr Mann schon lange tot ist, und die Leute sie für unberührt halten (Motiv der unberührten Empfängnis Marias). Das Wissen der Hexe bedeutet eine erotische Kraft, mit der sie den Schulzen betört hat. Diese ist auch der Jędrzejowa zugänglich: "...i kochać umie, i kochaną być by potrafiła." (142) Der Frau des Schulzen jedoch bleibt diese Kraft letztlich unzugänglich.

Die Beziehungen zwischen den Personen können gekennzeichnet sein durch Gleichgültigkeit (Schneider - Dziura), durch Wohlwollen (Kurpfuscher - Dziura, Jędrzejowa - Schulzenehepaar). Beides bedeutet jedoch ein paralleles Nebeneinander. Zu einer wirklich dialogischen Beziehung kommt es nur zwischen sich liebenden und sich feindlich gesinnten Personen.

2.2.6. Die Dialogizität auf extratextueller Ebene

Nur ein Aspekt des extratextuellen Dialogs der Klechdy polskie sei hier kurz angeschnitten und zwar das, zu zwei Gattungsarten, dem Märchen und der Phantastik.

Das am stärksten vereinfachte Schema der Gattung Märchen ist nach Alan Dundes (1964) das auftreten eines Mangels und die Liquidation des Mangels. Genau dieses Schema trifft auch auf die Klechdy polskie zu, die für das europäische Märchen typische Belohnung (Heirat mit der Prinzessin usw.) entfällt in allen Märchen von Leśmian, es wird entweder die Ausgangssituation wieder hergestellt, oder am Schluß steht eine Strafe für den Helden.

Der Mangel wird in den Klechdy polskie nie liquidiert, sondern nur das Begehren danach, und dies geschieht durch physische Gewalt. Das Begehren wird Ursache für die folgende Unfreiheit der Helden. Man kann darum sagen, daß allen Märchen Leśmians die Sündenfallthematik zugrunde liegt. Doch ganz so einfach und moralisch sieht Leśmian die Sache nicht. Es gibt Anhaltspunkte im Text, daß nicht das Begehren an sich Sünde ist, sondern von

³ s. dazu Lévi-Strauss: Die Struktur der Mythen. In: Strukturele Anthropologie. Bd.1 Frankfurt/Main 1977.

ungeeigneten Helden dazu gemacht wird. Ihre Schuld besteht darin, daß sie etwas begehren, wozu sie nicht geschaffen sind.

Der klassische Antagonist des Zaubermärchens⁴, der das Böse von außen an den Helden heranträgt, fehlt. Der Mensch ist sich selbst Antagonist, wenn man bedenkt, daß die Märchenwesen als Ausdruck der eigenen Hirngespinnste angesehen werden können (s.dazu die folgenden Ausführungen über die Phantastik).

Dem gattungsbestimmenden Zug vom Negativen zum Positiven wirkt in den Klechdy polskie eine in umgekehrter Richtung wirkende Kraft entgegen, was den typischen Nullausgang bewirkt. In der Tiefenstruktur der Texte überwiegt im Ganzen gesehen der Zug zum Negativen. Dieser wird jedoch vom Leser nicht so sehr wahrgenommen, da die Sprache in Verbindung mit den humorvollen Elementen und den Naturbeschreibungen eine lebensfrohe Atmosphäre schafft.

Um die dialogische Beziehung der Klechdy polskie zu einer anderen Gattungsart, nämlich der Phantastik, darzustellen, sei die Beschreibung dieser Gattung durch Todorov (1972) herangezogen. Nach Todorov ist für die Phantastik die Erstellung einer fiktiven Welt, die von natürlichen Gesetzen regiert wird, vonnöten, in die dann übernatürliche Ereignisse einbrechen. In den Texten Leśmians handelt es sich nun um die umgekehrte Richtung. In die Welt des Wunderbaren bricht die des Natürlichen ein. Das Poetische bedeutet nach Todorov, daß die Wörter, die übernatürliche Ereignisse bezeichnen, nur linguistische Einheiten sind, somit bietet auch das Poetische der Märchen Leśmians eine natürliche Erklärung an. Abstrahiert man das Todorovsche Modell weiter, wird es auch auf die Texte Leśmians anwendbar. In eine von bestimmten festgelegten Gesetzen regierte Welt, bricht eine andere ein und stellt sie in Frage. Die Gesetze welcher Welt letztendlich anzuwenden sind, bleibt offen.

⁴ Zur Märchenanalyse s. Propp (1972)

	Das Gesetzmäßige	Einbruch d. Ungesetzmäßigen (der Gesetze einer anderen Welt)
Todorov	Das Natürliche	Einbruch des Übernatürlichen
Leśmian	Das Wunderbare	Einbruch des Realen des Poetischen

Die Gesetze des Natürlichen in Todorovs Modell werden von der alltäglichen Erfahrung des Lesers festgelegt. Die Gesetze des Wunderbaren in Leśmians Texten werden von der Literatur, genauer von der Gattung "Märchen" festgelegt.

2.3. Die Dialogizität in der Lyrik Leśmians

Zuerst sollen die Gedichte analysiert werden, in denen die direkte Rede verschiedener handelnder Personen erscheint. Diese ist manchmal durch Anführungsstriche kenntlich gemacht, meist jedoch nicht. Die direkte Rede einer Person umfaßt dann jedoch mehrere Strophen und ist deutlich vom restlichen Text abgehoben. Am markantesten ist diese Art von Gedichten in den Ballady, deren Gattungsbezeichnung ja auch darauf schließen läßt.

Die Gedichte werden im folgenden nicht vollständig analysiert, sondern in bezug auf ihre Dialoge bzw. Dialogizität hin untersucht.

2.3.1. Analyse der Ballady

a) Gad (65)¹

Die narrative Situation, die in vielen der Ballady wieder auftauchen wird, ist auch hier folgende: der Held (hier: das Mädchen) ist auf dem Weg (hier: szła...w zielony sad), bis das besondere Ereignis eintritt (hier: aż ją...zaskoczył gad).

Das Gedicht besteht aus 11 Strophen zu je zwei Zeilen, die jeweils mit einem männlichen Reim enden. Betrachtet man das Metrum, ergibt sich, daß alle ungeraden Strophen ein gleichmäßiges Metrum aufweisen (- v v - v v - v -), die ungeraden Strophen jedoch starke Abweichungen. In den Strophen 1-4 gibt der Erzähler die Liebesbeziehung zwischen dem Mädchen und dem Wurm wieder. Strophe 5 und 6 sind die direkte Rede des Wurms, der sich in einen König verwandeln will.

Strophe 7-11 ist die Antwort des Mädchens (direkte Rede, ohne Anführungsstriche), in der sie den Wunsch des Wurms und dessen Anerbieten, ihr Schätze zu geben, zurückweist. Dabei stellt sie das Liebesverhältnis aus ihrer Sicht dar, ihre Rede steht damit nicht nur mit der des Wurms in Beziehung, sondern auch mit der des Erzählers.

¹ Die Ziffern in Klammern beziehen sich auf die Seitenzahlen der Ausgabe: Bolesław Leśmian: Poezje wybrane. Wrocław, Warszawa u.a. 1983.

1. Wurm - Mädchen

beides direkte Rede, direkt aufeinanderfolgend.

Sprechakt des Wurms: Bitte um Erlaubnis (p: Verwandlung in König)
 Versprechen (p: unterirdische Schätze)

Voraussetzungen: er nimmt an, daß sie die Verwandlung nicht unbedingt will, sonst wäre auch kein Versprechen notwendig. Er nimmt an, daß sie die Schätze seinen "Liebesgewohnheiten" (zwycaje miłosne) vorzieht.

Sprechakt des Mädchens: weist Bitte um Erlaubnis zurück, ebenso p
 des Versprechens

Sie widerlegt damit die Voraussetzungen, von denen der Wurm ausgegangen war.

Diese Voraussetzungen sind gleichzeitig auch durch alte Märchenmotive² vorgegeben, sie gehören damit der Schicht des textimmanenten Autors an. Die Erwartung des textimmanenten Lesers geht dahin, daß nun ein schöner Königssohn erscheint. Um so überraschender die ablehnende Haltung des Mädchens. Der Sprechakt des Mädchens ist wiederum eine Bitte. Welche der Bitten erfüllt wird, welchen Ausgang somit die Handlung der Ballade hat, bleibt offen. Dies ist auch nicht das Anliegen des Gedichts, sondern es will die immer als selbstverständlich hingenommenen Voraussetzungen in Frage stellen.

Zum Dialog kommt es damit zwischen

1. dem Wurm und dem Mädchen
2. dem traditionellen Märchenmotiv und der aktuellen Lösung des Gedichtes Gad auf der Ebene des textimmanenten Autors
3. dem Erzähler und dem Mädchen

In Fall 1 und 2 kommt es zu einem Konflikt, wie oben schon gezeigt wurde. In Fall 3 herrscht weitgehende Übereinstimmung, ein und dieselbe Sache wird aus zwei Perspektiven, oft mit den gleichen Worten beschrieben:

² Trznadl gibt als Quelle eine dänische Volksballade an, mit dem Titel "Der Drache", die in Porębowiczs Sammlung "Pieśni ludowe celtyckie, germańskie, romańskie" (1909) erschienen war. Dem deutschen Leser wird das Froschkönigmotiv bekannter sein.

Perspektive d. Erzählers
 skrętał dławiał
 piers' głaskać w dłonie
 porwanym łbem
 z mlekiem w piersi
 pieścił i truł

Perspektive d. Mädchens
 wiesz zwduż moich nóg
 łbem uderzając o łoża próg
 piersi ci chylę, jak z mlekiem
 dzban
 truj i pieść

4. dem Wurm und dem Mädchen in der Schicht des textimmanenten Autors:

Kontext d. Mädchens	vs	Kontext d. Wurms
Milch		Gift
szła		zaskoczył
piers' chylać		piers' głaskać

den beiden Kontexten gemeinsam ist:
 zielony sad, wspólny sen.

Zusammen gehalten werden die drei Kontexte der Textoberfläche durch das durchgehende Reim- und Metrumschema (Abweichungen hierbei, den drei Kontexten entsprechend wären ja durchaus denkbar).

In der Mitte des Gedichts, an der Oberfläche gesehen zum Kontext des Wurms gehörend, befindet sich die zentrale Opposition: jawa vs sen. Durch die markante Position im Text, ebenso wie durch die signifikante Metrumsabweichung wird klar, daß diese Opposition auch dem Kontext des textimmanenten Autors angehört.

Ballada Dziadowska

Der Held des Gedichts, der Alte mit dem Holzbein, befindet sich auf dem Weg, irgendwohin. Auf der Grenze zwischen Wald und Wasser bleibt er stehen und schaut ins Wasser (ähnliches Motiv wie in Jan Tajemnik: Grenze zwischen Wald und Dorf, intensives Sehen). Die Nymphe taucht auf (vergl. Majka). Der Erzähler, der in den ersten vier Versen die Handlung beschrieben hatte, stellt nun im 5. Vers zwei Fragen. Da es rhetorische Fragen sind, erwartet er auf sie keine Antwort, sie sind an niemanden gerichtet. Durch sie wird jedoch der Anschein verstärkt, daß es sich bei dem ganzen Gedicht um den Sprechakt eines Erzählers handelt. Dieser Erzähler ist

durch verschiedene Dialektismen als Mann aus dem Volk näher charakterisiert. Die Nymphe versucht, den Alten zu verführen. In seiner direkten Rede (mit Anführungszeichen) macht er sich in Vers 10-12 über ihre Versuche lustig. Vers 13-15 sind die direkte Rede der Nymphe, in der sie, ungeachtet seines Spottes, ihn lockt mit dem Versprechen ewiger Ruhe. Vers 16-18 beschreibt aus Erzählerperspektive wie der Alte von ihr in die Tiefe gezogen wird und er untergeht. Die letzten fünf Verse zeigen, wie das Holzbein allein sich aus der Tiefe retten konnte und nun, befreit, den Weg fortsetzt.

Die direkte Rede des Alten ist nur scheinbar an die Nymphe gerichtet, er will sie jedoch verlachen, und mit jemandem, den man verachtet, tritt man nicht in direkte Kommunikation. Und doch beginnt sie mit zwei Fragen, einem Sprechakt, der eigentlich par excellence an ein Gegenüber gerichtet ist. Doch diese Fragen beinhalten ihre Antwort selbst: weil die Nymphe es nicht anders kann. Eine Antwort, die die Gefragte selbst nie geben würde. (vergl. die rhetorischen Fragen des Erzählers in Vers 5, die denselben Inhalt haben). In Vers 11 gibt der Alte dann auch diese Antwort. Er macht sich über das angebliche Unvermögen der Nymphe lustig. Dies ist dann auch sein Fehler, er ist nicht wie Dziura in Majka vor der Nymphe auf der Hut.

Ist die Rede des Alten nicht direkt an sein Gegenüber gerichtet, so ist die Rede der Nymphe zwar an den Alten gerichtet, geht jedoch nicht auf dessen Rede ein, was ebenso einen Verstoß gegen die Kommunikation darstellt. Sie macht ihm Versprechungen, von deren propositionalem Gehalt sie annimmt, daß er dem Alten gefällt. Die folgenden Verse geben jedoch keinen Aufschluß darüber, ob der Alte infolge der Versprechungen oder infolge der Gewaltanwendung durch die Nymphe in die Tiefe gezogen wurde. Wahrscheinlicher ist letzteres. Dies hieße, daß auch die Rede der Nymphe wirkungslos geblieben wäre.

Es kommt in diesem Gedicht also zu keinem wirklichen Dialog, trotz der zweimaligen direkten Rede, da Berührungspunkte zwischen den Partnern fehlen, jeder bleibt für sich abgeschlossen, wie der Fluß ("jak się strumień strumieni" (66)) und das Holzbein ("Zapłasała radośnie na swym własnym odbiciu!" (68)).

Auffallend in diesem Gedicht ist, wie schon in Jan Tajemnik der häufige Gebrauch der Präfixe o- und wy-, wobei ersteres die Inklusion, letzteres die Exklusion bedeutet (Einschluß vs Befreiung). Nimmt man das Holzbein als selbständige Person, die es ja am Schluß ist, ergeben sich drei Personenkontexte mit folgender Verteilung der genannten Präfixe:

	Kontext d.Alten	Kontext d.Nymphe	Kontext d.Holzbeins
o-:	1mal aktiv 1mal passiv 1mal neg.aktiv	3mal aktiv	-----
wy-:	1mal (aktiv) als Beleidigung	2mal aktiv	5mal aktiv

Dabei ist auffallend, daß im Kontext der Nymphe das von anderen besitzergreifende Präfix o- dominiert, im Kontext des Holzbeins das sich befreiende, befreite Präfix wy-. Der Dialog, der, wie oben gesehen, zwischen den eigentlich Sprechakte austauschenden Personen nicht stattfindet, ereignet sich, wie die Untersuchung der Tiefenstruktur zeigt, somit zwischen der Nymphe und dem Holzbein. Dies wird schon zu Beginn des Gedichts angedeutet, wenn die Nymphe das eigentlich gefühllose Holzbein liebkost und nicht den Körper des Alten.

Der Erzähler nimmt selten eine wertende Stellung ein, und dann nur in Bezug auf die Nymphe. Seine Bewertung der Nymphe stimmt mit der negativen durch den Alten überein (płoszydło, pokuśnica obrzydła (67), sie kann nicht verführen), jedoch nicht mit der traditionellen, die man dem textimmanenten Leser unterstellen kann (eine Nymphe ist schön, sie kann verführen). Damit kommt es wie in Gad zum Konflikt (Dialog) mit der Lesererwartung (Dialog auf der Ebene textimmanenter Autor - textimmanenter Leser).

Świdryga i Midryga (70-73)

Vers 1 und 2 beschreibt den Tanz der beiden Helden, Świdryga und Midryga, Vers 3 gibt den Grund dafür an: die Południca, ein im Volksglauben existierender Windgeist, der die Menschen überwiegend mittags befällt und zum Tanzen bis zum Umfallen zwingt, hat von ihnen Besitz ergriffen. Die Południca eröffnet in Vers 4 den Dialog: ihre Frage ist zugleich Aufforderung an einen der beiden, mit ihr zu tanzen. Ihre Frage provoziert einen Streit zwischen Świdryga und Midryga, die sie beide für sich beanspruchen (Vers 5). In Vers 6 folgt dann die gemeinsame Rede der Helden, die sich den Geist (im Polnischen ein Mädchen) teilen wollen. Hiermit ist die erste Tendenz dieses Gedichts vollzogen, die Spaltung des einen in zwei Teile, veranschaulicht in Vers 7:

"A ona im prosto w usta dyszy bez oddechu,

A ona im prosto w oczy śmieje się bez śmiechu." (71)

Der nicht unterstrichene Teil des zitierten Verses gibt die Einheit wieder, der unterstrichene die Spaltung. Dazu kommt noch, daß Ohren und Augen auch Teile eines Körpers sein können. Es sind zwei Mädchen entstanden, gemäß den beiden Seiten rechts und links (Vers 8). Vers 9 und 10 sind die gemeinsame direkte Rede der beiden Helden, Imperative in der ersten Person Plural, damit an sich selbst gerichtet. Vers 11-14 beschreibt den Tanz der Vier, in Vers 15 tritt nach dem Wörtchen aż ein neues Ereignis ein: die/das Mädchen sterben/stirbt: "I umarła jednocześnie we dwojej postaci." (72) Es folgt wieder eine gemeinsame Rede der Helden im Imperativ der ersten Person Plural (Vers 16,17). Sie begraben das Mädchen und tanzen weiter. Ihr Tanz wird immer wilder, bis sich die Gegenteilstendenz zeigt, von der Zweiheit zur Einheit. Es heißt nun nicht mehr Świdryga i Midryga, sondern Świdryga-Midryga. Sie können die Himmelsrichtungen nicht mehr unterscheiden (Vers 23-26). Diese Einheit bedeutet jedoch auch ihren Tod (wie die Spaltung den Tod für das Mädchen bedeutete). In Vers 28 spricht das Grab in direkter Rede zu ihnen:

"Jedna trumna dla jednego, dla drugiego - druga,

W jednej wieczność prawym okiem, w drugiej lewym mruga!" (73)

Die beiden Augen bilden eine Einheit, aber sie zwinkern in zwei verschiedenen Ewigkeiten.

Beide Tendenzen, die zur Spaltung und die zur Einheit enden also mit dem Tod. Dies kann daran liegen, daß in dem wirren Tanz der beiden Helden weder eine richtige Zweiheit, die einen Dialog führen könnte, noch eine richtige Einheit, die sich ihrer Umgebung gegenüber abheben und damit definieren könnte, entsteht.

Mak (74-75)

Die ersten drei Verse dieses Gedichtes zeigen die Liebesbeziehung zwischen dem Mädchen und dem Boginiak (Abkömmling der Götter), die viel Gewalt von seiner Seite, aber auch Lustempfinden von ihrer enthält. Es wird ausschließlich von seiner Aktivität berichtet, jedoch paßt er sich ihr an:

"Tchem się swoim do tchu jej przedostał,
Dreszczem nagłym dreszczowi jej sprostał" (74)

In den grammatikalischen Endungen ist hier der harmonische Dialog zwischen dem Mädchen und dem Boginiak enthalten: dasselbe Substantiv (gemeinsame Basis) erscheint in zwei verschiedenen Kasus (Konflikt, hier besser: Verschiedenheit der Individuen, da es ja ein harmonischer Dialog ist): tchem - tchu und dreszczem - dreszczowi. Seine Liebe bedeutet für sie Vereinnahmung durch ihn (obezdolił, ospara) aber auch Befreiung (wykochał).

In Vers 4 folgt die direkte Rede des Mädchens (Anführungsstriche), an niemanden gerichtet, vielmehr ein innerer Monolog, in dem sie ihr Schicksal beklagt, wegen ihrer Schuld sich den Tod herbeiwünscht. Die direkte Rede verwendet Leśmian hier, um das Mädchen als lyrisches Ich sprechen lassen zu können. Dadurch wird ihr inneres Leid glaubhafter dargestellt. Außerdem erwähnt sie denjenigen, mit dem sie gerne in Kommunikation treten möchte, dies aber nicht wagt, nämlich Gott.

In Vers 6 erstrebt Gott dann von sich aus die Kommunikation mit dem Mädchen in seiner direkten Rede, die aber nicht mit Anführungszeichen kenntlich gemacht ist, was in Opposition zur Rede des Mädchens um so mehr auffällt. Daß diese direkte Rede Gott zuzuordnen ist, ist nur daran zu erkennen, daß ein Ich des Himmels hier spricht und auffordert (die Engel?), das Mädchen in den Himmel zu holen, da es sich mit dem Mohn bekreuzigt habe (dies wurde in Vers 5 beschrieben).

An der Textoberfläche handelt das Gedicht also vom noch nicht zustande gekommenen, jedoch von beiden Seiten erwünschten Dialog zwischen Gott (Bóg) und dem Mädchen. In der Tiefenstruktur vom Dialog zwischen dem Mädchen und dem Abkömmling eines Gottes (boginiak), dessen Anfang und Ende von Gewalt beherrscht ist (autoritärer Dialog), in der Mitte jedoch harmonisch verläuft (s.oben). Dazu kommt noch der Dialog zwischen den beiden Polen, zwischen denen das Mädchen steht, zwischen der Erinnerung an die Liebeslust und dem Gedenken an Gott:

"Wspominając jego wargi ssące,
 Mak czerwony zerwała na łące.
 Pełna lęku i wstydu i zmazy
 Przeżegnała się makiem trzy razy." (75)

Diese Opposition wird noch durch ein weiteres Faktum unterstrichen. Das ganze Gedicht ist in einem auffallend gleichmäßigen Metrum geschrieben. Es gibt nur zwei Abweichungen: In der ersten Zeile von Vers 5 (oben zitierter Vers), also die Erinnerung an seine Lippen, zum anderen in der vierten Zeile von Vers 6, in der erwähnt wird, daß sie sich mit dem Mohn bekreuzigte.

Wie noch in anderen Gedichten Leśmians zu sehen sein wird, tritt auch hier ein Dritter, außer den beiden Helden, in direkter Rede auf. Hier ist es Gott, also der alles überblickende Dritte par excellence. Dennoch beurteilt er das Geschehen nicht aus seiner himmlischen Distanz, sondern tritt mit in das Geschehen ein, indem er seinen eigenen Wunsch äußert und somit eine außerhalb des Gedichtes liegende Geschichte (einen außerhalb des Gedichtes liegenden Dialog) initiiert.

Jeder Vers dieses Gedichtes hat einen Refrain, nach dem die letzte Zeile des jeweiligen Verses wiederholt wird. Dieser Refrain stellt eine Instanz oberhalb des Erzählers dar, da in ihm sowohl der Erzähler (śpiewuła) als auch der textimmanente Leser (zgadula) angesprochen werden. Dadurch wird noch einmal deutlich gemacht, daß Gott mit eine handelnde Person ist, die übergeordnete Instanz (des den Dialog absolut verstehenden Dritten nach Bachtin) jedoch der Erzähler, bzw. der textimmanente Autor.

Wisnia (75-77)

Der König verliebt sich in diesem Gedicht in den Kirschbaum (im Polnischen weiblichen Geschlechts, darum soll hier im weiteren von der Kirsche die Rede sein). Eigentlich stellt der Refrain eines Gedichtes eine außerhalb des Geschehens stehende Instanz dar, etwa entsprechend dem Chor im Drama, so wie dies im oben analysierten Gedicht Mak der Fall war. Durch die stetige Wiederholung derselben Worte steht die Person (Instanz), der die Worte des Refrains zuzuordnen sind, außerhalb des Zeitflusses der Handlung. In Wisnia nun ist der Refrain die direkte Rede einer der beiden Hauptpersonen, nämlich der Kirsche. Damit steht sie außerhalb des Zeitflusses der Handlung, wie dies dann auch in der Handlung konkretisiert wird, wenn es in Vers 5 heißt, daß sie unsterblich wurde. In diesem Refrain sagt die Kirsche bedauernd, daß sie nicht für den König geschaffen sei.

Die direkte Rede des Refrains ist nicht mit Anführungszeichen kenntlich gemacht, wohl aber die direkte Rede des Königs, der in Vers 2 und 3 der Kirsche seine Verehrung gesteht. In beiden Versen folgt auf die Rede des Königs die Replik der Kirsche in Form des Refrains, der keine Anführungszeichen enthält. Durch beide Verfahren (Refrainform und fehlende Anführungszeichen) wird die Replik der Kirsche so abgesetzt, daß sie nicht mehr als auf einer Ebene mit der des Königs erscheint, so daß der König sie wahrscheinlich nicht hören kann. Er reagiert denn auch nicht auf ihre Abweisung, sondern verharret Jahrhunderte lang in seiner verehrenden Pose.

Sie wird durch seine Liebe unsterblich, sein Körper verfällt, nur den Lippen ist es erlaubt zu bleiben ("Wolno było w ogrodzie wiekować." (76)). Aus dieser Zeile wird wieder eine dem Geschehen übergeordnete Instanz erkennbar, die diese Erlaubnis erteilen kann. Wie in Ballada dziadowska macht sich nach dem Tod des Helden eines seiner Körperteile selbständig (hier die Lippen) und redet in diesem Gedicht sogar (Vers 7).

Wie in Mak folgt in Vers 8 und 9 die direkte Rede eines außerhalb des Geschehens stehenden Dritten (hier: junge Mädchen), die durch den zeitlichen Abstand (Jahrhunderte!) außerhalb des Ganzen stehen. Auch sie wollen wie Gott in Mak in Kommunikation mit einem

der beiden Helden (hier: den Lippen) treten, anders als in Mak wird ihnen dies aber nicht vergönnt sein.

Anders als in den übrigen Versen des Gedichtes ist die Rede des Refrains in den beiden letzten Versen unmotiviert, sie paßt überhaupt nicht als Replik auf die Rede der Mädchen, d.h., daß die Rede der Kirsche nun überhaupt nicht mehr hörbar ist und jede Verbindung zu einem Dialogpartner verloren hat.

Piła (77-79)

In diesem Gedicht ist es das nicht-menschliche Wesen, der Dämon mit der Form einer Säge, der auf dem Weg ist und den Knecht erblickt, in den meisten anderen Texten Leśmians ist es andersherum. Sie, die Säge, spricht ihn an (Vers 2-5), erklärt ihm, daß sie ihn begehrt und welche Liebe sie ihm bieten kann. Er nimmt diese Liebe voll Gewalt in seiner Replik (Vers 6-9) an. Wieder drückt der menschliche Held seinen Wunsch aus, sich dem nicht-menschlichen Wesen anzugleichen (vergl. Mak, Gad). Bis hierhin handelt es sich um einen harmonischen Dialog, einer der Dialogpartner (der Knecht) will sich soweit ändern (was letztlich Selbstaufgabe bedeutet), bis er sich dem anderen (der Säge) angepaßt hat. Der Liebesdialog bedeutet in den Ballady also meist, daß ein Partner sich und damit sein Wertesystem aufgibt, was zu seinem Tod führt. Die absolute Einheit in der Liebe ist damit für Leśmian nur kurzzeitig möglich, Leben bedeutet die konflikthafte Auseinandersetzung und damit Definierung des eigenen Ichs, damit den eigentlichen Dialog. Doch ist der Tod in Leśmians Texten nicht negativ gesetzt, vielmehr ist immer wieder die Sehnsucht nach dieser Einheit zu spüren.

Die Einheit des Liebesdialogs wird auch auf der Wortebene konkretisiert. In den entsprechenden Versen 2-9 finden sich sechs Wortspiegelungen, d.h. ein Wort wird mindestens zwei mal in verschiedenen grammatikalischen Formen verwandt oder in derselben lautlichen Form gespiegelt: jedyny - dny moje, dny; błysk - niedobłysk na wybłysku; widokiem - nie widywał; ósnijże - snami - wysniwał; mocą - mocuję; całował - całuje.

In den übrigen Versen treten diese Wortspiegelungen nicht mehr auf. Durch ihre Liebe löst er sich in seine einzelnen Körperteile

auf (sie sägt ihn nicht entzwei, sie küßt ihn entzwei: "całowała go zębami na dwoje, na troje"), die als solche in der Natur weiterexistieren. Von Vers 15-21 ist jeder Vers einem Körperteil gewidmet. Nach der Spaltung finden sie ihre ursprüngliche Einheit nicht wieder: "jeno znaleźć siebie w świecie wzajem nie umiały." (79) Wieder (wie in den vorigen Gedichten) erscheint ein Dritter, der überdauert, hier nur andeutungsweise und unbestimmt.

"Nie wiadomo, kto w nicht mrugał,
als już nie człowiek!" (79) (Unterstreichnung von mir)

An formal markanter Stelle, nämlich in der letzten Zeile wird er noch einmal erwähnt:

"A ta ręka, co się wzniosła w próżnię ponad drogą,
Znakiem krzyża przeżegnała się nie wiadomo kogo!" (79)

Die Typen der Sprechakte des Gedichtes sind folgende:

Sprechakte der Säge: Behaupten

Versprechen

Auffordern (eigentlich auch Versprechen, da erst die Liebe p ermöglicht und p zudem für Hörer erstrebenswert, wie der Sprecher annimmt)

Auffordern

Die Replik der Säge (A) hat im Ganzen gesehen die Verführung des Knechtes (B) zum Ziel, d.h. A will, daß B eine Handlung h ausführt, die zum Vorteil von A ist (Befriedigung), aber zum Nachteil von B. B muß darum vom scheinbaren Vorteil für sich überzeugt werden. Darum gehen der letztendlichen Aufforderung eine Behauptung, die B schmeicheln soll und zwei Versprechungen soran, wobei A annimmt, daß p der Versprechungen von B begehrt wird.

Sprechakte des Knechtes: Versprechen

Versprechen und Behaupten

Wünschen eigentlich: Versprechen
Auffordern (an sich selbst)

Die Replik des Knechtes zeigt, daß er voll auf die Absicht der Säge eingeht. Sein Versprechen hat jedoch keine Verführung zum Ziel, sondern soll sein volles Einverständnis signalisieren, soll zeigen, daß er auf ihre Versprechungen mit Gleichem antwortet. Sein dritter Sprechakt (Wünschen) signalisiert, daß er bemüht ist,

ihrer Aufforderung so gut wie möglich nachzukommen, daß er ihre Aufforderung als eigene an sich selbst übernimmt.

Die folgenden zwei Sprechakte der Säge (Vers 10 und 12) könnten noch an den Partner gerichtet sein, klingen aber schon mehr nach einem Selbstgespräch, mit dem sie den Vollzug der intendierten Handlung ankündigt. Die Sprechakte der Säge in Vers 13 und 14 sind formal an die einzelnen Körperteile des Knechtes gerichtet, da diese jedoch nicht antworten können, ebenfalls nicht dialoghaft. Die Isolierung der beiden Helden voneinander ist also im Dialoggeschehen nachvollziehbar.

Śmiercie (79-80)

Spielte sich in Piła die Handlung im Dialog ab, so ist hier der Dialog nur Kommentar der Handlung, er vermittelt sie sozusagen dem Leser. Die einzelnen Repliken sind hier auch nicht in Anführungszeichen gesetzt (in Piła schon).

Personen dieses Gedichtes sind drei Todesgestalten, wobei der Tod im Polnischen weiblichen Geschlechts ist (im folgenden soll darum von der Todesbotin die Rede sein), und ein nicht näher bestimmtes männliches Ich.

Im zweiten Vers fordern die drei Todesbotinnen den Helden auf, eine von ihnen sich zu erwählen. In bester Märchentradition wählt er die, die am unscheinbarsten ist. Wieder ist die Gattung Märchen die Vorlage, zu der die aktuelle Realisierung im Gedicht in Konflikt tritt. Wird im traditionellen Märchen nämlich die Wahl des Unscheinbarsten belohnt, so tritt hier das Gegenteil ein: der Held meint, seinen eigenen Tod zu wählen, es ist jedoch der Tod seiner Mutter, wie sich im letzten Vers herausstellt.

Er erwählt sie, da er in ihr (aufgrund der Märchentradition?) ein Versprechen erblickt, obwohl es von ihr nicht in einem Sprechakt realisiert wird, nämlich das eines stillen Todes, nach dem er sich sehnt. Sie weiß, daß er dieses Versprechen annimmt (s. Vers 11: "Jeden zowąd śmierc sobie wybiera,/ Ale drugi tą śmiercią umiera." (80)) und widerspricht dem auch nicht, da dies anscheinend zu ihrem Vorteil ist. Damit wäre auch in diesem Gedicht die Grundstruktur der Verführung verwirklicht, obwohl nicht verbal.

Strój (81-83)

Dieses Gedicht enthält als einziges der Ballady zwei Ereignisse, nämlich die Liebesbeziehung zwischen Himmelsdämonen (planetniki) und dem Mädchen und deren gesellschaftliche Nachwirkungen.

Im Gegensatz zu Mak, in dem das Mittel der Erlösung den Titel bildet, ist es hier die Ursache des "Falls", nämlich das Kleid. Auch inhaltlich ist Strój dem Gedicht Mak verwandt. Gott nimmt die Verstoßene an. Doch diesmal bedarf es keiner äußeren Zeichen der Frömmigkeit ihrerseits, Gott nimmt sie vielleicht sogar gerade wegen ihrer Liebesfähigkeit an.

Das Gedicht läßt sich in drei Teile untergliedern.

- Vers 1-6: die Himmelsdämonen und das Mädchen

Ort: der Garten

Es sprechen die Himmelsdämonen und das Mädchen

Vers 8: sie kehrt ins Haus zurück

- Vers 9-13: die Verurteilung des Mädchens durch die Verwandten

Ort: zu Hause

Es sprechen die Verwandten (als Kollektiv) und das Mädchen

Vers 14: sie stirbt

Vers 15-18: Gott nimmt sie an

Ort: im Grab

Es spricht nur Gott.

Ein Dialog mit Replik und Gegenreplik findet nur in Teil 2 statt. Das Mädchen ist jedoch nicht imstande, ihr Wertesystem durchzusetzen. Sie antwortet auf die erste Frage mit einer Lüge, da auch sie dem Wertesystem der Fragenden entstammt und sie weiß, daß nur eine Lüge zu ihrem Vorteil ist. Die wiederholte Frage zeigt das Mißtrauen der anderen und daß ihre Lüge durchschaut wurde. In ihrer erneuten Antwort steht sie zu ihren Gefühlen, worauf der Dialog von den anderen radikal beendet wird, indem sie sie verstoßen. Erst nach ihrem Tod nimmt ein anderer den Dialog mit ihr wieder auf. In seiner direkten Rede beschreibt Gott, was den wahren Dialog ausmacht - aufeinander Zugehen:

"Ty pójdiesz tą doliną, gdzie ustaje łkanie,

A ja pójdę tą górą na twoje spotkanie." (82)

Dieser war dem Mädchen auch mit den Himmelsdämonen nicht möglich, da sie hier in einer ausschließlich passiven Rolle befangen war. Der Dialog ist jedoch von Gott in Aussicht gestellt, er wird im Gedicht selbst wieder nicht realisiert.

2.3.1.1. Die Struktur der Ballady

- Mit Ausnahme der hier auch nicht analysierten Gedichte Dusiołek, Dąb, Ballada bezludna ist die Handlung aller Balladen die Liebesbeziehung zwischen einem menschlichen und einem nicht-menschlichen Wesen, die außer in Gad und Śmiercie mit dem Tod des menschlichen Helden endet (Śmiercie: Tod einer anderen Person).

- Das nicht-menschliche Wesen ist weiblich in: Ballada dziadowska, Świdryga i Midryga, Wiśnia, Piła, Śmiercie, in den übrigen Gedichten (Gad und Mak) männlich.

- Meist ist das nicht-menschliche Wesen im Titel.

- Der Sprechakt der Verführung wird in folgenden Gedichten vollzogen: Ballada dziadowska, Piła, (nicht verbal in Śmiercie).

- Das nicht-menschliche Wesen überfällt den Helden in: Mak, Świdryga i Midryga, das Element der Gewalt ist jedoch in allen Liebesbeziehungen enthalten.

- Freiwillig ergibt sich der Held in Wiśnia und Śmiercie, hier fehlt auch das Gewaltelement.

- Wichtig ist das Motiv der totalen Anpassung an den anderen in Gad, Mak, Piła.

Mit dieser Struktur stimmen die Ballady in großen Teilen mit den Klechdy polskie überein.

2.3.2. Die restlichen Gedichte des Bandes Łąka

Den drei Teilen von Strój entsprechen drei Dialogtypen, die in Leśmians Texten immer wieder auftauchen:

- der Liebesdialog: Element der Gewalt, von einem Partner ausgehend; die Selbstaufgabe und Anpassung des anderen Partners; Gleichklang

- der Isolierungsdialog: endet mit der Isolierung des einen Partners, er wird ausgestoßen, es existiert keine Bereitschaft, auf sein Wertesystem einzugehen

- der Dialog zwischen zwei gleichen Helden: kein Konflikt im eigentlichen Sinn, da selbst die Gegensätze der Helden eine Einheit bilden.

Wie aus dieser Aufstellung zu ersehen ist, fehlt jedem der drei Typen ein Merkmal der Dialogizität. Dem Liebesdialog und dem Dialog zwischen zwei gleichen Helden fehlt das Merkmal des Konflikts. Dem Isolierungsdialog das der gemeinsamen Basis bzw. der Wille zur gemeinsamen Basis. Nur dem Liebesdialog geht meist die Phase der Verführung voraus, die alle Kriterien der Dialogizität erfüllt.

Der Dialog zwischen zwei gleichen Helden wird in den Ballady zweimal in Aussicht gestellt, jedoch nicht realisiert, nämlich in Mak und in Strój. Hauptmotiv wird er in dem Gedicht Żołnierz.

Żołnierz (101-104)

Nach der Beschreibung der Rückkehr des verkrüppelten Soldaten in den Versen 1-4, folgt erst ein Dialog des zweiten Typs. Der Soldat wird von seinen Eltern, dem Paten und der Verlobten zurückgewiesen und zwar mit stark verletzenden Worten (Vers 5-10). Daraufhin geht der Soldat zu einer Christusfigur, die ungeschickt geschnitzt wurde und darum wie er verkrüppelt ist und fordert sie auf, mit ihm auf Wanderschaft zu gehen. Sie bilden ein Paar, das ganz sich selbst genügt.³

Obwohl sie in vielerlei Hinsicht Gegensätze darstellen, bilden sie eine Einheit:

"Pójdziemy nierozłącznie, bo wspólna nam droga,

Będzie nieco człowieka, będzie nieco Boga." (103)

"Tobie trocha śmieszności, mnie śmieszności trocha," (103)

"Ty podeprzesz mię ciałem, ja ciebie osnina," (103)

Es ist dieselbe Einheit in der Verschiedenheit, wie sie die Affirmation und die Negation des Gegenteils darstellen:

"Jeden idzie w weselu, drugi w beżżołobie" (104)

Diese Einheit kann auch die Gegenteile selbst verbinden:

"Skakali jako trzeba i jako nie trzeba" (104).

³ vergl. den Einarmigen und den Einbeinigen in Podlasiak.

Wieder ist die Tendenz zur Vereinigung zweier Individuen vorhanden (wie in Dwaj Macieje), es entsteht aus den beiden Wanderern etwas unbestimmtes Drittes:

"Kto tam z nocy na północ w burzę i zawieję

Tak bardzo człowieczeje i tak bożyścieje?" (103)

"Kulał Bóg, kulał człowiek, a żaden - za mało,

Nikt się nigdy nie dowie, co w nich tak kulało?" (104)

(Unterstreichungen von mir)

In diesen Zusammenhang gehört auch das Gedicht Dwaj skazańcy (122). Einer der beiden Verurteilten äußert einen Wunsch, der andere sofort das genaue Gegenteil, obwohl er damit lügt, also den gleichen Wunsch hätte. Von ihnen wird in ein und demselben Satz im Plural und im Singular gesprochen:

"I na tłum zgromadzony patrzyli bez oczu,

Jak ślepiec kiedy zmierzchu wypatruje twarzą." (122)

(Unterstreichungen von mir)

Łąka (127-136)

Dieses Gedicht gab dem ganzen Band den Titel und ist eines der am meisten interpretierten und bekanntesten Gedichte Lesmians. Es besteht aus sechs Teilen, die mit römischen Ziffern voneinander abgesetzt sind. Jeder dieser Teile besteht aus acht Versen mit fünf Zeilen. Auch die Verse sind streng aufgebaut, zwei Zeilen mit je 13 Silben, zwei Zeilen mit je acht Silben, eine Zeile mit 13 Silben. Das Reimschema lautet a a b b a.

Jeder der acht Teile ist die direkte Rede einer Person. Teil I: die Wiese (łąka) erinnert ein männliches Du an den Beginn ihrer Liebe und spricht dabei eine der grundlegenden Funktionen des Dialogs an: er ermöglicht es dem Sprechenden sich selbst zu definieren. Der Dialogpartner bietet den Spiegel, in dem man sich selbst erst erkennen kann:

"Zawołana po imieniu

Raz przejrzałam się w strumieniu -

I odtąd poznam siebie wśród reszty przestworu." (127)

Erst nachdem sie sich selbst als abgegrenzte Einheit erkannt hatte, konnten die anderen Wesen, von denen sie im zweiten Vers berichtet, zu ihr kommen (Schmetterlinge, Bienen sogar die

Unendlichkeit). Andererseits können nun auch Teile von ihr abgespalten werden ("trawa z ziemi wyrwana" (127)), voneinander unterschieden werden ("rozróżniając na óslep chabry od kākoli" (127)).

Die Verse 4-8 enthalten Aufforderungen der Łąka an ihn.

"Weź kwiaty w jedną rękę, a w drugą weź miedzę,
Połóż kwiaty na rozstaju,
Zwilżyj miedzę w tym ruczaju" (127)

Obwohl diese Aufforderungen im Imperativ, also in der für Aufforderungen typischsten Form geschrieben sind, gelten für sie etwas andere Regeln als für die "klassischen" Aufforderungen, wie sie Searle beschreibt. (Searle, 1983:100). Es ändert sich vor allem die wesentliche Regel, die Searle folgendermaßen angibt:

"Gilt als ein Versuch, H dazu zu bringen, A zu tun." (H=Hörer, A=Handlung)

Die Einleitungsregel für "raten" gilt auch hier:

"S hat Grund zu glauben, daß A H nützen wird."

Es gilt zwar auch hier die Aufrichtigkeitsregel:

"S wünscht, daß H A tut.", jedoch impliziert dies hier nicht, daß A zum Vorteil von S, sondern eher daß A zum Vorteil von H.

Der wesentlichen Regel wäre darum hinzuzufügen:

Gilt als Anbieten von Möglichkeiten, von denen S glaubt, daß sie zum Vorteil von H.

Daß dieser Zusatz gilt, ist nicht am isolierten Sprechakt zu erkennen, sondern erst, wenn man den "Bühnenhintergrund" mit einbezieht. Zwischen der Wiese und dem männlichen Ich herrscht eine Liebesbeziehung, dies bedeutet, daß der Sprecher mehr an den Vorteil des anderen als an den eigenen denkt, die Aufforderung wird dadurch mit dem Sprechakt des Ratens vermischt. H wird zum Vorteil sowohl von S wie von H, beide wünschen dasselbe. Darum dann auch in Vers 8 der Imperativ in der ersten Person Plural:

"Oczarujmy się nawzajem" (128)

Es klingt also auch der Sprechakt des Wünschens mit an, da S sich wünscht, daß H A tut. An diesem Beispiel wird besonders deutlich, daß eine eindeutige Zuordnung eines Sprechakttyps nicht immer möglich ist.

Der Imperativ in Vers 6 hat die typische Form einer Warnung, es wird sogar das performative Verb gebraucht:

"Zważaj, by ci przed czasem w słońcu nie zemdlało." (128)

An diesem Beispiel läßt sich gut zeigen, welche zusätzliche Bedeutung Sprechakte in der Lyrik bekommen. Normalsprachlich wäre obiges Zitat nur eine Warnung des Sprechers vor einem Ereignis, wobei gilt: "S hat Grund zu glauben, daß E eintreten wird und nicht in Hs Interesse ist." (Searle, 1983:105) Da dieser Sprechakt jedoch in einem Gedicht steht, findet das in der Zukunft liegende Ereignis, das verhindert werden soll, gleichsam im Moment des Lesens statt. Ansonsten wären diese Worte vom Autor nicht geschrieben worden. Sie gehören in der Tiefenstruktur, damit im Kontext es textimmanenten Autors, in das Wortfeld der Erotik (ci...zemdlało). Es gilt das Gleiche wie für die Negationen: Obwohl eine Gegenständlichkeit bzw. ein Sachverhalt negiert wird, ist er durch seine bloße Nennung im Text gegenwärtig, damit positiv vorhanden.

Die Rede des männlichen Ichs in Teil II beginnt mit der Negation der von der Wiese zuletzt aufgestellten Behauptung (widersprechen). Auch er äußert Aufforderungen, die jedoch im Gegensatz zu den ihrigen tatsächliche Aufforderungen sind, d.h. es wird deutlich, daß A, zu dem S auffordert auch hauptsächlich zu seinem Vorteil ist. (Damit wird ein tradiertes Rollenklischee deutlich, in dem der weibliche Partner an den Vorteil des Gegenüber denkt, der männliche dagegen mehr an den eigenen.)

Wieder wird deutlich, daß die Ereignisse, die durch seine Aufforderungen erst in der Zukunft liegen und noch nicht realisiert sind, im Akt des Lesens aber schon stattfinden. Ansonsten hätte es keinen Sinn, den größten Teil eines Gedichtes aus Aufforderungen aufzubauen. Dadurch aber, daß die lyrischen Ereignisse in Form von Sprechakten des Aufforderns wiedergegeben werden erreicht der Autor folgendes (dies ist dann das, was der textimmanente Autor meint, sein Sprechakt, seine Intention):

- die Ereignisse, Sachverhalte sind zugleich gegenwärtig und nicht-gegenwärtig, d.h. mehr dem Reich der Phantasie zuzurechnen
- die Ereignisse, Sachverhalte sind stark subjektbezogen und zwar nicht auf das Subjekt des textimmanenten Autors, sondern auf

fiktive Personen, wodurch eine Dramatisierung der Lyrik erreicht wird

- das lyrische Ich wird jeweils in eine andere Person verlegt, die Liebesbeziehung kann dadurch vom Standpunkt beider Partner und, wie wir noch sehen werden, vom Standpunkt Außenstehender aus, gezeigt werden.

Die Wiese hatte in ihrer Replik hauptsächlich die Vergangenheit beschworen, er geht mit seiner Replik über die Gegenwart (Vers 13: "Dzisiaj...") in die Zukunft, indem er sie in seine Hütte einlädt, wie auffordert zu kommen (diesmal ist es eine "echte" Aufforderung).

Auffallend ist sowohl in seinem wie in ihrem Sprechverhalten, daß der in den Ballady überwiegende Sprechakt des Versprechens nicht vorkommt, obwohl doch auch der Held von Łąka die Geliebte zu etwas zu überreden sucht. Doch aus dem Gesamtwerk Leśmians ist erkennbar, daß er den Versprechen mißtraut, sie sind meist mit Unaufrichtigkeit verbunden, bzw. sie dienen dazu, das Gegenüber zu etwas zu bringen, was zu seinem Nachteil ist. In Łąka dagegen ist das Verhältnis zwischen den Liebenden von Harmonie gekennzeichnet, der Sprechakt des Versprechens hat darum darin keinen Platz.

Sie äußert in Teil III ihren Wunsch in die Hütte zu kommen, befürchtet jedoch, für seine Hütte zu groß zu sein. In Vers 23 kommen zwei Motive wieder vor, die für die Ballady bestimmend waren: das Element der Gewalt in der Liebe und die Gottgefälligkeit der Liebe:

"Kosą grozi twa miłość, co pożera kwiaty,⁴

...

Bo i Bogu jest słodki powiew mojej szaty." (131)

In Teil IV spricht er von seinem Zustand des Wartens auf das Kommen der Wiese. Gleichzeitig zeigen diese Verse seine voranschreitende Annäherung an das Wesen der Wiese auf der Wortebene. Hatte er in seiner vorherigen Replik die Blumen und Gräser noch außerhalb seiner selbst gesehen ("Jakże pachną rozprute według ściegów pąki!" (128)), so nimmt er nun selbst in

⁴ Das Motiv des Wiese-Mähens hat in der Folklore erotische Bedeutung.

seiner Liebe pflanzliches Wesen an:

"Opętały moją głowę
przywidzenia kalinowe,

Że rozkwitam tej nocy, niby krzew zuchwały." (132)

Teil V bringt die direkte Rede des auch in anderen Gedichten schon festgestellten Dritten. Dies sind diesmal die außerhalb stehenden Leute, die sich selbst als "einfaches Volk" bezeichnen (ludzie próci (133)). Ihr Verhältnis zum Helden des Gedichtes ist vertraut und positiv, da sie ihn "Bruder" nennen. Er ist also kein ausgestoßener wie die "Oddalęncy" in Leśmians Werk.

Sie fragen, was in jener Nacht geschah (ihre temporale Perspektive ist also die nach der Nacht des Besuchs der Wiese in der Hütte des Helden). Entdeckte der Held in sich pflanzliches Wesen, so erzählen die Leute ihm von einer Annäherung der Natur an menschliches Wesen in jener Nacht:

"Psy, poległe nad potokiem,
Poglądały ludzkim wzrokiem,

I wzrok ludzki był w gwiazdach i w tym ślepym drzewie." (133)

Die Liebesnacht bedeutete also eine Vereinigung von Mensch und Natur. "I nie mogliśmy poznać, gdzie ludzie, gdzie maki." (133) Ebenso spürten die Leute in dieser Nacht, daß etwas Unbegreifliches geschah ("Niepojętność Zieloności" (133)), nämlich die Vereinigung der Gegesnätze:

"Mówić o tym, co było, a czego się nie wie..." (133)

"Niby ludno, choć bezludno" (134)

Die Leute fragen nach der Ursache der geheimnisvollen Vorgänge. Er antwortet ihnen in Teil VI. Er berichtet von seiner Vereinigung mit der Natur ("A jam znów się upodobił / Kwiatom..." (135)), fordert dann die Leute auf, sich nicht der Liebe entgegenstellen zu wollen, es ihm gleich zu tun, denn:

"Czegokolwiek zażądacie,
To się zjawi w waszej chacie" (136)

In der Makrostruktur betrachtet lassen sich die sechs Teile von Łąka wie folgt aufteilen:

- I. Die Wiese: Berichten der Vergangenheit
Auffordern (auf die Zukunft, an ihn gerichtet)
Behaupten
- II. Er: Widersprechen
Berichten der Gegenwart
Auffordern (auf die Zukunft, an sie gerichtet)
- III. Die Wiese: Einverständnis, aber Vorbehalte
- IV. Er: Erwartung (auf die Zukunft, an sie gerichtet)
- V. Die Leute: Berichten der Vergangenheit
Fragen (nach der Vergangenheit)
- VI. Er: Antworten
Berichten der Vergangenheit
Auffordern (auf die Zukunft, an die Leute gerichtet)

Die letzte Zeile des Gedichtes erinnert an die Schlußformeln des Märchens:

"A kto pieśni wysłuchał - niech mi poda dłonie!" (136)

Damit wird die Handlungsebene verlassen und die Ebene des Erzählers im Text selbst ausgesprochen (kto - mi).

2.3.3. Die wichtigsten Gedichte des Bandes Napój cienisty Migoń i Jawrzon (182-183)

Dieses Gedicht hat ein im Werk Leśmians seltenes Thema: der (tödliche) Streit zweier Helden wegen einer Frau. Ansonsten geht es immer um die dialogische (Liebes-) Beziehung zwischen Mann und Frau oder um die dialogische Beziehung zwischen zwei (männlichen) Helden, die vom Prinzip der sich ergänzenden Gegensätze geprägt war.

In Vers 5 enthüllt Migoń dem Leser das zurückliegende Ereignis: aus seiner Sicht in einer etwas merkwürdig anmutenden Umkehrung von Täter und Opfer. Migoń hat das Mädchen umgebracht und beschuldigt nun Jawrzon, ihm seine Schuld und die Seele des Mädchens gestohlen zu haben. Ohne seine Schuld ist sein Leben leer. Seine direkte Rede ist darum ein Sprechakt des Vorwerfens bzw. seiner verschärften Form des Beschuldigens. Auf die Aufforderung Migońs, ihm beides zurückzubringen, antwortet Jawrzon

mit einer Gegenbeschuldigung (er stellt das Ereignis aus seiner Sicht dar): Migoń habe ihm das Mädchen, das ihn liebte, geraubt. In Vers 8 klingt jedoch an, daß das Mädchen wohl Migońs Frau war und Migoń sie schon wegen eines Schattens des Verrates (cięż zdrady) umgebracht habe. Es geht also um ein kompliziertes System von Besitzansprüchen bzw. Anschuldigungen, diese durchbrochen zu haben. Das Mädchen erscheint dabei als bloßes Objekt, dem Migoń, als es tot war, sogar seinen Namen einbrannte und Lippen und Hände raubte.

Die dialogische Beziehung zwischen den Helden ist von Haß geprägt. Dabei konkretisiert Leśmian die Wortebene auf der Motivebene: hassen = nienawidzieć = nicht sehen (im dt. wieder zu finden im Idiom "blind vor Haß"). Migoń hat eine Tarnkappe auf, Jawrzon kann ihn nicht sehen (= er haßt ihn).

"Słyszę kroki odważne, lecz wroga nie widzę.

Odsłoń twarz, abym stwierdził - kogo nienawidzę!..." (182)

Im Gegensatz dazu bestand die Liebesbeziehung des Mädchens zu Jawrzon im Sehen:

"Ledwo na mnie spojrzała w czereśniowe sady,

A już ją umęczyłeś za nikły cięż zdrady!" (182)

Auch die Namen der Helden enthalten dieses Motiv (nun auf Morphemebene): Migoń ==> mig = der Augenblick, der nicht faßbar ist und Jawrzon ==> der Wachzustand. Und doch gehören beide Gegensätze zueinander

- durch dasselbe Schlußmorphem der Namen: Migon - Jawrzon

- auf der Wortebene:

"Jeden wróg był widzialny - drugi niewidzialny" (183)

Affirmation Negation

"Obaj zwarli się ściśle - z kolanem kolano" (183)

(Unterstr.v.mir)

"Do obydwu mrok śmierci na palcach się skradał" (183)

Nachdem die Feinde im Streit vereinigt sind, wird auch die innerpersonelle Perspektive verlassen und die Perspektive des außenstehenden Dritten eingenommen. Es geht nicht mehr darum, daß der eine den anderen nicht sieht, sondern darum, daß für den Beobachter der eine sichtbar, der andere unsichtbar ist. (sich gegenseitig ergänzende Gegensätze).

"Ale tylko jednego - jak walczył - widziano" (183)

"Ale tylko jednego widziano, jak padał" (183)

(Unterstr.v.mir)

Der Dialog des Gedichtes besteht aus folgenden Sprechakten:

Jawrzon: Fragen

Auffordern

Migon': Auffordern

Beschuldigen

Auffordern

Jawrzon: Zurückweisen der Beschuldigung

Gegenbeschuldigung

Auffordern

Die letzte Aufforderung Jawrzens bietet zwei mögliche Fortsetzungen des Konflikts: auf sprachlicher Ebene ("Odpowiedz!") oder auf außersprachlicher Ebene (physischer Kampf): "Lub - męki za męki!" (183) Sie entscheiden sich für die außersprachliche Ebene, was ihren Tod bedeutet.

Pan Błyszczynski (229-235)

Das Thema dieses Gedichtes ist die Schöpfung des Zaubergartens durch den Helden, Pan Błyszczynski. Sein Name deutet schon an, daß diese Schöpfung durch die "błyski" seiner Augen geschah und auch nur einen Augenblick lang von Bestand sein wird. Gott taucht in diesem Garten auf, der nicht zu seiner Schöpfung gehört und fragt nach dessen Schöpfer. Pan Błyszczynski antwortet ihm und betont dabei immer wieder, daß er diesen Garten aus dem Nichts, aus eigenem Können geschaffen habe. Pan Błyszczynski geht mit Gott schweigend durch den Garten, bis sie auf den Schatten eines Mädchens stoßen ("Szli, aż doszli tam..."(231)). Wieder fragt Gott nach dem Schöpfer der Erscheinung. Pan Błyszczynski antwortet: "Nikt, bo przyszła bez życia / i bez śmierci, więc nie żyła i nie zmarła..." (231). Nicht-Existenz und Nicht-Sein sind ihr eigen.

Es gibt bisher also drei Wesensarten:

1. der von Gott erschaffene Raum
2. der von Pan Błyszczynski erschaffene Zaubergarten
3. das Wesen des Mädchens.

ad 1: dies dürfte der dem Leser bekannte Alltagsraum sein, im Text selbst wird er nicht näher beschrieben, Gott erwähnt ihn nur, wenn er sagt: "Kto te szumy narzucił moim dumnym przestworom?" (229) (Unterstr.v.mir)

ad 2: fast der gesamte Gedichttext beschreibt diesen Zauberraum, es sollen darum hier nur seine markantesten Merkmale stichpunktartig aufgelistet werden:

- der Zaubergarten wurde herausgelöst, befreit (aus dem Alltagsraum?), darum das Präfix wy-: "na wymroczu", "sam go wywiódł"
- er ist dem Traumzustand zuzurechnen: "podśniony"
- in ihm sind die Gegenständlichkeiten auch in ihrer Abwesenheit gegenwärtig: "bezprawa", "zbezcieleśnia"
- die Dinge sind in ihm ganz sie selbst: "zmory są zajęte...zmorowaniem" (229), "krzew sam w sobie" (230)
- er existiert außerhalb des Lebens: "poza życia" (230), will aber wirklich sein "czy...dość jest rzeczywisty" (231).

Die bisherigen Merkmale entstammen den Versen 1-5, sind also der Erzählerperspektive zuzurechnen. Pan Błyszczyński sieht seinen Garten folgendermaßen (Vers 6-8); die direkte Rede läßt hier einen Perspektivwechsel zu:

- der Garten entstammt seinem Schöpfungswillen (wicher = der Lebenswind)
- er entstammt dem Reich des Traumes, der Trugbilder, er entstammt der Melancholie ("smutek, wina")

Ansonsten stimmt seine Sicht mit der des Erzählers überein.

Vers 9-12: Erzählerperspektive

Vers 13-14: Personenperspektive, obwohl nicht in direkter Rede "Pan Błyszczyński sprawdzał ogród, czy..." (231)

Vers 15: Erzählerperspektive

ad 3: Mit Vers 16 beginnt die Beschreibung des Wesens des Mädchens.

Aus Erzählerperspektive:

- Bewegung
- dieses Wesen hat nichts mit Leben, mit Existenz zu tun: "bez śmierci, nie żyła, nie zmarła"

- dieses Wesen entstammt nicht dem Traum: "Próżno szukam w jej warkoczu źdźbeł istnienia, snu okruszyn" (232)

- dieses Wesen ist nicht verstehbar, im Gegensatz zum Zauberraum, da es anders ist:

"Tak o tobie nic nie wiem, tak cudownie nic nie wiem,
Że miłością jest ta moja - niewiadomość!" (234)

"Inna zielen' - inna nicość - w innym niebie." (233)

Das letzte Zitat läßt die Interpretation zu, daß hier der Zauberraum eines anderen Wesens (= der Andere, der Fremde) in den Zauberraum Pan Błyszczyn'skis eindringen konnte, daß der Augenblick gemeint ist, in dem es zum "wirklichen Gespräch" kommt, der für Martin Buber nur kurz und selten erreichbar ist, der wirkliche Durchbruch zum Du, der meist nicht in Worten, sondern im Schweigen besteht. Für diese Interpretation spricht auch, daß das Mädchen als einzige nicht dem Schöpfungsakt des Pan Błyszczyn'ski entsprungen ist, sie ist eigenständig. "Czy mam z tobą iść w głąb żalu, czy w tę inną głąb doliny" (233) fragt Pan Błyszczyn'ski das Mädchen.

Dieser Durchbruch zum Du kann, wieder in Übereinstimmung mit Martin Buber, jedoch nur von kurzer Dauer sein, in der Zeit des Alltagsraumes ein Augenblick, in der Zeit des Zaubergartens jedoch eine Ewigkeit.

"W nic rozwarła się dziewczyna i jej czar"

"Nie umarła, lecz umarło jej odbicie w jezior wodzie,
Już się kończył zaświat... Ustał cud dziewczyn'ski...

O, wieczności, wieczności, i ty byłaś w ogrodzie!" (235)

Die Dialogizität dieses Gedichtes kommt in folgendem zum Ausdruck:

- Wechsel der Perspektiven

Gegenüberstellung Alltagsraum - Zauberraum - Wesen des Mädchens

- Begegnung Ich - der Andere (Pan Błyszczyn'ski - das Mädchen).

2.3.4. *Rekurrente Elemente der Dialogizität in Lesmians Werk*

Ein Gedicht Lesmians, Topielec, enthält in komprimierter Form eine immer wiederkehrende Motivstruktur, die auf dem Sprechakt der Verführung aufbaut.

Topielec (47)

Das Gedicht ist ohne Verseinteilung geschrieben, oder anders ausgedrückt, es besteht aus einem Vers. Dem Inhalt nach sind jedoch folgende "Verse" mit formal geordneter Zeilenzahl auszumachen: 3 3 6 6 2 (Zeilen). Die ersten drei Zeilen geben ein Bild wieder, das der "Erzähler" vorfindet: die Leiche des Wanderers liegt auf einer Waldlichtung. Das übrige Gedicht gibt die Geschichte des Wanderers und wie es zu seinem Tod kam wieder.

Zeile 4-6: Er wanderte sein Leben lang durch die Welt, bis ihn der Wunsch überkam, das "Grün an sich" zu finden. Wieder taucht das Motiv des zufriedenen, wunschlosen Wanderers auf, der eines Tages entdeckt, daß es auch für ihn offene Wünsche, Ziele gibt (vergl. Podlasiak), bis er eines Tages von einer "metaphysischen Unruhe" ergriffen wird, und er fühlt, daß ihm etwas zunächst Unbestimmtes fehlt (vergl. Majka). Das "Grün an sich" (zielen' sama w sobie) ist Kants "Ding an sich", also das vermutete wirkliche Wesen der Dinge.

Zeile 7-12: Der Wanderer bleibt auf seinem Weg stehen, so daß ihn der Dämon überfallen kann. Dieser verführt ihn, bis er immer tiefer in das Grün eindringt. Der Wanderer beginnt zu laufen (vs wandern!) bis er tot umfällt. Die Struktur des Gedichts ist folgende:

Zeile	Zitat	Struktur
4	Przewędrował	Zufriedenheit
5	Aż nagle	metapysische Unruhe
7	Ogarnął go (demon) gdy przystanął	
8	I wabił	
9	I nęcił	Verführung
10	I czarował	(Aktion d.nicht-
11	I kusił	menschl.Wesens)
12	A on biegnął	Er folgt der Ver-
		führung (Reaktion)
14	W taką w takich	immer tiefer ins
15	W taki w taki	Grün
16	W takich	
17	Że leży oto martwy	Sein Tod

Die Bewegungsfolge des Wanderers lautet:
 przewędrował - przystanął - biegnął - leży.

In diesem Gedicht ist auf kürzestem Raum und formal am deutlichsten herausgearbeitet die in Leśmians Werk auffälligste Motivstruktur:

- A geht zufrieden durch die Welt
- A spürt einen Mangel
- ein nicht-menschliches Wesen nimmt diesen Wunsch, um ihn für seine Zwecke zu verführen
- A stirbt.

Das nicht-menschliche Wesen wendet dabei die Mechanismen des Sprechaktes der Verführung an, d.h. A wird der Weg zur Erfüllung seines Wunsches versprochen (unaufrichtiges Versprechen). Dieser Weg führt jedoch zur Erfüllung des Zieles des Verführers.

2.4. Die Dialogizität in den Dramen

2.4.1. *Leśmians Theater im Kontext anderer Theatertheorien*

Aus einigen Äußerungen Leśmians und aus seinem Lebenslauf kann man schließen, daß das Theater seine "große Liebe" war, daß er das Theater als die Krönung der Kunst ansah. Doch es war auch eine "unglückliche Liebe". Seine Ideen als Regisseur scheiterten zum einen an finanziellen Schwierigkeiten, zum anderen am mangelnden Verständnis des Publikums (was beides natürlich eng zusammenhängt). Die Dramen, die er schrieb, hat er nicht veröffentlicht, weswegen sich erst vor einigen Jahren die Manuskripte zweier Dramen wiederfanden.¹

2.4.1.1. *Die Große Theaterreform zu Beginn dieses Jahrhunderts*

Auch theoretisch befaßte sich Leśmian mit dem Theater, seine wichtigsten Essays sind - "Tajemnica widza i widowiska" (1909) - "O sztuce teatralnej" (1911) - "Kilka słów o teatrze" (1913). Schon die Jahreszahlen deuten an, daß Leśmians Ideen mit denen der Großen Reform im Theater zusammenfielen. Ihnen war jedoch keine nachhaltige Wirkung auf nachfolgende Generationen beschieden wie den Ideen Stanislavskijs, Meyerhol'ds, Craigs, Fuchs', Artauds, um nur die wichtigsten zu nennen. Es soll hier auch nicht entschieden werden, inwieweit Leśmian von ihnen beeinflusst wurde oder inwieweit er sie vorwegnahm. Es sei nur soviel gesagt, daß Leśmians Theatertheorie durchaus ein eigenständiges System darstellt, das mit keinem der oben Genannten kongruent ist.

Die Große Reform im Theater bedeutete vor allem eine Abkehr vom illusionistischen Theater des 19. Jhs. Das Ziel war nun nicht mehr, die Wirklichkeit so getreu wie möglich wiederzugeben, sondern vielmehr, die Künstlichkeit (sztuczność, teatralność) und damit

¹ Zur Entstehungs- und Publikationsgeschichte dieser Dramen, die auch im folgenden analysiert werden, siehe Stone (1985).

Es ist rekonstruierbar, daß Leśmian folgende Dramen geschrieben haben muß: 1. Wasilij Buslajew (russ.), 2. Bajka o złotym grzebyku (szenische Farce), 3. Pierrot i Colombina, 4. Skrzypek opętany, 5. Dziejba leśna, 6. Zdziczenie obyczajów pośmiertnych.

Zeichenhaftigkeit des Theaters herauszustellen.

Bei Meyerhol'd spricht man in diesem Zusammenhang vom uslovnyj teatr aber auch von stylizacija, ein Begriff, dem auch Leśmian große Bedeutung zumaß.² Durch die Stilisierung wird nicht die Wirklichkeit, vielmehr die Quintessenz der Wirklichkeit auf die Bühne gebracht. Dabei wird die Wirklichkeit schematisiert, die Details werden ihr genommen, ihre Elemente neu nach dem Prinzip der Groteske zusammengesetzt. Diese verbindet die Gegensätze,³ ein Bestreben, das ja auch in Leśmians übrigen Werk immer wieder zum Vorschein kommt.

Für Leśmian bedeutet Stilisierung vor allem, daß alle Elemente des theatralischen Werkes einem Ziel untergeordnet sind. Er macht dies an seiner Aufführung von Grabbes Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung deutlich, in der eine brutale Szene mit Betrunknen vorkommt. Dabei geht es Leśmian nicht um den reinen Ausdruck von Wut, sondern es wird zusätzlich das Schöne der Wut, die Karikatur der Wut dargestellt, d.h. sie wird als ganzes der allgemeinen künstlerischen Konzeption untergeordnet.

Um die Künstlichkeit des Theaters hervorzuheben, bedienten sich alle Regisseure der Großen Reform der "niedereren" Theatergattungen des Volkstheaters. Dieses hatte nie zum Ziel, die Wirklichkeit möglichst getreu nachzubilden. Meyerhol'd und Blok ließen sich vom Jahrmarkttheater inspirieren, Leśmian von der commedia dell'arte. Für beide ist die Bewegung der Schauspieler sehr wichtig, sie geht hin bis zur Akrobatik bei Meyerhol'd, bei Leśmian resultiert daraus die Pantomime.⁴

² So hielt er während seiner Zeit als Regisseur seinen Schauspielern vor den Proben einen Vortrag über die stylizacija. Leśmians größtes Problem war, daß den Schauspielern dieser Begriff und die damit verbundene Spielweise völlig fremd war.

³ Die literarische Groteske entstand aus der Malerei, die pflanzliche, tierische und menschliche Motive in Ornamenten vereinte und so eine neue Sicht des Lebens ermöglichte.

⁴ Leśmian hat allerdings nicht wie Meyerhol'd eine genau festgelegte Schauspieltheorie entwickelt (s. Meyerhol'ds

Auch die Beziehung des dramatischen Textes zum theatralischen wurde damals in Frage gestellt. Der dramatische Text wurde nicht mehr als Vorlage, an die sich der Regisseur sklavisch halten mußte, empfunden. Der Regisseur verselbständigte sich so und wurde zum eigentlichen Autor des Theatertextes. Leśmian ging nun nicht nur als Regisseur frei mit den Vorlagen um, sondern hielt sich auch als Dramenautor an diese Konzeption. Indem er mimische Dramen schrieb, gab er dem Regisseur die größtmögliche Freiheit, zumal auch die auszuführenden Gesten nicht immer detailliert beschrieben werden. Der geschriebene Text ist damit mehr eine Vorlage für die Atmosphäre des Stücks, dann bleibt es dem Regisseur überlassen, diese zu realisieren.

Diese schöpferische Rolle, die dem Regisseur in Leśmians Theaterkonzeption zukommt, gesteht er auch dem Zuschauer zu. Der Regisseur ist ja zu allererst einmal Rezipient des dramatischen Textes, der theatralische Text ein Ergebnis dieses Rezeptionsvorgangs. Diese schöpferische Rezeption verlangt nun Leśmian auch vom Zuschauer im Theater. Damit nimmt er die Rezeptionsästhetik der letzten Jahre in wichtigen Punkten voraus. Wieder geht es Leśmian jedoch mehr um eine metaphysische Mitwirkung des Zuschauers am Theatertext, denn um eine rationale Erklärung dessen, was im Rezeptionsakt geschieht.

2.4.1.2. *Mimisches Drama*

2.4.1.2.1. *Die Gestik im Theater allgemein*

Fischer-Lichte (1983) unterscheidet die Zeichen im Theater, die ikonische Zeichen seien, von den symbolischen Zeichen der Sprache, die mit dem Bezeichnetem in einer willkürlichen Beziehung stehen. Die ikonischen Zeichen des Theaters dagegen denotieren wieder Zeichen. Das System der theatralischen Zeichen unterteilt sie nach den Kriterien visuell/ akustisch, länger andauernd/transistorisch, raumbezogen/schauspielerbezogen. Die kinesischen Zeichen, um die es hier geht sind dabei visuell, transistorisch und schauspielerbezogen. Die kinesischen Zeichen umfassen nach ihrer

Biomechanik). Leśmian lag die metaphysische Begründung seiner Theaterauffassung näher, Meyerhol'd dagegen nicht.

Definition alle Zeichen, mit denen in Lesmians Dramen die Dialoge geführt werden: gestische Zeichen (Körperbewegungen ohne Positionswechsel), mimische Zeichen (auf das Gesicht beschränkt) und proxemische Zeichen (Bewegungen durch den Raum). Die mimischen Zeichen werden dabei von den gestischen abgesetzt, da sie Indices seien, d.h., sie stehen zum Bezeichneten in einer Ursache - Wirkung Relation. Sie bedeuten Emotionen und sind in allen Kulturen weitgehend gleich. Gesten dagegen sind nicht in allen Kulturen gleich, darum können sie ein bedeutungserzeugendes System bilden.

Gesten sind laut Fischer-Lichte für das Theater konstitutiv, da es ohne Worte, ohne Dekoration, sogar ohne Schauspieler auskommen kann, jedoch nicht ohne Gesten (Bewegung). Fischer-Lichte will mit ihrer Semiotik Methoden liefern, um einen Theatertext (anhand einer Videoaufnahme) analysieren zu können. Dabei wird es darum gehen, die Grundeinheiten (Kineme) zu isolieren, zu typologisieren. Danach wird die Kombination dieser Kineme zu Syntagmen untersucht und den Kinemen Bedeutungen (sowohl isoliert wie auch im Kontext) zugeordnet.

Umgekehrt wird bei der Analyse der Dramentexte Lesmians zu verfahren sein. Hier geht es darum, wie die Kineme in der literarischen Sprache ausgedrückt werden, auf welche dialogischen Beziehungen zwischen den dramatis personae daraus zu schließen ist.

Die gestischen Zeichen erlangen laut Fischer-Lichte erst im Kontext eine Bedeutung. So kann eine geballte Faust in der Situation der Begrüßung ein Symbol sein. Als Ausdruck der Wut ist sie ein Index, als Drohung ein ikonisches Zeichen. Auf der syntagmatischen Ebene können die Gesten nur nacheinander folgen, ohne zeitliche, kausale, finale Abhängigkeits- und Beziehungsverhältnisse ausdrücken zu können. Damit scheidet die gestische Sprache als mögliches Zeichensystem auf höherer Abstraktionsebene aus: sie ist an konkrete, gegenwärtig ablaufende Prozesse gebunden und besonders für den Ausdruck von Empfindungen und seelischen Vorgängen geeignet.

Die sprachersetzenden gestischen Zeichen, um die es in den Dramen

Lesmians ja geht (im Gegensatz zu den sprachbegleitenden gestischen Zeichen) lassen sich unterteilen in

- hinweisende
- ikonische im engeren Sinn (diese geben ein Bild vom gemeinten Gegenstand)
- konnotativ ikonische gestische Zeichen (diese beziehen sich auf ein willkürlich herausgegriffenes Merkmal des gemeinten Gegenstandes, z.B. wenn die Geste des Hutabnehmens für einen Mann steht).

Die oben typologisierten gestischen Zeichen waren auf Objekte gerichtet. Auf der Ebene der Intersubjektivität unterscheidet Fischer-Lichte gemäß dem Dialogverlauf folgende gestischen Zeichen:

- Zeichen, die in der Eröffnungsphase der Interaktion verwendet werden. Hier handelt es sich meist um eine Situationsdefinition durch die Beteiligten mit Hilfe von Dominanz- Werbegebärden usw. Oder es bilden sich Interaktionsgruppen durch Hin- oder Abwenden, durch die Bestimmung der Distanz
- Zeichen, welche den weiteren Verlauf der Interaktion regeln
- Zeichen, welche die Beendigung herbeiführen.

Eine weitere Subklasse der kinesischen Zeichen sind die proxemischen Zeichen. Diese regeln zum einen den Abstand zwischen den Interaktionspartnern, zum anderen erzeugt auch die Bewegung im Raum Bedeutung (dies vor allem im Tanz).

2.4.1.2.2. Kurzer Überblick über die Geschichte des mimischen Dramas

Das reine mimische Drama war auch zu Beginn des Jahrhunderts eine äußerst seltene Dramenform (z.B. schrieb noch Michail Kuzmin mimische Dramen, 1901 erschien von Hugo v.Hoffmansthal die Pantomime in einem Aufzug: Der Schüler), die dann auch meist nicht aufgeführt wurden. Aus der Nachkriegszeit seien als mimische Theateraufführungen die Werke des Regisseurs Tomaszewski genannt, die jedoch wiederum keine schriftliche Fixierung haben.

Bekannter ist dagegen die Pantomime, die jedoch nur durch einen ihrer Vertreter, Marcel Marceau (erster Auftritt: 1951) Einzug in das "hohe" Theater gefunden hat.

Drei Blütezeiten gab es laut Simon (1960) für die Pantomime: die

römische Kaiserzeit, das 16. Jh. und das frühe 19. Jh. (Romantik!) Zu Beginn des 20. Jh. lebt sie mit Etienne Decroux wieder auf (seit 1925). Und dies in einer Zeit, in der sich alle Künste bewußt dem Formproblem zuwandten. Auch die Pantomime ist eine Kunst der Form. Im Gegensatz zum Tanz wird sie nicht von der Musik geleitet, sondern der Pantomime gestaltet seine Bewegung von innen heraus, lenkt sie bewußt, intellektuell. Er ist eine Art menschlicher Gliederpuppe, die sich selbst an den Fäden führt. Auch wenn die Pantomime von Musik begleitet wird, ist sie vom Tanz wesensmäßig verschieden. "Die Pantomime ist das Spiel des bewußt bewegten Körpers." (Simon, 1960)

Der Titel eines der Dramen Lesmians: Pierrot i Kolombina legt es nahe, Vorlagen dafür auch in der commedia dell'arte zu suchen. Die commedia dell'arte entstand in der Mitte des 16. Jhs. als Theater von professionellen Schauspielern im Gegensatz zu Liebhaberbühnen. (Dživilegov, 1958) Der commedia dell'arte liegt kein fester Text zugrunde, vielmehr ein Szenarium, das die Handlung im groben festhält und viel Raum für Improvisationen läßt. Die Schauspieler verkörperten dabei die Rolle, die ihnen am meisten lag und die sie dann auch meist immer beibehielten. Die Sujets waren beschränkt und wiederholten sich im großen und ganzen immer wieder. Damit verbunden war auch die Anzahl der dargestellten Charaktere begrenzt.

Kurz skizziert werden sollen nur die Herkunft der beiden Masken Pierrot und Kolombina. Die Gestalt des Pierrot ist, wie der Name schon andeutet, erst entstanden, als die commedia dell'arte von den italienischen Schauspielern nach Frankreich gebracht wurde. Pierrot entstand dabei als Vereinigung der beiden Zanni, Arlecchino und Brighella. Die Zanni standen im Mittelpunkt der commedia dell'arte und waren ursprünglich zwei dumme, tölpelhafte Bauern oder sehr schlaue Burschen, die vom Standpunkt der Städter aus gesehen, allerlei boshafte Dinge im Schild führen. Arlecchino war dabei meist der dumme Tölpel, Brighella der heimtückische Bursche. Später wurden sie zu Dienern, denen jedoch jede Unterwürfigkeit fremd war. Arlecchino entwickelt eine komische Hilflosigkeit, schwebt über der Wirklichkeit und muß für seine spontanen Handlungen meist büßen. Vor allem letztere Eigenschaften leben

dann in Pierrot weiter. Wilpert (1979) schreibt über diese Typenfigur aus der *comédie italienne* in Paris seit 1673, sie sei von dümmlich-zaghaftem Wesen, meist träumerisch und melancholisch.

Entwickelte sich aus den zwei Zanni später eine Figur, so war es bei der weiblichen Gegenrolle umgekehrt. Aus der unwissenden, naiven Zofe Fantesca werden später zwei Dienerinnen, von denen eine den Namen Colombina bekam (*colomba* = Taube). Die Zanni und die Dienerinnen spielen ursprünglich nicht das Liebespaar, die Verliebten traten damals noch gesondert in Buffomasken auf, wodurch die Verliebten ironisiert wurden und ihnen jegliche Romantik fehlte. Erst in der französischen Ausprägung werden Pierrot und Colombina zum Liebespaar (oft in der Dreieckskonstellation Arlekin - Pierrot - Colombina).

Die Sprache der gedruckten Szenarien aus der französischen Zeit der *commedia dell'arte* ist sachliche, beschreibende Prosa, also ein ganz anderer Stil als Lesmian ihn in seinen Dramen verwendet. Lesmian dürfte nur an diese französische Ausprägung der *commedia dell'arte* gedacht haben, die ursprüngliche kannte er wohl auch nicht. Besonders der träumerisch-melancholische Wesenszug des Pierrot lag Lesmian, wie er auch für die Romantiker inspirierend gewesen war. Pierrot ist für Lesmian der über der Wirklichkeit schwebende, darum oft dümmlich erscheinende Künstler schlechthin.

Lesmians Vorliebe für das mimische Drama läßt sich aus folgenden Gründen erklären:

1. Lesmians Mißtrauen gegen das Wort, wie es in seinen theoretischen Schriften auch immer wieder zum Ausdruck kommt. Dieses Mißtrauen ist vielen Dichtern eigen. Sie greifen darum auch zur Lyrik, da diese viel "zwischen den Wörtern" aussagen kann.
2. Die Gestik als die ursprünglichere Sprache ist dem "człowiek pierwotny"⁵ angemessener. Für die Lösung des Menschen vom ganzheitlichen Denken wird häufig die Sprache verantwortlich gemacht.

⁵ Dies ist der Titel eines seiner Essays in den theoretischen Schriften.

3. Gesten sind authentischer, sie "lügen" weniger. Pavis (1981) erklärt dies damit, daß wir die Gesten immer als reine Äußerung, nie als einer langue zugehörig interpretieren. "Therefore, it is received as a whole and not through the channel of an utterance of another utterance." (Pavis, 1981: 83)

4. Daraus folgt auch, daß die Gesten nicht, wie die Worte durch einen traditionellen Code starr festgelegt sind, ihr Code entwickelt sich erst im konkreten Kontext. Dem schöpferischen Individuum sind damit wesentlich mehr Möglichkeiten gegeben.

5. Den subjektiveren Möglichkeiten des Senders entsprechen auch freiere Interpretationsmöglichkeiten des Empfängers. Zum einen wird dadurch die Trennung Autor - Regisseur, die Leśmian forderte, wesentlich erleichtert. Der Regisseur wird dadurch gleichermaßen gezwungen, sein eigenes Werk zu schaffen. Zum anderen wird durch das mimische Drama die schöpferische Mithilfe des Zuschauers herausgefordert. Auch dies entspricht ja der Zuschauerkonzeption Leśmians, wie er sie in seinen theoretischen Schriften darlegte.

6. Die Unbestimmtheit der mimischen Darstellung der dramatis personae bringt deren Schematisierung mit sich (darum auch der Rückgriff auf die festgelegten Masken Pierrot und Colombina) und damit einen Verlust der Individualität. Dies scheint für den Individualisten Leśmian paradox zu sein, doch ergibt sich aus der mangelnden Individualität der Personen ja eine gesteigerte Individualität des textimmanenten Autors, der übergreifenden, integrierenden Instanz.

2.4.2. Analyse von Pierrot i Kolombina

Dieses Drama Lesmians besteht wie seine Lyrik aus einer seltsamen Mischung aus traditionellen und innovativen Elementen. Wie im klassischen Drama wird in den drei Akten die Einheit von Handlung, Ort und Zeit gewahrt. Jeder Akt ist in Szenen geteilt, wobei eine neue Szene beginnt, sobald eine Person hinzu kommt oder abgeht. Dabei wird die hinzukommende Person in der vorangehenden Szene immer schon angekündigt, so daß die Verbindung der Szenen auch auf sprachlicher Ebene stark ist. Der erste Akt besteht aus 13 Szenen, der zweite aus 8 und der dritte aus 7 Szenen. Die Handlung des ersten Aktes findet in der Hütte Pierrots am Tage statt, die des zweiten nachts im Wald und die des dritten Aktes abends auf dem Friedhof.

Die Handlung ist, zusammengefaßt, folgende:

1.Akt: Pierrot weist Kolombina, die ihn liebt, zurück. Er gibt ihr die Schuld daran, daß er nicht mehr wie früher Geige spielen kann. Er liebt die Nymphe, auf deren Kleid er eine Zaubermelodie erblickt, sie verheißt für ihn die lang vermißte Intuition für seine Musik. Kolombina sieht die Nymphe beim schlafenden Pierrot knien und will sie mit einem Schwert erschlagen. Bei der Flucht verliert die Nymphe den Goldenen Schlüssel. Die Hexe erscheint. Sie will die Geige Pierrots bekommen und gibt Kolombina dafür den Zauberstab, und zeigt ihr, wie sie sich damit an der Nymphe rächen kann.

2. Akt: Im Wald. Kolombina fängt mit Hilfe verschiedener Geister die Nymphe und erwürgt sie. Pierrot kommt und sieht den Leichnam der geliebten Nymphe in einem gläsernen Sarg liegen. Er geht mit dem Trauerzug ab. Die Hexe kommt und nimmt den von Kolombina verlorenen Zauberstab wieder. Kolombina betrachtet den Goldenen Schlüssel, den sie in ihrer Tasche trug. Die Hexe will nun diesen Schlüssel und gibt Kolombina dafür die Geige wieder zurück.

3.Akt: Auf dem Friedhof, beim Grab der Nymphe. Die Hexe schließt mit dem Goldenen Schlüssel eine eiserne Tür, die sich unter ihrer Hand in der Eiche zeigt, auf. Es bricht ein Lichtstrahl heraus, aus seiner Quelle zieht die Hexe eine Schlange hervor. Pierrot und Kolombina kommen wieder zum Grab. Kolombina will auf Pierrot zugehen, der sie aber wieder zurückweist. Pierrot findet seine

Geige wieder, die Kolombina im Gebüsch versteckt hatte. Er beginnt zu spielen, daraufhin erscheint das Indigolicht, das schon im ersten Akt immer die Nymphe angekündigt hatte, bis sie selbst aus dem Grab steigt. Er spielt die Zaubermelodie von ihrem Kleid, was die Schlange aus ihrem Versteck lockt. Beim letzten Ton beißt sie ihn in die Hand. Er stirbt, die Nymphe und die übrigen auferstandenen Toten verschwinden wieder in ihren Gräbern. Kolombina kniet im letzten Bild bei dem toten Pierrot.

Die Aufteilung der Handlung auf die drei Akte ist traditionell, der Exposition des ersten Aktes (Konflikt zwischen Pierrot und Kolombina, sie will ihn zurückgewinnen) folgt die Peripetie im zweiten Akt (Kolombina scheint mit dem Mord an der Nymphe alles zum Guten - für sich selbst - wenden zu können). Am Schluß, im dritten Akt, steht jedoch die Katastrophe. Pierrot weist Kolombina immer noch zurück, im retardierenden Moment scheint sich alles zu seinen Gunsten zu wenden, da er mit seiner Melodie die Nymphe zum Leben erwecken kann. Die Schlange bringt ihm jedoch den Tod.

Pierrot ist der passive Hamlettyp, der sich nicht aktiv zwischen den beiden Lebensweisen, die für ihn von zwei weiblichen Wesen verkörpert wird, entscheiden kann, d.h., entschieden hat er sich schon, er ist jedoch nicht fähig, für seine Entscheidung zu kämpfen. Kolombina verkörpert nach Szpakowska (1984) die erdnahe, sinnliche Lebenshaltung, die Nymphe die vergeistigte, märchenhafte. Der eigentlich aktive Held dieses Dramas ist Kolombina.

Diese extreme Passivität des Helden ist neu und hebt sich damit von den bisher besprochenen stark traditionellen Elementen ab. Ebenso die Tatsache, daß die Liebesgeschichte zwischen Pierrot und Kolombina traditionell die Handlung des Dramas darstellt, Lesmian aber mit dem Ende dieser Liebesgeschichte beginnt. Dieses Verfahren, mit dem Ende der Handlung der traditionellen Vorlage zu beginnen, ist auch bei den Klechdy polskie nachzuweisen.

Die extrem innovativen Elemente des Dramas sind jedoch auf der Sprachebene festzustellen. Die Personenaufstellung zu Beginn des Textes ist noch traditionell, obwohl schon hier die Gleichstellung von Gegenständen (Uhr, Glocke) und sogar Lichtspielen (Światło

Indygowe, Odblask Pochodni) und Tönen (Dźwięki Podziemne) mit den Personen auffällt. Der erste Akt beginnt mit einer im Drama üblichen Beschreibung der Bühneneinrichtung. Obwohl diese ziemlich genau und auf der Bühne gut realisierbar ist, (na prawo..., na lewo..., w głębi...) fällt immer wieder die Sprache auf, die wie die Prosa Leśmians in den Klechdy polskie stark lyrisiert ist. Immer wieder kommen Anweisungen, die auf der Bühne nicht direkt realisierbar sind. Auch die Traumelemente (die Akte heißen "przywidzenia", Trugbilder, "...światło chwilowo wysnionego słońca..." (129)¹) weisen auf die Nähe zur Lyrik hin.

Die "Sprache" der Personen ist dann auffallend lyrisiert. Allerdings nur im Drama, nicht in der Theateraufführung. Im Drama folgt nach der traditionellen Nennung des Personennamens statt der direkten Rede der Person nur eine Beschreibung ihrer Handlungen und Bewegungen. Eigentlich besteht das ganze Drama also nur aus Nebentext, auf der Bühne muß der Text als Pantomime realisiert werden.

Im Nebentext, auch des traditionellen Theaters, manifestiert sich am deutlichsten der Kontext des textimmanenten Autors, hier kommt sein Formwillen, seine Sicht der dramatis personae direkt zum Ausdruck. In Leśmians Drama ist darum der Autorkontext dominant, in ihn sind die Personenkontexte eingebettet. Gerade durch dieses Verfahren gibt der Dramenautor jedoch auch den Weg frei für einen unabhängigeren Theaterautor (Regisseur, Schauspieler usw.).

Im Unterschied zur Prosasprache zeichnet sich jedoch diese Sprache des "Nebentextes" durch strikte Linearität aus.² Es wird immer eine Bewegung, Handlung einer Person beschrieben, dann die nächste, dann die Bewegung der anderen Person usw. Die einzige Ausnahme aus der Linearität ist die Gleichzeitigkeit, die manchmal in Form von partizipialen Verbformen zum Ausdruck kommt ("...przechylając kibić, zagląda..." (131)). Aus dieser Linearität

¹ Angabe der Seitenzahlen nach der Ausgabe Bolesław Leśmian: *Skrzypek opętany*. Warszawa 1985.

² Diese Linearität ist auch schon der Prosa Leśmians inhärent, so z.B. in der dominanten Frage - Antwort Sequenz.

folgt, daß der Text meist aus parallel gebauten Sätzen mit dem Verb im Präsens als dominierender Wortform, besteht:

KOLOMBINA podchodzi do skrzypiec,... Przygląda się im w zadumie, pochyla się ku nim, dotyka ręką strun, nieśmiało bierze do rąk smyk złoty i natychmiast kładzie go z powrotem na podłodze - obok skrzypiec. Po czym powstaje, podbiega do kosza z kwiatami, wraca z koszem do miejsca, gdzie leżą skrzypce, obrzuca je kwiatami, zbliża się lekliwie do Pierrota i resztę kwiatów rzuca mu pod stopy..." (131)³

Aus diesem Zitat kann eigentlich alles in der Theateraufführung realisiert werden. Sowohl "w zadumie", wie "nieśmiało", wie "natychmiast" kann gestisch umgesetzt werden. Davon zu unterscheiden sind jedoch Anweisungen des "Nebentextes", die in der Theateraufführung "verloren" gehen müssen. "Przerwana niemożliwością pochycenia i odgadnienia tajemniczej melodii, - muzyka brzmi znowu po dawnemu..." (134) Beispiele hierfür sind jedoch erstaunlicherweise selten zu finden, die überwiegende Mehrheit des Textes ist auf der Bühne realisierbar.

Eine Mittelstellung nehmen Verfahren des Dramentextes ein, die auf sprachlicher und graphischer Ebene etwas ausdrücken, was sehr wohl auf der Bühne darstellbar ist, ohne von der Wortbedeutung her damit übereinzustimmen. "Coś w nim się stało... Coś go pęta i mroczy...Nie może grać... Pomimo to probuje..." (131) Die Abruptheit der Bewegungen, ihre ständige, erfolglose Wiederholung, die Ratlosigkeit dem gegenüber, was geschehen war, kommt auch auf der sprachlichen Ebene (coś, coś; kurze, unvollständige Sätze; drei Punkte) zum Ausdruck.

Folgende Zeichenarten, die auf der Bühne umgesetzt werden können, sind im Dramentext beschrieben:

- Gesten
- Posen, d.h. Körperhaltungen ohne Bewegung

³ Die Angaben der Seitenzahlen beziehen sich auf die Ausgabe: Bolseław Leśmian: Skrzypek opętany. Warszawa 1985.

- proxemische Zeichen, d.h. Bewegungen des Körpers im Raum
- Gegenstände
- Raumzeichen (rechts - links, oben - unten, vorne - hinten)
- Farben
- Musik
- Licht

Zunächst sollen die Beziehungen, die zwischen den Personen herrschen, anhand ihrer gestischen und proxemischen Zeichen analysiert werden. Die anderen Zeichen (Gegenstände, Raumzeichen, Farben, Musik), die mit in ihre Kontexte eingehen, unterstreichen meist die Art der Beziehung und weisen den Personen ihren Platz in der Personenkonstellation zu. Das Aussehen der Personen (Haare usw.) wird im Text nicht erwähnt.

Im Drama Pierrot i Kolombina sind die Beziehungen zwischen folgenden Personen interessant:

- zwischen Pierrot und Kolombina
- zwischen Pierrot und der Nymphe
- zwischen Kolombina und der Nymphe
- zwischen Kolombina und der Hexe.

Zwischen Pierrot und Kolombina kommt es zu fünf "Dialogen", im ersten Akt in den Szenen 1, 8 und 9, im dritten Akt in den Szenen 3 und 7.

Akt I, Szene 1 (130-132):

Pierrot sitzt bewegungslos auf dem Thron, Kolombina steht vor ihrer Staffelei und malt sein Portrait. Sie sieht ihn dabei immer wieder an, dies bedeutet jedoch keine Kontaktaufnahme, vielmehr behandelt sie ihn nicht wie ein anderes Subjekt, sondern als Objekt. Als Verb des Sehens wird hier ein rückbezügliches Verb verwendet: "...aby się przyjrzeć Pierrotowi..." (130), der Blick ist also mehr auf sich selbst als auf das Gegenüber gerichtet. Auch sind ihre Bewegungen ganz in sich selbst verschlossen, nicht auf ein Gegenüber gerichtet: "Taniec wewnętrzny, rytmicznie natężony, pełen nagłych fal, ruchów i odruchów, a jednocześnie - znieruchomić, zastanowić i zacząć..." (130) Pierrot steht plötzlich auf und geht auf sie zu. Erst jetzt sieht sie ihn fragend an (Sprechakt des Fragens). Als Antwort darauf nimmt er

ihr die Malutensilien aus der Hand. Dies könnte bedeuten, daß er will, daß sie wirklich mit ihm Kontakt aufnimmt, anstatt ihn nur als Objekt zu betrachten, oder aber daß er auch diese rudimentäre Berührung zwischen ihr und ihm auflösen will. Da er sie nicht ansieht, ist letzteres gemeint, er will den Dialog, noch bevor er begonnen hat, abbrechen. Sie versucht jedoch weiterhin, ihm in die Augen sehen zu können, der Blickkontakt scheint also für einen Dialog sehr wichtig zu sein. Es gelingt ihr, mit ihm einen Tanz zu beginnen, den er jedoch bald abbricht. Es folgt eine neue Dialogphase, in der er ihr sein Verhalten erklärt, er kann nicht mehr auf seiner Geige spielen. Sie geht kurz darauf ein, aber da hier ihre Macht versagt, lenkt sie auf ein anderes Thema ab, sie versucht, ihn mit Blumen zu erfreuen. Nachdem er dies wieder übersieht, resigniert sie und geht. Dieser Dialog besteht also hauptsächlich aus dem mehrmaligen Versuch des einen Partners, den Kontakt aufzunehmen und der Abweisung durch den anderen Partner. Beides geschieht über die Augen.

Akt I, Szene 9:

Eine weitere wichtige Funktion haben die Hände im Code Lesmians. Im vorigen Dialog nahm Pierrot ihr die Malutensilien aus der Hand, sie streckt ihre leeren Hände danach aus. Nun betrachtet Pierrot seine leeren Hände, aus denen Kolombina ihm die Zweige, die die Nymphe ihm geschenkt hatte, genommen hatte. Hände können Geschenke geben (Nymphe - Pierrot) oder dem anderen seine Individualität nehmen (Pierrot nimmt ihr ihre Kunst, sie nimmt ihm die seine, da er später auf den Zweigen spielen wird wie auf einer Geige). Mit den Händen versucht sie ihn festzuhalten, indem sie ihn umarmt, mit den Händen wirft sie die Blumen auf ihn. Beides weist er jedoch zurück und nimmt ihr schließlich auch noch die Rosenkränze um ihren Hals und tritt sie mit Füßen. Es heißt im Text, daß er ihr damit die Liebe nahm, also waren diese Rosen wahrscheinlich einmal ein Geschenk von ihm, im Zeichen seiner Liebe, die er ihr nun wieder nimmt. Die Gegenstände werden somit im Code Lesmians zu Informationsträgern, ihr Austausch zum Dialog.

Dies ist dann die Makrostruktur des Dialogs zwischen Pierrot (P) und Kolombina (K) im ersten Akt:

P nimmt K weg
 K will geben, P verweigert die Annahme
 K nimmt P weg
 K will geben, P verweigert die Annahme
 P nimmt K weg.

Akt III, Szene 3 (160):

Im Gegensatz zum vorherigen Dialog beginnt dieser zwischen Pierrot und Kolombina mit einer intensiven Kontaktaufnahme durch die Augen. Obwohl Pierrot noch über dem Sarg der Nymphe kniet, spürt er ihren Blick im Nacken, und als er sich umdreht blickt er ihr direkt ins Gesicht. "...na miejscu i odrazu utrafia w nią wzrokiem, jakby na óslep zwrok swój w Kolominę wymierzył." (161) Ihre Haltung verrät Angst und Unterwürfigkeit (wie schon im ersten Dialog).

Die Einseitigkeit des Dialogs wird dann auf andere Weise deutlich. Pierrot verharret regungslos während er sie ansieht, sie macht Schritte auf ihn zu, die er aber nicht erwidert, sondern "übersieht". Erst als sie kurz vor ihm steht, hält er sie mit der Hand zurück, macht die Distanz deutlich, die weiterhin zwischen ihnen herrscht. Sie kniet zu seinen Füßen und versucht durch Unterwürfigkeit, durch das Zur-Schau-Stellen ihrer Verzweiflung, seine Aufmerksamkeit zu erringen. Er sieht sie nicht mehr an. Seinen erneuten Blick nimmt sie als Zeichen der Hoffnung, als Zeichen dafür, daß er den Dialog mit ihr aufnehmen will. Dies ist jedoch eine Interpretation auf Probe. Da er sonst mit keiner Körperbewegung auf sie zugeht, ist anzunehmen, daß sein starrer Blick etwas anderes sagt: Erstaunen über ihre Aufdringlichkeit, nicht-Verstehen dessen, was geschehen war. Trotzdem klammert sie sich an ihn, sie wird erneut zurückgestoßen. In dieser zweiten Dialogphase sind also geringe Ansätze seiner Dialogbereitschaft zu erkennen.

In der dritten Dialogphase ergreift sie nun ein neues Mittel, um ihn für sich zu gewinnen. Sie zieht ihn zum Sarg der Nymphe, streicht mit der Hand über den Sarg, tut mit ihm also genau das, was er tun möchte, doch nur, um sein Vertrauen zu gewinnen. Damit hat sie erreicht, daß er sich ihr nicht mehr entzieht, sondern,

wenn auch nur ansatzweise, parallel mit ihr handelt. Im folgenden läßt sie ihren Blick nicht von ihm, um festzustellen, ob dieser Zustand bei ihm auch nicht nachläßt, um festzustellen, wie weit sie gehen kann.

Aus Blumen und Moos bereitet sie in der vierten Dialogphase ein Bett. Pierrot kann seinen Blick nicht losreißen, was nun, da er "neugierig" und "erwartungsvoll" zusieht, als Bereitschaft seinerseits zu interpretieren ist. Sie kann ihn auch bis zum Bett ziehen, dann jedoch erinnert er sich plötzlich. D.h., bisher hatte er in der vierten Dialogphase gleichsam außerhalb seiner selbst, ganz unter dem (hypnothischen) Einfluß Kolombinas gehandelt. Er schiebt sie beiseite und tritt das Bett mit Füßen (vergl. Dialog des ersten Aktes, in dem die Zweige, die Blumen mit Füßen getreten werden). Er wendet sich wieder dem Sarg der Nymphe zu. Kolombina will nun den Dialog endgültig beenden, indem sie mit der Axt von hinten auf ihn zugeht, um ihn zu ermorden. Da greift er zu den Zweigen, um mit ihnen, wie auf einer Geige zu spielen. Dies gibt ihr die Idee ein, wie sie den Dialog erneut aufnehmen könnte.

In der fünften Dialogphase bringt sie ihm die goldene Geige, wohl in der Hoffnung, dadurch ihn für sich gewinnen zu können. Doch im Gegensatz dazu, ermöglicht sie ihm den Dialog mit der Nymphe, die durch die Melodie aus ihrem Sarg steigt. Durch deren Licht geblendet, muß sie die Augen verdecken, d.h. den Dialog abbrechen.

Bedeutungshaltig wird im Text die Haltung der Hände Kolombinas im Verhältnis zu ihren Hüften. Im Dialog des ersten Aktes hängen sie parallel zu den Hüften, als Pierrot ihre Rosen zertreten hatte, diese Geste bedeutet ihre Ohnmacht. Im Dialog des zweiten Aktes streckt sie während der vierten Dialogphase die Hände nach hinten aus: "...postroniwszy od bioder swych ręce", "odsuniętymi od bioder dłońmi", "dłońmi w tył wyciągniętymi" (163), "zaciskając w tył pięści" (164). Mit dieser Haltung begleitet sie ihre "hinterhältige" Handlungsweise, ihren Versuch, ihn mit "verdeckten Sprechakten" zu locken. Nachdem er sie zurückgewiesen hat, windet sie sich auf dem Boden, die Hände unter den Hüften (165). Erst als Pierrot tot ist, streckt sie die Hände nach vorne, nach ihm aus. Sie kann dies erst, als sie keine Angst vor seiner Zurückweisung

mehr haben muß, dann als sie nicht mehr glaubt, "hinterhältig" handeln zu müssen.

Die "Sprechakte" Kolombinas sind am reichhaltigsten durch einen Code geprägt. Bevor er überblickend zusammengestellt wird, sollen noch ihre Beziehungen zu den beiden anderen weiblichen Wesen des Dramas analysiert werden.

Zwischen Kolombina und der Nymphe gibt es zwei Dialoge, im ersten Akt, Szene 5 und im zweiten Akt, Szene 4.

Akt I, Szene 5 (135):

Die Nymphe kniet beim schlafenden Pierrot. Kolombina nähert sich von hinten. Zwischen beiden herrscht sofort Blickkontakt: "Obydwa mierzą się wzajem oczyma" (136) Es gibt bisher folgende Beziehungen über die Augen:

- Pierrot - Kolombina in ihrem ersten Dialog: Kolombina sieht ihn an, er weicht ihr aus. Kein Dialog

- Kolombina - Nymphe: feindliches sich Messen. Antagonistischer Dialog

- Pierrot - Nymphe: "patrzę tak wzajem na siebie" (133). Harmonischer Dialog

- Pierrot - Kolombina in ihrem zweiten Dialog: "wpatrują się w siebie nawzajem". Mittelstellung. Enthält Gegenseitigkeit (nawzajem) und Isoliertheit (w siebie)

- Kolombina - Hexe: "z udaną służalnością wpatruje się w Kolombinę" (140). Scheindialog.

Waren in der Beziehung Kolombina - Pierrot die gestischen Zeichen der Hände Kolombinas dominierend, so werden es nun die ihres Halses. "...wytężywszy naprzód szyję...", "...z szyją wygiętą ku przodowi..." (148) Der vorgestreckte Hals zeigt die lauernde Haltung des Täters, der auf sein Opfer wartet, an. Auch in diesem Dialog streckt Kolombina die Hände nach hinten weg, als sie auf die Nymphe mit dem Schwert zugeht. Die Nymphe kann in diesem ersten Dialog Kolombina durch ihren Blick auf Distanz halten und dem Mordversuch so entgehen.

Akt II, Szene 4 (148):

Anders in diesem Dialog. Kolombina hat durch Beschwörung und mit Hilfe der Geister die Nymphe aus dem Wald gelockt. Die Beschwörung erfolgte durch die Augen ("patrzy w głąb lasu"), durch die Ohren ("przysłuchuje się szmerom boru"), durch den Zauberstab ("wyciąga Laskę w głąb boru" (144)), durch die Hände ("dłonią wskazuje" (145)). Wieder streckt Kolombina den Kopf lauernd nach vorne. Dann springt sie wie ein Raubtier auf die Nymphe zu, biegt ihr den Kopf nach hinten und erwürgt sie.

Dabei handelt sie im Rhythmus eines inneren Tanzes ("płás rytmiczny"). Diesem Rhythmus folgt sie, als sie Pierrot malt, diesem Rhythmus will sie auch Pierrot untertan machen (Akt I, Szene 1). Pierrot setzt dem aber seinen eigenen Rhythmus entgegen, als er in Akt III, Szene 8 das von Kolombina bereitete Bett zertritt.

Der im Kapitel über die Lyrik gemachten Einteilung folgend, ist der Dialog zwischen Pierrot und der Nymphe ein Liebesdialog, oder ein harmonischer Dialog.

Akt I, Szene 3 (133):

Er zeichnet sich durch übereinstimmende Sprechakte aus: "spojrzeniem na spojrzenie odpowiada". Sie streckt ihm die Hände entgegen, er ihr ebenfalls (133) "Pierrot jednocześnie czyni to samo, czyni bezwiednie, zniewolony dziwną, nieuniknioną jednoczesnością i czarowną wspólnotą tych ruchów." (133) Doch ist auch in diesem Dialog, ähnlich dem zwischen Dziura und der Nymphe in Majka, die Struktur der Verführung zu erkennen. Die Nymphe weiß, was Pierrot am meisten begehrt: Inspiration für sein Geigenspiel. Darum hat sie die Noten der Zaubermelodie auf ihrem Kleid. Dies kommt dem Sprechakt des Versprechens gleich. Doch das Spielen dieser Melodie wird Pierrot den Tod bringen und sein Tod ist das Ziel einer jeden Nymphe. Die Verlockung, das Begehren Pierrots muß darum so groß werden, daß er sie trotzdem spielt und Kolombinas und des Lebens endgültig entsagt. Darum verhüllt sie in diesem ersten Dialog die Noten auf ihrem Kleid und verschwindet, das Versprechen in Pierrots Herzen hinterlassend.

In Akt III, Szene 4 folgt dann die Erfüllung des Versprechens, Pierrot kann die Melodie spielen, nach dem letzten Ton beißt ihn die Schlange. Anders als in den Klechdy polskie kommt es hier also zu dem der Tragödie angemessenen Schluß, nicht zur für die Klechdy polskie typischen Rückkehr zur Ausgangssituation.

Völlig anderer Art sind die Dialoge zwischen Kolombina und der Hexe. Oben wurde schon gesagt, daß es zwischen beiden nicht zu einer Ich - Du Beziehung kommt, daß der Blick der Hexe nur scheinbar auf Kolombina gerichtet ist. Ihr Interesse gilt sofort und während des gesamten Dramas den Gegenständen. "...ciekawie ogląda wskazane...przedmioty" (140) Beide, die Hexe und Kolombina strecken die Hände aus, aber nicht dem jeweils anderen entgegen, sondern nach den Gegenständen. Die Dialoge zwischen ihnen sind darum nach Mukařovskýs Kriterien nicht solche zwischen Ich und Du, sondern Situationsdialoge, sie sind auf Gegenstände, die beide untereinander handeln, oder auf Ereignisse gerichtet.

Am Verhalten der Hexe fällt zunächst auf, daß sie anscheinend kein bestimmtes Ziel hat. Es gibt keinen Gegenstand, auf den all ihr Handeln hin gerichtet ist, wie dies im traditionellen Märchen der Fall ist. Zuerst will sie die goldene Geige, für die sie den Zauberstab gibt, dann den goldenen Schlüssel, für den sie die Geige wieder hergibt, dann holt sie sich den Zauberstab wieder usw. Dies könnte man zunächst als Makel des Textes empfinden, doch bei genauerer Betrachtung des Personenparadigmas scheint ihr Verhalten doch bewußt vom textimmanenten Autor so gestaltet. Ziel der Kolombina und der Nympe ist jeweils Pierrot. Pierrots Verhalten zeichnet sich durch Ziellosigkeit aus (*bezcelowość* (134), *obłądnie miota się po izbie* (142)), doch er hat ein geistiges Ziel: die Musik. Das Verhalten der Hexe hat alles materielle (Gegenstände) zum Ziel.

Neben den gestischen Zeichen sind in Pierrot i Kolombina auch die proxemischen für die Personenkontexte konstitutiv. Zunächst einmal der Eintritt der Personen in den Raum, bzw. ihr Verlassen des Raumes. Pierrot tritt immer von rechts (im ersten Akt durch die Tür) auf die Bühne und verläßt sie auch rechts. Dagegen kommt die Nympe auf nicht-alltäglichem Weg durch das Fenster, das sich in

der Mitte, d.h. im Bühnenhintergrund, befindet. Diesen Weg nimmt auch die Hexe. Er scheint also den Märchenwesen vorbehalten zu sein. Kolombina (die ansonsten auch von rechts durch die Tür kommt), überschreitet jedoch einmal die Grenze zwischen Alltags- und Zauberraum, indem sie auch durch das Fenster in den Ewigen Wald abgeht.

Überhaupt ist das Oppositionspaar rechts vs links durch den Text bedeutungs- und werthaft gemacht. Kolombina ist eindeutig die rechte Seite zugeordnet. Ihre Gegenstände (Blumen, Staffelei, Schwert, Spiegel) stehen rechts, der Sarg, den sie der Nymphe bereitet, ebenfalls. Sie ermordet die Nymphe mit der rechten Hand. Das Bett, das sie Pierrot bereitet, ist rechts.. Der Trauerzug, in dem die Nymphe und Pierrot gemeinsam sind, geht dagegen nach links ab. Ebenso steht das Grab der Nymphe, aus dem sie dann entsteigt, links. Der Nymphe ist also die linke Seite und die Mitte (das Fenster) zugeordnet. Pierrots Platz in Akt I ist ebenfalls links.

Oben wurde schon erwähnt, daß Kolombina die Grenze zwischen Alltags- und Zauberraum überschreitet. Im Zauberraum bleibt sie jedoch auch erdgebunden, ihr Mittel zur Erreichung des Ziels sind, die Erdgeister. Die Hexe gehört ganz dem Zauberraum an, ihr zugeordnet sind materielle magische Gegenstände. Die Nymphe (Zauberraum) dagegen bedient sich geistiger magischer Kräfte (Melodie, Licht), obwohl auch sie einen materiellen magischen Gegenstand besaß, den goldenen Schlüssel.

2.4.3. Analyse von Skrzypek opętany

Da dieses Drama eine Weiterentwicklung von Pierrot i Kolombina ist,⁴ werden an dieser Stelle nur die Differenzen zwischen beiden Dramen aufgezeigt werden. Über weite Strecken sind beide Dramen Wort für Wort identisch.

Stone (1985) vermutet, daß Leśmian den ersten Dramentitel und damit die Namen der Helden aufgab, da sie durch die commedia dell'arte zu stark vorherbestimmt seien. Der neue Name des Helden Alaryel ist nach Stone eine Kombination von Aladin (Märchenheld) und Ariel (Geist aus Shakespeares Sturm und biblischer Name, Symbol für Jerusalem. Der erste Mond des Uran trägt diesen Namen). Chryza stammt aus dem Griechischen, wo es "golden", "schön" bedeute. Chryzeida ist auch ein Name aus den Klechdy sezamowe von Leśmian, worin sie die grausame Frau des Königs ist. Mit Skrzypek opętany wird eine Eigenschaft des Helden zum Titel erhoben, nicht mehr sein Eigenname, damit mehr ein Typus, denn ein Individuum. Die weibliche Hauptperson, die die eigentlich aktive Rolle spielt, erscheint nicht mehr im Titel. Sie war, wie aus obiger Analyse ersichtlich, das eigentliche Subjekt, Pierrot (Alaryel) das Objekt. Das Objekt kommt nun in den Titel (wieder eine Entindividualisierung). Dem entgegen wirkt der Austausch der Namen Pierrot und Kolombina, die im Bewußtsein des Lesers/Zuschauers stark typenhaft sind, gegen die "individualistischen" Namen Alaryel und Chryza.

Die beiden weiblichen Antagonisten werden schon im Personenverzeichnis gespalten in "odbicie Chryza" und "portret Rusałki". Diese Spaltung geht in beiden Fällen von Chryza aus: sie erblickt sich selbst im Spiegel und sie malt das Portrait der Nymphe, das sich dann in der Beziehung zu Alaryel verselbständigt. Die selbständige Existenz des Spiegelbildes, das durch eine zweite Schauspielerin gespielt wird, zeigt sich zuerst in der zeitlichen Verzögerung, mit der es erscheint. Dann jedoch bewegt es sich

⁴ Stone (1985) gibt als Entstehungsdaten für Pierrot i Kolombina 1910 (in Warschau) und für Skrzypek opętany 1912 (in Paris) an, schreibt aber gleichzeitig, daß eine genaue Bestimmung nicht möglich sei.

immer im Gegensatz zur alltäglichen Erfahrung zuerst, bevor Chryza dieselben Gesten vollzieht: "Chryza w ślad za nim..." (188)

Das Verfahren der Wiederholung der Gesten nimmt in Leśmians Dramen einen wichtigen Platz ein. Dies hat in Leśmians Werk zwei Hintergründe. Zum einen enthält jeder Sprechakt, der in einen Dialog eingebettet ist, das "fremde" Wort, um Bachtins Terminologie zu gebrauchen. Leśmian drückt dies in den Uwagi autorskie, die im Anschluß an die Dramen abgedruckt sind, folgendermaßen aus: "W dialogach słownych kwestia oddziaływa na replikę, pozostawiając pewien wpływ myślowy lub uczuciowy. Odpowiedź zawsze jest pokrewna pytaniu."

Die Frage - Antwort Sequenz ist darum in Leśmians Werk so dominant (s.auch seine Prosa!), weil sie die Grundstruktur des Dialog, wie er ihn sieht, der Beziehung Ich - Du am klarsten wiedergibt. Für Leśmian besteht er im Geben und Nehmen (von Information, im Fall der Frage - Antwort Sequenz), im Ausloten der gegenseitigen Beziehung. Es gibt auch ein anderes Dialogverständnis, wenn nämlich beide Partner als statische Subjekte ihre Meinung zu einem Thema ausdrücken (dann dominiert die Argument - Gegenargument Sequenz). In Leśmians Dialogen dagegen handelt es sich um dynamische Subjekt - Objekt Beziehungen, bei denen die Rollen wechseln. Jemanden zu fragen, ist die direkteste Art, auf ihn einzugehen. Wenn dann die Antwort einen starken Einfluß der Frage aufweist, (dies kann bis hin zur wörtlichen Wiederholung gehen), zeigt dies, daß der andere sich ebenfalls auf die Beziehung einläßt.

Im mimischen Drama zeigt sich dieser Vorgang in der Wiederholung der Gesten: "W dialogach mimicznych "kwestia ruchowa" winna też częstokroć pozostawiać pewien wpływ na replice, pewne podobieństwo ruchu..." (235)⁵

Diese Begründung für die Wiederholung der Gesten liegt auf einer Ebene innerhalb der dargestellten Welt des literarischen Kunstwerks. Die andere ist auf der Ebene textimmanenter Autor -

⁵ Das Zitat stammt aus den Uwagi autorskie, die an die Dramen anschließend abgedruckt sind. Die Seitenzahl bezieht sich darum auf die auch oben immer verwendete Ausgabe der Dramen Leśmians.

textimmanenter Leser angesiedelt.⁶ Durch das Verfahren der Wiederholung in der Art der Frage - Antwort Sequenz modelliert Leśmian den das ganze Leben bestimmenden Rhythmus, der in der Wiederholung des Gleichen, das dann doch nicht mehr das Gleiche ist, besteht. Besteht die Antwort aus einer wörtlichen Wiederholung der Frage, unterscheidet sie sich doch von ihr in der Intonation, im Illokutionstyp.

Den philosophischen Hintergrund des Rhythmusprinzips könnte man so formulieren: alles wiederholt sich und ist dann doch anders. Dieses Anders-Sein kommt daher, daß jedes Ding von seinem Kontext mitbestimmt wird. Wird es nun in zeitlich oder räumlich neuem Kontext wiederholt, haben sich die anderen Dinge der Umgebung geändert, dies ändert auch das Ding selbst. Dies läßt sich vielleicht am besten am Beispiel der Lyrik erklären, in der der Refrain, isoliert betrachtet, immer derselbe ist, in der Entwicklung des Gedichts, auf dem Hintergrund der vorangegangenen Strophen jedoch seinen Sinn modifiziert.

In Skrzypek opętany nun kommt die Wiederholung der Gesten in folgenden Beziehungen vor:

- Chryza - ihr Spiegelbild: die geringe Verschiedenheit der Gesten wird extra erwähnt: "Ruchy Chryzy i jej Odbicia, chociaż niezupełnie zgodne..." (189) (Unterstr.v.mir) Der Dialog zwischen Chryza und ihrem Spiegelbild hat das Verstehen des Vorgefallenen (Alaryel hat ihre Rosen/Liebe mit Füßen getreten) zum Ziel. Wenn das Spiegelbild also den Rosenkranz ansieht und versucht, ihn wieder anzuziehen, kommt dies der Frage - Antwort Sequenz gleich: "Hat Alaryel die Liebe zertreten?" "Alaryel hat die Liebe zertreten."⁷

⁶ Beide Ebenen sind innertextuell.

⁷ Leśmian hätte diese "Übersetzung" von Gesten in Worte bestimmt nicht gutgeheißen. "Ruchy mimiczne nie powinny zastępować słów brakujących, gdyż nigdy ich nie zastąpia." (233)

- Chryza - Geister. "...jednocześnie i w zmniejszeniu powtarzając jej ruchy..." (196) Hier handelt es sich um eine andere Sprechaktsequenz, gemäß der anderen Beziehung zwischen den Dialogpartnern: Chryza befiehlt den dienstbaren Geistern (Befehlen - Ausführen des Befehls). Dies ändert sich, als die Aufgabe der Geister, die Nymphe herzubringen, erfüllt ist: Chryza triumphiert in einem Tanz über die Nymphe, die Geister "w zmniejszeniu i w stłumieniu powtarzają chóralne ten p[ł]as, nie schodząc z miejsc i wtórując mu dziwacznie, na wpół świadczenie, częstokroć dorywczo, sztucznie i zbyt sztywno, jakby p[ł]as Chryzy udzielał im się przez oddal i martwość..." (202) Die Abweichungen der Wiederholungen werden also immer größer. Der Dialog findet nun zwischen Chryza und der Nymphe, nicht mehr zwischen Chryza und den Geistern statt.

- Chryza - Nymphe: Die Nymphe muß sich dem Tanz der Chryza anpassen, d.h. alle ihre Bewegungen mitmachen.

Die Abhängigkeit vom "fremden" Wort findet ihren extremsten Ausdruck in der Marionettenhaftigkeit der Bewegungen der Personen. Diese Fremdbestimmung bindet die fiktiven Personen gleichzeitig fester in den Kontext des textimmanenten Autors ein, macht aber auch die Zeichenhaftigkeit, Künstlichkeit des Theaters deutlich. Die Personen scheinen dabei immer an den Fäden einer übernatürlichen Instanz geführt:

- Chryza von ihrem Spiegelbild,
- die Bewegungen der Geister und Zwerge sind steif, puppenhaft
- eine, der traditionellen Theatertechnik widersprechende Beleuchtungstechnik (in der die Beleuchtung in dienender Funktion die jeweilige Hauptperson beleuchtet), verstärkt die Marionettenhaftigkeit der Personen. Die Beleuchtung (Odblask Pochodni) tritt als eigenständige Person, gleichsam als Vertretung des textimmanenten Autors auf ("Odblask Pochodni - sam przez się i sam sobie - pełga po lewej stronie na ziemi..." (208) und lenkt die Personen.

(a) Alaryel folgt dem Schein in Akt II, Szene 6 (204): lockender Sprechakt des Lichtscheins und damit des textimmanenten Autors:

"Odblask Pochodni pada znienacka na Duchy Białe.

Alaryel natychmiast podchodzi do Duchów Białych i przygląda się im uważnie - oko w oko.

Duchy Białe cofają się o krok...

Odblask Pochodni pada nieprzewidziane na Duchy Purpurowe.

Alaryel w ślad za odblaskiem podchodzi do Duchów Purpurowych i przygląda się im uważnie - oko w oko.

Duchy Purpurowe cofają się o krok." (205)

(kursiv = Verschiedenes, unterstrichen = Gleiches)

Dieses Zitat wurde ausführlich angeführt, da sich hier im Dramentext lyrische Formprinzipien zeigen, die so im Theatertext "verloren" gehen müssen.

(b) Chryza flieht vor dem Odblask Pochodni in der gleichen Szene: drohender Sprechakt des Lichtscheins:

"Odblask Pochodni ściga Chryzę...

Chryza w ucieczce..." (206)

(c) Alaryel und die Geister gehorchen dem Odblask Pochodni: befehlender Sprechakt des Lichtscheins:

"Odblask Pochodni uderza teraz w Alaryela.

Alaryel posłusznie, bezwiednie, bezwolnie..." (207)

"Odblask Pochodni uderza w Duchy Błękitne.

Duchy Błękitne łęklwym...krokiem idą w ślad..." (207)

Im Sprechakt des Lockens (a) geht der Sprecher (Odblask) nicht direkt auf das Gegenüber (Alaryel) ein, sondern auf ein Objekt: "pada...na Duchy". Im Sprechakt des Drohens (b) will der Sprecher (Odblask) auf das Gegenüber (Chryza) eingehen, erreicht es jedoch nicht: "ściga...". Im Sprechakt des Befehlens (c) kann der Sprecher direkt auf das Gegenüber (Alaryel und die Geister) einwirken: "uderza w...".

Chryza, die zuvor vor dem Lichtschein geflohen war, läuft in Szene 7 hinter ihm her, als sie merkt, daß Alaryel, die Geister und die Nympe im Sarg eine Gruppe bilden, die vom Lichtschein zusammengehalten wird, und aus der sie ausgeschlossen ist. Chryza

befindet sich erst am Schluß des Dramas in einem anderen Lichtschein, in dem der Zauberlampe der Hexe: "Chryza, objęta blaskiem latarni..." (231) Die Laterne der Hexe tritt in dieser letzten Szene auch als eigenständige Person auf, jedoch als materieller Gegenstand (Latarnia), während in Verbindung mit Alaryel und der Nymphe der immaterielle Lampenschein (Odblask Pochodni) auftrat. Dieses vom materiellen Gegenstand Befreit-Sein wird noch durch das Präfix od- betont, Chryza dagegen steht im "_blask latarni".

Geändert hat sich gegenüber Pierrot i Kolombina vor allem die Sprache Lesmians. Waren in Pierrot i Kolombina noch fast alle "Anweisungen" auf der Bühne direkt realisierbar, verselbständigt sich nun der Damentext noch mehr vom Bühnentext, indem er wesentlich mehr nicht-realizable Elemente enthält. Diese bleiben in der verbalen Sprache gefangen, können jedoch eine Atmosphäre wiedergeben, die der Regisseur dann nach seinen Vorstellungen und mit seinen Mitteln auf die Bühne bringen kann.

Zu diesen nicht-realizable Elementen gehören vor allem die für Lesmians Prosa so typischen Vergleiche: "...jak żebaczka, która po raz pierwszy wyszła na żebry..." (188)

Ebenso vermutete Ursachen für eine äußere Handlung: "jakby je po raz pierwszy od lat tysiąca zbudzono ze snu ciężkiego" (197)

Neu dazugekommen ist in Skrzypek opętany auch die Uhr der Hexe, die nun ein Teil von ihr wird, sie ist auf dem Rücken der Hexe festgewachsen und der Uhrschlag geht jedem ihrer Auftritte voran. Sie paßt ihre Bewegungen teilweise dem Uhrschlag an, da sie mit jedem Uhrschlag einen Schritt tut. Dies ist also ihr Rhythmus, der starre, bedingungslose Rhythmus der Zeit.

2.4.4. Zusammenfassung: die mimischen Dramen Lesmians

In seinen mimischen Dramen baut Lesmian einen gestischen Code auf, der im großen und ganzen auf dem alltäglichen basiert, jedoch durch die "Übertriebenheit" der Gesten und deren ständige Wiederholung, diesen verfremdet und dadurch erst bewußt macht.

Am Anfang der gestischen Dialoge steht der Blickkontakt zwischen

den Dialogpartnern. Er verrät das meiste über das Verhältnis der Dialogpartner zueinander. Folgende Kombinationen sind möglich:

- Suchen des Blickkontaktes durch den einen Partner, Ausweichen durch den anderen
- gegenseitiger Blickkontakt, harmonischer Dialog
- gegenseitiger Blickkontakt, antagonistischer Dialog
- neutraler Blickkontakt, der Blick ist mehr auf die Objekte des Dialogs gerichtet
- fehlender Blickkontakt (dies kommt in den Dramen Lesmians nicht vor).

Den Augen in vieler Hinsicht analog ist die Bedeutung der Gesten der Hände. Es werden hier nur die wichtigsten Gesten der Hände, wie sie im Damentext vorkommen, aufgezählt, im Theatertext selbst werden noch viel mehr Gesten zum Einsatz kommen.

- Funktion der Kontaktaufnahme: Entgegenstrecken der Hände. Die Gestik der Augen und der Hände kann sich hierbei widersprechen. So sucht Chryza zwar den Blickkontakt, streckt ihre Hände aber nicht nach Alaryel aus, vielmehr hält sie sie nach hinten. Erst dem toten Alaryel streckt sie die Hände entgegen. Anders die Nymphe, in deren Verhalten Augen und Hände übereinstimmen, sie blickt Alaryel in die Augen und streckt ihm die Hände entgegen.
- Bedeutung des Suchens: die Hände sind ausgestreckt, aber auf kein Ziel gerichtet (Alaryel in Akt I, Szene 4, als er, nachdem die Nymphe gegangen ist, die Wände abtastet). Dies gehört eigentlich mit zur Funktion der Kontaktaufnahme, da hier der Kontakt gesucht, aber nicht gefunden wird. Dies kommt einem Sprechakt des Aufforderns gleich: "Komm!"
- Funktion des Gebens und Nehmens. Die Hände halten das, was dem Subjekt am wichtigsten ist, Chryza⁸ hält ihre Malutensilien, Alaryel seine Geige. Im Dialog nimmt nun einer dem anderen dieses weg (Alaryel nimmt Chryza den Pinsel und die Rosen), oder gibt es ihm. Das Geben kann erfolgreich sein (die Nymphe gibt Alaryel die Zweige und die Melodie) oder nicht (Chryza gibt Alaryel die Blumen

⁸ Chryza und Alaryel stehen hier und im folgenden auch stellvertretend für Kolombina und Pierrot.

und die Geige, letztere Handlung wird entgegen ihrer Intention erfolgreich).

- Bedeutung der Ohnmacht: die Hände hängen parallel zu den Hüften.
- Funktion des Zeigens: Chryza zeigt auf die Nymphe, diese muß kommen (Sprechakt des Befehlens). Die Hexe zeigt auf Gegenstände, Chryza nickt (Sprechakt des Fragens). Chryza zeigt auf Gegenstände, um der Hexe das Vorgefallene zu erzählen (Sprechakt des Erzählens). Hier wird besonders deutlich, daß in der gestischen Sprache der Kontext wesentlich bedeutender ist, als in der verbalen Sprache. Sowohl beim Sprechakt des Fragens als auch beim Sprechakt des Erzählens zeigt der Sprecher und der Hörer nickt. Beim Fragen jedoch sind die gezeigten Gegenstände dem Hörer zugeordnet (bekannt), beim Erzählen dagegen dem Sprecher. Beim Sprechakt des Befehlens zeigt der Sprecher nicht auf einen Gegenstand, sondern auf den Hörer selbst.

- Funktion des verdeckten Handelns: Chryza streckt die Hände meist nach hinten aus. Da sie Angst davor hat, von Alaryel zurückgewiesen zu werden, handelt sie verdeckt.

Wenn Chryza die Hände nach hinten ausstreckt, hat sie meist einen nach vorne gestreckten Hals, der gleichzeitig ihre Aggressivität bedeutet. So lauert der Täter auf sein Opfer. Dagegen bedeutet ein gebeugter Hals Resignation.

Ebenso ist mit den Füßen sowohl Aggressivität als auch Unterwürfigkeit (diese kann jedoch durchaus aktiv eingesetzt werden) verbunden. Viele dieser Gesten sind in der verbalen Sprache als Idiome festgeschrieben: mit Füßen treten, zu Füßen liegen (verehren), den Kopf einziehen usw.

Die Wiederholung der Gesten sei hier nur noch einmal erwähnt, ausführlich analysiert wurde sie bereits im vorangegangenen Kapitel.

Von den proxemischen Zeichen werden im Dramentext vor allem die Auf- und Abgänge der Personen bedeutungshaft gemacht (Fenster vs Tür), als auch die Raumposition der Personen nach rechts und links. Dabei ist links dominant positiv bewertet, rechts dominant negativ.

Vom Text am meisten festgelegt sind also die Bewegungen der Augen und der Hände. Die Bedeutung beider in der Poetik Leśmians ist auch in seiner Prosa und in seiner Lyrik immer wieder feststellbar.

Die mimischen Dramen Leśmians werden fast durchweg von Musik begleitet. Diese hat zwei Aufgaben. Zum einen wird sie als Leitmotiv für die Nympe eingesetzt. Die Nympe wird zuerst visuell angekündigt über das Indigolicht, dann auditiv über eine bestimmte Melodie ("Muzyka dzwięczy - daleko, w przestrzeni niewiadomej...Trudno określić jej dalekość...Trudno odgadnąć jej niewiadomość...Im trudniej określić, im trudniej odgadnąć - tym naglej, tym niespodzianej zjawia się za oknem,...- postać Rusałki leśnej." (132 u.a.)), dann erst tektil als berührbarer Körper.

Zum anderen kommt der Musik in den mimischen Dramen laut Leśmian eine integrierende Funktion zu. Sie verbindet die gestischen Worte zu verstehbaren Sätzen: "Stąd konieczność muzyki w dramatach mimicznych. Aby rozumieć ruchy poszczególne, musimy je powiązać w zdania za pomocą rytmu, nanizac na nić tego rytmu, sprowadzić do jednego mianownika. Z chwila gdy muzyka zamilknie, ruchy na ekranie kinematograficznym staną się nierozumiałe, rozpadną się w chaos, niczym nie powiązane." (233, aus den Uwagi autorskie)

ZUSAMMENFASSUNG

Zur Bestimmung dessen, was Dialogizität meint, gelangt man erst über einen eindeutigen Dialogbegriff. Einig sind sich wohl alle darüber, daß Dialog mit Kommunikation zu tun hat: Die Dialogforschung muß jedoch die wechselnde Kommunikationsrichtung (Sprecher - Hörerwechsel) und die Kommunikationssituation mit einbeziehen. Uneinigkeit besteht dann über die nähere Definition des Dialogs. Sind alle Gespräche Dialoge, oder gehört zum Dialog der Konflikt, das einheitliche Thema, das gewichtige Thema usw. Der Konflikt gehört insoweit zum Dialog, als zwischen zwei Individuen, die durch verschiedene Erfahrungen geprägt sind, ein Konflikt entstehen muß (wenn auch nicht immer im Sinn eines Streits), da sie ihren geäußerten Worten Konnotationen mitgeben, die der Hörer nie vollständig entschlüsseln wird. Jede Reaktion des Hörers ist darum eine Interpretation auf Probe, die der erste Sprecher dann wieder korrigieren kann usw. Ebenso gehört aber zum Dialog die gemeinsame Basis zwischen Sprecher und Hörer, d.h. je mehr der soziale und kulturelle Hintergrund übereinstimmen, um so weniger Verständigungsschwierigkeiten gibt es.

Der Dialog bietet dem Individuum die Möglichkeit, seine Isolierung von den anderen Individuen zu durchbrechen, den anderen zumindest teilweise erkennen zu können und sich mit dessen Weltsicht (Ideologie) auseinander zu setzen. Der Dialog berührt also ein zentrales (wenn nicht das zentrale) Problem der menschlichen Existenz. Folgende philosophische Probleme sind darin eingebettet:

- das Problem des Verhältnisses von Verschiedenem zu Gleichem, da der andere mir in vielem gleicht und doch immer von mir verschieden bleibt
- das Problem des Verhältnisses von Teil und Ganzem, da erst der Dialog mir die Möglichkeit gibt, mich von den anderen abzusetzen, mich selbst von außen zu sehen und so als Entität zu begreifen.

Der Dialog findet über die Sprache statt, ist aber selbst auch schon in der Sprache angelegt, die ja auch erst über Dialoge entstehen konnte und sich über Dialoge weiterentwickelt.

Die verschiedenen Dialogtypologien sollen an dieser Stelle nicht wiederholt werden, nur das, was dann in der Textanalyse auch angewandt wurde. Zum einen gibt es Dialoge, in denen die Beziehung der Dialogpartner zueinander im Vordergrund steht, d.h. sie ist nicht Thema des Dialogs (dies kann ein ganz anderes, auch banales, sein), sondern ihre Beziehung wird im Dialog definiert oder modifiziert. Dieses "Beziehungsmanagement" ist in jedem Dialog vorhanden, jedoch nicht immer im Bewußtsein der Dialogpartner dominant. Zum anderen gibt es nämlich Dialoge, in denen das Thema (ein Objekt oder ein Sachverhalt) im Vordergrund steht (Situationsdialoge). In den Dialogen der ersten Art kann ein gegenseitiges Übereinstimmen zum Ausdruck kommen (harmonischer Dialog) oder ein miteinander Kämpfen (antagonistischer Dialog).

Auch die Mikrostruktur des Dialogs wird in der Dialogforschung (vor allem in der linguistischen Prägung) typologisiert. Dabei spielt die Art der Reaktionen auf Sprechakte die entscheidende Rolle (Reaktionstypologien). Wieder werden nicht die schon bestehenden Reaktionstypologien wiederholt, sondern lediglich die in der Textanalyse verwendete.

Sprechakte einer Person können dabei überwiegend

- initiativ sein, sie nehmen dann den Dialog immer wieder auf, oder ergreifen ein neues Thema oder einen neuen Aspekt des Themas.
- reaktiv sein, sie gehen dann auf das vorher Gesagte ein, ohne viel Anhaltspunkte für die Fortführung des Dialogs zu geben.
- aktiv sein. Die Aktivität eines Dialogteilnehmers muß nicht unbedingt an der Oberfläche in initiativen Sprechakten zum Ausdruck kommen, sie ist oft erst in der Tiefenstruktur, wenn man den ganzen Dialog und die Dialogsituation betrachtet, erkennbar, wenn der Dialogteilnehmer diese hinter reaktiven Sprechakten verstecken will.
- passiv sein. Hier gilt dasselbe wie bei den aktiven Repliken, Passivität kann, aber muß nicht mit reaktiven Repliken zusammenfallen.
- aggressiv sein. Dies ist nur in antagonistischen Dialogen möglich. Aktive Repliken müssen dabei nicht aggressiv sein.
- defensiv sein. Ebenfalls in antagonistischen Dialogen. Aktive

Repliken können durchaus defensiv sein.

Beispiele für diese Fälle wurden in den Klechdy polskie nachgewiesen.

Zur Dialoganalyse wurde im textanalytischen Teil die Sprechakttheorie nach Searle angewandt, jedoch die kommunikative Funktion, die sich erst aus dem Dialog als Ganzem ergibt, ebenso ermittelt. Wendet man die Sprechakttheorie auf literarische Dialoge an, ist zu bedenken, daß es dem Autor nicht nur um die naturalistische Wiedergabe eines Dialogs geht, sondern daß dieser vom Formwillen des textimmanenten Autors "überformt" ist.

Dialogizität ist in einem literarischen Kunstwerk jedoch nicht nur in den direkten Repliken der Personen gegeben, sondern auch zwischen den Bedeutungskontexten, die sich aus dem gesamten Text ergeben (Beschreibung der Personen, Gegenstände, die ihnen zugeordnet sind, usw.).

In der Dialogforschung immer wieder umstritten ist die Frage, ob zum Dialog notwendig zwei verschiedene Individuen im selben Raum-Zeitkontinuum gehören oder ob es genügt, wenn der Sprecher mit den Erwartungen des nicht anwesenden Hörers rechnet. Hier ist es nun sinnvoll, den Begriff der Dialogizität einzuführen, da Texte, die formell Monologe sind, sehr wohl Merkmale eines Dialogs aufweisen können.

So sind literarische Kunstwerke eigentlich Monologe, da in der Entstehungssituation nur der Autor anwesend ist, in der anderen Entstehungssituation, nämlich der des ästhetischen Objekts (nach Ingarden) aber nur der Leser. Und doch ist in beiden Situationen jeweils ein Hörer mit vorhanden, wenn auch textimmanent, nämlich der textimmanente Leser, der entsteht, da der reale Autor mit einem Leser rechnet, und der textimmanente Autor, der entsteht, da der reale Leser ihn rekonstruiert. Der Literatur haftet also Dialogizität insoweit an, als zwischen textimmanentem Autor und textimmanentem Leser ein Dialog stattfindet, und auch der reale Leser mit dem Text einverstanden sein kann, oder nicht, sich an ihm "ärgern" kann. Auch das Ergebnis des Dialogs ergibt sich bei der Rezeption eines literarischen Kunstwerks, wenn nämlich sich die Weltsicht des Lesers in gewisser Weise ändert, er die seine

zumindest in Frage gestellt sieht. Auch beim realen Autor kann sich ein solcher Prozeß während des Schreibens ergeben.

Auf extratextueller Ebene wurden noch zwei Aspekte der Dialogizität genannt, die Intertextualität und die Bilingualität. Erstere bedeutet die Generierung neuer Texte aus alten, ein Vorgang, der auch bei betont originalen Texten nicht auszuschließen ist. Immer wird sich ein literarischer Text mit der Tradition auseinandersetzen, affirmierend, negierend, parodierend. Die Bilingualität dagegen ist ein Phänomen, das nur bei bestimmten Autoren auffällt, deren Biographie eine Beeinflussung durch eine zweite Sprache nahelegt.

Zur Auseinandersetzung mit der Tradition gehört auch die mit den durch die Tradition geprägten Gattungen. Dieser "Dialog" ist im einen Werk mehr zu spüren, im anderen weniger. Da er für Lesmians Werk wichtig ist, wurden die Gattungstheorien kurz dargestellt.

Dies war vor allem auch notwendig, da Bachtin, dessen Dialogizitätstheorie wegweisend war, diese für die Lyrik und Dramatik ausschloß. Es konnte jedoch gezeigt werden, daß auch in Bachtins Theorie Anhaltspunkte dafür sind, die Dialogizität in der Lyrik zu sehen, er diese jedoch nicht wahrhaben will. Gerade wenn man die Dialogizität als Konflikt verschiedener Bewertungen (Ideologien) sieht, wie dies Bachtin tut, wird klar, daß dieser auch in der Lyrik auftreten kann. Hier können sogar zusätzliche (zur Prosa) Verfahren wie Reim und Metrum die Bewertungskontexte voneinander abgrenzen. Auch der Dramatik will Bachtin die Dialogizität absprechen, da hier eine alles integrierende Instanz fehle. Er übersieht dabei, daß in jedem literarischen Kunstwerk, unabhängig von der Gattung ein textimmanenter Autor, also die integrierende Instanz, vorhanden ist. Sie gewährleistet auch in der Dramatik, daß zwischen den innertextuellen Personenkontexten ein Dialog stattfinden kann.

Da die Dialogizität zwischen Bewertungskontexten auftritt, wurde ein Kapitel der Axiologie gewidmet. In der allgemeinen Axiologie geht es hauptsächlich um eine Ontologie der Werte, deren Verhältnis zu den Zeichen und um eine Typologie der Werte. Werte entstehen mit den Problemen des Lebens, zu deren Lösung ein Ding

oder ein Sachverhalt geeignet ist (positiver Wert) oder nicht (negativer Wert). Positiv und negativ wurden die beiden Pole der Werteskala genannt, da die anderen Wertadjektive relativ sein können (gut kann in einem bestimmten Kontext negativ werden). Eine Vorstellung von diesen beiden Polen scheint dem Menschen aber angeboren zu sein (einige Philosophen belegen sie weiterhin mit dem Adjektivpaar gut vs schlecht, so z. B. Moore). Diese Vorstellung ist nicht weiter analysierbar und damit nicht definierbar. Auf diese grundlegende Ebene reduziert, sind die Werte nicht relativ, es ist immer eindeutig, ob das Ding oder der Sachverhalt zur Lösung des Lebensproblems geeignet ist oder nicht. Erst auf der Ebene der Bewertung werden die Werte relativ, da sie nun vom Subjekt der Wertung und von der Grundlage der Wertung abhängig werden.

In der konkreten Textanalyse wird es darum wichtig sein, anzugeben, für welchen Personenkontext die Bewertung gelten soll. Dabei wird sich die Bewertung durch den textimmanenten Autor erst anhand einer genauen Textanalyse rekonstruieren lassen, sie muß selbstverständlich nicht mit der durch die fiktiven Personen übereinstimmen.

In der Literaturwissenschaft geht es auch noch um die extratextuelle Bewertung, nämlich um die des Textes durch den Rezipienten. Der ästhetische Wert wird hier nicht als reiner Werttyp angesehen, da er als komplexer Wert sich aus emotionalen und kognitiven Bewertungen zusammensetzt, gemäß den Phasen des ästhetischen Rezeptionsvorgangs (nach Ingarden), der emotionalen Phase und der aktiven, schöpferischen, kognitiven Phase. Die ästhetische Bewertung ist nicht relativ, da es sich, wenn verschiedene Bewertungen auftreten, zwar um dasselbe Artefakt, aber nicht um dasselbe ästhetische Objekt handelt. Dieses entsteht mit jedem Rezeptionsvorgang neu.

Vom ästhetischen Wert zu unterscheiden sind die künstlerischen Werte. Diese gehören dem Artefakt an und sind als künstlerische Verfahren erst nach mehrmaliger Rezeption zu erfassen.

Die bisher erwähnten methodologischen Schritte in der Textanalyse konnten im textanalytischen Teil aus Platzmangel nicht für jeden Text Leśmians angewandt werden. Es wurde dasjenige textanalytische Verfahren angewandt, das für den jeweiligen Text am naheliegendsten schien. Ebenso entfielen die Analysen der extratextuellen Ebene, obwohl diese für Leśmians Werk sehr ergiebig und interessant wären. So die Beziehung seiner Texte zur Romantik und Folklore, der Einfluß der russischen Sprache und Literatur (dabei wären seine russischen Gedichte zu interpretieren), und die Rezeptionsgeschichte seines Werkes. Auch die Wirkung Leśmians auf nachfolgende Schriftsteller wäre einer Untersuchung wert.

Für die Prosa Leśmians wurden seine Klechdy polskie stellvertretend analysiert, da sie seine einzigen originalen (d.h. nicht Übersetzungs-) Texte aus seiner "reifen" Zeit sind. In ihnen bilden die Dialoge aus Repliken in direkter Rede zusammenhängende Textpassagen.

Die Vorliebe Leśmians für die direkte Rede fällt schon in seiner Prosa auf, in der Lyrik ist sie noch markanter, da die Gedichte traditionell Monologe des lyrischen Ich sind. In Leśmians Dramen dagegen wird das Fehlen der verbalen direkten Rede bedeutungshaltig. Welche Funktionen haben nun die Dialogpassagen in Leśmians Werk allgemein:

- Die Dialoge erlauben es, verschiedene fiktionale Ichs zu modellieren, es sind dann nicht mehr nur fiktionale Personen, über die in der dritten Person, also als Objekte geschrieben wird. Die Instanz, die zwischen fiktionaler Person und Leser steht, tritt durch dieses Verfahren in den Hintergrund, obwohl sie natürlich weiterhin anwesend ist.
- Dialoge erlauben es, in der einfachen Sprache des "Volkes" zu schreiben, obwohl diese von Leśmian nicht naturalistisch wiedergegeben wird, sondern ebenfalls stilisiert ist. Und unter Stilisierung verstand Leśmian die Wiedergabe nur markanter Details, während die Künstlichkeit durchsichtig bleibt.
- Dialoge kommen Leśmians Stil der Linearität entgegen, d.h. sie geben das Geschehen in zeitlicher Aufeinanderfolge wieder, erlauben keine Gleichzeitigkeit oder Vertauschung von

Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.

- Dialoge erlauben eine künstlerische Sequentierung des Textes, d.h. in der Lyrik fällt die Replikgrenze meist mit der Strophen/Zeilengrenze zusammen. In der Prosa, in der die Repliken meist auffallend kurz sind, kommt ihre Anordnung der Stropheneinteilung nahe. Lyrische Formprinzipien wurden hier nachgewiesen. Auf sprachlicher Ebene ist die Wiederholung in Frage und Antwort häufig. "Bardzo cię wzięło?" "Jużci, że wzięło!" (170) oder die verneinte Wiederholung: "Znajdę" "Nie znajdziesz" "Znajdę!" (173) Ebenso die Kreuzstellung: "Oddaj buty!" "Butów nie oddam" (33). Die wörtliche Wiederholung bestimmter Repliken taucht refrainartig im Text auf.

Auch auf der Inhaltsebene ist der Formwille des textimmanenten Autors auf der Makroebene der Dialoge erkennbar. Bestimmte Sprechakttypen wiederholen sich z.B. in bestimmter Reihenfolge. Mit dem letzten Punkt wurde schon eine wichtige Funktion, die die Dialoge speziell in der Prosa Leśmians haben, genannt. Sie dienen darin der Rhythmisierung und damit der Lyrisierung des Textes.

Eine umgekehrte Tendenz bringen die Dialoge in die Lyrik Leśmians. - Da die direkte Rede von fiktionalen Personen eine übergeordnete Instanz, in die sie eingebettet sind, erfordert (Erzähler),¹ kommt mit den Dialogen ein narratives Element in die Gedichte. Die Dialoge haben also sowohl in der Prosa, wie in der Lyrik eine Funktion der Gattungsvermischung.

¹ Dies scheint obiger Behauptung zu widersprechen, daß die Instanz, die zwischen Personen und Leser steht, durch die Dialoge zurücktritt. Im ersten Fall ist es so, daß diese Instanz (Erzähler) von vorneherein da ist (Prosa!), daum überhaupt erst zurücktreten kann. Im zweiten Fall ist der Erzähler traditionell nicht da (Lyrik), wird aber durch die Dialoge erzeugt, da die Strophen, die nicht in direkter Rede sind, notwendig einem Erzähler zugehören müssen. Eine Mittelstellung nahmen schon traditionell die Balladen ein, Leśmians Gedichte mit Dialogen sind aber nicht alles Balladen.

- In den Dramen Leśmians bewirkt das Fehlen der direkten Rede eine starke Prosaisierung des Textes. Die "Dramenhaftigkeit" bleibt durch die Nennung des Personennamens zu Beginn einer jeden Replik und durch die lineare Aufzählung der Handlungen einer Person erhalten, sowie durch die Anlehnung der Sprache an die Bühnenanweisungen der traditionellen Nebentexte..

Um die oben genannten Funktionen erfüllen zu können, haben die Dialoge in Leśmians Werk folgende Eigenschaften:

- Die Sprache ist eine stilisierte Sprache des Volkes. Die Stilisierung ist einheitlich, eine Differenzierung für die einzelnen Personen fehlt.

- Die Repliken in der Prosa sind meist auffallend kurz.

- Die vielen wörtlichen Wiederholungen, wie sie der Sprache des einfachen Volkes ebenfalls typisch sind, erfüllen in Leśmians Texten auch künstlerische Zwecke.

- Dominanter Sprechakttyp ist die Frage. Die kommunikative Funktion der Fragen ist jedoch eine vielfache. Sie können

a) eine Aufforderung zum Sprechen sein und damit dialoginitiiierend sein

b) eine allgemeine Aufforderung sein. "To już chyba pójdziemy razem, albo co?" (Klechdy, 149). Erscheint die Aufforderung als Frage, wird die Wirkung der Aufforderung abgeschwächt, da der Sprecher dem Hörer scheinbar die Entscheidung überträgt.

c) einen Zeitgewinn darstellen. Besonders Gegenfragen erlauben es dem Sprecher der an ihn gestellten Frage auszuweichen, bzw. die Antwort hinaus zu schieben.

d) eine Bitte sein, die Ablehnung der Bitte kann ebenfalls als Frage erscheinen: "Chcesz na jezioro moimi oczyma popatrzeć?" "Któż by tam, mając własne ślepie, cudzymi chciał zerkać bez potrzeby?" (Klechdy, 105). Wieder schwächt die Frageform die Wirkung der Bitte wie der Ablehnung ab.

e) ein Vorwurf sein. Den Vorwurf in Frageform zu kleiden, ist stark konventionalisiert: "Czemuś nie przychodził?" (Klechdy, 104). Dem Fragenden geht es nicht in erster Linie um den Grund des Wegbleibens (eine solche reine Frage wäre auch denkbar),

sondern er will dem Hörer vorhalten, nicht gekommen zu sein. Diese Interpretation wird erst aus dem "Bühnenhintergrund" erkennbar, da der Leser weiß, daß der Sprecher vergebens gewartet hatte.

Die Frage kann also eine "Maske" für viele Sprechakttypen sein, meist wird eine Abmilderung der Wirkung des jeweiligen Sprechakttyps erreicht, wie dies für indirekte Sprechakte der Fall ist.

Der lineare Stil Lesmians bedingt, daß auf die Fragen meist die direkte Antwort folgt. Dabei wird die Frage oft wörtlich wiederholt. Damit wird zum einen die einfache Alltagssprache stilisiert, in der Folklore dient die Wiederholung der besseren Einprägsamkeit. In Lesmians Texten dient dieses Verfahren jedoch noch anderen "philosophischen" Zwecken.

- Die Grundstruktur des Dialogs wird in der Frage - Antwort Sequenz am deutlichsten wiedergegeben. Der andere spiegelt durch seine wörtliche Wiederholung der Frage das Gesagte noch einmal ab, jedoch in einem veränderten Illokutionstyp (Antwort). Zweck des Dialogs ist ja, das eigene in einem fremden Bewußtsein widergespiegelt zu sehen.

- Damit macht Lesmian Bachtins Theorie des "fremden" Wortes, das Einfluß auf das Wort des Sprechers hat, explizit deutlich.

- Die Frage - Antwort Sequenz modelliert den das ganze Leben bestimmenden Rhythmus, der in der Wiederholung des Gleichen, das dann jedoch nicht mehr das Gleiche ist, besteht.

In der Prosa Lesmians ist die Frage - Antwort Sequenz am deutlichsten, in den Dramen findet sie sich in der Wiederholung der Gesten durch den Dialogpartner wieder (Lesmian vergleicht diese selbst mit der Frage - Antwort Sequenz in den Uwagi autorskie im Anhang an die Dramen). In der Lyrik werden die Funktionen der Frage - Antwort Sequenz von anderen, der Lyrik von vornherein inhärenten Verfahren übernommen: Reim, Metrum, Refrain, auf der Wortebene in Wortspielereien mit denselben Morphemen usw.

Die Motivstruktur der Klechdy polskie, vieler Gedichte Lesmians

mit Dialogen sowie der Dramen ist folgende:

- Der Held geht zufrieden durch die Welt (dieses Motiv kann fehlen, z.B. in den Dramen)
- Der Held verspürt einen Mangel
- Ein nicht-menschliches Wesen nimmt diesen Wunsch, um den Helden für seine Zwecke zu verführen.
- Der Held stirbt (oder kehrt zu seinem Ausgangszustand zurück, wie in den Klechdy polskie).

Die Dialoge zwischen dem Helden und dem nicht-menschlichen Wesen sind dabei die zentralen Dialoge, in denen das nicht-menschliche Wesen zur Erreichung seines Ziels die Mechanismen des Sprechaktes der Verführung anwendet, d.h., dem Helden wird der Weg zur Erfüllung seines Wunsches versprochen (unaufrichtiges Versprechen). Dieser Weg führt jedoch zur Erfüllung des Zieles des Verführers, zum Nachteil des Helden. Die verdeckten Sprechakte, die hierbei verwendet werden, wurden am deutlichsten im Märchen Jan Tajemnik analysiert.

In der Lyrik Leśmians werden viele der oben besprochenen Dialogeigenschaften auf die Wortebene zurückgenommen. In jedem der analysierten Gedichte konnte ein Merkmal der Dialogizität, mit lyrischen Verfahren modelliert, nachgewiesen werden.

Bibliographie

- Arutjunova, N.D., 1970: Nekotorye tipy dialogičeskich reakcji i "počemu"-repliki v russkom jazyke. In: Filologičeskie nauki, 3.
- Austin, John L., 1962: How to do things with words. Cambridge.
- Bachtin, M.M., 1971: Probleme der Poetik Dostoevskijs. München.
1979: Die Ästhetik des Wortes. Frankfurt/M.
1985: Literatur und Karneval. Frankfurt/M.
- Balajan, A.R., 1970: Problemy modelirovanija dialoga. Moskva.
1974: Osnovnye kommunikativnye charakteristiki dialoga. Moskva.
- Balcerzan, E., 1968: Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej B.Jasińskiego. Wrocław.
1971: Perspektywy "poetyki odbioru". In: Problemy socjologii literatury. Wrocław.
- Barthes, R., 1967: Littérature et société. Bruxelles.
- Bartoszyński, K., 1975: Probleme der literarischen Kommunikation in narrativen Werken. In: Fieguth (Hrsg.): Literarische Kommunikation. Kronberg/Ts.
- Bauer, G., 1969: Zur Poetik des Dialogs. Darmstadt.
- Bayer, K., 1977: Sprechen und Situation. Aspekte einer Theorie der sprachlichen Interaktion. Tübingen.
- Bergson, H., 1988: Das Lachen. Darmstadt.
- Beschreiben, Interpretieren, Werten. Lenz, B./Schulte-Middelich, B. (Hrsg.). München 1982.
- Birdwhistell, R.L., 1952: Introduction to Kinesics: An Annotation System for Analysis of Body Motion and Gesture. Louisville, Kentucky.
- Borowy, W., 1937: Rytymika prozy Żeromskiego. In: Prace ofiarowane K. Wóycickiemu. Reprint Würzburg 1978.
- Borzym, St., 1984: Bergson a przemiany światopoglądowe w Polsce. Warszawa.
- Bosák, C., 1974: Zamečanija po teorii dialoga. In: Bulletin ruského jazyka a literatury, XVIII.
- Buber, M., 1947: Dialogisches Leben. Zürich.
1973: Das dialogische Prinzip. Heidelberg.
- Bühler, K., 1965: Sprachtheorie. Stuttgart.

- Červenka, M., 1984: Rhythmical Impulses: Notes and Commentaries.
In: Wiener Slavistischer Almanach, Bd.14.
- Chojnacki, A., 1978: Sytuacja międzyosobowa w powieści. In: Dialog w literaturze. Warszawa.
- Cholodovič, A.A., 1967: O tipologii reči. In: Istoriko-filologičeskie issledovanija, t.1. Moskva.
- Christiansen, B., 1909: Philosophie der Kunst. Hanau.
- Coates, P., 1968: Identyczność i nieidentyczność w twórczości Bolesława Leśmiana. Warszawa.
- Czaplejewicz, E., 1972: Adresat jako kategoria poetyki. In: Przegląd Humanistyczny, Nr.1.
1973: Adresat w poezji Leśmiana. Wrocław.
1981: Poezja jako dialog. Warszawa.
- Danek, D., 1972: O polemice literackiej w powieści. Warszawa.
- Dživilegov, A.K., 1954: Ital'janskaja narodnaja komedia. Moskva.
Dialog w literaturze. Warszawa 1978.
- Dialogizität. Hrsg.: Lachmann, R. München 1982.
- Dijk, Teun A. van, 1972: Foundations for Typologies of Texts. In: Semiotica, 6.
1976: Pragmatics of Language and Literature. Amsterdam.
- Doležel, L., 1977: A Pragmatic Typology of Dialogue. In: Stolz, B.A. (Hrsg.): Papers in Slavic Philology, 1. Ann Arbor.
- Dundes, A., 1964: The Morphology of North American Indian Folktales. In: Communications, 195. Helsinki.
- Engel, J.J., 1756-86: Ideen zu einer Mimik. Berlin.
- Ferguson, C.A., 1964: Diglossia. In: Hymes (Hrsg.): Language in Culture and Society.
- Fieguth, R. (Hrsg.), 1975: Literarische Kommunikation. Kronberg/Ts.
- Fischer-Lichte, E., 1983: Semiotik des Theaters. Bd.1-3. Tübingen.
- Franck, D., 1980: Grammatik und Konversation. Königstein/Ts.

- Gäbe, I., 1984: Local and Global Aspects of Interaction Processes in Poetic Metaphor. In: Poetics. Amsterdam.
- Głowiński, M., 1956: Szkic o Leśmianie. In: Twórczość, nr.10.
- 1961: Słowo umotywowane. In: Rzecz poetycka. Łódź.
- 1963: Narracja jako monolog wypowiedziany. In: Z teorii i historii literatury. Prace poświęcone V międzynarodowemu Kongresowi Sławistów w Sofii. Wrocław.
- 1967: Wirtualny odbiorca w strukturze utworu poetyckiego. In: Studia z teorii i historii poezji. Wrocław.
- 1973: Leśmian - sen. In: Teksty, z.2.
- 1974: Der Dialog im Roman. In: Poetica, 6.
- 1976: Style odbioru.
- 1986: O intertekstualności. In: Pamiętnik literacki, z.4.
- Graham, R., 1954: Widespread Bilingualism and the Creative Writer. In: Word, vol.X.
- Grajewski, M., 1976: Maszyny dialogowe. In: Teksty, nr.2.
- Grübel, R., 1982: Methode, Wertbegriff und Wertung in der Kunsttheorie des Leningrader Bachtinkreises: Interpersonalität, Dialogizität und Ambivalenz des ästhetischen Aktes. In: Beschreiben, Interpretieren, Werten. Lenz, B./Schulte-Middelich, B. (Hrsg.). München.
- 1979: Zur Ästhetik des Wortes bei M.Bachtin. In: Bachtin: Die Ästhetik des Wortes. Frankfurt/M.
- Grygar, M., 1982: Die Theorie der Kunst und der Wertung im tschechischen Strukturalismus. In: Beschreiben, Interpretieren, Werten. Lenz, B./Schulte-Middelich, B. (Hrsg.). München.
- Grzegorzcyk, P., 1961: Jeszcze o Leśmiana wierszach rosyjskich. In: Twórczość, Nr.4.
- Grewendorf, G. (Hrsg.), 1979: Sprechakttheorie und Semantik. Frankfurt/M.
- Gülich, E./Raible, W. (Hrsg.), 1972: Textsorten. Differenzierungskriterien aus linguistischer Sicht. Frankfurt/M.
- 1977: Linguistische Textmodelle. München.
- Günther, H., 1973: Struktur als Prozeß. München.
- Haman, A., 1981: Einige Bemerkungen zu Mukařovskýs Auffassung des

- Wertes. In: Wiener Slavistischer Almanach, Bd.8.
- Hamburger, K., 1957: Logik der Dichtung. Stuttgart.
- Handke, R., 1974: Oddziaływanie literatury w perspektywie odbiorcy. In: Teksty, 6.
- 1980: Odbiorca dzieła jako partner dialogu. In: Teksty, 49.
- Hartman, R.S., The Structure of Value. Foundations of Scientific Axiology. London, Amsterdam.
- Harweg, R., 1971: Quelques aspects de la constitution monologique et dialogique de textes. In: Semiotica, The Hague.
- Hempfer, K.W., 1973: Gattungstheorie. München.
- Henne/Rehbock, 1979: Einführung in die Gesprächsanalyse. Berlin.
- Horálek, K., 1963/65: Monolog a monolické funkce jazyka. In: Prace Filologiczne, t.XVIII, cz.1. Warszawa.
- Hrabák, J., 1961: Remarques sur les corrélations entre le vers et la prose, surtout sur les soi-disant formes de transitions. In: Poetics, Poetyka, Poetika. Warszawa.
- Hryško, V., 1974: Gogol's Ukrainian-Russian Bilingualism and the Dualism of Gogolian Style. Ann Arbor.
- Husserl, E., 1928: Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins. In: Jahrbuch für phänomenologische Forschung, IX.
- 1986: Phänomenologie der Lebenswelt. Stuttgart.
- Hvišč, J., 1972: Die genologische Interpretation der Literatur. In: Zagadnienia Rodzajów Literackich, 15, z.1 (28).
- 1979: Problems of Genologic Typology. In: Zagadnienia Rodzajów Literackich, 22, z.2 (43).
- Ingarden, R., 1931: Das literarische Kunstwerk. Halle
- 1968: Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks.
- 1969: Erlebnis, Kunstwerk, Wert. Tübingen.
- Iser, W., 1975: Die Appellstruktur der Texte. In: Warning, R. (Hrsg.): Rezeptionsästhetik. München 1975.
- 1979: Der implizite Leser. München.
- 1984: Der Akt des Lesens. München.
- Ivanov, V.V., 1973: Znaczenie idej M.M. Bachtina o znake, vyskazyvanij i dialoge dla sovremennoj semiotike. In: Trudy po znakovym sistemam, VI. Tartu.

- Ivin, A.A., 1970: Osnovanija logiki ocenok. Moskva.
1975: Grundlagen der Logik der Wertungen. Berlin.
- Jakubinskij, L.D., 1923: O dialogičeskoj reči. In: Russkaja reč'. Petrograd.
- Juniewicz, A., 1964: Nowe rosyjskie wiersze i listy Leśmiana. In: Przegląd humanistyczny. Warszawa.
- Klammer, Th.P., 1973: Foundations for a Theory of Dialogue Structure. In: Poetics, Nr.9.
- Kraft, V., 1981: Foundations for a Scientific Analysis of Value. Dordrecht.
- Kristeva, J., 1967: Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman. In: Critique, Nr.239. dt. in: Ihwe (Hrsg.): Literaturwissenschaft und Linguistik, Bd.3. Frankfurt 1972.
1969: Semeiotike. Recherches pour une sémanalyse. Paris.
- Kroll, W., Flaker, A., 1974: Literaturtheoretische Modelle und kommunikatives System. Zur aktuellen Diskussion in der polnischen Literaturwissenschaft. Kronberg/Ts.
- Lachmann, R., 1983: Intertextualität als Sinnkonstitution. In: Poetica, Bd.15.
1982: Dialogizität.
- Lalewicz, J., 1974: Mechanizmy komunikacyjne "twórczej zdrady". In: Teksty, 6.
1975: Komunikacja językowa i literatura. Wrocław.
1976: Filozoficzne problemy językowej artykulacji podmiotowości. In: Archiwum Historii Filozofii i Myśli Społecznej, t.22.
1978: Proces i aparat komunikacji literackiej. In: Teksty, 1.
- Lam, A., 1976: Dialogowość poezji Herberta. In: Teksty, 1.
1978: Dialogowość utworu poetyckiego (na przykładzie poezji Z. Herberta). In: Dialog w literaturze. Warszawa.
- Landwehr, J.W./Setterkorn, 1973: Lesen als Sprechakt. In: Literaturwissenschaft und Linguistik, 9.
- Lehmann, J., 1977: Ambivalenz und Dialogizität. Zur Theorie der

- Rede bei M.Bachtin. In: Kittler/Turk (Hrsg.): Urszenen. Literaturwissenschaft als Diskursanalyse und Diskurskritik. Frankfurt/M.
- Lem, St., 1968: Filozofia przypadku. Kraków.
- Leśmian, B., 1912: Sad rozstajny. Warszawa.
- 1913: Klechdy sezamowe. Warszawa.
- 1913: Przygody Sindbada Żeglarza. Warszawa.
- 1920: Łąka. Warszawa.
- 1926: Ballady. Zamość.
- 1936: Napój cienisty. Warszawa.
- 1938: Dziejba leśna. Warszawa.
- 1956: Klechdy polskie. Londyn.
- 1959: Klechdy polskie. Warszawa.
- 1959: Z pism B.Leśmiana. Szkice literackie. Warszawa.
- 1962: Z pism B.Leśmiana. Utwory rozproszone. Listy. Warszawa.
- 1983: Poezje wybrane. Wrocław u.a.
- 1985: Skrzypek opętany. Warszawa.
- Lévi-Strauss, Cl., 1977: Strukturele Anthropologie. Frankfurt/M.
- Levin, Ju.J., 1973: Lirika s kommunikativnoj točki zrenija. In: Eng, Jan van der: Structure of Texts and Semiotics of Culture. The Hague, Paris.
- 1976: Concerning what Kind of a Speechact a Poem is. In: Dijk, Teun A. van: Pragmatics of Language and Literature. Amsterdam.
- 1980: Liryka w świetle komunikacji. In: Pamiętnik literacki, z.3.
- Levinson, S.C., 1981: The essential Inadequacy of Speech Act Models of Dialogue. In: Parret, Sbisá, Verschueren: Possibilities and Limitations of Pragmatics: Proceedings of the Conference on Pragmatics at Urbino. Amsterdam.
- Ligeza, L., 1968: Klechdy polskie B.Leśmiana na tle folklorystycznym. In: Pamiętnik literacki, LIX, 1.
- Lotman, Ju., 1970: Stat'i po tipologii kul'tury. Tartu.
- 1973: O dvuch modeljach komunikacji v sisteme kul'tury. In: Trudy po znakovym sistemam, VI. Tartu.
- 1974: Das Problem des künstlerischen Raums in Gogol's Prosa. In: Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und

- Kultur. Kronberg/Ts.
- 1977: *Tekst i struktura auditorii*. In: *Trudy po znakovym sistemam*, IX. Tartu.
- 1978: *Fenomen kul'tury. Dinamičeskaja model' semiotičeskoj sistemy*. In: *Trudy po znakovym sistemam*. Tartu.
- 1981 a: *Die Struktur literarischer Texte*. München.
- 1981 b: *Tekst v tekste*. In: *Trudy po znakovym sistemam*, 14. Tartu.
- Luhmann, N., 1984: *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt/M.
- Maren-Griesebach, 1974: *Theorie und Praxis literarischer Wertungen*. München.
- Markiewicz, H., 1985: *Polifonia, dialogowość i dialektyka. Bachtinowska teoria powieści*. In: *Pamiętnik literacki*, z.2.
- Mayenowa, M.R., 1973: *An Analysis of Some Visual Signs: Suggestions for Discussion*. In: Eng (Hrsg.): *Structure of Texts and Semiotics of Culture*. The Hague, Paris.
- Merleau-Ponty, M., 1984: *Die Prosa der Welt*. München.
- Moore, G.E., 1984: *Principia Ethica*. Stuttgart.
- Mukařovský, J., 1948: *Dialog a monolog*. In: *Kapitoly z česke poetiky*. Praha.
- 1948: *K jevištnímu dialogu*. In: *Kapitoly z česke poetiky*. Praha.
- 1964: *K Čapeks Prose as Lyrical Melody and as Dialogue*. In: Garvin, P. (Hrsg.): *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure and Style*. Washington.
- 1974: *Studien zur strukturalistischen Ästhetik und Poetik*. München.
- Müllerová, O., 1979: *Komunikativní složky výstavby dialogičeského tekstu*. Praha.
- Nicoll, A., 1963: *The World of Harlequin. A Critical Study of the Comedia dell'Arte*. Cambridge.
- Nyczek, T., 1976: *B. Leśmian*. Wrocław, Kraków.
- Odincov, V.V., 1977: *Stilističeskaja struktura dialoga*. In: *ders.:*

Jazykovye processy sovremennoj russkoj chudožestvennoj literatury. Proza. Moskva.

Ohmann, R., 1971: Speech, Action and Style. In: Chatman, S. (Hrsg.): Literary Style, a Symposium. New York.

1971 Speech Acts and the definition of Literature. In: Philosophy and Rhetoric, 4, Heft 1.

1972: Speech, Literature and the Space between. In: New literary history, 4.

1973: Literature as Act. In: Chatman, S. (Hrsg.): Approaches to Poetics. New York, London.

Okopień, K., 1976: "Państwo" Platona: dialog jako monolog; "Wyznania" Augustyna: monolog jako dialog. In: Teksty, Nr.1.

Okopień-Sławińska, A., 1965: Rola konwencji w procesie historycznoliterackim. In: Proces historyczny w literaturze i sztuce. Warszawa.

1971: Relacje osobowe w literackiej komunikacji. In: Problemy socjologii literatury. Wrocław.

1975: Die personalen Relationen in der literarischen Kommunikation. In: Fieguth, R. (Hrsg.): Literarische Kommunikation. Kronberg/Ts.

1976: Problemy semantyki wypowiedzi: o postaciach znaczenia. In: Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa. Kraków.

1976: O semantyce form osobowych. In: Roczniki humanistyczne, t.XXIV, z.1.

1977: Jak formy osobowe grają w teatrze mowy. In: Teksty, Nr.5-6.

Osinski, 1967: Przekład tekstu literackiego na język teatru. In: Trzynadłowski, J. (Hrsg.): Dramat i teatr. Wrocław.

Pankowski, M., 1967: Leśmian. La révolte d'un poete contre les limites. Bruxelles.

Papierkowski, S.K., 1964: B.Leśmian. Studium językowe. Lublin.

Pavis, P., 1981: Problems of a Semiotics of Gesture. In: Poetics Today.

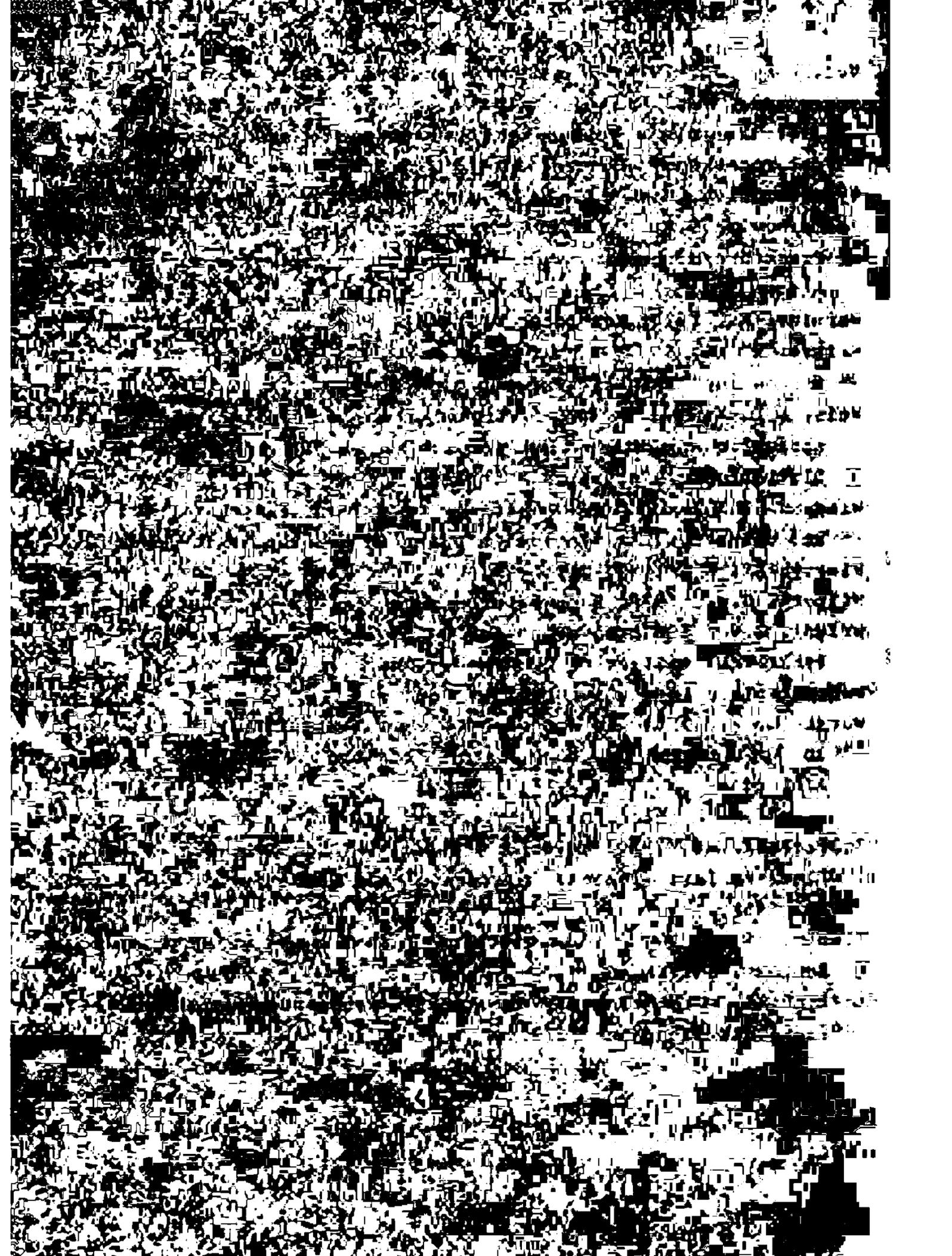
Piatigorskij, A., 1975: O możliwości analizy tekstu jako pewnego

- typu sygnału. In: Mayenowa (Hrsg.): Semiotyka kultury. Warszawa.
- Pilz, G./Kaiser, E. (Hrsg.), 1976: Literarische Wertung und Wertungsdidaktik. Kronberg/Ts.
- Poe, E.A., 1913-1914: Opowiesci nadzwyczajne. Warszawa. (Übersetzer: Leśmian).
- Poliščuk, G.G./Sirotinina, O.B., 1979: Razgovornaja reč' i chudožestvennyj dialog. In: Lingvistika i poetika, Moskva.
- Pollak, S., 1962: Niektóre problemy symbolizmu rosyjskiego a wiersze rosyjskie Leśmiana. In: Twórczość, Nr.12.
- Popovici, V., 1984: Is the Stage-Audience Relationship a Form of Dialogue? In: Poetics. Amsterdam.
- Posner, R., 1972: Dialogsorten. Die Verwendung von Mikrostrukturen zur Textklassifizierung. In: Gülich/Raible (Hrsg.): Textsorten. Differenzierungskriterien aus linguistischer Sicht. Frankfurt/M.
- Pratt, M.L., 1977: Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse. Bloomington, London.
- Problemy socjologii literatury. Wrocław 1971.
- Propp, Vl., 1972: Morphologie des Märchens. München.
- Raible, W.: Was sind Gattungen? In: Poetica, Bd.12.
- Ratajczak, D., 1979: Teatr artystyczny B.Leśmiana. Z problemów przełomu teatralnego w Polsce. 1893-1913. Wrocław u.a.
- Revzina, O.G., 1972: The Fourth Summer School on Secondary Modeling Systems. In: Semiotica, 6.
- 1975: A Semiotic Experiment on Stage: the Violation of the Postulate of Normal Communication as a Dramatic Device. In: Semiotica, 14.
- Ricoeur, P., 1970: Qu'est-ce qu'un texte? In: Hermeneutik und Dialektik, Bd.II. Tübingen.
- Sandauer, A., 1956: Filozofia Leśmiana. In: Moje Odchylenia. Kraków.
- Sartre, J.-P., 1948: Qu'est-ce que la littérature. In: Situations, 2. Paris.
- Schaeffer, P., 1975: Sémiologie de la représentation. Bruxelles.
- Scheler, M., 1954: Der Formalismus in der Ethik und die materiale

- Wertethik. In: Gesammelte Werke, 2. Bern.
- Schmachtenberg, R., 1982: Sprachtheorie und dramatischer Dialog. Tübingen.
- Schmid, H., 1973: Strukturalistische Dramentheorie. Kronberg.
- 1982: Der Beitrag der russischen formalen Schule zu einer Theorie der literarischen Wertung. In: Beschreiben, Interpretieren, Werten. Lenz, B./Schulte-Middelich (Hrsg.). München.
- 1986: "Zwei zu eins": Eine charakteristische Dialogkonstellation im absurden Theater. In: Forum Modernes Theater, 2.
- Schmid, W., 1973: Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs. München.
- Schmidt, S.J., 1973: Texttheorie. München.
- 1978: Zu einer Theorie ästhetischer Kommunikationshandlungen. In: Poetica, Bd.10.
- Searle, J.R., 1977: Sprechakte. Frankfurt.
- Seiffert, H., 1971: Einführung in die Wissenschaftstheorie, 1-3. München.
- Semiotyka kultury. Hrsg. Janus, Mayenowa. Warszawa 1975.
- Simon, K.G., 1960: Pantomime. München.
- Simposium po strukturnomu izučeniju znakovych sistem. Moskva 1962.
- Skwarczyńska, I., 1931: O pojęcie literatury stosowanej. In: Pamiętnik literacki.
- 1932: Próba teorii rozmowy. In: Pamiętnik literacki. Und in: Zagadnienia Rodzajów Literackich, 1971.
- 1937: Teoria listu. Lwów.
- Sławiński, J., 1966: O kategoriach przedmiotu lirycznego. In: Wiersz i poezja. Wrocław.
- Smirnov, I., 1985: Dva tipa rekurrentnosti: poezja vs proza. In: Wiener Slawistischer Almanach, Bd.15.
- Soloveva, A.K., 1965: O nekotorych obščich voprosach dialoga. In: Voprosy Jazykoznanija, 6.
- O spójności tekstu. Hrsg. Mayenowa. Wrocław 1971.
- Stone, R.H., 1971: The theoretician and bilingual Poet. B.Les'mian. Los Angeles.
- 1976: B.Les'mian. The Poet and his Poetry. Berkeley.

- 1985: Wstęp. In: B. Leśmian: Skrzypek opętany. Warszawa.
- Strasser, St., 1969: The Idea of Dialogal Phenomenology. Pittsburgh.
- Studia o Leśmianie. Hrsg. Głowiński, Sławiński. Warszawa 1971.
- Sugiera, M., 1984: O "Dziejbie leśnej" (B. Leśmiana). In: Dialog, Nr.1.
- Szpakowska, M., 1984: Klechdy cmentarne Leśmiana. In: Dialog, Nr.1
- Theunissen, M., 1965: Der Andere. Berlin.
- Titzmann, M., 1977: Strukturele Textanalyse. München.
- Todorov, Ts., 1972: Einführung in die phantastische Literatur. München.
- 1972: Poetik der Prosa. Frankfurt/M.
- 1979: O pochodzeniu gatunków. In: Pamiętnik literacki.
- 1981: M. Bakhtine, le principe dialogique. Paris.
- Trznadel, J., 1961: Rosyjskie wiersze Leśmiana. In: Twórczość, Nr.1.
- 1964: Twórczość Leśmiana. Warszawa.
- Trzynadłowski, J., 1961: Information Theory and Literary Genres. In: Zagadnienia Rodzajów Literackich, 4 z 1 (6).
- Tyszczyk, A., 1985: Oceny a nauka (o statusie ocen w nauce o literaturze w pracach R. Ingardena). In: Ruch literacki, 5-6.
- Tynjanow, J., 1977: Das Problem der Verssprache. In: Zur Semantik des literarischen Textes. München.
- Uspenskij, Ivanov, Toporov, Pjatigorskij, Lotman, 1973: Theses on the Semiotic Structure of Culture. In: Jan van der Eng (Hrsg.): Structure of Texts and Semiotics of Culture. The Hague, Paris.
- Uspenskij, B.A., 1975: Poetik der Komposition. Frankfurt/M.
- 1967: Problemy lingvističeskoj tipologij w aspekte rozličienija govarjaščego (adresanta) i slušajuščego (adresata). In: To Honor R. Jakobson, Essays on the Occassion of His 70. Birthday, vol. III. The Hague.
- Valjusinskaja, Z.V., 1979: Voprosy izučenija dialoga v rabotach sovetskich lingvistov. In: Zolotova, G.A. (Hrsg.): Sintaksis teksta. Moskva.

- Veltruský, J., 1977: Drama as Literature. Lisse.
- Volockaja, Z.M., Nikolaeva, T.M., Segal, D.M., Civ'jan, T.W., 1968: Žestovaja komunikacija i ee mesto sredi drugich sistem čelovečeskogo obščeniya. In: Simpozium po strukturnom tvorčestvu. Moskva.
- Vološinov, V.N., 1975: Marxismus und Sprachphilosophie. Frankfurt/M, Berlin, Wien.
- Warning, R., 1975: Rezeptionsästhetik. München.
- Weinreich, U., 1977: Sprachen im Kontakt. Ergebnisse und Probleme der Zweisprachigkeitsforschung. München.
- Weiss, D., 1981: Konversationsanalyse: Materialien zu einer sprachlichen Interaktionsgrammatik. In: Hill/Lehmann (Hrsg.): Slavistische Linguistik. München.
- Wiemann, H.N., 1972: The Axiology of Robert S.Hartman. In: Value and Valuation. Axiological Studies in Honor of R.S. Hartman.
- Wierzyński, K., 1939: O B.Leśmianie. Warszawa.
- Wilpert, G.v., 1979: Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart.
- Wright, G.v., 1963: Norm and Action. New York, London.
1963: The Varieties of Goodness. London.
- Wspomnienia o Leśmianie. Lublin 1966.
- Würzbach, N., 1984: An Approach to a Context-oriented Genre Theory in Application to the History of the Ballad. In: Poetics. Amsterdam.
- Zgorzelski, A., 1980: Towards a Theory of systemic Featuring of a literary Text. Theses. In: Zagadnienia Rodzajów Literackich, 28 z 2 (45).
- Zimmer, R., 1982: Dramatischer Dialog und außersprachlicher Kontext. Göttingen.
- Żółkiewski, 1977: Pomysły do teorii produkcji literackiej. In: Pamiętnik literacki, z 3.



SLAVISTISCHE BEITRÄGE

(1990-1991)

253. Ucen, Kim Karen: Die Chodentrilogie Jindřich Šimon Baars. Eine Untersuchung zur Literarisierung der Folklore am Beispiel des Chronikromans von Baar. 1990. X, 277 S., 6 Farbabbildungen.
254. Zybatow, Lew: Was die Partikeln bedeuten. Eine kontrastive Analyse Russisch-Deutsch. 1990. 192 S.
255. Mondry, Henrietta: The Evaluation of Ideological Trends in Recent Soviet Literary Scholarship. 1990. IV, 134 S.
256. Waszink, Paul M.: Life, Courage, Ice: A Semiological Essay on the Old Russian Biography of Aleksandr Nevskij. 1990. 166 S.
257. Gemba, Holger: Untersuchungen der Raumsprache im lyrischen Werk A.A. Bloks. 1990. XVI, 421 S.
258. Даниленко, Борис: Окозрительный устав в истории богослужения Русской церкви. 1990. 143 S.
259. Lehmann, Inge: Putni tovaruš. Ana Katarina Zrinska und der *Ozaljski krug*. 1990. VIII, 203 S.
260. Slavistische Linguistik 1989. Referate des XV. Konstanzer Slavistischen Arbeitstreffens Bayreuth 18. - 22.9.1989. Herausgegeben von Walter Breu. 1990. 313 S.
261. Woodward, James B.: Metaphysical Conflict. A Study of the Major Novels of Ivan Turgenev. 1990. VIII, 178 S.
262. Faulhaber, Dieter Roland: Christian Gottlieb Bröder in Rußland. Studien zur russischen grammatischen Terminologie in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts. 1990. VIII, 233 S.
263. Loske, Annette: Individuum und Kollektiv. Zum Problem des Helden in nachrevolutionären russischen Dramen von „Misterija-buff“ bis „Ljubov' Jarovaja“. 1990. VIII, 279 S.
264. Trunte, Hartmut: СЛОВѢНЬСКЪИ ЯЗЫКЪ. Ein praktisches Lehrbuch des Kirchenslavischen in 30 Lektionen. Zugleich eine Einführung in die slavisches Philologie. Band I: Altkirchenslavisch. 1990. 2., durchgesehene Aufl. 1991. XX, 223 S. (=Studienhilfen. 1.)
265. Burkhardt, Doris: Modale Funktionen des Verbalaspekts im Russischen? 1990. 155 S.
266. Зализняк, А. А.: «Мерило Праведное» XIV века как акцентологический источник. 1990. X, 183 S.
267. Drews, Peter: Herder und die Slaven. Materialien zur Wirkungsgeschichte bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts. 1990. 245 S.
268. Рахилина, Екатерина В.: Семантика или синтаксис? (К анализу частных вопросов в русском языке.) 1990. X, 206 S.

* * *

269. Golubzowa, Ludmilla: Adverb und Sprachstil. Untersuchungen zur stilistischen Differenziertheit in der russischen Literatursprache, insbesondere im lexikalischen Bereich. 1991. XVIII, 418 S.
270. Drama und Theater. Theorie — Methode — Geschichte. Herausgegeben von Herta Schmid und Hedwig Král. 1991. XIV, 651 S.
271. Dobringer, Elisabeth: Der Literaturkritiker R.V. Ivanov-Razumnik und seine Konzeption des Skythentums. 1991. XVIII, 254 S.
272. Neureiter, Ferdinand: Geschichte der kaschubischen Literatur. Versuch einer zusammenfassenden Darstellung. 2., verb. u. erw. Aufl. 1991. 332 S.
273. Richter, Angela: Serbische Prosa nach 1945. Entwicklungstendenzen und Romanstrukturen. 1991. 252 S.
274. Slavistische Linguistik 1990. Referate des XVI. Konstanzer Slavistischen Arbeitstreffens Bochum/Löllinghausen 19.-21.9.1990. 1991. 327 S.
275. Страхов, Александр: Культ хлеба у восточных славян. Опыт этнолингвистического исследования. 1991. VI, 244 S.
276. Brown, Russell E.: Myths and Relatives. Seven Essays on Bruno Schulz. 1991. IV, 144 S.
277. Klosi, Ardian: Mythologie am Werk: Kazantzakis, Andrić, Kadare. Eine vergleichende Untersuchung am besonderen Beispiel des Bauopfermotivs. 1991. 183 S.
278. Буланин, Дмитрий М.: Античные традиции в древнерусской литературе XI-XVI вв. 1991. 465 S.
- 279.