

Protokolle 80/2, München, Viers

S. 23-44

Peter Weibel

ZU EINER KATASTROPHENTHEORIE
DER LITERATUR (1980)

Von der Metapher zur Montage

Ein Vortrag

Verehrte Damen und Herren,

ich kann nicht umhin, mit einer unerwarteten Entschuldigung zu beginnen, die an diejenigen unter Ihnen gerichtet ist, die nach der Lektüre des Titels meines Vortrags vielleicht erwartet haben, ich werde quasi über den „katastrophalen Zustand der Literatur von heute“ oder über „die moderne Literatur als eine Katastrophe“ sprechen. Sie werden nun vielleicht enttäuscht sein, wenn Sie erfahren, daß ich Ihnen dieses eventuelle Vergnügen kaum bereiten kann. Ich habe mich nämlich bei der Wahl meines Titels nicht auf die umgangssprachliche Bedeutung des Wortes ‚Katastrophe‘, sondern auf einen modernen Zweig der Mathematik bezogen, nämlich die Katastrophentheorie, die seit Mitte der sechziger Jahre (vor allem) durch die Schriften von René Thom¹ aus der Bifurkationstheorie von Vektorfeldern, der Theorie der Singularitäten komplexer Funktionen und differenzierbarer Abbildungen, mit einem Wort: aus der Differentialtopologie und der Theorie dynamischer Systeme, im Entstehen begriffen ist.

Zur Katastrophentheorie gehören alle mathematischen Theorien, die beschreiben, wie abrupte Veränderungen in Familien von Objekten geschehen, die von Parametern abhängig sind. E. C. Zeeman², ein weiterer Adept, verwendet die Elementare Katastrophentheorie, um diskontinuierliche Phänomene wie Gefängnisrevolten, den Herzschlag, Wahlen, geistige Störungen, Zusammenbrüche des Aktienmarktes etc. zu modellieren.

Die Elementare Katastrophentheorie (KT) liefert universale Modelle für „generische“ Diskontinuitäten, denn Thom's Idee einer Katastrophe befähigt uns, die Kluft zwischen einer kontinuierlichen Beschreibung der Natur und den offensichtlich un stetigen Formunterschieden, die man beobachtet, zu überbrücken. Die Fragen, die Anaximander, Heraklit, Aristoteles und Bacon gestellt haben, ob es möglich ist, die Formen der (belebten oder unbelebten) Objekte zu präzisieren, insbesondere die innere Form, die Phase (H_2O erscheint uns beispielsweise als flüssig, fest und gasförmig), die Formen zu klassifizieren und den Verlauf ihrer spatio-temporellen Entwicklung zu bestimmen, kann man seit Thom ansatzweise beantworten, indem er ein mathematisches Modell für ihre rapiden und brutalen Veränderungen gefun-

den hat. Man nennt eine *Katastrophensituation jene wenig stabile, in der sich ein Objekt befindet, bereit, in einen anderen stabileren Zustand zu springen*. Jede Elementare Katastrophe besteht aus einer mäßig degenerierten Singularität einer Funktion zusammen mit der Entfaltung dieser Funktion, und für gewöhnlich repräsentiert der Locus der kritischen Punkte der Familie der Funktionen die Entfaltung. *Meistens ist die Singularität der ‚cusp‘, der Umkehrpunkt*. Jedes „äußere Faktum“ kann als eine „elementare Katastrophe“ beschrieben werden, definiert durch einen Konflikt der Bereiche in der Raum-Zeit R^4 . Und es sind genau die strukturell stabilen Katastrophen, die a priori die geeignetsten sind, in der *Verkopplung: Realität \rightarrow Geist, welche durch die Wahrnehmung definiert wird*, zu überleben. Wenn wir eine Form haben, die geometrisch durch den Graph einer Funktion $F(x)$ beispielsweise definiert wird, sagt man, diese Funktion ist ‚strukturell stabil‘, wenn die gestörte Funktion $G = F + \delta F$ (topologisch) die gleiche Form hat wie die ursprüngliche Funktion F . Das Studium der ‚stabilen‘ Assoziationen der Wörter führt zu einer geometrischen Theorie der Sprache, der ‚Bedeutung‘. Neben Embryologie, Molekularbiologie, Physik und Mathematik ist auch die Linguistik ein bevorzugtes Anwendungsgebiet der KT³. Wir werden nun im folgenden Gedichte quasi als strukturell stabile Katastrophen betrachten, bzw. die Entwicklung des Gedichts im letzten Jahrhundert unter dem Gesichtspunkt einer dynamischen Theorie der Morphogenese: Das Gedicht als ‚Katastrophe‘ und seinen Sinn als ‚strukturelle Stabilität‘.

Meine Damen und Herren, mit der Bitte, mir zu verzeihen, daß ich solcherart Ihre mit dem angekündigten Titel verbundenen Erwartungen nicht erfüllen werde, verbinde ich aber gleichzeitig eine Warnung, die an diejenigen unter Ihnen gerichtet ist, die nun erschrecken in der Meinung, sie wüßten nicht wie ihnen geschieht und würden alsbald mit den mathematischen Feinheiten und Formalismen der KT auf zudringliche Weise bekannt, wenn nicht gar vertraut gemacht werden. Auch diese Angst — ich darf ja nicht annehmen, daß es sich um eine Hoffnung bzw. einen Wunsch handelt — müßte ich enttäuschen. Und eine weitere Enttäuschung Ihrer Erwartungen würden Sie mir ja kaum zugestehen.

Nein, ich werde am Ende meines Vortrages und gelegentlich auch zwischendurch, wenn Sie gestatten, *die KT als Sprache benützen*, um bestimmte Phänomene der Diskontinuität (soll ich sagen des Sinns?) der Syntax beschreiben und klassifizieren zu können, *als ein Modell* sozusagen für die Entstehung linguistischer Formen, *für die großen Regulationsfiguren der Sprache*. Warum gerade die Katastrophentheorie werden einige unter Ihnen, vielleicht sogar mit Interesse, fragen.

Die Antwort: Weil man mit ihr und an ihr den Diskurs beschreiben kann, den in unserer Epoche die Behandlung der Sprache genommen hat, speziell das Verdrängen alter Regulationsfiguren (wie den Reim) und das Auftauchen neuer. Denn die Epistemologie der Literatur hat in unserem Jahrhundert entscheidende Brüche

und Verschiebungen erfahren. Obwohl es die Öffentlichkeit und deren Verwalter & Erzeuger, Lektoren, Kritiker, Germanisten, Nostalgie-Greise und Neo-nianer aller Schattierungen, nicht zur Kenntnis nehmen wollen, haben die wissenstheoretischen Voraussetzungen, die aus allen Disziplinen der Produktivität des menschlichen Geistes in die Literatur einströmen, diese sehr verändert. Sich dieses Wissens zu entschlagen, gelingt nur, indem mit Hilfe der Massenmedien künstlich und gewalt-sam eine mittelmäßige Belletristik am Leben erhalten wird.

Ein Weg dieses Diskurses des Schreibens ist die Verwandlung der Metapher in die Montage und deren Ausweitung. Wegen der gebotenen Kürze werde ich Ihnen nur einige wichtige Stationen dieses Weges, deren Problemstellungen und -lösungen, aufzeigen und mich damit dem Entwurf eines Horizonts nähern, in dem das Sub-jekt unseres Symposions, Friederike Mayröcker, ihre topologische Zerreißprobe der Montage unternimmt.

○ Was ist nun die METAPHER, die nach Roman Jakobson und Jacques Lacan neben der Metonymie zu den wesentlichsten Erzeugerprinzipien der dichterischen Sprache gehört?

Wie es der Name bereits zum Ausdruck bringt und worauf auch Ernst Robert Curtius in seiner umfassenden Untersuchung über „Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter“ (1948) nachdrücklich hinweist, besteht die sprachliche Funk-tion der Metapher in der ÜBERTRAGUNG eines Wortes aus einem gewissen natür-lichen, gewohnten, hochfrequenten Zusammenhang in einen künstlichen, unge-wohnten, niederfrequenten Zusammenhang. Max Bense beschreibt⁴ sehr genau, wie zum Beispiel das Wort ‚Fuß‘ aus seinem ursprünglichen Kontext, die menschliche Gestalt, gelöst und in den neuen Kontext der Landschaft versetzt wird, sodaß man dann vom „Fuß des Berges“ spricht und dabei eine räumliche Fixierung „unten am Berg“ meint. Was geschieht nun eigentlich bei diesem sprachlichen Vorgang, wobei ich bewußt eine Metapher wählte, die eigentlich niemandem mehr auffällt, die eigentlich gar nicht mehr als Metapher wahrgenommen wird, weil sie so oft benützt/frequentiert und so umgangssprachlich vertraut geworden ist.

○ „Fuß des Berges“ bzw. „Bergfuß“ heißt „unten am Berg“. Dieser Austausch ist ent-standen, bzw. diesem Austausch liegt ein Vergleich, eine ANALOGIE zugrunde. Der Kontext „Gestalt des Körpers“ wird mit dem Kontext „Gestalt des Berges“ ver-glichen, und was dort die Bezeichnung für „unten“ ist, nämlich „Fuß“, wird auf das, was hier „unten“ ist, übertragen. Eigentlich hat also, so Bense, das Wort „Ge-stalt“ als geheime Vermittlung gedient. Diese Vermittlungsfunktion ist meistens übersehen worden, doch ohne diese Vermittlung funktioniert die Metapher nicht bzw. wird eine schlechte generiert. Das ist ein Haupttheorem unserer Überlegungen: diese Vermittlung, dieses Zwischenglied, dieses tertium comparationis, wird bei der Metapher unterschlagen und so auch vom Rezipienten nicht bewußt wahr-genommen, obwohl es die eigentliche Ursache der Metapher, die unbewußte Wir-

kung, die Legitimität derselben bildet, da es die ihr zugrunde liegende Analogie erst herstellt. Es wird zwischen zwei prima vista auseinander liegenden Sprachbereichen etwas Gemeinsames, ein Sinnzusammenhang, entdeckt.

Bei der Metapher „Fuß des Berges“ heißt dieses unterschlagene Vermittlungsglied „Gestalt“. Übersetzt müßte die Metapher also lauten „Fuß der Gestalt des Berges“. Wie mächtig dieses unsichtbare Vermittlungsglied – der Vergleich von Körper und Berg durch die Gestalt – in Wirklichkeit ist, sieht man daran, daß es eine lange Kette von anderen Metaphern erzeugt hat: Bergrücken, Stirnwand des Berges, Nase des Berges, Höcker usw. Selbstverständlich werden auch Merkmale des Berges auf den Körper übertragen: steile Stirn, Hügel usw. Ich habe hier von Merkmalübertragung gesprochen. Es versteht sich, daß unter den Techniken der Merkmalübertragung die Genetiv-Metapher nur eine von vielen ist. Man kann natürlich auch nur Adjektive übertragen. Die Genetiv-Metapher, die Verbindung zweier (benachbarter) Ausdrücke – wie wir nun wissen, werden diese Ausdrücke durch einen unterschlagenen, verdrängten dritten in bestimmte Nachbarschaften versetzt, ist natürlich die leichteste und auffälligste. Die Gestalt des menschlichen Körpers wird übrigens sehr häufig mit anderen Gestalten der Natur verglichen, zum Beispiel mit der Gestalt des Baumes: Arm – Ast, Haupt – Krone, etc. Des weiteren versteht sich auch (verstehen wir uns?), daß die Merkmalübertragung – wenn wir bei dieser erweiterten Definition der Metapher bleiben wollen – auch innerhalb des eigenen Kontextes bleiben kann, indem ich Sub-Kontexte schaffe. Was zum Beispiel für den gesamten Körper „unten“ ist, die Füße, ist für das Gesicht das Kinn, was für den Körper die Mitte ist, der Nabel, ist für das Gesicht die Nase, usw. Man vergleicht also das Ganze des Körpers mit einem Teil des Körpers. Magrittes Bild „Die Vergewaltigung“, wo das Gesicht als Körper gemalt ist, das heißt, anstelle der Augen Busen, anstelle der Nase der Nabel, anstelle des Mundes das weibliche Geschlecht, entstammt diesem Vergleich. Es gibt viele Beispiele der Körpermalerei, die umgekehrt verfahren: der Körper wird als Gesicht gemalt, das heißt, auf den Busen werden Augen gemalt, auf den Bauch die Nase, usw.

Von Kleist stammt die Metapher „auf den Knien meines Herzens“, ebenfalls eine inner-kontextuelle Metapher wie die obigen, eine lokale, topologische Übertragung innerhalb des Körper-Kontextes. Doch hierbei wird über die räumliche Gestalt-Analogie hinaus auch eine semantische Analogie zitiert. Wer kniet, tut dies als Strafe oder bittet um Verzeihung oder um Gehör, wer kniet, unterwirft sich. Ein Herz, das kniet, unterwirft sich also verdoppelt, bittender und demütiger noch.

Die Metapher ist also ein Schema der Übertragung von Merkmalen, Bedeutungen, fußend auf Ähnlichkeit, Analogie, Parallelität. Diese Übertragung geschieht in der Sprache selbst. Wir können mit Bense definieren: „Die Metapher fungiert als inner-sprachliches Übertragungsschema, als Übertragungsschema in der Eigenwelt der Sprache.“

Mit der „Eigenwelt“ ist zweierlei gemeint: 1. die Metapher stiftet selbstverständlich Gebilde, die in der „Außenwelt“ nicht existieren. Das Herz zum Beispiel hat kein Knie. „Weiße Kehle Einsamkeit“ (Ulrike Meinhof von der R.A.F.) oder „Zorn des Asphalts“ (P.W.) — die Einsamkeit hat keine Kehle, der Asphalt ist nicht zornig. Bei letzterer ist übrigens das Vermittlungsglied „heiß“. Metaphern sind also sprachliche Gebilde, die in der Außenwelt nicht existieren, aber dennoch etwas über die Außenwelt aussagen. Denn „weiße Kehle Einsamkeit“ sagt schon etwas aus über die Einsamkeit in der Isolationshaft, die einem die Kehle zuschnürt.

Warum und inwiefern etwas über die Wahrnehmungswelt ausgesagt wird, führt uns zur zweiten Bedeutung des Begriffs „Eigenwelt“, 2. die metasprachliche. Wenn wir unter Objektsprache eine Sprache verstehen, die sich primär unmittelbar auf Objekte bezieht, so ist die Sprache, die sich auf die Sprache selbst bezieht, das heißt mit sprachlichen Verfahren über die Objektsprache operiert, eine Metasprache. „Auf den Knien meines Herzens“ ist demnach ein metasprachlicher Ausdruck für die objektsprachliche Bezeichnung „Demut“.

Auch diese neue Bedeutung der Metapher, ihre Zugehörigkeit zur Metasprache, kommt ja im Wort selbst bereits zum Ausdruck: meta (über).

Um uns langsam der katastrophentheoretischen Perspektive zu nähern, fragen wir uns: warum ist es notwendig, das Vermittlungsglied zu unterschlagen, das Dritte des Vergleichs?

Um dies beantworten zu können, ist eine kurze Befragung des Ursprungs der Moderne, nämlich der Werke Rimbauds, Corbières, Mallarmés, Baudelaires, Poes etc. notwendig bzw. geeignet.

boîte à ver — Dose mit Würmern

boîte à vers — Dose mit Versen

Hier erzeugt eine lautliche Ähnlichkeit eine bedeutungsmäßige Verschiedenheit. Die Metapher ‚Versedose‘ wird — auf naheliegenden Umwegen — mit einer anderen Dose, dem menschlichen Kopf, verglichen. Man springt also von einer lautlichen Ähnlichkeit zu einer gestaltmäßigen Ähnlichkeit — eine Kette von Metaphern, eine Folge von Metametaphern, die der Dichter Tristan Corbière phonetisch und semantisch, das heißt mit Alliterationen, Assonanzen und semantischen Assoziationen, zu einem rhythmischen Wortgeflecht (sic! ebenfalls eine Metapher!) strukturiert, wobei er die ‚Wurmdose‘ unterschlägt, dafür das benachbarte Wort „fischen“ davon nimmt:

Le long du ruisseau noir, les poètes pervers

Pêchent: Leur crânes creux leur sert de boîte à vers.

(Den schwarzen Rinnstein entlang fischen perverse Poeten:

Ihre hohlen Schädel dienen ihnen als Verse-Büchsen.)

Corbière hat also in diesen Versen drei Kontexte, nämlich Fischen, Dichten, Elend, die alle drei der zentralen Metapher „boîte à vers“ entspringen, auf metaphorische

Weise entfaltet. So wie in der KT das Gesetz der universellen Entfaltung besagt, daß aus einer kleinen Anzahl von Kontrollparametern, das sind die Variablen der sich entfaltenden Funktionenfamilie (während die Variablen der individuellen Funktionen der Familie Zustandsvariable genannt werden), nur eine kleine Anzahl möglicher Modelle abgeleitet werden kann. Das besagt, daß eine kleine Anzahl von Kontrollparametern genügt, um auch ohne eine Masse von Beobachtungsdaten Modelle von Phänomenen erstellen zu können.

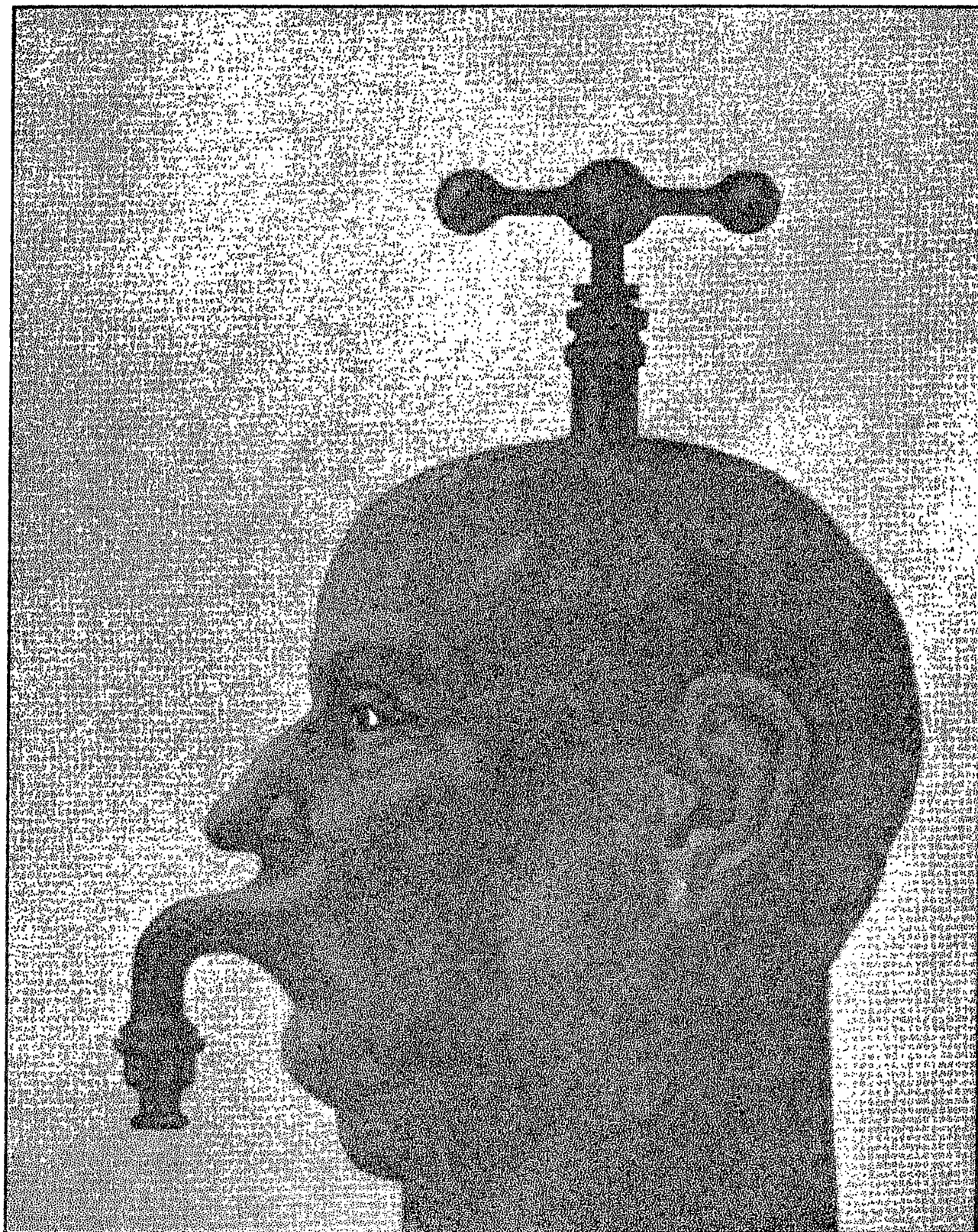
Die Metapher hat sich allerdings bereits bei Corbière aus der Topologie der 2-Wort-Kopplung entfernt und erstreckt sich über zwei Zeilen. Schwieriger, das Walten und Wirken der Metapherntechnik zu sehen, den von der Metapher erzeugten Sinn zu erspüren, wird es, wenn sie sich über mehrere Zeilen, wenn nicht gar Seiten, erstreckt und dabei zwangsläufig die zweite große Regulationsfigur der Sprache, die Metonymie, streift.

Hugo Friedrich spricht daher in „Die Strukturen der modernen Lyrik“⁵ von „Einblendungstechnik“. Am Beispiel des Gedichtes „Marine“ (Seestück) von Rimbaud analysiert er: „Man sieht, was der Text macht: zwei Bezirke sind betreten, ein maritimer (Schiff, See) und ein territorialer (Wagen, Heide). Aber sie werden derart miteinander gekreuzt, daß der eine in den andern eingeblendet erscheint. Das Seestück ist zugleich ein Landstück. Statt Metaphern absolutes Gleichsetzen des sachlich Verschiedenen. Zu beachten ist ferner, daß der Text nicht vom Meer spricht, sondern von Schaum und von Ebbe. Statt der Ganzheit nur Teile zu nennen, ist zwar eine Technik der Dichtung. Aber bei Rimbaud wird solche Technik schärfer“.

Statt „übertragen“ wird „gekreuzt“, statt Analogie die Tendenz zur Gleichsetzung des Verschiedenen. *Die erweiterte Metapher streift die Metonymie*: Teile statt des Ganzen werden genannt, nicht das Schiff, sondern der Bug. Der Ausdruck ‚Einblendungstechnik‘ kommt offensichtlich aus der Filmsprache, und von daher bereits ist abzulesen, worauf er eigentlich zielt und was das Wesentliche dieser Technik ist: die Montage. Die „Einblendungstechnik“ ist also eine Art Vorläufer der Montage (mit Merkmalen der Metapher und der Metonymie).

Wir wollen hingegen nicht wie Friedrich mit ontologischer Dramatik von „der Zerstörung der dinglichen Ordnung, der Entrealisierung“ sprechen, welche Auffassung sich ja nur einstellt, wenn man glaubt, daß Rimbaud objektsprachlich über Objekte spricht. Friedrich selbst hat doch gezeigt, daß Rimbaud nur innerhalb der Sprache operiert und wir wissen, daß jedes metaphorische Sprechen ein metasprachliches ist. Die pars pro toto-Technik gehört zur Metonymie, doch nun wird es wohl an der Zeit sein, das Wort METONYMIE einigermaßen zu erklären, nachdem wir nun schon von Metapher und Montage gesprochen haben.

Verbindet die poetische Stilfigur der Metapher Wörter aufgrund einer Ähnlichkeit, die im Moment der Metapher erst aufblitzt und solcherart Bedeutung erzeugt, das heißt Verstehen kommuniziert, so verbindet die Stilfigur der Metonymie Wörter



aufgrund ihrer lokalen Nachbarschaft. Keine semantische oder visuelle Ähnlichkeit wie bei der Metapher, sondern eine Ähnlichkeit des Ortes, eine Verwandtschaft/Nachbarschaft im Raum.

Wir haben schon mehrfach darauf hingewiesen, daß das Interessante an der Metapher die Auslassung des gemeinsamen Aspektes ist. Diese Substitution ist ja auch in der Umgangssprache fest verankert. Man sagt zum Beispiel zu einem Menschen, wenn er besonders „glänzend“ spielt, ein „Star“, ein Mensch, der alle überstrahlt. Die Umgangssprache ist übrigens viel stärker von metasprachlichen Ausdrücken durchsetzt als man glauben möchte. Die Umgangssprache ist nicht die common sense language, die Sprache auf dem festen Boden der Tatsachen, als die man sie so gerne verkaufen möchte – dies sei den Auguren, die von der „Zerstörung der Sprache“ wettern, egal ob nebelig oder klar, als Erinnerungsmünze in die Hand gedrückt. Bei der Metonymie hingegen beruht die Übertragung des Namens eines Gegenstandes auf einen anderen – ich weise darauf hin, daß wir hier so wie bei der Metapher von *Übertragung* sprechen – darauf, daß die beiden Gegenstände sich in irgendeiner Weise berühren. Bestand bei der Metapher die Kombination der Bestandteile in einem Verhältnis der Ähnlichkeit, so bei der Metonymie in einem der Kontiquität, häufig pars pro toto. Zum Beispiel ‚ich trinke ein Glas‘ für ‚Ich trinke Wein‘ bzw. ‚ich trinke ein Glas Wein‘. Man trinkt aber kein Glas, sondern das, was das Glas berührt, den Wein. Man kann diesen Vorgang auch so beschreiben:

paradigmatische Achse	syntagmatische Achse
Selektion	Kombination
Substitution	Kontextur
Ähnlichkeit	Kontiquität
Metapher	Metonymie

Diese Zweiachsentheorie der Sprache und des Sprachvollzuges hat der polnische Sprachtheoretiker M. Kruszewski bereits 1884⁶ wie folgt beschrieben: „Jedes Wort ist mit zweierlei Arten von Banden verknüpft: es ist nämlich, 1. mit unzähligen Banden der Ähnlichkeit mit Wörtern verbunden, welche den Lauten, der Struktur und der Bedeutung nach mit ihm verwandt sind, und 2. mit ebenso unzähligen Banden der Angrenzung mit seinen verschiedenen Begleitern in verschiedenen Redeweisen verbunden: ein Wort ist immer ein Glied von bestimmten *Familien* oder Systemen von Wörtern und zugleich ein Glied von bestimmten syntaktischen *Reihen* von Wörtern.“

Wenn wir nun die KT als ‚Metapher‘ nehmen, können wir sagen, bei der Entfaltung von Wortfamilien (Funktionenfamilien) dient bei der Metapherntechnik das unterschlagene Verbindungsglied als Kontrollparameter (die individuellen Worte selbst sind ja Variable), bei der Entfaltung von Wortreihen dienen Kontextur und Kontiquität bei der Metonymie als Kontrollparameter. Diese Kontrollparameter ge-

währleisten den Sinn, erzeugen die Bedeutung! Denn bloße Angrenzung und Anreihung von sprachlichen Elementen oder bloße Verknüpfung, zum Beispiel „das auf wir spannung hebt“ oder „die zitrone des hutes“ („der stuhl des blattes“ usw.), reicht zur Konstitution sinnvoller Syntagmas nicht aus. *Die Techniken der Metapher und Metonymie sind also Kontrollparameter*, die sozusagen wie eine Fernlenkung, das heißt, ohne daß ihr Benützer unmittelbar und bewußt daran teilnimmt, den Sprachprozeß steuern und sinnvolle Wortkombinationen erzeugen. Sie sind ein Faktor, der ermöglicht, bei weitgestreckten und sehr unübersichtlichen Sprachoperationen die Grenzen des Sinns nicht zu übersteigen bzw. ihn zu erzeugen. (Übrigens scheint mir die Metonymie als semantischer Operator oft zu schwach, daher wird sie von den meisten Autoren eben auch mit Techniken der Metapher abgestützt.)

In Rimbauds „Seestück“ war eine solche katastrophentheoretische, mit Kontrollparametern arbeitende Metaphorik, vermischt mit Metonymie, bereits angelegt. Im Wie, als die große Regulationsfigur, der große Kontrollparameter Reim zugunsten des ‚freien Verses‘ abtrat, verschärft nach den Regulationsfiguren Metapher und Metonymie gegriffen wurde, sehen Sie im folgenden freien Vers von ihm:

„holzbeschuhte Hirtengedichte knurren“. Diese Kontamination (Verkürzung), akademisch gesprochen, ist kein Triumph der Irrealität, kein Beispiel sinnloser Wortzusammenhänge, hermetischer Verzweigungen, wie die Retter der Mitte immer verkünden, sondern im Gegenteil ein Triumph der beiden großen sinnerzeugenden Regulationsfiguren Metapher und Metonymie. Sicherlich, Hirtengedichte tragen keine Holzschuhe, sie tragen bekanntlich überhaupt keine Schuhe, genauso wenig knurren sie. Aber: Schuhe grenzen an den Körper des Hirten an, an die Schuhe grenzen die Hirtenhunde, an den Hund grenzen Ketten, an den Hirt grenzt vielleicht ein Buch, das er liest, etc. Die Metaphern sind hier wie bei Proust fast rein metonymisch.

Die Kette, an der der Hund knurrt, wird nun ausgelassen (substituiert: Metapher-technik), ebenso der Körper des Hirten und die Hunde selbst. Vielleicht ist aber auch das Wort ‚Hunger‘ statt ‚Kette‘ substituiert, denn vielleicht knurren die Hunde vor Hunger wie der Dichter selbst. Der Lesarten dieses Verses gibt es nun viele: ‚Hirten mit Holzschuhen und knurrenden Hunden lesen Gedichte‘ oder ‚Hirten mit Holzschuhen knurren vor Hunger wie es in den Gedichten (nicht) steht‘ oder ‚Hirten mit Holzschuhen und knurrenden Mägen, wie es halt in Gedichten so steht, können knurrende Hunde sein, die an der Kette zerren‘, usw.

Die Entfaltung der Assoziationen und Bedeutungen ist groß, aber doch durch die Kontrollparameter auf wenige mögliche Modelle (der Interpretation, des Phänomens) fixiert.

Ich habe die MONTAGE als Ausdehnung der Metapher bezeichnet, und kann dies nun präzisieren als eine Ausdehnung in Richtung der Metonymie. Zu Hilfe kommt mir dabei die Tatsache, daß sich der Regisseur Eisenstein bei der Entwicklung seiner Montage-Theorie auf Flaubert berief, auf eine Stelle bei Flaubert, wo dieser zwei

Gespräche, die rein räumlich aneinander grenzten, vermischte. Im Schlafzimmer sprach man über die Liebe, durch das Fenster hörte man das Gespräch vor der Hauswand, das über Geld ging. Aufgrund dieser typisch topologischen Metonymie konnte Flaubert die zwei Gespräche miteinander ‚montieren‘ und dadurch metaphorisch via den Vergleich von Ökonomie und Erotik etwas über das Geld wie über die Liebe aussagen. Diese Montage eines Gesprächs war der Ausgangspunkt für den Filmregisseur Eisenstein und seine Montagetheorie, die wir hier kurz skizzieren, weil an ihr das Verständnis für die literarische Montage vorbereitet werden kann. Die Film-Montage kam also von der Literatur und beeinflusste wiederum rückwirkend die Literatur: die großen amerikanischen Montage-Romane.

Eisenstein entwickelte im wesentlichen vier Montage-Verfahren, wobei das erste, die Parallelmontage, wie bereits der Ausdruck selbst kennzeichnet, noch sehr der Metapher verhaftet ist, im Grunde eine visuelle Metapher ist.

1. Parallel-Montage

Mit Hilfe von Überblendungen (meta, über) werden Ähnlichkeiten (sic!) zwischen Menschen und Tieren hergestellt, zum Beispiel Spione als Fuchs, Affe, Eule. Mit Hilfe des Schnitts wird die Parallelmontage verfeinert und extendiert: das Niederschießen von Streikenden wird mit dem Schlachten von Ochsen verglichen. Das ist allerdings bereits eine von der Ideologie her injizierte Parallelität, weniger von der Anschauung her. Von der objektsprachlichen Analogie, nämlich eine visuelle Ähnlichkeit zwischen Gegenständen zu finden, bis zur metasprachlichen, nämlich eine ideologische Ähnlichkeit, ist für Eisenstein die Parallelmontage, die sich also offensichtlich nicht als zeitliche Parallelität versteht, eine „Attraktion von Gleichem oder Ähnlichem“. Insoferne ist klarerweise

2. die Oppositions-Montage

eine Attraktion von Gegensätzen. Aber auch hier operieren die Gegensätze sowohl auf einem Niveau der Wahrnehmung wie einem der Ideologie, d. h. sowohl perzeptiv wie apperzeptiv. Graphische Konflikte wie Schwarz und Weiß (in der Kostümierung, in der Landschaft), Konflikte des Volumens (dick und dünn, hoch und nieder), des Lichts, des Tempos werden im Dienste einer vorsätzlichen Ideologie benützt, um metasprachliche Konflikte zu artikulieren. Die Steigerung der künstlerischen Ausdrucksfähigkeit ist meiner Ansicht nach darin zu erblicken, daß zum Beispiel die visuelle Ähnlichkeit eines Menschengesichts und eines Tiergesichts rein in der Wahrnehmungswelt liegt, daß hingegen sogenannte graphische Konflikte wie Licht und Schatten etc. künstlich mit Hilfe der filmischen Operatoren (Kamera, Objektiv, Beleuchtung) hergestellt werden. Das heißt der Filmapparat selbst, der Abbildungsapparat selbst, stellt Gegensätze zwischen den Bildern her, die eventuell in den Gegenständen gar nicht lagen, bzw. steigert diese Gegensätze. Es wird sozusagen mit den filmischen Operatoren über der Objektsprache hantiert: zum Beispiel die berühmte Treppenszene oder die Eisschlacht in „Alexander Newski“.

3. Die Dialektische Montage

vereinigt einzelne Teile zu einem verallgemeinerten Bild. Zum Beispiel die drei Bilder eines schlafenden, erwachenden und stehenden Löwen vereinigen sich in der Montage zu einem sich aufrichtenden Löwen. Sie sehen, die in der Oppositionsmontage bereits angelegte Technik der metasprachlichen Operation über die Gegenstände hinweg wird hier verschärft. Im Film richtet sich ein steinerner Löwe auf, was in der Wahrnehmungswelt nicht geschieht. Aus Teilen der Wahrnehmungswelt wird im Film etwas neues Ganzes zusammengestellt, nämlich nicht nur eine neue Bildsequenz, sondern auch eine neue Bedeutung: „der Löwe erhebt sich“. Dies sind Momente, wo das Kino zu sprechen beginnt. Der Film beginnt, sich dort selbständig zu artikulieren, wo er die Objekte verläßt. Filmsprache beginnt dort, wo die Objektsprache nur mehr als Vorsatz dient und dann verlassen wird.

Aus drei verschiedenen Sinnelementen wurde ein neuer Sinn montiert, das ist nicht nur dynamische Morphogenese, sondern auch dynamische Logogenese. Nicht nur eine neue Gestalt entsteht, sondern auch ein neuer Sinn.

4. Die Polyphone Montage

bezieht alle Teile eines Films aufeinander, wobei mit der steten Veränderung der Relationen zwischen den einzelnen Elementen und den daraus resultierenden Bedeutungsverschiebungen operiert wird. Mit anderen, vielleicht klareren Worten, wenn nicht nur Sequenzen, sondern der ganze Film als Montage-Bild durchkomponiert und -strukturiert wird, wenn nicht nur wie bei der Parallelmontage zwei Einheiten aufeinanderbezogen werden, sondern auch drei wie bei der Dialektischen Montage, werden nun alle Einheiten aufeinander bezogen. Eisenstein: „Der Weg zum Montagebild als Episode, als Szene, als Film im ganzen.“ Dabei geschieht natürlich folgendes: Die Beziehungen zwischen den einzelnen Elementen verändern sich laufend, dadurch verändern sich auch ihre Bedeutungen. Es entsteht ein dynamisches Bild-Gebilde, das laufend neue Bedeutungen artikuliert, verschiebt, gefriert und erzeugt. Die sich verändernden Beziehungen der Elemente untereinander, also ein instabiler, dynamischer Zustand, erzeugen laufend neue Sinngehalte. Der Sinn brodelt als strukturelle Stabilität über der sich verändernden Form: er wölbt sich und zerbricht, er bäumt sich auf und verflüchtigt sich, er bildet sich für einen Moment und verschwindet, er taucht wieder auf und geht unter, in neuen Formen. (Versteht sich, Eisenstein hat diese polyphone Montage nur beschrieben, weniger praktiziert, mehr intendiert als vollzogen. Erst später, bei Kubelka, Snow, Weibel, Godard wurde dieses und Dsiga Vertovs Erbe eingelöst.) Dieses letzte Passage (über die polyphone Montage) und insbesondere der letzte Satz über die fragile Dynamik des Sinns, die Katastrophensprünge des Sinns, ebenso zerbrechlich wie greifbar, könnten auch auf die Texte von Friederike Mayröcker bezogen werden. Man bräuchte nur das Wort „Element“ (bzw. Einheit) durch das Wort „Wort“ ersetzen. Wozu der Leser mit Verlaub aufgefordert sei. Und in der

Tat habe ich ja insgeheim, bei der Beschreibung dieses Weges der Metapher zur Montage, auch über die Mayröckerschen Texte gesprochen.

Ähnlich wie bei Eisenstein (oder Corbière; hier gibt es sogar eine zufällige Übereinstimmung: Corbière spricht von Würmer- und Versedosen und F. M. spricht von „sächliches leben, leben in dosen“) können wir von einfachen 2-Element-Metaphern ausgehen wie „flügelschlag eine libelle“ und „herzschlag des meeres“. Nun wird ein Glied der Metapher räumlich, das heißt über die Textfläche, wie bei der Polyphonen Montage verschoben und die neue Metapher zwölf Zeilen später lautet „gefieder des meeres“ (Gefieder als Abspaltung/Metonym von Flügel-Vogel-Gefieder). Diese topologische Verschiebung gibt der Metapher Montage-Charakter, aber auch Collage-Charakter: Metaphern-Elemente werden wie Papierteile oder Holzstücke in der bildnerischen Collage nach Prinzipien der Verwandtschaft, des Kontrastes, der Analogie auf der Textfläche (die Textlänge ist hier quasi der Bildrahmen, nicht wie bei der konkreten Poesie die Buchseite) zusammenmontiert.

Der alltagssprachliche Ausdruck „Fensterblumen“, der selbst schon eine Metapher für die Eisformen auf den Fenstern ist, wird einige Zeilen später zur Metapher „wangenblume“ (vielleicht über das unterschlagene Dritte „das Geflecht der roten Äderchen und Flecken auf der Wange“). Aus „efeu-(geranke)“ wird drei Zeilen später „alarmgeranke“.

Das befremdliche Kompositum „alarm-geranke“, das prima vista so aussieht wie „efeu-geranke“, also wie eine Metapher, ist in der Tat jedoch ein Ergebnis der Metonymie und Montage, wie man morphogenetisch feststellen kann. Das Wort „alarm-geranke“ entstand nicht durch die Übertragung aufgrund einer Ähnlichkeit oder eines unterschlagenen tertium comparationis, sondern durch Übertragung aufgrund einer räumlichen Angrenzung, jedoch nicht der Objekte „Alarm“ und „Geranke“ in der Wahrnehmungswelt, sondern der Wörter „alarm“ und „geranke“ in der Textwelt. Im Text steht nämlich drei Zeilen vorher das Wort „geranke“, bevor es mit „alarm“ verknüpft wird. Diese Kombination zweier Worte aufgrund von Kontextur bzw. Kontiquität auf der syntagmatischen Achse ist, haben wir gesehen, ein Verfahren der Metonymie, aber auch der Montage. Denn bei „alarm-geranke“ handelt es sich um eine Montage in der Eigenwelt des Textes, um eine metasprachliche Montage. Natürlich ist diese Kombination ungewöhnlicher als die von „efeu-geranke“, stiftet der ungewohnte Zusammenhang unvertraute Vermutungen, wie es für die Montage schlechthin ja typisch ist. Diese Montage / Collage / Metonymie aufgrund einer räumlichen Angrenzung in der Eigenwelt des Textes liefert ein gutes Beispiel für das Umschlagen der Metapher in Montage und damit das „cusp“-artige (katastrophenartige) Umschlagen eines bereits niederfrequenten, relativ unvertrauten Sinns, wie er durch die Metapher entsteht, aber zumeist via das unterschlagene Zwischenglied unbewußt noch faßbar ist, in einen noch ungewohnteren, kaum frequenten, ja singulärfrequenten kühnen Sinn, wie er in der Montage ent-

steht. Das ist das Interessante an der Montage, daß das Netz weiter ist als bei der Metapher, daß man weiter auseinander liegende Elemente zusammen einfangen kann. Die Montage ist ein verblüffenderer Sinnfänger. Denn das ist ja die Kunst der großen Regulationsfigur „Montage“, aus kaum oder fast gar nicht erfaßbaren, vergleichbaren Elementen einen (wenn auch gelegentlich dunklen) Sinn zusammenzufassen. Die räumliche außersprachliche Angrenzung bei Flaubert, Ursprung der Eisensteinschen Montage, wird hier zu einer innersprachlichen räumlichen Angrenzung, also eine wahrhaft literarische Montage, nämlich eine mit allein textlichen Mitteln, die gleichzeitig eine Metonymie ist. Hier bewahrheitet sich unsere *Definition der Montage als Ausdehnung der Metapher in Richtung der Metonymie*⁷. Hier zeigt sich aber auch, wie sehr und wie richtig wir die Funktion von Kontextur und Kontiquität als selbständige Kontrollparameter bei der Erzeugung von Sinn innerhalb weitgestreckter Sprachoperationen eingeschätzt haben. Denn die in der Tat extremen frühen Montagen der Wiener Gruppe oder die Cut-up-Methoden von Brian Gysin und William Burroughs (aus willkürlich zusammengeschnittenen Zeitungsartikeln) demonstrieren, wie sehr belastbar mit Cusp-Katastrophen die Sprache ist, wie wenig, fast kaum störanfällig und zerstörbar der logos, der Sinn eines Textes ist. Es macht eben zum Beispiel die Kunst von FM aus, daß ihre polyphone Montage auf allen Ebenen der Sprache (Phonologie, Semantik etc.) keine bloße Kontiquität von Wörtern zu einem sinnlosen Syntagma ist, sondern daß eben zum Beispiel die Wendung „alarm-geranke“ im Text selbst überraschend sinnvoll wird. Das gleiche läßt sich auch von der Kontamination „mechanismus des abschieds: strasz-träne im sonett“ behaupten, die ein Mayröcker-sches Gegenstück zu Rimbauds „holzbeschuhte Hirtengedichte knurren“ ist. Die Montage-Dichtungen von Ezra Pound, dynamische Vibrationen des Sinns, wo sich Textflächen aus verschiedenen Jahrhunderten, Sprachen und Erdteilen gegeneinander biegen & brechen, sind in unserem Jahrhundert wahrscheinlich die ersten Monumente jener Sprung-Katastrophen im literarischen Sprachvollzug, denen es dennoch nicht an Sinn gebricht, sondern die im Gegenteil erst den fundamentalen, nämlich epistemisch relevanten Sinn erzeugen. Die epische Montage eines John Dos Passos oder Eisensteins war da vergleichsweise noch harmlos, verglichen auch mit dem Montage-Roman „Der Kopf des Vitus Bering“ von Konrad Bayer beispielsweise, oder mit denen von Ginka Steinwachs.

Wenn man diese topologische Extension der Metapher in die Montage beobachtet, hat man einen Kode zur Entschlüsselung der Mayröckerschen Texte in die Hand appliziert bekommen, soferne man den Schlüssel halten will. Beispielshalber erlaube ich mir den Hinweis auf zwei Anwendungen meiner Methode anhand der Gedichte „Winter-Nachtigall“ und „Eisernes Gedicht“ in meinem Buch „Kritik der Kunst — Kunst der Kritik“⁸. Das Deplazieren von Metaphern-Elementen, das displacement der Metapher, die räumliche Ausdehnung der Metapher, das Verschieben der

Metapher auf der Textfläche, das Montieren und Collagieren bei den Texten von F. M. kann man auch dadurch besonders erhellen und beweisen, indem man zum Beispiel für die vier Sprachkontexte bzw. -felder: Jagd, Winternacht, Kind, Herz in dem Gedicht „Winter-Nachtigall“ vier Farbstifte nimmt und einander zuordnet und für jedes Wort aus einem der vier Sprachfelder die entsprechende Farbe nimmt. So entsteht dann ein topologisches Farbmuster, das die genaue Verflechtung der Wörter auf der Fläche wiedergibt, eine Topologie der ‚Überblendungen‘. Wie sehr übrigens die Montagen von Artmann, Bayer, Rühm in den fünfziger Jahren und der ‚Methodische Inventionismus‘ (1954 zusammen mit Marc Adrian) auf die Metaphern-Technik Mayröckers in den sechziger Jahren eingewirkt haben, ist eine Frage, die wir den Literaturhistorikern überlassen, die sich aber rechtzeitig darum sorgen mögen.

Ich habe 1972 das Zimmer von F. M. fotografieren lassen. Auf diesem Foto sind viele große Styropor-Platten zu sehen, auf die unterschiedlichstes Textmaterial gespickt worden ist, nämlich: Druckfehler, Fundworte, Versprecher, Einfälle, Zufälle, Wendungen etc. Diese Wort-Tafeln sind sozusagen das Fließband, das Vorratslager, die Assembling Line, deren sich F. M. bei der Konstruktion ihrer Texte bedient. Hier ist der materiale Ansatz ihrer Montagen zu finden, die wir in der Terminologie der bildenden Kunst als Collagen und Assemblagen benennen können und weshalb ich auch von Assembling Line gesprochen habe. Erst durch oftmaliges Überarbeiten und Verdichten, erst durch Arbeit an der und mit der Sprache entsteht aus dieser Assembling Line der Worte, aus diesem vorgegebenen, vorgefundenen, kontiguitären und kontingenten, das heißt aus diesem angrenzenden und zufälligen Wortmaterial das Gedicht. Zum Beispiel ist der Roman „Licht in der Landschaft“ mit zirka 200 Seiten aus zirka 1000 Seiten destilliert worden⁹.

Nun können wir uns, in einem zweiten Anlauf sozusagen, nochmals der Beantwortung der Frage nähern, warum das Verbindungsglied bei der Metaphernbildung unterschlagen wird. 1. Das Ausweichen auf metonymische Bahnen, die merkwürdigen Verwebungen von metaphorischen und metonymischen Beziehungen, Kennzeichen der poetischen Sprache, finden sich auch in der Traumsprache wieder. Die beiden Achsen des Sprachvollzugs, die metaphorische und die metonymische, beinhalten auch die beiden Hauptmechanismen, die Freud dem Unbewußten zugeschrieben hat, nämlich Verdichtung und Verschiebung. Zur metaphorischen Achse gehört die Verdichtung, zur metonymischen die Verschiebung. Diesen beiden Hauptmechanismen des Unbewußten, nämlich Verdichtung und Verschiebung, sind einsichtigerweise folgende Affinitäten zugrunde gelegt: einerseits zwischen Ähnlichkeit und Verschlüsselung, andererseits zwischen Kontiguität und Entschlüsselung. Die Traumsprache kennt natürlich nicht nur die Metaphernbildung (Verdichtung) und die Metonymie (Verschiebung), sondern auch Kreuzformen, also metaphorische Verschiebungen (im Traum wie im Witz symbolisiert laut Freud ein Beinbruch den Ehebruch) und metonymische

Verdichtungen: ein Mischgebilde aus der Person des Arztes und des Pferdes (Metapher) erscheint im Traum im Nachthemd des Vaters des Träumenden (Metonymie).

metaphorische Achse

Verdichtung
Verschlüsselung
Ähnlichkeit
usw.

metonymische Achse

Verschiebung
Entschlüsselung
Kontiquität
usw.

Diese zwei Achsen und ihre Kreuzungen beim Sprachvollzug der Poesie und des Traums begründen bzw. gründen sich selbst wiederum auf eine Analogie, nämlich die zwischen Poesie und Traum. Diese Metapher zwischen Traumsprache und Poesiesprache, welche ein Ergebnis der modernen Linguistik (Jakobson) und Psychoanalyse (Lacan) ist, was verbirgt sie und was enthüllt sie, was verdichtet und verschiebt, was verschlüsselt und entschlüsselt sie uns? Was sagt sie uns über unsere Frage? Über den Menschen? Eine besondere Wahrheit.

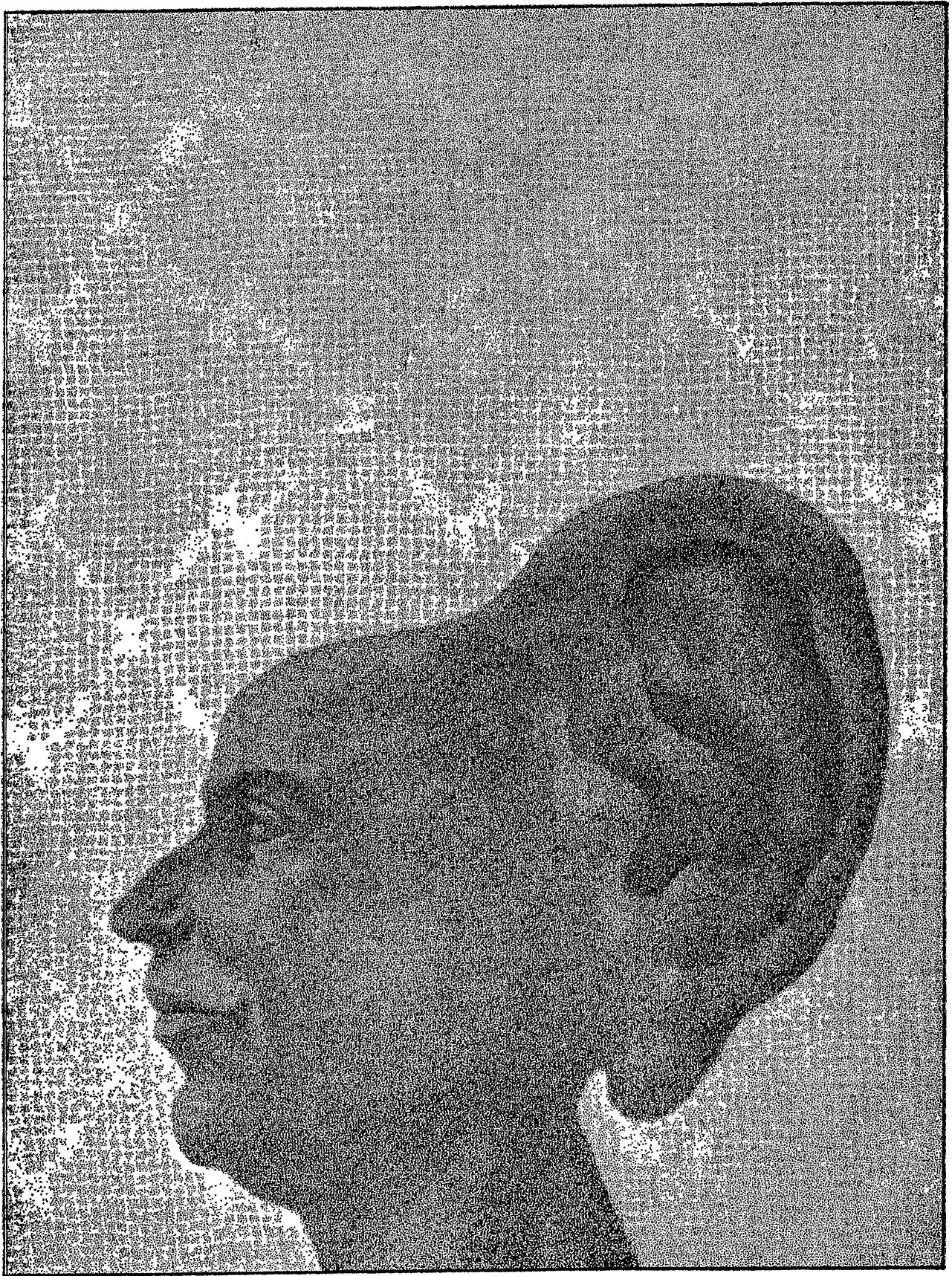
Es ist hier nicht der Ort, zu fragen und zu beantworten, warum der Mensch des Traums bedarf, um spezifische Wahrheiten zu erfahren, desgleichen, warum eine Theorie der Analogie selbst wiederum eine Analogie ist. Die Ursache dieser Kette von Ähnlichkeiten, von der ein Glied die Ähnlichkeit von Traum- und Spracharbeit ist, ist selbst ein Rätsel bzw. Fenster wie der Traum und bedarf der Entschlüsselung. Für den Moment und allgemein gesagt, sei die Ursache in die Morphogenese der menschlichen Vernunft verlagert, als Ergebnis einer Entwicklung zu einer selbständigen Welt der Kultur, unterschieden von der subjektiven Welt des Bewußtseins und der physischen Welt der Natur, welche Welten selbstverständlich untereinander in Wechselwirkung stehen.

Für den Moment und die Metapher gesagt, sei die Ursache analysiert. Im Traum blicken wir nicht wie durch ein Fenster auf die unbekannte Welt unbewußter Kräfte, sondern der Traum ist das Fenster, ist der Opal, in den diese Kräfte eingeschlossen sind. Der Traum als Fenster ist die Trübung und die Transparenz, die Verzerrung, Verrückung, Verschließung und die Öffnung, der Stillstand, die Perspektive gleichermaßen. Warum wir ein Fenster überhaupt brauchen, wollen wir im Augenblick nicht wissen (wissen wir wahrscheinlich vorläufig auch nicht), was wir aber wissen, einigermaßen, ist die Beschaffenheit des Fensters, seine Technik, seine Konstruktion. Diese helfen uns, zu Wahrheiten zu gelangen. Daß wir einer solchen Hilfe überhaupt bedürfen, ist eine andere (höhere) Wahrheit. *Wegen seiner Verwandtschaft mit der Traumarbeit wird im Sprachprozeß der Metapher das Verbindungsglied unterschlagen* — umgekehrt stützt die Tatsache der Unterschlagung / Verdrängung des Verbindungsgliedes bei der Metaphernbildung die Theorie der Affinität von Sprach- und Traumarbeit. Die Quelle, der Ursprung, die Perspektive, von der aus die Ähnlichkeit gesehen wird, die Substitution erfolgt, die Selektion getroffen wird,

soll verschleiert werden, weil sie etwas über den Sprechenden verraten würde, über die Absichten, Meinungen des Sprachvollziehers. Welche gesellschaftlichen, mentalen Zwänge zu dieser Verhüllung drängen, sei hintangestellt, wir wollen vorläufig nur darauf hinweisen, daß es und wie es geschieht. *Die Metapher ist also eine besondere, eine spezifisch erzwungene Form der Wahrheit.* Eine Wahrheit, die den Sprechenden entkleidet. Indem er sich in den Mantel der Metapher hüllt, also seine Perspektive, seine Intention, seinen Wunsch in Form des tertium comparationis, des Verbindungsgliedes, unterschlägt und ausläßt, uns also ein Loch vortäuscht, wo in Wirklichkeit die Spitze des Berges ist, indem er also sich in den Mantel der Metapher hüllt, entkleidet der Sprechende sich erst recht. Nicht nur die Tatsache, daß er zur Metapher greift, daß er metaphorisch spricht, zeugt von seiner Inhibition, seiner Hemmung, bezeugt auf allgemeine Weise die Modi seiner Wirklichkeitsbegegnung, sondern jede einzelne Metapher selbst zeugt von einer besonderen Inhibition. Aber genausogut wie *Technik der Inhibition* ist die Metapher — entsprechend der Dialektik der Zwei-Achsentheorie — *auch Technik der Exhibition* gleichermaßen. Durch die Unterschlagung des Dritten wird Wahrheit erst enthüllt, artikuliert, auf die Spitze getrieben. „Kehle der Einsamkeit“ ermöglicht erst, die Wahrheit dessen zu erfahren, was die Gerichtssprache „Einzelhaft“ nennt. Die Metapher ist also, ob inhibitorisch oder exhibitorisch (exzitorisch), eine Technik der Wahrheitsprechung, die als Bedingung die Unterschlagung bzw. Auslassung des dritten, den Vergleich stiftenden Gliedes hat. Die Metapher verdrängt und erregt Wahrheit, erregt sie, indem sie diese verdrängt, verdrängt sie, indem sie diese erregt.

Wie jeder Traum enthüllt auch jeder metaphorisch — metonymisch verschlüsselte Text seine mögliche Wahrheit. Im Falle F. M. sei zum Beispiel auf das Gedicht „Text mit Erdteilen“ verwiesen, wo gar keine Erdteile vorkommen, dafür Familienbezeichnungen wie Vater, Onkel, Großvater. Durch dieses Nicht-Vorkommen von Erdteilen erst wird verhüllt wie enthüllt, daß die Frauen keine maritimen Schlachten für sich buchen konnten, sondern nur matrimoniales. Dieser Verlust der Seeschlachten, dieser Rückzug auf konjugale Schlachten zeigt, wie der Frau die Eroberung der Welt, die Expedition von Erdteilen nicht möglich war, da unsere von Männern bestimmte Welt Kultur wie Krieg zu einer Domäne des Mannes machte. So verblieb der Frau zumeist nur die Ehe als Schlachtfeld. Auch wenn sie dort, selten genug, gewann, waren es dennoch verlorene Schlachten, da sie ja zu den größeren gar nicht Zutritt hatte. Diese Aussperrung der Frau aus der menschlichen Geschichte bzw. die Konstruktion der männlichen Geschichte auf dem Rücken der Frau im Getto der Ehe ist die metaphorische Wahrheit dieses Textes.

2. Der zweite Grund, warum das Verbindungsglied bei der Metapher ausgelassen wird, ist für unsere katastrophentheoretische Behandlung von besonderem Interesse. Wie hieß doch unsere anfängliche Definition der Metapher? Wir sprachen von der Übertragung eines Wortes aus einem gewohnten in einen ungewohnten Zu-



sammenhang. Das Ungewohnte nennt man auch das Überraschende. *Man unterläßt das Verbindungsglied also, um zu überraschen.* Und in der Tat, den zentralen Dichtern in der Mitte des 19. Jahrhunderts, Rimbaud, Mallarmé, Baudelaire, Poe usw. kommt es auf die Überraschung an. Diese Funktion der Unterlassung des tertium comparationis, nämlich die Überraschung zu garantieren, ist für die Epistemologie des 19. Jahrhunderts bezeichnend. Wenn wir uns fragen, woher kommt diese kühne Verwendung und Extension der metaphorischen Techniken bei diesen Dichtern, von Corbière bis Baudelaire, dieses Bedürfnis nach Überraschung, das sich gerade in den kompliziertesten Metaphernbildungen, kompliziert bis zur beinahe endgültigen Verdunkelung im Hermetismus, bündelt? Welche Erleuchtung solle aus diesen verschlossenen Verdunkelungen zu uns kommen? Was möge aus Mallarmés Azur! Azur! zu uns sprechen? Über jenes Schlüsselwort Baudelaires, nämlich Überraschung, gelangen wir vielleicht zur Antwort. Denn ein anderes Wort für Überraschung ist „Unwahrscheinlichkeit“. Wenn man bei der Metaphernbildung Worte aus hochfrequenten Zusammenhängen in niederfrequente versetzte, das heißt aus sehr üblichen und wahrscheinlichen in sehr unübliche und unwahrscheinliche, so suchte man zu überraschen.

Dieses Bedürfnis nach Überraschung, das nach Jahrzehnten degenerieren sollte zu immer entlegeneren, geschraubteren, künstlicheren Kombinationen und auch in die Parole „étaper le bourgeois“ (den Bürger überraschen), welche Freude sollte es ernähren, welche Angst betäuben? Unsere Antwort liegt, wie vielleicht erwartet, im Wort selbst. Die Dichter suchten sich in immer unwahrscheinlicheren Wortkombinationen zu übertrumpfen, weil sie das Unwahrscheinliche liebten. Die Beschäftigung mit der Metapher verdeckte (aber enthüllte auch, wie sollte es anders sein) die Beschäftigung mit der Unwahrscheinlichkeit.

Die Blüte der Metapher war die Frucht der Blüte der Unwahrscheinlichkeit. Unter dem Begriff der Metapher taucht also (via Überraschung) der Begriff der Wahrscheinlichkeit auf. Welch eine Überraschung, rufen Minister und Kolumnisten. So sehr wiederum auch nicht, sei ihnen geantwortet, denn was ist das Unwahrscheinlichste? Der Zufall, werden sie mir vielleicht unisono erwidern. Und in der Tat, würde ich gegebenenfalls ergänzen (bestünde bei unseren Kolumnisten und Kulturministern überhaupt ein Bedürfnis nach Kunst, das nicht bereits durch mittelmäßige TV-Spiele, Maßnahmen-Kataloge, wenn möglich in Öl gemalt, und andere Serviceleistungen abgesättigt wäre), Mallarmé hat ja auch ein Werk mit dem Titel verfaßt: „Ein Würfelwurf wird niemals abschaffen den Zufall“. Die Gleichzeitigkeit dieser Werke und Beschäftigungen, dieses Joch von Metapher und Zufall als Zeichen für die damalige Dichtung, gibt zu erkennen, was der *Konzeption der Metapher* im epistemischen Diskurs des 19. Jahrhunderts zugrunde lag: *eine statistische Theorie der Wahrscheinlichkeit*. Die Metapher verdeckt also die Beschäftigung mit der Wahrscheinlichkeit, die Metapher ist also ein metaphorischer Diskurs über den

Zufall. Deshalb ist das Werk von Mallarmé so relevant, weil er den historischen Diskurs in seinem Werk evident gemacht hat, das Titeln wie ‚Divagations‘ und ‚Würfelwurf‘ abbreviatorisch kennzeichnen mag. Zur Zeit Mallarmés lag übrigens bereits eine französische Übersetzung des I-Ching vor, jenes chinesischen Manuals des Zufalls, dessen sich in unserer Epoche Cage und andere so intensiv bedienen sollten. Mallarmé hat also ausgesprochen, was die Metapher verbarg: die Sucht, den Zufall zu bannen, die Angst vor dem Zufall. Der metaphorische Diskurs der Dichtung des 19. Jahrhunderts gibt also Auskunft über den Einzug des Zufalls, genauer gesagt, über die wahrscheinlichkeitstheoretische Konzeption des Zufalls, in unsere Epistemologie.

Wenn wir nun, wie vorhin bei Antwort 1., fragen wollen, welche Quelle wiederum dieser Obligation zum metaphorischen Diskurs zugrunde liegt, was also dieser metaphorische Diskurs im Verdecken enthüllt, so greifen wir der Zeit voraus und antworten mit einem Dichter von heute, denn vom Heute her läßt sich diese Frage leichter beantworten:

„das suchen nach einem neuen laut
nach zusammenstellungen das reizt mich ist freiheit“,
schrieb H. C. Artmann 1966 in dem Gedicht „Landschaft 12“.

Wenn wir die Metapher topologisch als eine Abbildung definieren wollen, als eine Funktion sprachlicher Variablen, wo nach Tesauro, dem großen Metapherntheoretiker des Barocks, „alles in alles verwandelt werden kann“ bzw. im Prinzip „jedes Wort für ein anderes Wort stehen kann“, so erkennen wir die Möglichkeiten einer gleichsam unendlichen Freiheit, deren Schatten allerdings die Angst vor der Sinnlosigkeit des Unendlichen ist. „Unendlich“ lautet ein weiteres Schlüsselwort der genannten Dichter, nicht von ungefähr demnach.

Die wahrscheinlichkeitstheoretische Behandlung von Texten in der Gegenwart hat sich nicht allein als Prinzip der Sprachbildung als ungenügend erwiesen, sondern auch deshalb, weil sie epistemologisch nachhängt. Denn, um dem Ende unseres Vortrags entgegen zu steuern, das Problem und die Behandlung der Wahrscheinlichkeit bzw. des Zufalls haben sich verlagert. Für die Epistemologie der Gegenwart relevante Texte, darunter auch die von F. M., zeigen, daß die wahrscheinlichkeitstheoretische, statistische Konzeption des Zufalls durch eine katastrophentheoretische, auf der Analogie fußende Konzeption ersetzt worden ist. Mit anderen, vielleicht einfacheren Worten: es geht heute nicht mehr darum, die Angst vor dem Zufall zu bannen, sondern die Angst vor der Sinnlosigkeit. Dem Paar Zufall und Metapher, gegründet auf dem Weltbild einer stochastischen Wahrscheinlichkeit, folgt das Paar Katastrophe und Montage, gespeist vom Wissen um das Ende der prästabilisierten Gleichgewichtssysteme, um das ständige Umklappen (Katastrophe) aus einem Gleichgewichtszustand in den andern, um die thermodynamische Fluktuation, die instabile, dissipative Evolution dynamischer Systeme.

Der Wechsel von der Metapher zur Montage ist dafür bezeichnend! Kennzeichnen die Metapher Singularitäten differenzierbarer Abbildungen bzw. Funktionen (im extremsten Fall), so ist die Montage das Beispiel einer „cusp-catastrophe“ (einer Sprung-Katastrophe), das Aufblitzen des reinsten unpersönlichen Zufalls, um bei der Beschreibung der Montage selbst zu einer Metapher zu greifen. Wenn Baudelaire 1857 von der „willentlichen Unpersönlichkeit der Dichtung“ gesprochen hat, so war seine Dichtung, gemessen mit der heutigen, noch viel zu sehr persönlich, von Hand gesteuert. Das Montieren von Elementen aus Wörterbüchern, das Zusammenfalten von Zeitungen ist da schon viel unpersönlicher, mechanischer. Mechanische Verfahren wie Permutation, Kombinatorik und andere der konkreten Poesie sind sozusagen die Ersetzung des persönlichen Zufalls in der Metapher durch den mechanischen Zufall in der Montage. Die Montage ist der Versuch, auf möglichst unpersönliche, beinahe mechanische Weise Wortkombinationen herzustellen, ist die Probe darauf, inwieweit die Sprache auch bei extremster zufallsmäßiger Behandlung noch einen Sinn aufzuweisen vermag. Die Entwicklung der Dichtung vom einfachen Vergleich „der schaut grün aus wie eine Gurke“ über die Metapher „Gurken-Gesicht“ zur Montage „Gurkenmanuskript“ oder „Philosophie ist eine „Purke im Knie“ (R. Priessnitz) ist Zeichen für die ständig anwachsende Sinnerzeugung und Bändigung des Zufalls.

Die Entwicklung in strengster Form aus dem Lautmaterial über Motivgruppen zu einem Sinnzusammenhang, wie sie E. A. Poe in „A Philosophy of Composition“ (1846) und „The poetic Principle“ (1848) beschrieb, hat den Sprung gelegt bzw. den Keim (nehmen Sie mir es übel, wenn ich sage „Eisprung“?) zu den anagrammatischen und lippogrammatischen Dichtungen von Raymond Roussel und Otto Nebel zu Anfang unseres Jahrhunderts. Bezeichnend und bedeutsam für die erwähnte Verlagerung des Problems „Wahrscheinlichkeit und Zufall“, von der die Metapher zeugte, zur Problematik von „Willkür und Sinnlosigkeit“, von der die Montage zeugt, als Reflex der Epistemologie der gegenwärtigen Gesellschaft, ist unter anderem auch jene Frage des Linguisten Saussures nach der „Willkür des Zeichens“, das heißt warum der Hirt deutsch Hirt heißt und französisch ‚berger‘. Da sich Saussure am Wechsel zwischen den beiden Epistemologien befand, glaubte er, dafür eine Willkürlichkeit der Zeichensetzung verantworten zu können. Inzwischen hat aber sein Dogma von der Willkür des Zeichens zu wanken begonnen. Ein Ziel der modernen Dichtung ist zu zeigen: es gibt so wenig eine „Willkür“ wie es den „Zufall“ gibt: die Montage ist ein Triumph über die Willkür, den Zufall und die Sinnlosigkeit. Um einmal so polemisch wie märchenhaft zu sprechen. Moderne Texte, die seit dem vers libre die traditionellen Regulationsfiguren des Sinns und der Stabilität wie Reim und Strophe verlassen haben, haben eine katastrophentheoretische Sicht der Sprache entwickelt: mag jedes einzelne Wort eine Sprung-Katastrophe sein oder jeder Satz, mag die Sprache aus noch so vielen diskontinuier-

lichen Elementen bestehen, insgesamt ist es doch möglich, diesem diskontinuierlichen System die Stetigkeit des Sinns zu verleihen. Neue Regulationsfiguren, noch mächtigere, sind entdeckt worden, welche der Dynamik der Sprache eine strukturelle Stabilität geben. Neue Parameter der Morphogenese des Sinns geben sich kund.

Collagen, Montagen, Cut ups (W. Burroughs), cusp catastrophes, demonstrieren, wie auch im sprunghaftesten, katastrophen-anfälligsten Sprachsystem eine strukturelle Stabilität verborgen ist. Sie entdecken also durch diese verwandelte, gemessen an früher vielleicht weniger eindeutige, reduzierte, gedämpfte Stabilität das Walten des Sinns im Zufall. Das Anwachsen lippogrammatischer, anagrammatischer, montage-hafter Dichtungen legt Zeugnis ab von jener Arbeit an der Auflösung des Dogmas von der Willkürlichkeit des Zeichens. *Die scheinbar sinnlosen Dichtungen vermehren in Wirklichkeit den Sinn der Welt.*

Die Wende von der Metapher zur Montage, die wir nun unter katastrophen-theoretischer Sicht behandelt haben, beweist selbst eine Wende zur Katastrophentheorie, nämlich zur katastrophen-theoretischen Auffassung von der Sprache als eine Morphologie organischen Ursprungs, wo das Gesetz der universellen Entfaltung durch (teils noch unbekannte) Regulationsfiguren auch im katastrophen-artigsten, singular exzentrischesten Sprachsystem noch phonetische, syntaktische und semantische Formen erzwingt, die interpretationsfähig sind, also Formen des Sinns. Die gegenwärtige relevante dichterische Spracharbeit, die aus der Erkundung dieser neuen Regulationsfiguren der Bedeutung, aus der Erforschung neuer Parameter und Schemata der Sinnerzeugung besteht, zeigt deutlich diese Veränderung des epistemischen Diskurses an, in dem der Paradigmenwechsel von der Metapher zur Montage allerdings nur ein Teil ist jenes größeren, viel umfassenderen Paradigmenwechsels von der Syntax zur Pragmatik des Sprachvollzugs, der von Textobjekten und -aktionen über Fotoliteratur bis zu automatischen Schriftzeichnungen für alle avantgardistischen Formen der Sprachbehandlung als Erzeugerprinzip feststellbar ist und in Frage kommt, es sei denn, mein Vortrag ist selbst zu fraglich.

ANMERKUNGEN

Das Manuskript des Vortrags wurde nicht wesentlich verändert, sondern nur gelegentlich den Erfordernissen eines schriftlichen Essays angepaßt.

Neu hinzugekommen sind natürlich die Anmerkungen selbst.

¹ Schriften von René Thom zur Katastrophentheorie:

Une Théorie Dynamique de la Morphogénèse, in: Towards a Theoretical Biology 1: Prolegomena. Hrg. C. H. Waddington, Edinburgh University Press 1968.

Structuralism and biology, in: Towards a Theoretical Biology 4: Essays. Hrg. C. H. W., Edinburgh University Press 1972.

Topological models in biology, in: Topology, 8 (1969).

Stabilité structurelle et morphogénèse. Benjamin, New York 1972.

Modèles mathématiques de la morphogénèse. Union Générale d'Éditions 10/18, Paris 1974. Englische Version 1975.

- Die Katastrophentheorie: Gegenwärtiger Stand und Aussichten, in: *Mathematiker über die Mathematik*, Hrg. Michael Otte, Springer Verlag 1974.
- ² E. C. Zeeman, *Selected Papers 1972–1977*. Addison Wesley 1977.
- ³ Weitere Schriften zur Katastrophentheorie:
- A. Arnold: Normal forms of functions near degenerate critical points, Weyl groups A_k , D_k , E_k and Lagrange singularities, *Func. Ana. i ego Pril* 6,4 (1972), 3–25.
- V. I. Arnold, *Critical Points of Smooth Functions*. Proc. Int. Congress of Mathematicians, Vancouver 1974, 19–39.
- John Guckenheimer, *The Catastrophe Controversy*, in: *The Mathematical Intelligencer* Vol. 1, Springer Verlag 1978, 15–20.
- Besonders empfehlenswert ist C. P. Bruter, *Topologie et Perception I, Bases philosophiques et mathématiques*, Doin-Maloine Editeurs, Paris 1974, und Band II, *Aspects neurophysiologiques*, gleicher Verlag Paris 1976.
- ⁴ Ich beziehe mich im folgenden auf bzw. lehne mich an einen Text von Max Bense „Über die Metapher“, der mir nur als Manuskript vorliegt, das er mir anlässlich eines Besuches zirka 1966 (?) freundlicherweise schenkte. Wann und wo Bense dieses Manuskript publiziert hat, entzieht sich leider meiner Kenntnis.
- ⁵ Hugo Friedrich, *Die Strukturen der modernen Lyrik*. Rowohlt 1956, S. 64–65.
- ⁶ Zitiert nach Elmar Holenstein, *Roman Jakobsons phänomenologischer Strukturalismus*. Suhrkamp 1975, S. 143–144.
- ⁷ Deswegen spricht man ja auch vom Film als einer metonymischen Kunst.
- ⁸ Peter Weibel, *Kritik der Kunst – Kunst der Kritik*, S. 14–19 und 21–25. Wien Jugend und Volk, 1973.
- ⁹ Interview in ‚Die Presse‘ vom 14./15. Oktober 1978, S. 19 „Mit den Augen eines Lamms“: ... „Der Umfang ist eins zu zehn? Ja, ungefähr. Es wird eben alles zuerst irgendwie aufgewirbelt und angehäuft und dann dehydriert und mit Stahlkanten versehen.“ Also zuerst die Willkür, der Zufall, die Freiheit, dann die strukturelle Stabilität der Stahlkanten.

