



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

„Es war immer nur Musik.“

Zur Analyse des Musikalischen in Otto M. Zykans

„Tanzgespanns“

Verfasser

Stefan Philipp Wachauer, MA

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 332

Studienrichtung lt. Studienblatt: Deutsche Philologie

Betreuer: Ass.-Prof. Dr. habil. Werner Michler

für Sonja und Mateo, in Liebe

Inhaltsverzeichnis

I. Vorwort	7
II. Einleitung	8
 A. THEORIE	
A.1. Aspekte der Semiotik	11
A.1.1. Ferdinand de Saussure	11
A.1.2. Strukturalismus und Semiotik	13
A.1.3. Das Zeichenmodell von Charles S. Peirce	14
A.1.4. Funktionskategorien im Zeichenmodell von Peirce	17
A.1.5. Panagls Ausarbeitung von Peirce' Zeichentheorie	18
A.2. Die Allgemeine Symboltheorie von Nelson Goodman	21
A.2.1. Denotation in Musik und Sprache	25
A.2.1.1. Denotation in Sprache	25
A.2.1.2. Denotation in Musik	26
A.2.1.2.1. Musikbegriff	26
A.2.1.2.2. Musikalisches Zitat	27
A.2.1.2.3. Leitmotivik	29
A.2.1.2.4. Programmmusik	30
A.2.1.2.5. Zur Differenzierung musikalischer Denotation	30
A.2.2. Exemplifikation in Musik und Sprache	33
A.2.2.1. Exemplifikation in Musik - Eigenschaften buchstäblicher musikalischer Exemplifikation	35
A.2.2.2. Exemplifikation in Sprache - Eigenschaften buchstäblicher schriftsprachlicher Exemplifikation	35
A.2.2.2.1. Phonologische Eigenschaften	36
A.2.2.2.2. Syntaktische Eigenschaften	40
A.2.2.2.3. Semantische Eigenschaften	42
A.2.2.2.4. Mikro- und makrostrukturelle Eigenschaften	44
A.3. Abschließend zu Panagls Ausführungen über Peirce	45
A.4. Der Aspekt der Zeitlichkeit in Musik und Sprache	48

B. ANALYSE

B.1. Einleitend zur Analyse	52
B.2. Wiederholung	54
B.2.1. Phonologische Eigenschaften	54
B.2.2. Syntaktische Eigenschaften	70
B.2.3. Semantische Eigenschaften	72
B.3. Variation	73
B.3.1. Phonologische Eigenschaften	74
B.3.2. Syntaktische Eigenschaften	85
B.3.3. Semantische Eigenschaften	94
B.3.4. Mikro- und makrostrukturelle Eigenschaften	119
B.3.5. Dynamische Eigenschaften	143
B.4. Rhythmisierung	146

C. KONKLUSION

C.1. Zusammenfassung und Interpretation der Ergebnisse	158
C.2. Ausblick: Kontextualisierung	164
C.2.1. Zur Person Otto M. Zykans	164
C.2.2. Zur Differenzierung textueller Musikalität	174
C.2.3. Zur <i>Hörbarmachung</i> von Literatur	177

D. ANHANG

D.1. Bibliographie	182
D.1.1. Primärliteratur	182
D.1.2. Sekundärliteratur	182
D.2. Abbildungsverzeichnis	186
D.3. Struktur der Erzählerrede in „Tanzgespanns“	187
D.4. Abstract	190
D.5. Lebenslauf des Verfassers	191

I. Vorwort

„You can't connect the dots looking forward; you can only connect them looking backwards. So you have to trust that the dots will somehow connect in your future. [...] Because believing that the dots will connect down the road will give you the confidence to follow your heart, even when it leads you off the well-worn path and that will make all the difference.“
Steve Jobs

Seit dem ersten Semester meines Germanistik-Studiums habe ich das Glück, Dr. Werner Michler als einen Professor zu wissen, dem es um die Persönlichkeit seiner Studenten, deren Ideen und Vorstellungen geht. Ich möchte ihm herzlich für seine geduldige und sehr persönliche Art der Betreuung danken. Dr. Irene Suchy danke ich für den Bereitstellung sämtlicher Autographen bzw. den Zugang zu Otto M. Zykans Bibliothek.

Danken möchte ich auch meiner Familie, Katharina und Gerald für ihre tatkräftige Unterstützung und besonders meiner Frau Sonja für ihren Rückhalt und ihre Liebe.

Ried im Innkreis, 2012

Stefan Wachauer

II. Einleitung

„Unsre Sprache – sie war zu Anfang viel musikalischer [...]. Sie muß wieder Gesang werden.“ *Novalis*

Seit Beginn meines Germanistik- und Jazzklavierstudiums hat mich die Frage beschäftigt, auf welche Weise Musik und Sprache interagieren können. Die vorliegende Arbeit forscht deshalb im interdisziplinären Feld „Musik in der Literatur“, mit besonderem Fokus auf „musikalische Form- und Strukturparallelen“¹. Wir grenzen uns dabei von der „klangbezogene Sinnesempfindungen“² evozierenden „Sprachmusik“ und der „literarischen Nachahmung von Musik in Worten“³ ab.⁴ Ferner werden im Laufe der Arbeit die stark komparativen Fragen der Sprachähnlichkeit und semantischen Dichte von Musik ersetzt durch die - von Tom R. Poller inspirierten - Frage nach den Bedingungen einer Strukturübertragung zwischen Musik und Literatur.

Als Analyseobjekt fungiert Otto M. Zykans Text „Tanzgespanns“ aus seinem Kompendium „MusikReden“, das seine „uneigennuetzige[n] Ideen und Beobachtungen“⁵ aus dreißig Jahren literarischen Schaffens darlegt. Auf die Person Otto M. Zykans (1935 - 2006) war ich im Zuge eines Seminars von Prof. Wolfgang Gratzner gestoßen. Wie jener darlegte, beherrschte Zykan das doppelbödige Spiel der literarischen Selbstbestimmung wie keiner anderer. Es wurde schnell klar, dass eine kontextbetonte Interpretation, die auch biographistische Lesarten miteinbezieht, einer kohärenten wissenschaftlichen Argumentation im Weg steht. Um eine möglichst objektive Beschreibung des ‚Musikalischen‘ zu erreichen, bleiben deshalb auch sämtliche innersystemische Kontexte unberücksichtigt. Ebenfalls wird auf Analyse-Modelle, die auf Zeitgenossen des Autors angewandt wurden, verzichtet. Es besteht m.M.n. die Gefahr, dass durch das historische und auch stilistische

¹ Vgl. Literatur und Musik: Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Hg. v. Steven Paul Scher. Berlin: Erich Schmidt 1984. S. 14.

² Ebd. S. 12.

³ Ebd. S. 13.

⁴ Auch die „Einzelaspekte“ Musikerfiguren in der Literatur, Musikkritik oder Doppelbegabungen bleiben hier unerwähnt. Vgl. ebd. S. 13 f.

⁵ Zykan, Otto M. MusikReden. Ein Kompendium uneigennuetziger Ideen und Beobachtungen. Graz, Wien: Droschl 1999. Klappentext.

Naheverhältnis der Autoren sich automatisch dieselben Schlüsse hinsichtlich textueller Musikalität ziehen lassen.

Die Hypothese, dass Literatur „musikalisch“ sein kann, habe ich aus der Auseinandersetzung mit österreichischen Autoren nach 1945 gewonnen. Auf der Grundlage zumeist musikologisch unreflektierter Hypothesen wurden strukturell nicht haltbare Vergleiche gezogen, oder es wurden vom Dichter gesäte „musikalische“ Fährten in der Komparatistik nur allzu wörtlich genommen. Den geplanten Teil meiner Arbeit zur Dichotomisierung von Musik und Sprache/Literatur bzw. zu musikoliterarischen Fehlgriffen und fragwürdigen Schussfolgerungen habe ich aus Gründen des Umfangs ausgespart. In meinen zeichentheoretischen Ausführungen wird dazu Stellung genommen und ein solches Fallbeispiel geliefert.

Es war mir wichtig, den Fokus dieser Arbeit auf das strukturelle Problem des Musikalischen in der Literatur zu richten. Zeichentheoretisch ist hierfür nötig, einen gemeinsamen Nenner für Musik und Literatur zu finden. Da in schriftlich fixierter Literatur eine klangliche Vorstellung enthalten sein soll, wird in dieser musikoliterarischen Forschungsarbeit das schriftsprachlich fixierte Graphem und der akustisch realisierte Klang verglichen. Über sämtliche Zwischenschritte wird verständlich gemacht, wie durch die Konzentration auf Graphem und Klang verschiedene unwesentliche Problemfälle umgangen werden können und die Plastizität der Fragestellung dennoch erhalten bleiben kann. Vor allem aber in der Abgrenzung zu populären Zeitgenossen wie Ernst Jandl oder Thomas Bernhard, auf die sich Zykan immer wieder bezogen hatte, möchte ich die „kontextfreie“ Grundlage meiner Argumentation nochmals hervorheben. Das in die Literatur analysierte schriftsprachlich fixierte Graphem vernachlässigt den sprachlich-phonologischen Gehalt (z.B. in Lautgedichten) sowie sämtliche pragmatisch-kommunikative Aspekte von Sprache. Ebenso wird auf eine klangliche Analyse der Sprache sowie auf eine Analyse der Musik hinsichtlich der Aspekte Kommunikation und Information verzichtet.

Ähnlich begrenzt betrachten wir Musik auf rein klanglicher Ebene (vgl. Musikbegriff). Es ist daher unerheblich, auf welche Weise Musik notiert und „interpretiert“ wird bzw. wie sich Notation und Klang zueinander verhalten. Erst

die Konzentration auf die musikalische Klanglichkeit ermöglicht eine genaue Betrachtung des Zeitaspekts von Musik.⁶

Für diese Arbeit soll nun der Aspekt des genuin ‚Musikalischen‘ in Literatur analysiert werden; aber nicht als romantischer Topos des Unsagbaren und Unendlichen in Literatur: Diese Arbeit will das genuin *Musikalische* als textuelle Lesart in Literatur analytisch nachvollziehen und mit der Terminologie der Literaturtheorie beschreiben.

⁶ Wie sich später zeigen wird, verweisen Musik und Sprache auf dieselbe Weise zwischen notionaler Ebene und Realisat. Der einzige Unterschied besteht darin, dass die „Sprecher“ der musikalischen Partitur demographisch klar in der Unterzahl sind.

A. THEORIE

A.1. Aspekte der Semiotik

Als zeichentheoretische Grundlage meiner Forschungsarbeit fungieren - ausgehend von der linguistischen Zeichentheorie Ferdinand de Saussures - die semiotischen Überlegungen von Charles Sanders Peirce (bei Umberto Eco) und Nelson Goodman (bei Simone Mahrenholz). Es scheint mir unumgänglich, die einzelnen Zeichenkonzepte aufzuschlüsseln und ihre historische Entwicklung nachzuvollziehen. Es ist weiters zu klären, wie sich Objekte der Wirklichkeit zu subjektiven Denkinhalten verhalten und welche gemeinsamen Einheiten zum Vergleich herangezogen werden können. Erst durch das Verständnis der Elemente der Semiose kann der Versuch unternommen werden, Musik und Literatur für die Komparatistik nutzbar zu machen.

A.1.1. Ferdinand de Saussure

Zwischen 1906 und 1911 hat Saussure Vorlesungen zur Sémiologie gehalten, die 1916 unter dem Titel „Cours de linguistique générale“ von zwei seiner Studenten herausgegeben wurden. Saussure formuliert darin sein bilaterales

Theoretiker	materielles Zeichen (Graphem, Laut etc.)	Denkinhalt	Objekt der Wirklichkeit
Saussure	Signifikant (signifiant)	Signifikat (signifié)	-- (Umweltreferent)
Odgen/Richards	Symbol	Referenz (reference)	Referens (referent)
Frege	Ausdruck	Sinn	Bedeutung
Carnap	Ausdruck	Intension/sense	Extension/ nominatum
Peirce	Symbol/Ausdruck/ Signifikans (representamen, symbol, sign)	Signifikat (interpretant)	Referens/Objekt (object)
Goodman	Symbol	Repräsentation	Denotation bzw. Null-Denotation

Eine Übersicht über die wichtigsten Zeichenmodelle und ihre verschiedenen semiotischen Termini für das materielle Zeichen, den bezeichneten Denkinhalt sowie das referentielle Objekt der Wirklichkeit⁷

Zeichenmodell: der bezeichnende Signifikant verweist auf ein bezeichnetes Signifikat.⁷ Der lautlich oder graphematisch realisierte Signifikant verweist durch gesellschaftliche Konvention und Willkürlichkeit (Arbitrarität) auf einen Denkinhalt, das Signifikat. *Gesellschaftliche Konvention* meint hier einen kollektiv determinierten „kulturellen Code“. Dieser lässt uns Zeichen erkennen, selbst wenn sie aufgrund einer materiellen Differenz (z.B. Dialekte, unterschiedliche (eventuell schwer lesbare) Schriftarten) schwer verständlich sind. (Trotz dieser unterschiedlichen Signale spricht man immer noch von ein und demselben Signifikanten.)⁸ Unter *willkürlich* ist der Umstand zu verstehen, dass es nicht die Buchstabenfolge B-A-U-M sein muss, die auf den realen Gegenstand unserer Wirklichkeit verweist. Schließlich sind es in anderen Sprachen andere Buchstabenfolgen, wie zum Beispiel engl. T-R-E-E oder franz. A-R-B-R-E, die auf diesen Referenten verweisen. Dies nützt Saussure, um die Zeichenrelation als autonome Einheit aus seiner Umgebung zu lösen. Das künstliche Sprachsystem, das Saussure hiermit erschafft, nennt er *langue* im

⁷ Zur **Tabelle**, vgl. eine ähnliche Zusammenstellung bei Eco, Umberto. Einführung in die Semiotik. 9. Aufl. Paderborn: Fink Verlag 2002. (UTB 105). S. 70 bzw. Hubig, Christoph. Musikalische Hermeneutik und Musikalische Pragmatik. Überlegungen zu einer Wissenschaftstheorie der Musikwissenschaft. In: Beiträge zur musikalischen Hermeneutik. Hg. v. Carl Dahlhaus. Regensburg: Bosse 1975. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts; 43). S. 138. -- Da **Saussure** sein Zeichenmodell bilateral als zwei Seiten eines Blatt Papiers verstanden hat (vgl. Volli, Ugo. Semiotik. Eine Einführung in ihre Grundbegriffe. Tübingen [u.a.]: Francke 2002. (UTB für Wissenschaft 2318). S. 23), sei das Objekt der Wirklichkeit in der Abbildung oben in Klammern gesetzt. -- Jeder, der sich eingehender mit Semiotik beschäftigt wird dem Terminologie-Problem früher oder später gegenüber stehen. Besonders problematisch erscheint mit die unterschiedliche Benennung des materiellen Zeichens. Die deutschsprachige Semiotik tendiert wohl mehr zu *Ausdruck*, während anglophone Linguisten häufig *Symbol* verwenden. Manchmal wird *Zeichen* auch für den materiellen Signifikant verwendet, was dahingehend Verwirrung stiftet, dass ein *Zeichen* auch Produkt der Semiose sein kann (vgl. Metzler Lexikon Sprache. Hg. v. Helmut Glück. 3., neubearbeitete Aufl. Stuttgart [u.a.]: Metzler 2005. S. 750), dessen Konstituenten z.B. Signifikant, Signifikat und Referent sind. -- **Odgen/Richards** haben bereits 1923 ein semiotisches Dreieck formuliert, dessen simple trigonale Form die Ansicht nahelegt, die Bedeutung eines Symbols hätte etwas mit dem Symbol selbst zu tun, was - wie Eco bemerkt (vgl. Eco 2002. S. 70.) - der Semiotik wesentlichen Schaden zugefügt hat. Denn die dreieckige Form der „Bezeichnung“ müsste einem komplexen Polyeder weichen. Die Ansicht, dass Zeichen und Denkinhalt *nicht* willkürlich aufeinander bezogen sind, knüpft philosophisch an den Kratylos-Dialog Platos an, worin die Frage behandelt wird, ob sich in Wörtern das Wesen der Dinge abbildet. So spricht (der Protagonist) Sokrates die entscheidende Frage aus: „Vielleicht meinst du das wohl so, Kratylos, daß, wenn einer ein Wort recht versteht, wie es eigentlich ist, und es ist eben wie das Ding, er dann auch das Ding verstehen wird, da es ja dem Worte ähnlich ist und doch ein und dieselbe Kunst für alles gilt, was einander ähnlich ist?“ (vgl. Birkan, Helmut. Etymologie des Deutschen. Bern, Frankfurt/Main, New York: Lang 1985. (Germanistische Lehrbuchsammlung; Bd. 15). S. 39 ff. -- Der oben angemerkte Schaden, der vom semiotischen Dreieck ausgeht, wurde vor allem durch **Frege** perpetuiert, was sich meiner Meinung nach auch in einer unglücklichen Unterscheidung von Denkinhalt und Objekt als „Sinn“ und „Bedeutung“ manifestiert. -- Die Bezeichnungen *Signifikants*, *Signifikat* und *Referens* finden wir in der Übersetzung Jürgen **Trabants** von **Ecos** „Einführung in die Semiotik“, vgl. Eco 2002. S. 13.

⁸ Vgl. Volli 2002. S. 24.

Gegensatz zum subjektiven Sprechakt namens *parole*. Dieses absolute Sprachsystem soll abgekoppelt von der Wirklichkeit und damit abgekoppelt von der realen Sprachäußerung als eine Struktur aus Beziehungen dargestellt werden. Ziel ist es, typologische Gesetzmäßigkeiten zu erarbeiten. So verschreibt sich zum Beispiel Gérard Genette der Suche nach einem „Architext“, der als Gesamtheit aller möglichen Textstrukturen - auf den alle anderen Texte zugreifen - erfahrbar wird. Durch die Loslösung vom einzelnen Sprecher spielt der Autor als Schöpfer keine Rolle mehr. (Roland Barthes spricht in diesem Zusammenhang vom „Tod des Autors“⁹.) Weiters betont Saussure die synchrone (und dadurch enthistorisierte) Sprachbetrachtung. Von Interesse ist historisch gesehen (diachron) nur die Stellung einer Organisationsstruktur eines Textes in der Geschichte der Organisationsstrukturen von Texten.

Indem der Inhalt oder die Substanz eines Textes zugunsten seiner Struktur ausgeklammert wird, kann sich eine Textanalyse völlig auf die *Struktur als Inhalt* konzentrieren. Unter Struktur werden dabei die inneren Beziehungen (Relationen) zwischen den Einheiten verstanden. So können zum Beispiel in die von Vladimir Propp¹⁰ erarbeitete Formel als funktionales Abbild einer allgemein gültigen Struktur von Märchen verschiedenste Variablen eingesetzt werden, ohne dabei die innere Organisation der Struktur „Märchen“ zu gefährden.¹¹

A.1.2. Strukturalismus und Semiotik

Analysen, wie sie Propp und Genette vorgenommen haben, werden zum Strukturalismus gezählt. Bevor der Strukturalismus allerdings als Lesart herangezogen wurde, bezeichnete er eine literaturtheoretische Strömung der 20er Jahre in Prag. Als ihr Haupttheoretiker schlägt Roman Jakobson die Brücke vom russischen Formalismus der 10er Jahre zum tschechischen Strukturalismus und später zur modernen Linguistik. Allen gemein ist die

⁹ Zum „Tod des Autors“, vgl. Barthes, Roland. *Image, music, text. Essays selected and translated by Stephen Heath*. London: Fontana Press 1977. 142 ff.

¹⁰ Vgl. Propp, Vladimir: *Morphologie des Märchens*. Turin: Suhrkamp 1990.

¹¹ Vgl. Eagleton, Terry. *Einführung in die Literaturtheorie*. 4. Aufl. Stuttgart, Weimar: Metzler 1997 (Sammlung Metzler Band 246). S. 72 - 79, und vgl. *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*. Hg. v. Dorothee Kimmich. Aktualisierte Ausg. Stuttgart: Reclam 2003. (Reclams Universal-Bibliothek; 18589). S. 189 - 195.

zeichentheoretische Bezugnahme auf die Theorien Saussures. Während aber Saussure seine Sémiologie *allgemein* zeichentheoretisch gedacht hat, beharren die französischen Strukturalisten Roland Barthes und Julia Kristeva auf einer Vorrangstellung der Sprache, da auch außersprachliche Zeichensysteme *sprachlich* mitgeteilt werden müssen.¹²

Jakobson weist diesen zeichentheoretischen Primat der Sprache in der Beschäftigung mit der Zeichentheorie Peirces zurück. Nicht nur sprachliche, sondern sämtliche Kommunikations- und Zeichensysteme einer Kultur sollen entschlüsselt werden. Der Strukturalismus dient dabei als Untersuchungsmethode, während die Semiotik als allgemeine Zeichentheorie das Forschungsgebiet absteckt. Eco, der die Ideen Peirces in seiner „Einführung in die Semiotik“ ausarbeitet, präsentiert dabei ein vielfältiges Forschungsfeld „Kultur“, das die Zoosemiotik, die Semiotik der Kommunikation, der Berührung, der Geschmackscodes, der Paralinguistik, einer medizinischen Semiotik usf. umfasst.¹³ Wie im Strukturalismus soll eine Tiefenstruktur freigelegt werden. Allerdings handelt es sich dabei um keine sprachliche, sondern um eine weiter gedachte Struktur, die auch kommunikative kulturelle Prozesse miteinschließt. Dabei geht es Eco wie auch Barthes um Ideologiekritik als „Form der Aufklärung“, die „versucht, die Produktion und Funktionsweisen von Stereotypen, die als Ausdrucksformen gesellschaftlicher Herrschaft bestimmt werden, zu analysieren.“¹⁴

A.1.3. Das Zeichenmodell von Charles S. Peirce

Ungefähr zeitgleich - aber unabhängig von Saussure¹⁵ - formuliert Peirce in seinen „Collected Papers“ ein triadisches Zeichenmodell, worin Semiose („Bezeichnung“) durch ein Zeichen („representamen“), ein materielles oder gedachtes Objekt („object“) und einer vermittelnden „Bedeutung“ („interpretant“) konstituiert wird. Peirce fasst diese Semiose als „emotionale, aktionale und

¹² Vgl. Eagleton 1997. S. 76 ff.

¹³ Eco 2002. S. 20 - 26.

¹⁴ Kimmich 2003. S. 195.

¹⁵ Vgl. Volli 2002. S. 1 f. Volli spricht von einer „doppelten Seele“ der Semiotik, vertreten durch die semiotischen Konzepte von Saussure („strukturelle“ bzw. „generative“ Richtung) und Peirce („interpretative Semiotik“).

kognitive Wirkung im Bewußtsein des Interpreten“¹⁶ auf. Die bereits bei Saussure angeführten Eigenschaften der Begriffe *Signifikant* und *Signifikat* gelten (meist ohne Einwände)¹⁷ auch für die Begriffe *Repräsentamen* und *Interpretant*.

Betrachten wir die obere Spitze des semiotischen Dreiecks genauer, erkennen wir, dass das *Signifikat* einer kulturellen Einheit entspricht. Diese *kulturelle Einheit*¹⁸ kann mithilfe einer (theoretisch unendlichen)¹⁹ *Kette von*

¹⁶ Rehbock, Helmut. Semiose. In: Metzler Lexikon Sprache. Hg. v. Helmut Glück. 3. Aufl. Stuttgart [u.a.]: Metzler 2005. S. 584.

¹⁷ Wie bereits oben angedeutet finden sich an Terminologie-Übergängen zwischen Saussure und Peirce zuweilen verwirrende Darstellungen: Volli Darstellung beispielsweise fügt - unter dem Aspekt kommunikativer Funktionalität - den *Interpretanten* zwischen einen *Wortkörper* (Zeichen) und einen *Begriff*. Doch im nächsten Absatz wird wiederum vom *Gegenstand* (anstelle des *Begriffs* im gedachten semiotischen Dreieck) gesprochen, „den wir heute eher *Signifikat* nennen würden“. Er nennt die Notwendigkeit des Hinzufügens eines *Interpretanten* in die Assoziation von Signifikant und Signifikat. Sehr wohl verwendet er allerdings Signifikant und Signifikat im Sinne von Ausdrucks- und Inhaltsebene bei Saussure und Peirce. D.h. das eigentliche Argument für eine triadische Struktur - das Hinzufügen des *Gegenstands* in das Zeichenmodell (selbst das hat Volli bei Saussure getan, und ihn *Referent* genannt) - wird verschwiegen, und damit das unter Anm. 7 angedeutete Problemfeld *Signifikant - Gegenstand*. Vgl. Volli 2002. S. 27 f.

¹⁸ Das bedeutet, dass auch in anderen Sprachen durch die Buchstabenfolgen A-R-B-R-E, B-A-U-M, T-R-E-E etc. dieselbe kulturelle Einheit {Menge aller Bäume} bezeichnet wird. Dabei handelt es sich um keinen realen Gegenstand, sondern um ein „abstrakte Größe“. Vgl. Eco 2002. S. 74. -- Volli spricht in diesem Zusammenhang von zwei unterschiedlichen Gesamtheiten. Er erweitert unter dem Gesichtspunkt kommunikativer Funktionalität die Gesamtheit {Menge aller Bäume} um die {Menge möglicher Operationen} und betont dadurch den funktionalen Charakter von Sprache. Letztere Menge würde bei /Baum/ Funktionen wie z.B. architektonische Raumdekoration oder Kohlenstoffabsorber umfassen. Tatsächlich lässt sich diese These kohärenter anhand Volli Beispiel /Hammer/ vorführen. Vgl. Volli 2002. S. 24 f.

¹⁹ Da der Interpretant (der nicht mit dem Interpreten zu verwechseln ist) selbst wieder als Zeichen verstanden wird, kommt die Semiose an kein Ende; wir sprechen von „unendlicher Semiose“ (Eco 2002. S. 77). (In der Alltagskommunikation allerdings kommt die Semiose sehr wohl an ein Ende, wie Eco ausführt. Vgl. Hubig 1975. S. 139 ff.) Dazu Eco: „Die Reihe der Klärungen, die in einer endlosen Bewegung die kulturellen Einheiten einer Gesellschaft umschreiben [...], ist die Kette der Interpretanten, wie sie Peirce nannte.“ (Eco 2002. S. 76). Dieser Interpretant kann dabei verschiedene Formen annehmen. So kann H-U-N-D für „Treue“ stehen, S-A-L-Z für „Natriumchlorid“, oder C-H-I-EN für „Hund“ (Vgl. ebd. S. 77). Dabei können alle Einheiten einer Kultur Signifikant und Interpretant sein, also sowohl z.B. S-A-L-Z für „Natriumchlorid“ als auch „N-A-T-R-I-U-M-C-L-O-R-I-D für „Salz“. Eco konstatiert - womöglich im Bewusstsein terminologischer Abgrenzungsschwierigkeiten (vgl. oben) -, dass der „Begriff des Interpretans [...] gerade in seinem Reichtum und seiner Ungenauigkeit fruchtbar [ist]“. (Ebd. S. 78) Schließlich definiert Eco den Interpretanten folgendermaßen: „Das Interpretans ist die in ihrem Wesen als kulturelle Einheit verstandene Bedeutung eines Signifikans, die durch ein anderes Signifikans aufgezeigt wird, um ihre Unabhängigkeit (als kulturelle Einheit) vom ersten Signifikans zu zeigen.“ Wirft man weiters einen Blick auf Ecos Aussagen hinsichtlich der logischen Stellung von Signifikat, Interpretant und kulturelle Einheit im Zeichenmodell, so wird deutlich, dass die trigonale Form des Modells nicht mehr haltbar ist, und es zur Darstellung der semiotischen Beziehungen einen komplexen Polyeder benötigt. Hierzu Eco: „Das Interpretans könnte als Signifikat verstanden werden [...]“ (Ebd. S. 77) -- „[...] das Interpretans (interpretant), das viele dem Signifikat oder Referenz gleichsetzen wollen.“ (Ebd. S. 76) -- „[...] Signifikanten, die als Interpretanten das Signifikat als kulturelle Einheit umschreiben, [...]“ (Ebd. S. 78) -- „Was ist also nun das Signifikat eines Ausdrucks? Vom semiotischen Gesichtspunkt aus kann es nur eine *kulturelle Einheit* sein.“ (Ebd. S. 75) -- „Das Interpretans ist in ihrem Wesen als kulturelle Einheit [...]“ (Ebd. S. 78).

Interpretanten innerhalb des Systems einer Kultur (kultureller Code) identifiziert werden.²⁰ Die Kette der Interpretanten, die schließlich den Prozess der Semiose ermöglicht, wird durch die Konnotation ermöglicht, die sich definiert „als Summe aller kulturellen Einheiten, die d[en] Signifikant[t] dem Empfänger institutionell ins Gedächtnis [ge]rufen [werden] kann.“²¹

Im Gegensatz dazu grenzt sich die Denotation *paradigmatisch* ab: „Da der Linguist nur eine ziemlich restriktive Definition der Denotation geben kann, *muß* die Semiotik weiter gehen und auf die bestmögliche Art die Mechanik der Konnotation bestimmen.“²² Ecos Definition scheint m.M.n. vereinbar mit der Darstellung Volli²³, der Konnotation im Gegensatz zu Denotation als semantisch weiteren Begriff definiert. Denotiert eine Fotografie eines sonnigen Sandstrands einen bestimmten Ort, so weisen ihre Konnotationen auf weitere und unschärfere Begriffe hin wie z.B. Schönheit, Natur, Freiheit, Weite. Es ist auch möglich, dass Signifikanten eine Denotation verweigern. Wie bei Zeichen, die in verschiedenen Sprachen verschiedenen Bedeutungen entsprechen (z.B. „cane“), gilt das auch für unbekannte Eigennamen. So konnotiert das Portrait eines unbekannten Mannes²⁴ verschiedene Eigenschaften seines Antlitzes (z.B. Vollbart, Hornbrille, lange Nase sowie auch männlich²⁵), doch er verweigert eine Identifizierung und denotiert somit nicht. Daran anknüpfend problematisiert Eco das semiotische System der Musik, als „rein syntaktisch und ohne offensichtliche semantische Dichte“²⁶ (also ohne Denotation)²⁷. Eco gibt allerdings zu, dass es sehr wohl denotierende musikalische Syntagmen

²⁰ Vgl. Eco 2002. S. 94.

²¹ Ebd. S. 108.

²² Ebd. S. 111.

²³ Vgl. Volli 2002. S. 46.

²⁴ Eco 2002. S. 106.

²⁵ Volli weist darauf hin, dass jede „Bezeichnung“ mit einer Art Vorauswahl („Pertinenz“) zusammenhängt. Da der Signifikant nicht alle Eigenschaften des ihm zugehörigen Referenten umschreibt, kommuniziert das denotierte Signifikat auch nur eine Auswahl an Eigenschaften. Vgl. Volli 2002. S. 30 f.

²⁶ Eco 2002. S. 106.

²⁷ Jakobson bringt dazu eine interessante Position ein: „Linguistisch formuliert, besteht die Eigenart der Musik gegenüber der Dichtung darin, daß ihre Gesamtheit von Konventionen (*langue* nach der Terminologie von Saussure) sich auf das phonologische System beschränkt und keine etymologische Verteilung der Phoneme, also keinen Wortschatz besitzt.“ Jakobson, Roman. Semiotik. Ausgewählte Texte 1919 - 1982. Hg. v. Elmar Holenstein. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992. (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 1007). S. 284.

(militärische Trompetensignale) und konnotative musikalische Syntagmen („kriegerische Musik“, „Hirtenmusik“, „spannungserzeugende Musik“) gibt.²⁸

A.1.4. Funktionskategorien im Zeichenmodell von Peirce

Wie wir oben betont haben, besteht Peirce auf die triadische Struktur des Zeichens. Im Unterschied zu Saussure ist der Gegenstand konstituierender Teil der Semiose²⁹, da Peirce die Arbitrarität selbst für sprachliche Zeichen *relativiert*, wodurch Zeichen und Gegenstand in ein Naheverhältnis treten können. Betrachten wir nun die drei *Funktionskategorien* von Semiose - Ikon, Index und Symbol -, tritt beim *ikonischen Zeichen* eben jenes Naheverhältnis auf. Zwischen Signifikant und Signifikat besteht ein Ähnlichkeitsbezug, es liegt ein „abbildendes“ Verhältnis vor, wie wir es aus Illustrationen, Karikaturen, Landkarten, Waschhinweise für Textilien aber auch Wachsfiguren oder Lautmalereien kennen. Dieser Ähnlichkeitsbezug wird durch den kulturellen Code ermöglicht, der Größenverhältnisse oder partielle Übertreibungen (Karikatur) vernachlässigt.³⁰ Im Unterschied dazu liegen bei *indexikalischen Zeichen* keine phänotypischen Ähnlichkeiten vor, sondern ein physikalischer oder kausaler Realbezug. Unterschrift, Fingerabdruck, Totenmaske oder Windhose weisen einen realen Bezug zum Signifikant auf. Wie die Fotografie beweisen sie physische Präsenz und stellen dadurch die Objektbeziehung her. Der linguistische Begriff der Deixis umfasst Wörter mit hinweisendem Wert, wie „ich“, „du“, „heute“ etc. Diese sind aber in ihrer Verwendung innerhalb der jeweiligen Sprache konventionalisiert.³¹ Schließlich definiert Peirce eine dritte Kategorie des Objektbezugs, die *symbolischen Zeichen*. Diese häufigste Form innerhalb unserer Sprache wird von Peirce etwas unglücklich *symbolisch* genannt, was allein terminologisch die Abgrenzung zum *ikonischen Zeichen* unnötig erschwert. Allerdings sind symbolische Bezüge bei weitem in der Überzahl. Das betrifft all jene Zeichenbeziehungen, in denen Signifikant und Signifikat klar getrennt sind: Neben Sprachsystemen sind militärische und

²⁸ Vgl. Eco 2002. S. 22.

²⁹ Vgl. Voltmer, Ulrike: Semiose des Musikalischen. Zur Rekonstruktion musikalischer Erkenntnis. Saarbrücken, Wien: Lichtenstern 2005. S. 46.

³⁰ Vgl. Volli 2002. S. 33 ff.

³¹ Vgl. ebd. S. 36 ff.

mathematische Symbole sowie Zeichen im Straßen- und Schiffsverkehr zu nennen. Wie auch bei Saussure beziehen sich Signifikant und Signifikat willkürlich aufeinander. Da die Kategorien in Peirces Zeichenmodell nicht disjunkt sind, finden sich Symbole mit *ikonischer* (z.B. Onomatopöien) und *indexikalischer* Prägung (z.B. „da“, „hier“, „heute“ in Ausrufe). Volli nennt die Ausdruckskraft des Vokalklangs eine „lautsymbolische“ Dimension.³² Wie die Lyrik als älteste musikoliterarische Gattung beweist, verändert sich im Kontext interdisziplinärer Sprachbetrachtung die *willkürliche* Verwendung von symbolischen Zeichen.

A.1.5. Panagls Ausarbeitung von Peirce' Zeichentheorie

Auf der Suche nach einem geeigneten Modell, um Musik und Sprache möglichst präzise und kohärent zu beschreiben, widmen wir uns Oswald Panagls Artikel zur „Probe aufs Exempel“³³. Ohne explizit auf Peirce zu verweisen zitiert Panagl *unmissverständlich* die Funktionskategorien des Peirce'schen Verweissystems.

Dabei versteht Panagl unter *ikonischen Zeichen*, denen er das Attribut „bildhaft“ hinzufügt, jene illustrative Naturnachahmung, die wir scheinbar in Antonio Vivaldis „Die vier Jahreszeiten“ vorfinden. Der Ähnlichkeitsbezug, der hier hauptsächlich terminologisch hergestellt wird, basiert allerdings vermehrt auf einer konnotativ-symbolischen Ebene als auf einer ikonischen. Es ist deshalb fraglich, ob einem Piktogramm und Vivaldis „Jahreszeiten“ tatsächlich dieselbe ikonisch-semiotische Valenz zukommt.³⁴ Ebenso sind die Erwähnungen von Ottorino Respighi und Olivier Messiaen im Bezug auf die Imitation von Vogelstimmen nicht im mimetischen Sinne ikonischen Zeichen. Nehmen wir Respighis „Gli Uccelli“ („Die Vögel“) oder Messiaens „Catalogue d'oiseaux“ („Katalog der Vögel“), so finden sich in Verzierungen zwar

³² Vgl. Volli 2002. S. 38 f.

³³ Panagl, Oswald. Sprache und Musik. In: Der Turmbau zu Babel. Ursprung und Vielfalt von Sprache und Schrift. Bd 2: Sprache. Hg. v. von Wilfried Seipel. Graz 2003. S. 235 - 240.

³⁴ Andererseits kann man auch mit der Weite des Begriffs Karikatur argumentieren, um Vivaldis Musik als ikonische Zeichenbeziehung zu konstituieren. Die argumentative Grundlage scheint allerdings sehr vage zu sein. Vor allem auch in Hinsicht auf die Ähnlichkeit zwischen der tatsächlichen Natur und der Musik. Es stellt sich die Frage, ob ein Mensch, der noch nie Vivaldi gehört oder über ihn gelesen hat, durch die Rezeption des „Frühling“ der „Vier Jahreszeiten“ die astronomische bzw. phänologische Begebenheit „Frühling“ evoziert.

Anlehnungen an den Gestus des Vogelgesangs³⁵, aber von einer nicht-symbolischen Ähnlichkeitsbeziehung kann keine Rede sein. (Der Titel mag die Verarbeitung von Vogelstimmen andeuten, sonst kann womöglich nur ein Ornithologe Ähnlichkeiten oder Realbezüge herstellen. Zum Zweck disjunkter Funktionskategorien ist es vorteilhaft, von *symbolischen Zeichen mit ikonischer Prägung* zu sprechen). Im "Cantus Arcticus" von Einojuhani Rautavaara wird ein *ikonisches Zeichen* realisiert, indem eine Tonaufnahme arktischer Vögel mit dem Orchester klanglich vermengt wird. Das Signifikat der Aufnahme verhält sich zum Signifikant, dem Gesang arktischer Vögel, *ähnlich*.

Weiters identifiziert Panagl *indexikalische Zeichenbeziehungen* in den Posthornsignalen in Franz Schuberts „Die Post“ („Die Winterreise“) sowie in der Passage der Jagdhörner im Scherzo von Anton Bruckners 4. Symphonie, aber auch in den Trauermärschen von Ludwig van Beethovens „Eroica“ und in dessen Klaviersonate op. 26. Wiederum mischen sich hier denotierte Signifikate („Posthornsignale“) mit konnotativen („Trauermärsche“). Auch scheint besonders hier die Unterscheidung zwischen Ähnlichkeit und Realbezug besonders schwierig, selbst in Kontrast zu den Beispielen für ikonische Zeichen. Die kommunikative Funktion der Posthornsignale ist durchaus als „hinweisend“ zu verstehen, auch wenn einige musikwissenschaftliche Quellen wegen dem linguistischen Hintergrund der Indices seine Zeichenhaftigkeit per se anzweifeln.³⁶ Panagl versucht hier nicht etwa Entwirrung zu stiften, sondern bezeichnet den Index als „Verweis mit genuin musikalischen Mitteln auf außermusikalische Geschehnisse und Sachverhalte“³⁷. Unverständlich scheint hier, inwiefern dies eine *Eigenschaft des Index* ist und nicht der ikonischen oder symbolischen Zeichen. Panagl nennt die Verwendung *symbolischer Zeichen* bei Richard Wagner als Leitmotive *prototypisch*. Wenn ich auch mit der Einschätzung Panagls übereinstimme, dass Leitmotive stipulativ Bezug nehmen und seine Ausführungen mit denen von Peirces dritter Objektkategorie übereinstimmen, so erscheint mir die Abgrenzung zur indexikalischen

³⁵ Dem nicht kundigen Hörer wird es schwerfallen, Vogelstimmen zu denotieren (z.B. wegen der Mehrstimmigkeit). Ebenso fällt es schwer zu behaupten, die Signifikation im Falle Messiaens „Catalogue d'oiseaux“ beruhe auf Konvention. Es scheint plausibel von einer symbolischen Bezeichnung zu sprechen, da die Einheiten weder hinweisen (indexikalisch) noch dem Referenten des Klanges ähnlich (ikonisch) sind.

³⁶ Vgl. Voltmer 2005. S. 44.

³⁷ Panagl 2003. S. 237.

Bezugnahme unscharf. Kann das symbolische Zeichen nicht auch als Verweis mit musikalischen Mitteln auf Außermusikalisches gelesen werden? Nimmt das musikalische Leitmotiv nicht auch auf einen Protagonist usf. Bezug?

Wie wir sehen, gestaltet sich die musiksemiotische Untersuchung auf der Grundlage von Peirces Zeichenmodell als äußerst schwierig.³⁸ Auch weil die gewählten Beispiele nur teilweise für diese Methode nutzbar gemacht werden können. Panagl bemüht - wie es in der komparatistischen Forschung üblich ist - sehr stark externe Verweise („Posthornsignale“, „Trauermärsche“ etc.) und vernachlässigt m.M.n. das weite Feld interner Referenzen. Selbst wenn Panagl keine semiotische Ausarbeitung mit unter Zuhilfenahme von Peirces Zeichentheorie anstrebt, so ist seine Beispielauswahl wenig repräsentativ. Es sei hier z.B. auf die Verwendung von Naturbildern einerseits und Vogelstimmen andererseits hingewiesen, die makro- und mikroskopische Perspektive unvermittelt und unkommentiert nebeneinander stellen. Panagl scheint die Schwierigkeit des Peirce'schen Modell, die auf einer linguistischen Prämisse aufbaut, durch eine rein terminologische Anlehnung an die Funktionskategorien zu umgehen. Oder anders formuliert: er nimmt die Namen der Kategorien nur allzu wörtlich.³⁹

Zusammenfassend stelle ich fest, dass das Peirce'sche Zeichenmodell aufgrund seines unscharfen Umganges mit dem Aspekt Ähnlichkeit keine geeignete Grundlage für eine interdisziplinäre Analyse darstellt. Wir wenden uns deshalb der Symboltheorie von Nelson Goodman zu, der m.M.n. für unser Analysefeld das geeignetere semiotische Fundament bereithält.

³⁸ Voltmer weist darauf hin, dass der Peirce'sche Ansatz zur Analyse von Musik überhaupt nur bei Jaroslav Volek konsequent verfolgt wurde. Vgl. Voltmer 2005. S. 28.

⁴⁰ Wie Voltmer ausführt, liegen dahingehend auch bei Jakobson, Karbusicky und Eco schwerwiegende Fehlinterpretationen vor. Vgl. Voltmer 2005. S. 48 ff.

A.2. Die Allgemeine Symboltheorie von Nelson Goodman

Nelson Goodman (1906 - 1998) galt im Anschluss an Rudolf Carnap und Bertrand Russell als einer der wichtigsten Vertreter der analytischen Philosophie⁴⁰, mit einer Tendenz zum Skeptizismus. Bereits in „Weisen der Welterzeugung“ („Ways of Worldmaking“, 1978) legt Goodman den Grundstein für seine revolutionäre Kultur-, Symbol- und Erkenntnistheorie. Er verneint darin die Existenz einer *einzig*en gültigen Welt, die sich durch die Erkenntnis abbilden sollte. Vielmehr redet er vielen verschiedenen Perspektiven und also auch „Versionen der Welt“ das Wort. Diese „Weltenerzeugung“ findet mittels Symbolen statt, wie „Buchstaben, Wörter, Texte, Bilder, Diagramme, Karten, Modelle und mehr“⁴¹. Da jene Symbole nicht *intrinsisch* sind - also nicht *aus sich selbst* heraus Bedeutung erzeugen -, wird ihr Kontext aufgewertet. Eine endliche Anzahl an Symbolen kann nun zu einem Symbolsystem zusammengefasst werden, zu einer „Version“ der Welt. Kunst und Wissenschaft beispielsweise sind zwei solche Symbolsysteme, die mit nur *einer* Symboltheorie in Syntax, Semantik und Referenz vergleichbar gemacht werden. Der traditionell unüberbrückbare Graben zwischen Kunst und Wissenschaft entlang der Opposition emotiv-kognitiv kann so vergessen gemacht werden und eine gegenseitige Nutzbarmachung katalysieren. Auch wenn beide Disziplinen ihre Symbole unterschiedlich verwenden, so sind sie bei Goodman symboltheoretisch gleichberechtigt. Es können also keine gültigen Aussagen über Wahrheit oder Unwahrheit getroffen werden, auch weil die *Welt* laut Goodman *an sich* nicht erfahrbare ist und immer verschiedene „Versionen“ dieser Welt *erfahren* werden.

Die theoretischen Erkenntnisse aus den „Weisen der Welterzeugung“ ermöglichen eine Untersuchung der unterschiedlichen symbolischen Bezugnahmen, wie sie Goodman in „Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie“ („Languages of Art“, 1968) vornimmt. Goodman geht hier vor allem der Frage nach der symboltheoretischen Fassbarkeit der Emotion nach

⁴⁰ Vgl. Hubig 1975. S. 133 f.

⁴¹ Goodman, Nelson. Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1997. (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1304). S. 9.

(Wie wirkt ein abstraktes Bild auf mich? Warum macht mich diese Musik traurig? Was ist das *Unaussprechliche* in der romantischen Lyrik?), die das Herzstück der Goodman'schen Symboltheorie bildet: der *Ausdruck*.⁴²

Erhellend relativiert Goodman den Titel seiner Schrift und bemerkt im Vorwort, dass „Sprachen“ mit „Symbolsystemen“ gleichzusetzen sind. Somit sprechen wir von Symbolsystemen der Kunst, die hier behandelt werden.

Wie in vielen anderen seiner Werke, geht es Goodman hier um Fragen und Wege des Erkenntnisgewinns und nicht um die Probleme der Qualität und Wertung von Kunst. Erkennen soll möglich werden durch die Aufschlüsselung symbolischer Bezugnahmen. Nach der Art der Bezugnahme unterscheiden wir Denotation und Exemplifikation.

Unter Denotation versteht Goodman die Bezugnahme eines Symbols auf etwas Reales oder Fiktives, ohne dass die Ähnlichkeitsbedingung erfüllt sein muss. Diese Bezugnahme ist ein *Stehen-für*: das Wort {Baum} steht für den außersprachlichen Gegenstand „Baum“, es *denotiert* ihn. Diese Art der Bezugnahme findet sich vor allem in Sprache wieder.

„Denotation schließt Benennung, Prädikation, Erzählung, Beschreibung, Darlegung, ebenso Porträtierung und jede pikturale Repräsentation ein [...]“⁴³

Denotation: Bezugnahme ohne Ähnlichkeit, via Stipulation

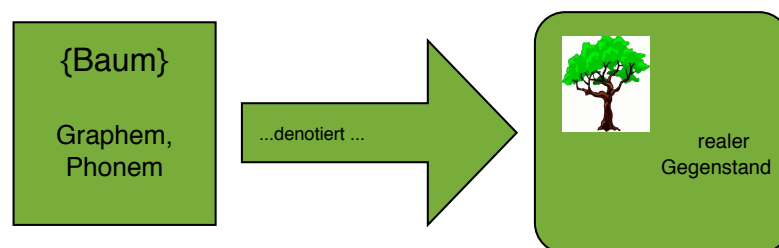


Abb. 1: Denotation

⁴² Vgl. Mahrenholz, Simone. Musik und Erkenntnis. Eine Studie im Ausgang von Nelson Goodmans Symboltheorie. Stuttgart [u.a.]: Metzler 1998. (M & P Schriftenreihe für Wissenschaft und Forschung: Philosophie). 2 ff.;

⁴³ Goodman, Nelson, Elgin, Cathrine Z. Revisionen. Philosophie und andere Künste und Wissenschaften. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1993. (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1050). S. 52.

Demgemäß führt Goodman in den „Revisionen. Philosophie und andere Künste und Wissenschaften“ („Reconceptions in Philosophy and Other Arts und Sciences“, 1988) hauptsächlich sprachliche Exempel an, wenn er von Denotation spricht. Er zählt allerdings die pikturale Repräsentation, das Portrait bzw. *allgemein* das Bild zur Denotation. Ich beziehe mich auf Goodman selbst, wenn ich in der Folge - zur Gewährleistung eines disjunkten Symbolbegriffes - von einem Bild (bzw. allgemein *Symbol*) ausgehe, das idealiter *ohne Ähnlichkeit* verweist.

„Tatsache ist, daß ein Bild, um einen Gegenstand repräsentieren zu können, ein Symbol für ihn sein, für ihn stehen, auf ihn Bezug nehmen muß; und daß kein Grad von Ähnlichkeit hinreicht, um die erforderliche Beziehung der Bezugnahme herzustellen. Ähnlichkeit ist für Bezugnahme auch nicht *notwendig*; fast alles kann für fast alles stehen. Ein Bild, das einen Gegenstand repräsentiert - ebenso wie eine Passage, die ihn beschreibt -, nimmt auf ihn Bezug und, genauer noch: *denotiert* ihn. Denotation ist der Kern der Repräsentation und unabhängig von Ähnlichkeit [Format. d. V.].“⁴⁴

Goodman betont hier nochmals, dass Denotation ohne Ähnlichkeit Bezug nimmt. Dadurch wird auch die Frage nach dem Grad der Abstraktion pikturaler Darstellung kategorisch ausgeschlossen. Betrachten wir ein österreichisches Vorrang-geben-Schild, stellt sich die Frage: Wozu ist die Abbildung ähnlich? Zu dem Gebot „Vorrang-Geben“? Zwischen typisierter Abbildung und Gebot besteht aber keine Ähnlichkeit. Im Gegensatz dazu besteht Ähnlichkeit zwischen einem Einbahn-Schild und ihrem Zweck, dem Hinweis auf das Ende der Straße.

Denotation bezeichnet allgemein eine zweistellige Relation, zwischen einem Symbol und einem Referent (z.B. Person, Gegenstand, Tier, Ereignis). Ist der Referent fiktiv (z.B. Don Quijote, Einhorn), liegt eine einstellige Relation vor. Man spricht von Null-Denotation.⁴⁵

Der Gegenspieler der Denotation ist die Exemplifikation. Während für Denotation vor allem die gesellschaftliche Konvention im Mittelpunkt steht, ist für die Exemplifikation die Ähnlichkeit ein zentraler Begriff. Umgekehrt findet Denotation unabhängig von Ähnlichkeit statt.

⁴⁴ Goodman 1997. S. 17.

⁴⁵ Vgl. Hubig 1975. S. 135. bzw. vgl. Mahrenholz 1998. S. 46.

Ein Symbol kann gleichzeitig denotieren und exemplifizieren. Denotiert ein Symbol, so steht es *für* etwas (ein {Baum} steht den realen Gegenstand); exemplifiziert ein Symbol, so gibt es Proben seiner selbst ab: es steht als *Beispiel von* etwas. Ein Symbol exemplifiziert gewisse Eigenschaften (Proben), die sich in anderen Symbolen, aber auch in diesem selbst wiederfinden lassen.

Exemplifikation: „Besitz plus Bezugnahme“

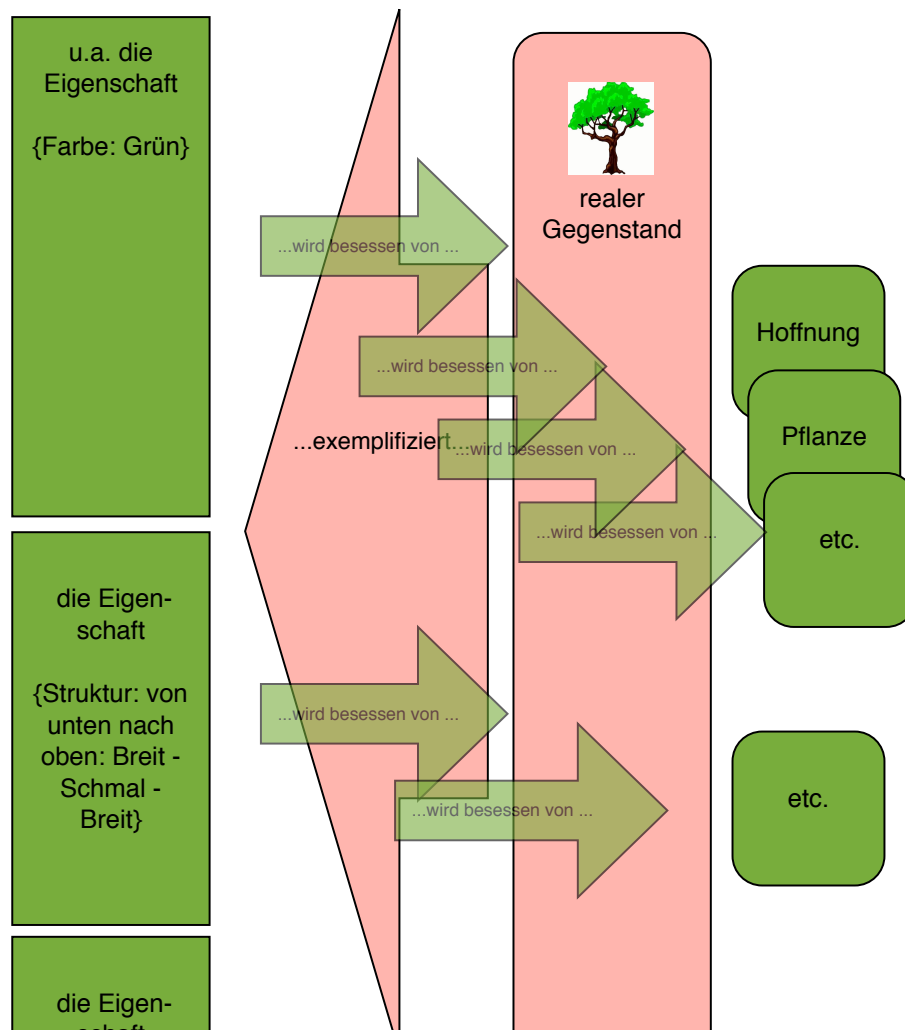


Abb. 2: Exemplifikation

Im berühmten Stoffmuster-Beispiel führt uns Goodman jene Stoffmusterproben vor, die - als Symbole fungierend - gewisse Eigenschaften eines Stoffmusters exemplifizieren. So werden in ihnen Muster, Webart oder Farbe exemplifiziert, nicht allerdings die Eigenschaften Gewicht, Form oder absolute Größe. Im Gegensatz zur Denotation reicht Bezugnahme allein nicht aus: ein Symbol muss Bezug nehmen *und* diese gewisse Eigenschaft besitzen, um sie zu

exemplifizieren. Deshalb spricht Goodman im Falle der Exemplifikation von „Besitz plus Bezugnahme“⁴⁶.

Alle Symbole denotieren und exemplifizieren, auch sprachliche. Denotation und Exemplifikation können auch zusammenfallen, wie im Fall des Sprachsymbols „kurz“: Das Graphem {kurz} ist eine Probe eines kurzen Wortes, es exemplifiziert „Kürze“, was in Bezug auf die Sprache „Einsilbigkeit“ bedeutet. Gleichzeitig denotiert es „Kürze“. Ähnlich funktioniert hier das Wort „mehrsilbig“.⁴⁷ Goodman zielt dabei auf folgendes ab: Bei der Übersetzung von Texten sollte nicht nur auf die denotative Ebene Wert gelegt werden, sondern auch auf jene der Exemplifikation. Wenn die Übersetzung eines Textes von Ernst Jandl die rhythmische Ebene ausklammert, so kann zwar die Semantik entsprechend korrekt trans-poniert sein, dem Original wird diese Übersetzung allerdings nicht gerecht werden. Denn, die „Übersetzung eines Staccato- durch einen Legato-Text kann ihm mehr Gewalt antun als einige Diskrepanzen in der Denotation.“⁴⁸ Dies erklärt die eminente Bedeutung der Exemplifikation für Goodmans Allgemeine Symboltheorie.

A.2.1. Denotation in Musik und Sprache

A.2.1.1. Denotation in Sprache

Denotation meint die Bezugnahme eines Symbols auf einen Referenten ohne Ähnlichkeit und durch gesellschaftliche Konvention. Sie tritt vor allem im Symbolsystem Sprache auf.

Da für das Symbolsystem Musik die notationale Ebene ausgespart wird, kann es zu keiner unmittelbaren Denotation in Musik kommen. Auf welche Weise Musik dennoch auf Symbole der Wirklichkeit - sozusagen *mittelbar* - Bezug nehmen können, soll in den folgenden Kapiteln aufgelöst werden.

⁴⁶ Goodman 1997. S. 60.

⁴⁷ Vgl. Goodman 1997. S. 65.

⁴⁸ Ebd. S. 66.

A.2.1.2. Denotation in Musik

Bevor wird uns den genannten Kategorien⁴⁹ zuwenden, soll die lexikalische Bedeutung des „Musikalischen“ näher beleuchtet werden.

A.2.1.2.1. Musikbegriff

Wie in der Einleitung dargelegt, wird der im Titel vorangestellte Begriff des „Musikalischen“ auf die Ebene des Klanges - im Gegensatz zur Notation - beschränkt betrachtet. Um die *isolierte* Betrachtung des „Musikalischen“ - letztlich evoziert durch seinen zentral *zeitlichen* Aspekt in der Literatur (vgl. A.4.) - zu gewährleisten, wird hier auf ihre besondere historische Entwicklung hingewiesen, die der Musik erst sehr „spät“ Eigenständigkeit zukommen ließ.

Denn bis ins 18. Jahrhundert ist die Vorstellung von „Musik als Klangrede“ (nach Johan Mattheson) omnipräsent. Nach Johann Chr. Gottscheds Abhandlung zur „Cristischen Dichtkunst“ wird eine musikalisch-rhetorische Figurenlehre entworfen, deren Figuren Affekte denotieren sollen. Grammatikalische Strukturen der Sprache werden in die Musik „transponiert“ und Begriffe wie „Satz“, „Phrase“ oder „Zäsur“ übernommen.

Die Wiener Klassik markiert hier eine Zäsur in der Musikgeschichte. Die bis dahin bedeutenste Gattung, die Oper, wird von der Symphonie, dem Konzert und dem Streichquartett abgelöst. Musik wird nicht mehr als „Dienerin des Wortes“ gesehen, sondern erlangt Eigenständigkeit. Fortan wird von *absoluter* Musik gesprochen, die losgelöst von Sprache und ihren dominierenden Vorstellungen trachtet auszudrücken, wozu Sprache nicht fähig ist. Nun ist es die romantische Literatur am Anfang des 19. Jahrhunderts, die diesen *Unsaybarkeitstopos* in sich aufnimmt, als Suche nach dem Transzendenten und Metaphysischen in Sprache. Musik nimmt dabei nach einem jahrhundertelangen Säkularisierungsprozess die Stelle des Religiösen ein.⁵⁰

⁴⁹ Vgl. Mahrenholz 1998. S. 40.

⁵⁰ Vgl. Mann, Michael / Hertz, Daniel. Die europäische Musik von den Anfängen bis zu Beethoven. In: Propyläen Weltgeschichte. Eine Universalgeschichte. 10 Bde. Hg. v. Golo Mann und August Nitschke. 7. Bd: Frankfurt/Main: Ullstein 1991. S. 569 – 628.

Unter „musikalisch“ ist fortan eine durmolltonale, kadentielle und *absolute* Tonkunst zu verstehen, die auf die denotative Kraft der Programmmusik sowie auf die Effekte von improvisierender Jazzmusik oder Avantgarde-Kunst verzichtet und in Verneinung semantischer Dichte sämtliche Informations- und Kommunikationsaspekte von Musik unbeachtet lässt.

Goodmans symboltheoretische Ansätze für die Musik behandeln ausschließlich deren Notation: die Partitur. Das Phänomen des Klanges wird ausgespart, was in der Goodman-Rezeption zu Missverständnissen führte und ihn später veranlasste, in den „Revisionen. Philosophie und andere Künste und Wissenschaft“ („Reconceptions in Philosophy and Other Arts and Sciences“, 1988) nochmals darauf Bezug zu nehmen. Simone Mahrenholz untersucht - wie sie selbst sagt - als Erste in ihrer Studie „Musik und Erkenntnis“ die Bedeutung des Klanges für die Symboltheorie Goodmans und zieht noch weitere seiner Werke hinzu, um *mit Goodman über Goodman* hinauszugehen.

Im folgenden Abschnitt wird die Art der denotierenden Bezugnahme für das Symbolisationssystem Musik behandelt. Besonderes Augenmerk verlangt dabei die Beziehung Klang (Aufführung) - Kognition im Gegensatz zur Beziehung Partitur - Klang.

A.2.1.2.2. Musikalisches Zitat

Wenn Hank Mobley im Solo über Ralph Raingers Song „If I Should Lose You“ (auf „Soul Station“) die ersten Takte der Arie „L'amour est un oiseau rebelle“ aus George Bizets Oper „Carmen“ zitiert, so verweist dieses Motiv auf mehr als nur eine Passage aus einer französischen Oper. Musik ist hier imstande, auf Außermusikalisches Bezug zu nehmen.

Sie startet eine Verweiskette, wie sie Umberto Eco in der „Einführung in die Semiotik“ ausführt: „Die Reihe der Klärungen, die in einer endlosen Bewegung die kulturellen Einheiten einer Gesellschaft umschreiben [...], ist die Kette der Interpretanten, wie sie Peirce nannte.“ Die Abbildung zeigt meine eigene Verweiskette zum genannten musikalischen Motiv:

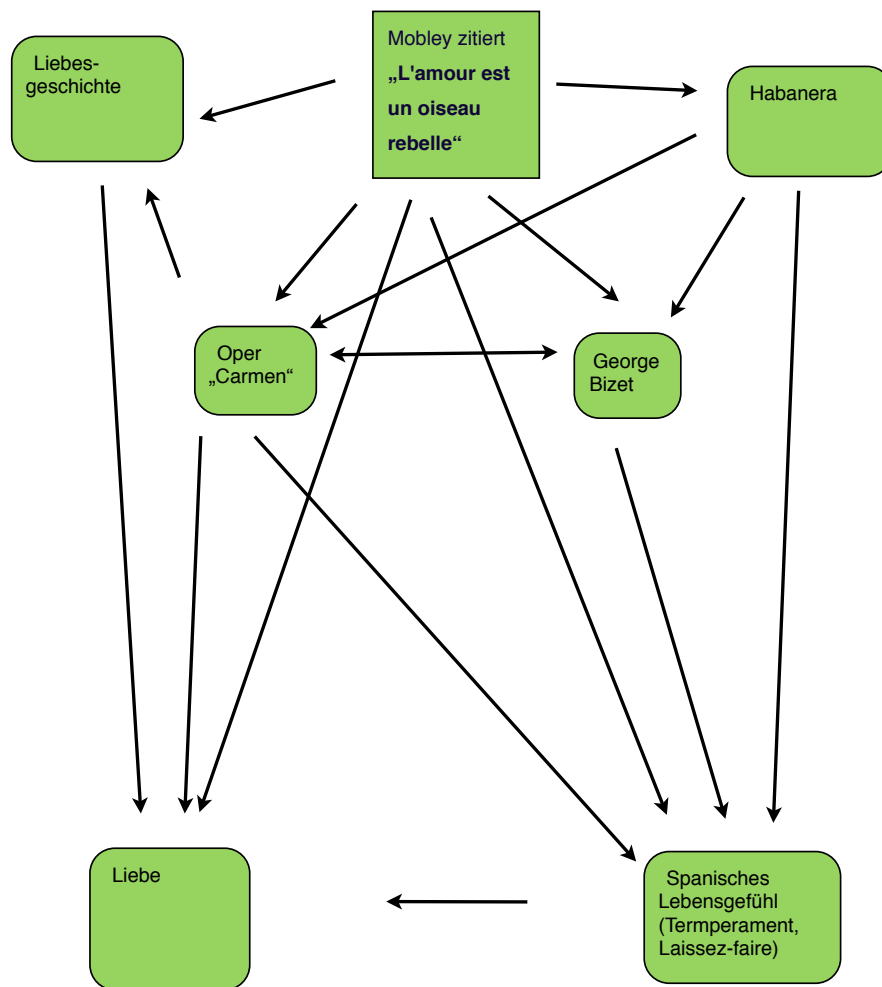


Abb. 3: Verweiskette eines musikalischen Zitats

Die vorliegende Abbildung zeigt eine Verweiskette, die durch das Zitat von Hank Mobley ausgelöst wurde. Dabei protokollierte ich den Zustand meines Weltwissens vor der Recherche. Als jemand, der nicht mit George Bizet, der Oper „Carmen“ oder allgemein mit französischer Oper vertraut war, ist meine Verweiskette überschaubar und ferner mit Vorurteilen und Missverständnissen behaftet. Das begann damit, dass mir nicht bewusst war, dass „Carmen“ eine französische Oper war. Ich vermutete einen starken spanischen Einfluss, wenn nicht gar eine dementsprechende Abstammung. Einzelheiten und Hintergründe waren mir nicht bekannt. Doch aus Schulzeiten waren mir die Namen George Bizet und Habanera geläufig, den Konnex zu „Carmen“ stellte vor Kurzem eine zufällige Rezeption der Oper her. Sowohl der Name „Habanera“ (es war mir nicht bewusst, um welche Gattung es sich handelt) als auch „Carmen“ klangen für mich typisch spanisch, wie auch die Melodie der Arie. Es ist also das „Spanische“, das ich mit diesem Namen und dessen Melos verband. Das „Spanische“ wiederum verbinde ich - man möge mir diese Klischees verzeihen - mit einer Form des Laissez-faire, des Temperamenthaften und einer sehr bewußten Lebensführung: Lebe jeden Tag, als wäre es dein letzter.⁵¹

⁵¹ Vgl. Wachauer, Stefan. Novalis Goes Jazz. Die musikalisch-praktische Umsetzung einer strukturalistischen Lesart von Novalis' „Die Lehrlinge zu Sais“, unter Zuhilfenahme von Nelson Goodmans Allgemeiner Symboltheorie. MA-Arbeit: Wien 2012. S. 18 f.

Anders als Mahrenholz versuche ich eine Verbindung zwischen dem Zitat von Mobley und der Oper Bizets nicht in der Differenzierung der Denotation herzustellen, sondern in der Kombination von Denotation und Exemplifikation (vgl. unten). Zwischen Mobleys Zitat und Bizets Arie besteht melodische, harmonische und rhythmische Ähnlichkeit, d.h. die melodischen, harmonischen und rhythmischen Eigenschaften des Zitats werden buchstäblich exemplifiziert. Erst danach findet die Denotation des Namens der Oper und sämtlicher anderer Sachverhalte statt.

Neben der buchstäblichen Exemplifikation läuft auch eine metaphorische Exemplifikation ab. Sie drückt die Empfindungen beim Zuhören aus. Je nachdem, ob der Zuhörer das Gehörte kennt oder nicht, werden verschiedene Arten der Exemplifikation aktiviert und verstärkt. Ist dem Zuhörer die Oper nicht bekannt, findet keine Denotation (und davor auch keine Exemplifikation) statt, Gefühle werden in jeden Fall metaphorisch exemplifiziert.

A.2.1.2.3. Leitmotivik

Musikalische Zitate sind abhängig vom Weltwissen des jeweiligen Rezipienten, musikalische Leitmotive dagegen werden dem Hörer *stipulativ* mitgeteilt.

Anfang des 19. Jahrhunderts hatten Carl Maria von Weber und Hector Berlioz begonnen, Leitmotive bestimmten Personen zuzuschreiben. Richard Wagner hat diese Technik - im Sinne des Zusammenspiels der Künste und als Ausdruck seines Gesamtkunstwerks - perfektioniert.⁵² In den dreißiger Jahren begann Max Steiner diese Technik auch für Filmmusik zu adaptieren: erst in „Graf Zaroff – Genie des Bösen“ und „King Kong und die weiße Frau“, später in „Vom Winde verweht“. Bis heute ist die Leitmotivik eine gängige Technik in der Filmmusikkomposition. Als besonders markantes Beispiel gilt Ennio Morricones

⁵² Vgl. bei Wagner beispielsweise den berühmten Tristanakkord als Leitmotiv, vgl. Danuser, Hermann. Tristanakkord. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Hg. v. Ludwig Finscher. 2., neubearb. Ausg. Sachteil 9. Kassel: Bärenreiter 1998. Sp. 832 - 844. Zum Leitmotiv, vgl. Veit, Joachim. Leitmotiv. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Hg. v. Ludwig Finscher. 2., neubearb. Ausg. Sachteil 5. Kassel: Bärenreiter 1996. Sp. 1078 - 1095.

Score für „Spiel mir das Lied vom Tod“ („C’era una volta il West“, 1968), worin er jedem Protagonisten ein eigenes Thema (bzw. Instrumente) zuschreibt.⁵³

A.2.1.2.4. Programmmusik

Ein weiteres Beispiel für musikalische Denotation stellt die *Programmmusik* dar. Im Gegensatz zur „absoluten“ Musik schöpft sie *programmatisch* aus außermusikalischen Bereichen wie Literatur, Kunst, Geschichte oder Natur. Berühmte Beispiele sind Antonio Vivaldis „Die vier Jahreszeiten“, Charles Debussys „La Mer“, Richard Strauss „Also sprach Zarathustra“ oder Modest Mussorgsky „Bilder einer Ausstellung“. Filmmusik, Militärmusik, Volksmusik und Bereiche der U-Musik werden üblicherweise nicht zur Programmmusik gezählt, obwohl sie ähnlich denotierend verweisen. Auch wurden jene Werke ausgeklammert, die nachträglich Beinamen erhielten, wie die Sinfonie Nr. 82 „Der Bär“ („L’Ours“) oder Sinfonie Nr. 83 „Die Henne“ („La Poule“) von Joseph Haydn.⁵⁴

A.2.1.2.5. Zur Differenzierung musikalischer Denotation

Die Differenzierung der Denotation in Darstellung und Beschreibung, die Mahrenholz vornimmt, wird in meiner Arbeit aus verschiedenen Gründen nicht übernommen. Zwar ist der Versuch, Symbolisation mit artikulierten und nicht-artikulierten Mitteln zu klassifizieren grundsätzlich zu begrüßen, auf diese Weise wird allerdings erschwert, die denotierende Bezugnahme der Darstellung von der Exemplifikation zu trennen. Dies zeigt sich in ihrem abschließenden Beispiel von Bedrich Smetanas „Die Moldau“, in der die symbolisierende Darstellung auch exemplifikatorische Bezugnahme miteinschließt. Deshalb verwende ich - aus Gründen der Einfachheit und Kohärenz - bei Denotation in Musik *koexistent* denotative und exemplifikatorische Bezugnahme. Folgendes

⁵³ http://www.uni-potsdam.de/u/slavistik/vc/filmanalyse/arb_stud/mueller_meisdrock/docs/techniken.htm, 22. 9. 2012.

⁵⁴ Vgl. Feder, Georg. Hadyn, Joseph. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Hg. v. Ludwig Finscher. 2., neubearb. Ausg. Personenteil 8. Kassel: Bärenreiter 2002. Sp. 901 - 1094. Sp. 997.

Beispiel wird sinngebend vor Augen führen, was Mahrenholz unter „indirekter“⁵⁵ Bezugnahme, „Grenzfall“ und „Randerscheinung einer direkten Bezugnahme“⁵⁶ versteht:

Ein Herr pfeift beim Ereignis einer vorübergehenden Frau die ersten Takte aus der Arie „Ein Vogelfänger bin ich ja“ (Wolfgang Amadeus Mozart, „Die Zauberflöte“). Jene Frau wird - sofern der Klang akustisch an ihr Ohr gedrungen ist -, den Melodie-Ausschnitt wiedererkennen und die „Referenzkette“⁵⁷ nach ihrem *Gehör-Bildungsgrad* entsprechend fortsetzen. Denn das *Pfeif-Konzert* exemplifiziert Eigenschaften von Mozarts Arien-Motiv und nimmt auf dieses Bezug: wir sprechen von Exemplifikation. In weiterer Folge wird die Frau - wohl unbewusst - wahrnehmen, dass Fröhlichkeit metaphorisch exemplifiziert wird. Und wenn ihr die Oper besser bekannt ist, denotiert der Melodieausschnitt weiters das Begehren nach einem „Mädchen oder Weibchen“. Das bedeutet, dass das musikalische Zitat in erster Linie Eigenschaften des Motivs exemplifiziert und natürlich nimmt es auch auf dieses Bezug. Die Kriterien der Exemplifikation sind erfüllt. Aber auch Mahrenholz hat Recht: das Zitat denotiert etwas Außermusikalisches. Wir sehen Exemplifikation und Denotation hier nacheinander ablaufen, im Sinne einer „Referenzkette“.

Besieht man dieses Phänomen ein wenig genauer, erkennt man, dass Denotation in der Musik ein ambivalentes Phänomen darstellt:

Einerseits sind Komponisten imstande, derartige Denotationen überhaupt erst zu ermöglichen. Im Unterhaltungstheater ist es üblich, typisierte Songs (wie z.B. in Brecht und Weills „Die Dreigroschenoper“) oder gewisse musikalische Zitate einzufügen, um das nun folgende thematische Feld einzuführen oder mit Bedeutung aufzuladen. Eine Passage, die von Materiellem und Monetärem handelt, kann beispielsweise dramaturgisch mit „ABBA“s markanter Klavierintroduktion aus „Money, Money, Money“ eingeleitet werden. Hier haben Benny Andersson und Björn Ulvaeus eine Referenzkette geschaffen, und dies ist letztlich auch eine Erklärung für den Erfolg von ABBA: Ihre Songs machen auf subtile Weise semantische Allgemeinplätze *fruchtbar*.

⁵⁵ Mahrenholz 1998. S. 41.

⁵⁶ Ebd. S. 41.

⁵⁷ Ebd. S. 41.

Andererseits kann die Denotation vor allem für absolute Musik ein unliebsamer Begleiter sein. Die denotative Kraft von Titeln von Musikstücken kann dabei der unvoreingenommenen Rezeption im Weg stehen. Würde das Klavierstück „La Mer“ auch das „Meer“ denotieren, wenn es keinen Titel trägt? Wohl kaum. Dem Rezipienten wird die Chance genommen, der metaphorischen Exemplifikation „freien Lauf zu lassen“, um eine individuelle Verweiskette zu kreieren. Auf der anderen Seite kann das denotative „Vakuum“ auch ein Marketing-Nachteil sein: Werke ohne einprägsamen Titel werden sich im Radio schlecht verkaufen. Dies wiederum hat Komponisten angeregt, absolute Musik mit ungewöhnlichen Titeln zu versehen. Otto M. Zykan nennt seine erste Oper „Singers Nähmaschine ist die Beste“. Die Jazzband „The Bad Plus“ spielt in „1979 Semi-Finalist“ auf ein Fußballspiel an und das Trio „E.S.T.“ versucht in „Definition Of A Dog“, „A Picture of Doris Travelling with Boris“ oder „The Unstable Table & The Infamous Fable“ auf vielfältige Weise die denotative Kraft von Musiktiteln als parodistischen Subtext ihrer absoluten Musik hinzuzufügen.

In der bildnerischen Kunst ist es gängige Praxis, dass Künstler ihre Werke nicht benennen, um dem Spiel der Verweise „nicht im Weg zu stehen“. Der Wettbewerbsnachteil wird dadurch kompensiert, dass sich Künstler als selbsternannte Vertreter des *l'art pour l'art* ausweisen. Vor allem für *absolute* Musik muss deshalb gelten, dass Musik auf nichts als sich selbst verweist. Dabei steht der Komponist aber dem Problem gegenüber, dass sämtliche Intervallsprünge, harmonischen Wendungen, Rhythmisierungen usw. in der Tradition der musikalischen Rhetorik stehen oder als kanonisierter Bestandteil der Musikgeschichte zur Denotation seines Titels, seines Komponisten oder seiner Epoche förmlich einladen. Das Komponieren im „denotativen Vakuum“ kann auf diese Art zur Tour de force für den Komponisten werden.

A.2.2. Exemplifikation in Musik und Sprache

Wie bereits oben erwähnt ist die Exemplifikation das Herzstück der Goodman'schen Symboltheorie. Vor allem für verschiedenste abstrakte Künste bietet sie ein symboltheoretisches Fundament zur Beschreibung und zur Vergleichbarkeit mit anderen gegenständlichen Künsten.

Mit Goodmans Allgemeiner Symboltheorie werden folgende Fragen lösbar:

Wie sind die „Quadrate“ von Kasimir Malewitsch, die „ready-mades“ von Marcel Duchamp oder die „happenings“ von Jackson Pollock zu *verstehen*? Was *empfinde* ich bei der Rezeption von Wolfgang A. Mozarts „Sonata simplice“, bei Arnold Schönbergs zweitem Streichquartett, bei Eric Saties „Vexations“, bei Steve Reichs „Piano Phase“, bei John Coltranes „Giants Steps“ oder John Cages „4'33“? Was *zeigen* eigentlich weite Teile des modernen Tanzes? Und, was *sagt* Paul Celan mit „Wir lieben einander *wie Mohn und Gedächtnis*“ oder Hugo Ball in seinem Gedicht „Gadji beri bimba“?

Goodman hält für diese entscheidenden Fragen der Ästhetik eine elegante Lösung bereit: die buchstäbliche und metaphorische Exemplifikation. Während die denotative Bezugnahme auf etwas außerhalb des Symbolsystems verweist, bezieht sich die exemplifikatorische auf Eigenschaften seiner selbst. Ein Symbol *exemplifiziert* also Eigenschaften seiner selbst, die sich wiederum in anderen Symbolen, aber auch in sich selbst wiederfinden lassen. Als derartige Eigenschaften kommen Strukturen und Formen in verschiedensten Medien in Frage, insbesondere Klänge (in Musik oder Sprache), Farben, Bewegungen und Verläufe.

Goodman unterscheidet allgemein zwischen buchstäblicher und metaphorischer Exemplifikation. Die oben erwähnte Stoffmusterprobe exemplifiziert *buchstäblich* Eigenschaften des Stoffmusters wie Farbe, Muster oder Qualität, so wie innerhalb einer (musikalischen) Sequenz ein Motiv einige Eigenschaften des anderen (sequenzierten) Motivs exemplifiziert. Außerdem kann die Stoffmusterprobe *metaphorisch* gewisse Eigenschaften exemplifizieren: ein Probe *roter Farbe* exemplifiziert (je nach Kontext) z.B. Liebe. Die Sequenz bzw. jedes einzeln transponierte Motiv kann (wiederum je nach Kontext) verschiedenste Emotionen *metaphorisch* exemplifizieren. Goodman bezeichnet die metaphorische Exemplifikation als *Ausdruck*.

Während also ein Symbol mittels Bezugnahme verschiedenste Gegenstände, Personen, Ereignisse etc. denotieren kann, exemplifiziert es nur Eigenschaften seiner selbst, die das Symbol selbst besitzt *und* auf die es Bezug nimmt. Anhand der traditionell symboltheoretischen Dichotomie von Kunst und Wissenschaft lässt sich die wechselseitige Bedeutung für Denotation und Exemplifikation ebenfalls festmachen. In den Wissenschaften nimmt die Denotation meist die entscheidende referentielle Funktion ein. Die Exemplifikation kann im Zweifelsfall zweier konkurrierender Theorien durch (metaphorische) Kategorien wie Einfachheit oder Kohärenz über die funktionstüchtigere Theorie entscheiden. In den Künsten verhält es sich umgekehrt: innerhalb „absoluter“ (d.h. nicht-denotierender) Musik, die vor allem auf Eigenschaften seiner selbst verweist, kann dem Titel (also der Denotation) entscheidende Funktion zukommen. Die Zwölftonkomposition „Ein Überlebender aus Warschau“ („A Survivor from Warsaw for Narrator, Men's Chorus and Orchestra“, 1947) von Arnold Schönberg entfaltet für einen nicht deutsch- bzw. englischsprachigen Rezipienten erst durch die Beziehung des Titels seine besondere historische und dadurch auch emotionale Bedeutung. Zusammenfassend kann konstatiert werden, dass die Denotation auf das *Sujet* des Kunstwerks hinweist⁵⁸, während der Ausdruck sich durch *Art und Weise* der Umsetzung und entfaltete *Emotionen* konstituiert.⁵⁹

Besonders markant zeigt sich diese Diskrepanz für die Musik in der Unterhaltungsbranche: Vergleicht man beispielsweise die Liebeslieder „Ich liebe dich so wie du mich“ (Ludwig van Beethoven/Karl F. W. Herrosee), „Ich hab dich lieb“ (Herbert Grönemeyer), „ohne dich“ (Rammstein) und „Mein Liebesbrief an

⁵⁸ Die Denotation hat gerade in abstrakten Künsten für den Rezipienten meist erhellende Funktion. (Damit sind *nicht* jene Museumsbesucher gemeint, die in einem „happening“ von Jackson Pollock ein Gesicht wiederkennen.) Der Zuhörer/Zuseher/etc. damit kann das Werk in einen Kontext stellen. Gewisse Künstler versuchen eben dies zu unterwandern und benennen ihre Werke „O.T.“ („Ohne Titel“) - was eine denotative Bezugnahme bewusst verweigert - oder lassen den Titel wiederum auf das Werk hinweisen, um die Rolle des Rezipienten zu unterstreichen; vgl. Kasimir Malewitschs Gemälde „Das schwarze Quadrat“ (1915), das ein schwarzes Quadrat zeigt!

⁵⁹ Vgl. Mahrenholz 1998. S. 51.

dich“ (Hansi Hinterseer)⁶⁰, zeigt sich, dass bei kongruentem denotativ verweisendem Sujet erst und vor allem der *Ausdruck* der „vertonten“ Liebe den Song *ausmachen*.⁶¹ Selbiges Experiment lässt sich für Liebesgedichte durchführen. Es zeigt sich, dass die buchstäbliche Exemplifikation entscheidend am *Ausdruck* des Werkes beteiligt ist.

In der Folge gilt es auf Seiten von Musik und Literatur jene Kategorien zu identifizieren, die den Ausdruck *besonders* beeinflussen.

A.2.2.1. Exemplifikation in Musik - Eigenschaften buchstäblicher musikalischer Exemplifikation

Da das ‚Musikalische‘ in dieser Arbeit vorest vor allem als *Vorstellung* (vgl. Musikbegriff) und nicht als *Struktur* zentrale Funktion innehat, werden sämtliche melodische, harmonische, rhythmische, formale, agogische und dynamische Eigenschaften buchstäblicher Exemplifikation hier nicht weiter ausgeführt.⁶²

A.2.2.2. Exemplifikation in Sprache - Eigenschaften buchstäblicher schriftsprachlicher Exemplifikation⁶³

Wie wir oben festgestellt haben, ist die zentrale Bezugnahme der Sprache die Denotation. Da Sprache und im Speziellen Literatur Empfindungen auslöst, ist stets metaphorische Exemplifikation beteiligt. Da dieselben Empfindungen in verschiedensten Gattungen von verschiedensten Autoren ausgelöst werden können, kann davon ausgegangen werden, dass ihnen gewisse Strukturen

⁶⁰ Diese genannten Lieder sind alle auf www.youtube.com verfügbar. Die Auswahl der Interpreten wurde auf vier Genres beschränkt und die Auswahl der Songs richtet sich vor allem nach der Häufigkeit ihrer Rezeption. Bewusst verzichtet wurde auf jene Liebeslieder aus dem Unterhaltungstheater und Musical, welche bereits als Typisierungen komponiert wurden.

⁶¹ Auch für andere nicht-gegenständliche Künste gilt, dass mit der weiteren Beschäftigung eines Werkes das Sujet nach und nach in den Hintergrund tritt (und sogar - wie am Beispiel der Liebeslieder - zur Oberflächlichkeit mutiert), während die Machart an Bedeutung gewinnt. Daran knüpft Mahrenholz auch das Argument, dass in der Musik als *ästhetisch* flach gilt, was keine strukturellen Neuerungen bereithält.

⁶² Zur Ausarbeitung von Eigenschaften musikalischer Symbole, vgl. Wachauer 2012. S. 27 - 32. -- Eigenschaften musikalischer Symbole finden erst im „Ausblick“ dieser Arbeit wieder Verwendung, vgl. C.2.3. *Zur Hörbarmachung von Literatur*.

⁶³ Einige Beispiele für sprachliche Eigenschaften wurden aus folgender Ausarbeitung übernommen, vgl. Wachauer 2012. S. 23 - 27.

zugrunde liegen, die diese Empfindungen verursachen. Diese Strukturen bezeichnen wir als *Eigenschaften*, und die zugehörigen Wörter als *Symbole*, denen diese Eigenschaften zugerechnet werden. Diese Eigenschaften befinden sich je nach grammatikalischem Aspekt auf phonologisch-morphologischer, syntaktischer oder semantischer Ebene. Weitere formale Strukturen werden unter Mikro- und makrostrukturelle Eigenschaften angeführt.

Es wird darauf hingewiesen, dass die vorliegende Kategorisierung rhetorischer Figuren dem Untersuchungsgegenstand angepasst ist. Dementsprechend ist die Genealogie der Begriffe kein Gegenstand der Untersuchung. Im Fokus der Analyse steht der Nachweis von Strukturen, die interne oder externe Referenzen begünstigen. Aus Gründen der *Benutzbarkeit* und *Nachvollziehbarkeit* der Argumentation werden diese Strukturen als rhetorische Stilmittel unter den gängigen Begriffen der Elocutio ausgewiesen, die nach antiker Tradition für die sprachliche Gestaltung zuständig ist.

A.2.2.2.1. Phonologische Eigenschaften

Unter „phonologische Eigenschaften“ werden besondere Eigenschaften von Symbolen (hier: Wörter) aufgelistet, die den Aspekt des Vokalklages in Morphemen und Lexemen beleuchten. Dabei grenzen sich diese Eigenschaften von syntaktischen und semantischen dadurch ab, dass sie sich vor allem auf das einzelne Wort, auf seine Grenzen und Wandelbarkeit beziehen. Ex negativo bedeutet das auch, dass diese Eigenschaften für den Satzverband und ihrer Stellung darin nicht bedeutsam sind, und dass ihre semantische Qualität nicht in den Vordergrund tritt. Neologismen, die ebenfalls unter phonologische Eigenschaften gereiht werden, stellen in meiner Kategorisierung einen Grenzfall zwischen Morphologie und Semantik dar.

Hier soll ein gängiges Mißverständnis vermieden werden: auf der Basis strukturalistischer Sprachbetrachtung deutet die Präsenz „phonologischer Eigenschaften“ *nicht* auf „Musikalität“ von Sprache hin. Die hier besprochenen „phonologischen“ Eigenschaften können nämlich in jedem Text gefunden

werden. Deshalb wird die textuelle Musikalität in dieser Arbeit nicht mittels Klanglichkeit von Sprache argumentiert.⁶⁴

Beispiele gängiger rhetorischer Figuren mit besonderen phonologischen Eigenschaften:

Alliteration (Stabreim)

- „Fischers Fritz fischt frische Fische“
- „Kind und Kegel“

Anapher

- „Q unglückselge Stunde!
Q unheilvoller Tag!“ (Nietzsche, Heimkehr)

Assonanz

- „du kannst wannst tanzt
und Sie wampst was Du schwanzt!“ (Zykan, MusikReden)

Onomatopöie - Lautmalerei

- „Kuckuck“
- „Es klappert die Mühle am rauschenden Bach, klipp klapp“

Neologismus - Wortneuschöpfung - Konversion

- „In jedem Fall fällt Phallust keine
falls die Kleine
schenkend Ihre Überbeine
lockend in die Heißluftscheune weidend “
(Zykan, MusikReden, Tanzgespanns)

Neologismus - Wortneuschöpfung - Komposition

- „In jedem Fall fällt Phallust keine
falls die Kleine

⁶⁴ Sondern: der Aspekt der Zeitlichkeit ist Träger des *genuin* Musikalischen; dazu später in A.4. Der Aspekt der Zeitlichkeit in Musik und Sprache.

schenkelnd Ihre Überbeine
lockend in die Heißluftscheune weidend“
(Zykan, MusikReden, Tanzgespanns)

Solözismus - bewusst inkorrekte Flektierung (meist aus Gründen des Reims
oder der Rhythmik)

- „Samen bannen kann man mahnen
Mannen dannen Pannen gramen“ (Zykan, MusikReden, Tanzgespanns)

Krasis - Zusammenziehung zweier Wörter

- „Phallust“ (aus „Phallus“ und „Lust“; Zykan, MusikReden, Tanzgespanns)
- „Brangelina“ (aus Brad Pitt und Angelina Jolie)
- „au‘m“ (aus „auf“ + „dem“)

Epizeuxis - Wortwiederholung und -häufung

- „kurz lang lang kurz kurz kurz
lang kurz lang kurz kurz kurz“ (Zykan, MusikReden, Tanzgespanns)

Homöoteleuton - gleicher Wortausklang (Reim)

- „Hänschen klein
ging allein“

Homöomeson - gleiche Wortgruppe wird wiederholt

- „Litt statt zu liebeliegen
trügt statt zu triebelieben
lügt statt bemüht zu glühen“ (Zykan, MusikReden, Tanzgespanns)

Antistasis - Wiederholung eines Wortes mit gegensätzlicher Bedeutung

- „ist niemand da – da sei beruhigt“ (Zykan, MusikReden, Tanzgespanns)

Konduplikation - Wiederholung des gleichen Wortes in gewissem Abstand

- „ist niemand da – da sei beruhigt
der Dich

beruhigt beruhigt.“ (Zykan, MusikReden, Tanzgespanns)

Duplikation - Wiederholung zweier Wörter unmittelbar nacheinander (ohne Satzzeichen dazwischen)

- „ist niemand da – da sei beruhigt
der Dich

beruhigt beruhigt.“ (Zykan, MusikReden, Tanzgespanns)

Homöoptoton - gleicher Wortausgang (Flexionsendung)

- „furiose sittenlose herrenlose

Apotheose“ (Zykan, MusikReden, Tanzgespanns)

Etymologiefigur

- „In jedem Fall fällt Phallust [...]“ (Zykan, Tanzgespanns)

- „die Liebe lieben“

Paronomasie - Wortspiel mit ähnlich klingenden, aber etymologisch nicht verwandten Wörter

- „Wer rastet, der rostet!“

- „Litt statt zu liebeliegen

trügt statt zu triebelieben“ (Zykan, MusikReden, Tanzgespanns)

Paromöose - gleicher Anlaut mehrerer Wörter im Satz

- „Du kannst wannst tanzt

und Sie wampst was Du schwanzt!“

(Zykan, MusikReden, Tanzgespanns)

Antithese - Gegensatz

„Er

an Schenkel klebend Ihn belebend aber

Sie

nur widerstrebend schwebend!“ (Zykan, MusikReden, Tanzgespanns)

Contradictio in adjecto - Gegensatz zwischen Substantiv und Attribut

„furiose sittenlose herrenlose
Apotheose“ (Zykan, MusikReden, Tanzgespanns)

A.2.2.2.2. Syntaktische Eigenschaften

Die Syntax beschäftigt sich allgemein mit der Satzlehre. Dementsprechend werden unter „syntaktische Eigenschaften“ markierte syntaktische Stellungen von Symbolen im Satzverband angeführt.

Hier einige Beispiele gängiger rhetorischer Figuren:

Chiasmus (Kreuzstellung)

- „Die Kunst ist lang;
Und kurz ist unser Leben.“ (Goethe, Faust I)

Parallelismus

- „Kurz ist der Schmerz, und
ewig ist die Freude!“ (Schiller, Die Jungfrau von Orleans)

Akkumulation - Worthäufung

- „Figuren, die zu jener großen Chifferschrift zu gehören scheinen, die man überall, auf Flügeln, Eierschalen, in Wolken, im Schnee, in Kristallen und in Steinbildungen, auf gefrierenden Wassern, im Innern und Äußern der Gebirge, der Pflanzen, der Tiere, der Menschen, in den Lichtern des Himmels, auf berührten und gestrichenen Scheiben von Pech und Glas, in den Feilspänen um den Magnet her, und sonderbaren Konjunkturen des Zufalls, erblickt.“ (Novalis, Die Lehrlinge zu Sais)

Kakophonie - schwer auszusprechende Textpassage

- „[...] falls die Kleine
schenkelnd Ihre Überbeine
lockend in die Heißluftscheune weidend

Ihn den
schaukelnden gaukelnden wackelnden torkelnden
wankenden schwankenden werkelnden ferkelnden
tummelnd fummelnd
schweißbenäßt himmelgreifend
schweifen läßt.“ (Zykan, MusikReden, Tanzgespanns)

Digression - Abschweifung (Gegenteil: Progression)

- „Er
an Schenkel klebend Ihn belebend aber
Sie
nur widerstrebend schwebend!
Glieder erhebend – Schenkel erbebend
das triebt
lebend bebend hebend.

Widerstrebend immer mehr
zog Sie Ihn und her
kurz lang lang kurz kurz kurz
lang kurz lang kurz kurz kurz
langbeinig lebt sichs
kurzerhand
kopflos.“ (Zykan, MusikReden, Tanzgespanns)

Konzinnität - ebenmäßiger, eleganter metrischer Aufbau

- „Heldenpose steht von alleine
alles Kleine drängt zum Scheine
drängt mit Wollust an die Leine.
In jedem Fall fällt Phallust keine“ (Zykan, MusikReden, Tanzgespanns)

Metabole - überraschende, markierte Verbstellung

- „zäh wie Cäsar Sarabanden strampfen an den
Küsten kühner Gouvernanten [...]“ (Zykan, MusikReden, Tanzgespanns)

Parataxe - Aneinanderreihung gleichberechtigter Sätze (Hauptsätze)

- „Ich kam, ich sah, ich siegte.“ (nach Gaius Julius Caesar)
- „[...] Und die Erde war wüst und leer, und es war finster auf der Tiefe; und der Geist Gottes schwebte auf dem Wasser. Und Gott sprach: Es werde Licht! Und es ward Licht.“ (Buch Mose, 2-3)

Hypotaxe - Schachtelsätze

- „Am Fuße der Alpen bei Locarno im oberen Italien befand sich ein altes, einem Marchese gehöriges Schloß, das man jetzt, wenn man vom St. Gotthard kommt, in Schutt und Trümmern liegen sieht: ein Schloß mit hohen und weitläufigen Zimmern, in deren einem einst auf Stroh, das man ihr unterschüttete, eine alte kranke Frau, die sich bettelnd vor der Tür eingefunden hatte, von der Hausfrau aus Mitleiden gebettet worden war.“ (Kleist, Das Bettelweib von Locarno)

A.2.2.2.3. Semantische Eigenschaften

Unter „semantische Eigenschaften“ sind jene rhetorischen Stilmittel aufgelistet, deren sprachliche Wirksamkeit und Entfaltung auf semantischer Ebene stattfindet. Dazu antithetische Stilmittel, Wortfelder, Bedeutungsübertragungen und besondere stilistische Semantisierung.

Hierzu einige Beispiele:

Metapher - Bildliche Bedeutungsübertragung

- „Der Nachbar ist abgebrannt.“ (Er ist pleite.)

Metonymie - u.a.: Pars pro Toto, Realzusammenhang

- „Der Nachbar ist abgebrannt.“ (Das Haus des Nachbarn ist abgebrannt.)
- „Ehedem wohl gab es einen Vater, der seine Tochter von der Schande zu retten, ihr den ersten, den besten Stahl in das Herz

senkte.“ (Lessing, Emilia Galotti) -- „der Stahl“ steht *übertragen*
(metonymisch) für „den Dolch“

Oxymoron - Aneinanderreihung widersprüchlicher Begriffe

- „bittersüß“
- „Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends“ (Celan, Todesfuge)
(Gegensatzpaar: Schwarz - Weiß)

Pleonasmus - Aneinanderreihung gleichbedeutender Begriffe

- „weißer Schimmel“
- „Glasvitrine“

Sustentio - Überraschung durch Nichteinlösung der Erwartungshaltung des Lesers

- „Oh! Du! mein Schlappenschwanztanz!“ (Zykan, MusikReden, Tanzgespanns)

Plattitüde - abgedroschene Phrase

- „Wie duld’ ich nach all dem so traurigen Herrn?“ (Zykan, MusikReden, Tanzgespanns)

Katachrese - Bilderbruch

- „DER OSTERHASE
BLASS IM GRASE
FEIGE DANN ZUM
RÜCKZUG BLASE“ (Zykan, MusikReden, Tanzgespanns)

Sämtliche verschiedene Stilebenen: z.B.:

Vulgarismus - vulgärsprachlicher Ausdruck

- „Oh! Du! mein Schlappenschwanztanz!“ (Zykan, MusikReden, Tanzgespanns)

A.2.2.2.4. Mikro- und makrostrukturelle Eigenschaften

Unter „mikro- und makrostrukturellen Eigenschaften“ werden zwei Gruppen mit besonderen formalen Eigenschaften von Symbolen aufgeführt: einerseits auf mikrostruktureller Ebene jene strukturellen Eigenschaften, die keiner der oben angeführten Kategorie angehören und die innerhalb eines einzelnen Absatzes *Bezug nehmen* (z.B. das Trikolon); und andererseits auf makrostruktureller Ebene jene strukturellen Eigenschaften, die absatzübergreifend konstituiert werden (z.B. das Amöbäon). So werden pro Absatz Erzählerinstanz, Tempus usf. analysiert, absatzübergreifend aber ebenfalls die Verläufe von Erzählerinstanz, Tempus usf. Auf diese Weise soll die Art der Referentialität sowie die Tiefenstruktur des Textes erschlossen werden.

A.3. Abschließend zu Panagls Ausführungen über Peirce

Nachdem die symboltheoretische Referentialität bei Goodman in der nötigen Genauigkeit ausgeführt wurde, soll nun gezeigt werden, warum sich Goodmans Theorie besser zur komparatistischen Analyse eignet als jene Peirces, und wie sich die Beispiele Panagls in Goodmans Referenzkanon einordnen.

Wie bereits oben festgestellt, verwendet Panagl die Funktionskategorien Peirces einerseits wörtlich und andererseits nicht mit dem erkennbaren Ziel einer kohärenten Disjunktion.

Betrachtet man Panagls erstes Beispiel für eine ikonische (einstellige) Bezugnahme -Vivaldis „Die vier Jahreszeiten“ -, die auf Natur hinweisen und diese illustrativ nachahmen soll, ergeben sich die oben erwähnten Probleme: Musik kann nur akustische Ereignisse nachahmen, und nur mit Hilfe der Denotation auf Außermusikalisches verweisen. Im „Frühling“ können Vogelgezwitscher und Winde identifiziert werden. Aber wie soll Musik einen schlafenden Hund und einen Schäfer *darstellen*, die im beiliegenden Sonett vorangestellt werden? Eben das kann Musik nicht leisten: Sie kann auf Außermusikalisches nur *stipulativ* verweisen, und dazu ist Exemplifikation vonnöten. Panagl selbst erbringt den Beweis, indem er in weiteren Beispielen Respighis „Vögel“ und Messiaens „Katalog der Vögel“ anführt. Die Musik ahmt darin bioakustische Ereignisse nach. Symboltheoretisch gesprochen exemplifiziert das akustische Symbol des Gezwitschers Eigenschaften, die mit gewissen akustischen Eigenschaften der Symbole in den Werken von Vivaldi, Respighi und Messiaen übereinstimmen.

Panagls Beispiel für (zweistellige) indexikalische Zeichen sind Posthornsignale in der „Winterreise“ und in Bruckners 4. Symphonie sowie die Trauermärsche in Beethovens „Eroica“ und in seiner Klaviersonate op. 26. Verschiedene Arten der Bezugnahme werden dabei ohne weitere Ausführungen verwendet, nämlich konnotative und denotative. Außerdem ist nicht ersichtlich, wie sich die Posthornsignale zeichentheoretisch von den Beispielen für ikonische Zeichen abheben, vor allem wenn in Panagls Argumentation indexikalische Zeichen *genuin* per Musik auf Außermusikalisches verweisen. Nachahmung von Wind und Vögel ist ebenso Nachahmung wie jene von Trauer, nur ist in letzterem

Beispiel der Bedeutungshof (im Sinne der Konnotation) erweitert. Auch das imitierte Posthorn funktioniert mithilfe solcher Bezugsketten, auch wenn dieses Motiv weiters den ankommende Postmann bzw. die Postkutsche denotieren. Zieht man außerdem die Beispiele für die Leitmotivtechnik, die von Panagl als *prototypische* Verwendung symbolischer Zeichen interpretiert wird, hinzu, lassen sich die Schwierigkeiten erkennen, die Panagl mit der Peirce'schen Zeichentheorie hat: immer wieder vermischen sich Konnotation und Denotation, bzw. die Objektkategorien heben sich kaum voneinander ab, sodass es anhand der beteiligten Elemente nicht ersichtlich ist, warum diese oder jene Symbolisation ein-, zwei- oder dreistellig sein sollte.

Es wird außerdem in keiner Form darauf eingegangen, dass Musik buchstäblich immer nur *Musikalisches* nachahmen kann. Alle Beispiele Panagls beziehen sich auf Außermusikalisches, auf Jahreszeiten, Winde, Vögel, die Post, Trauer und Protagonisten eines Theaterstücks. Nur die Art der Referenz ist unterschiedlich. Hier erweist sich Goodmans Symboltheorie als Interpretationsinstrument als äußerst praktikabel und elegant: mit Goodman lassen sich die Unschärfe von Konnotation und Denotation und vor allem der verschiedenen dichten Objektkategorien vernachlässigen. Alle oben erwähnten Beispiele (also Symbole) exemplifizieren Eigenschaften, buchstäblich oder metaphorisch. Und erst dann beziehen sie sich auf Außermusikalisches.

Panagls Beispiele für Vogelgesang bei Respighi und Messiaen sind genuin symboltheoretische Exemplifikationen, die über das akustische Ereignis des Gesangs hergestellt werden und so letztlich Vögel denotieren. Ähnliches lässt sich für die Jagd- und Posthornsignale behaupten: auch sie sind akustische Ereignisse, die exemplifizieren, nur denotieren sie einen sehr engen Bereich der Wirklichkeit: die Jagd und die Post. Im Gegensatz dazu - könnte man vermuten - verweist die Musik der „vier Jahreszeiten“ auf ein bedeutungsmäßig weites Feld. Die Verweiskette funktioniert aber wie oben: anhand verschiedener „Zitate“ wird ein (weiteres) Bedeutungsfeld eröffnet, ebenso wie eine Karikatur anhand von exemplifizierten Eigenschaften (relative) Ähnlichkeit mit einer Person herstellen kann.

Als dritte symboltheoretische Bezugsnahme stellt Panagl die Leitmotivtechnik Wagners in der (dreistelligen) symbolischen Referenz vor. Für Panagl ist sie der Prototyp der symbolischen Bezugnahme *ohne* Ähnlichkeitsbedingung, nur durch Konvention bzw. Stipulation hergestellt. Tatsächlich erfüllt das Leitmotiv die Bedingungen der Denotation: durch Übereinkunft und ohne dem Symbol ähnlich zu sein, nimmt das Symbol Bezug. Dabei übersieht Panagl, dass das Leitmotiv nicht nur durch Denotation hergestellt wird. Da es in der Natur des Leitmotivs liegt, sich zu wiederholen, exemplifiziert es Eigenschaften, die in allen Leitmotiven (z.B. einer Oper) wiederkehren, und eben dieser Umstand zeichnet ein Leitmotiv aus. Deshalb kann auch hier - wie bei der musikalischen Denotation allgemein - nicht von reiner Denotation ausgegangen werden. Das Leitmotiv wird entscheidend durch die buchstäbliche Exemplifikation konstituiert.

Ein letzter zeichentheoretischer Aspekt in den Beispielen Panagls behandelt die Trauermärsche in Beethovens „Eroica“ bzw. im dritten Satz seiner Klaviersonate Op. 26. Was Peirce und andere mit weiterer und engerer Bedeutung von Konnotation und Denotation zu umschreiben versuchen, löst Goodman mit der Unterscheidung buchstäblich und metaphorisch. Nach Goodman exemplifizieren gewisse Symbole der Truermärsche Eigenschaften der Trauer *metaphorisch*. Dieser Part der „Eroica“ ist dementsprechend ein *Ausdruck* der „Traurigkeit“.

Zusammenfassend kann behauptet werden, dass Musik ausschließlich exemplifiziert, d.h. sie bezieht sich durch *Ähnlichkeit* auf andere akustische Ereignisse, also auf sich selbst. Diese Bezugnahme durch Ähnlichkeit innerhalb eines Musikstücks oder zwischen verschiedenen Werken wird *interne Referentialität* genannt. Demgegenüber ist die Denotation die prägende Bezugnahme der Sprache (und auch der Literatur). Sprache denotiert, d.h. sie bezieht sich ohne Ähnlichkeit und per Stipulation bzw. Konvention auf Sachverhalte außerhalb ihrer selbst. Sprache kann sich auch auf sich selbst beziehen, indem sie gewisse Eigenschaften buchstäblich exemplifiziert. Hauptsächlich bedient sich Sprache allerdings *externer Referenzen*.

A.4. Der Aspekt der Zeitlichkeit in Musik und Sprache

Die zentrale Frage dieser Arbeit: wie kann Musikalität bewiesen werden, wenn nicht im Vergleich kleinster gemeinsamer Einheiten?⁶⁵ Diese philologische Falle werde ich durch das Hinzuziehen des Zeitaspekts in Sprache umgehen. Man könnte fragen: Warum sollte man gerade von *Musikalität* in Literatur sprechen, und nicht von Plastizität oder Darstellung? Entgegen den bildnerischen Künsten ist Musik aber vor allem eine *Zeitkunst*. Sofern Sprache den zentralen Aspekt von Musik in ihre Tiefenstrukturen aufnimmt, ist es valide ihr „Musikalität“ zuzusprechen. Zwar wird Musikalität in der Forschungsliteratur zu lyrischen Texten in der Regel als Platzhalter für das Unverständliche, Unerklärliche oder Ephemere verwendet. Die genetische Musikalität⁶⁶ in lyrischen Texten hat mich dazu bewogen, ein zeichentheoretisches Modell für Prosatexte zu entwickeln, das in dieser Arbeit für einen lyrischen Text verwendet wird.⁶⁷ Denn Musikalität soll im vorliegenden Text nicht durch den Topos des Ephemereren oder durch phonologische Qualität nachgewiesen werden, sondern durch die Vergegenwärtigung des Gelesenen, verursacht durch entsprechend gesteigerte interne Referentialität.

Hierfür sei nochmals auf den Topos „Musik als Zeitkunst“⁶⁸ als Phänomen des 19. und 20. Jahrhunderts verwiesen. Nachdem Isaac Newton und Immanuel Kant die Zeit als *absolute* Konstante angenommen hatten, differenzierte erst Henri Bergson Anfang des 20. Jahrhunderts diese in physikalisch-objektive und individuell-subjektive Zeit. Als Voraussetzung dafür gilt die Konstitution eines durchgängigen Pulsschlages durch die Loslösung vom mensuralen Tactus und dessen unterschiedlichen Längen um 1600. Der gleichmäßige Puls ist die Grundlage für die Gruppierung von Pulsschlägen (Takt) und deren Betonungs-

⁶⁵ Sämtliche musikoliterarische Vergleichen bemühen den Vergleich kleinster gemeinsamer Einheiten. Dabei zeigt u.a. Stockhausen, dass der zeitliche Aspekt eines Tones (Tondauer) nie vollständig von dessen Höhe (Tonhöhe) zu trennen ist; vgl. Mahrenholz, Simone. Zeit. Musikästhetische Aspekte. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Hg. v. Ludwig Finscher. 2., neubearb. Ausg. Sachteil 9. Kassel: Bärenreiter 1998. Sp. 2232.

⁶⁶ Panagl 2003. S. 235 f.

⁶⁷ Vgl. den vollständigen Theorieteil in: Wachauer 2012. S. 8 - 35. - Die Wahl des Textes „Tanzgespanns“ wurde nicht nach gattungsspezifischen Aspekten, sondern nach subjektiven Qualitätskriterien vorgenommen.

⁶⁸ Mahrenholz. Zeit. MGG 1998. Sp. 2231.

ordnung (Metrum). Puls, Takt und Metrum sind als zeitliche Kategorien zyklisch und proportional, und bilden die Grundlage für die Antizipation von zeitlichen Relationen innerhalb eines metrischen Rasters. Sie sind durch den Rhythmus, dem Sich-flexibel-Verändernden kontrastiert.

„Die Auffassung von Form, Folgerichtigkeit, Referenz und „Sinn“ in der Musik setzt Gedächtnis- und Synthesisleistungen voraus. [69] Wiederholungen bzw. Variationen werden erinnernd als solche konstituiert, dabei stiftet das Hören Beziehungen zwischen der gerade musikalisch erlebten Gegenwart und der Vergangenheit und konstruiert daraus Erwartungen: Es „erinnert“ sich gleichsam prospektiv. Diese wechselseitige, zum Teil diskontinuierlich, in Sprüngen realisierte Referenz in beide Zeit-Richtungen führt im „Wiedererkennen“ von Wiederholtem zum instantanen Zusammenschluß unterschiedlicher Bereiche aus Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.“⁷⁰

Tom R. Pollers⁷¹ bezieht sich in seinen Ausführungen auf Edmund Husserls „Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins“ und geht darüber hinaus. Er unterscheidet nach der zeitlichen Distanz vier Kategorien der Evokation des Erlebten. Als typisch musikalische Vergegenwärtigung des Erlebten führt er die *Retention* und die *Protention* an, die in der unmittelbaren zeitlichen Umgebung des Ereignisses wirken:

„Die Sache scheint zunächst sehr einfach: wir hören die Melodie, d.h. wir nehmen sie wahr, denn Hören ist ja Wahrnehmen. Indessen der erste Ton erklingt, kommt der zweite, dann der dritte usw. Müssen wir nicht sagen: wenn der zweite Ton erklingt, so höre ich i h n, aber ich höre den ersten nicht mehr usw.? Ich höre also in Wahrheit nicht die Melodie, sondern nur den einzelnen gegenwärtigen Ton. Daß das abgelaufene Stück der Melodie für mich gegenständlich ist, verdanke ich - so wird man geneigt sein zu sagen - der Erinnerung; und daß ich, bei dem jeweiligen Ton angekommen, nicht voraussetze, daß das a l l e s sei, verdanke ich der vorblickenden Erwartung.“⁷²

Die unmittelbare Erinnerung und Erwartung findet sich auch in Literatur, wenn wir an die Vervollständigung von Ellipsen denken, oder an die Antizipation des Vollverbs am Ende der Verbklammer. Doch anders als in Literatur kann im

⁶⁹ Zur Verknüpfung von Goodmans Zeichentheorie und Hirnlaterationsforschung, vgl. Mahrenholz 1998, und ebd. bes. die Abbildung auf S. 17.

⁷⁰ Mahrenholz. Zeit. MGG 1998. Sp. 2236 f.

⁷¹ Vgl. Poller, Tom Rojo. Strategien zur Musikalisierung von Literatur. Eine exemplarische Untersuchung der Erzählung *Gehen* von Thomas Bernhard. www.trpoller.de, 11. 4. 2012. S. 19 - 28.

⁷² Husserl, Edmund. Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins. Hg. v. Martin Heidegger. 3. Aufl., unveränd. Nachdr. 1. Aufl. 1928. Tübingen, Niemeyer 2000. S. 385.

Klangerlebnis keine Nachdenkpause eingeschoben werden, das Ereignis läuft im Jetzt ab. Wie Husserl ausführt sind die ersten Töne noch in retentionalem Bewusstsein, wenn das protentionale bereits eine Weiterführung vorschlägt. Man denke beispielsweise an die thematische Arbeit in ernster Musik oder an die Call-and-Response-Technik des Blues, die die Unmittelbarkeit des Erlebten vorexerzieren. Musik verweist im Gegensatz zu Sprache *vor allem* auf sich selbst, unser Begriff von (absoluter) Musikalität verweist *ausschließlich* auf sich selbst. Zwar spielen auf formaler und dramaturgischer Ebene bewusstseinsferne Ebenen eine Rolle - etwa in der Sonatensatzform -, zentral wirken aber die unmittelbaren Bewusstseinsformen Re- und Protention. In Sprache dagegen werden hauptsächlich *re-* und *proproduktionales* Gedächtnis miteinbezogen: Einerseits durch die bevorzugte denotative Bezugnahme und andererseits durch die zeitlich ungebundene Präsentationsform von Literatur. Der Rezipient von Texten kann im Gegensatz zum Hörer innehalten, formale und narrative Strukturen Revue passieren lassen.

Um die Musikalisierung von Literatur nachzuweisen, muss der zeitliche Aspekt von Musik in Form von pro- und retentionalem Bewusstsein intensiviert werden. Das bedeutet auf struktureller Ebene, dass interne Referentialität durch Exemplifikation verdichtet und denotative Bezugnahme verhindert werden müssen.

Sämtliche Ausführungen zur Wirkung von Sprache und insbesondere Literatur nehmen einen „idealen Leser“ als Rezipienten an, der in der Lage ist, die *Wirkung des Textes* zu perzipieren. Dabei beziehen wir uns auf die Wirkungs- und Rezeptionsästhetik von Wolfgang Iser:

„Textmodelle umschreiben immer nur einen Pol der Kommunikationssituation. Daher halten Repertoire und Strategien den Text lediglich parat, dessen Potenzial sie zwar entwerfen und vorstrukturieren, das jedoch der Aktualisierung durch den Leser bedarf, um sich einlösen zu können.“⁷³

⁷³ Iser, Wolfgang. Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung. 2. durchgesehen und verb. Aufl. München: Fink 1984 (UTB 636). S. 175.

In der nachfolgenden Analyse wird der zeitliche Aspekt der Textwirkung auf den „idealen Leser“⁷⁴ rekonstruiert, indem sämtliche Eigenschaften buchstäblicher Exemplifikation von sprachlichen Symbolen isoliert betrachtet und auf ihre besondere Häufigkeit hin untersucht werden.

⁷⁴ Iser 1984. S. 51.

B. ANALYSE

B.1. Einleitend zur Analyse

„Indem [die Musik] also einmal Gesetztes und Neues zusammenwirken läßt, beruht sie auf der ontologischen Grundlage des Prinzips von Wiederholung und Gegensatz, auf der Spannung zwischen dem Gleichen und dem Anderen. Da die Variation, sofern sie die veränderte Erscheinung eines Gleichen bei dessen Wiederholung meint, im Grunde dies umfassende Prinzip von Wiederholung und Gegensatz aktualisiert, ist es evident, sie unter den Medien der ästhetisch-geistigen Hervorbringungen des Menschen vorrangig in die Musik als Produktionsprinzip anzutreffen.“⁷⁵

Wie Picard ausführt bauen Wiederholung und Variation auch in Literatur, Kunst und Natur auf dieser „ontologischen Grundlage“ auf. Aufgrund vielschichtiger Verwendung von Wörtern ist das Prinzip der Variation in der Literaturtheorie aber „weniger konventionalisiert“⁷⁶. In der folgenden Analyse werden die Kategorien Wiederholung und Variation nicht zur „terminologischen Begründung“ von Musikalität herangezogen, sondern zur Strukturierung der Analyse, nach konstanten und variablen Symbolen. Die verschiedenen Eigenschaften von Symbolen wurden im theoretischen Teil bereits eingehend besprochen und entsprechend nach phonologischen, syntaktischen und semantischen Figuren kategorisiert. Tatsächlich finden sich aber immer wieder Grenzfälle zwischen den einzelnen Kategorien.

Ich werde darauf verzichten, die Ergebnisse aus Wiederholungs- und Variationsanalyse in *einem* Kapitel aneinanderzureihen. Da für mich die Benutzbarkeit an erster Stelle steht, nehme ich im Gegenzug gewisse Überlappungen in Kauf. Auf diese Weise kann die Argumentation einfacher nachvollzogen werden. So findet sich z.B. die *Ellipse* in der Liste „syntaktischer Eigenschaften“, in der den Tabellen nachgestellten Zusammenfassung, aber auch in der „Konklusion“, untersucht hinsichtlich ihrer Stellung innerhalb *aller* syntaktischer Stilmittel und hinsichtlich ihrer Bedeutung für den gesamten Text und seine Wirkung.

⁷⁵ Picard, Hans Rudolf. Die Variation als kompositorisches Prinzip in der Literatur. In: Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft. Hg. v. Albert Gier und Gerold W. Gruber. Frankfurt/Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien: Lang 1995. (Europäische Hochschulschriften: Reihe 36, Musikwissenschaft; Bd. 127). S. 35.

⁷⁶ Ebd. S. 37.

Zur Benützung der Tabelle:

Grundsätzlich wird jede Gedichtzeile als Ganzes zitiert und Ausschnitte vermieden. Wenn für das Verständnis nötig, wird das Zitat auch über die besondere sprachliche Figuren hinaus erweitert. Werden Zeilen nicht komplett zitiert, wird dies mit eckigen Klammern ausgewiesen.

Die Absätze wurden von A - S durchnummeriert. Darunter fallen auch einige elliptische Ein-Satz-Absätze. Neben dem Absatz-Buchstaben findet sich die Verszeile, die gerade besprochen wird. Diese kann sofort auf der rechten Seite eingesehen werden. Dem Benutzer wird dadurch ein mühsames Blättern zum Text erspart. Werden mehrere Absätze gleichzeitig besprochen, wird auch darauf in Absatz-Buchstabe und Verszeile entsprechend hingewiesen.

Jeder Kategorie und Tabelle wird eine Zusammenfassung der Ergebnisse angefügt. Ohne Anspruch auf Vollständigkeit werden darin die für die rhetorischen Figuren der Wiederholung und Variation wichtigsten Passagen besprochen. Die abschließende Konklusion setzt die gesammelten Ergebnisse der Kategorien in Beziehung zueinander.

Die folgende Analyse bezieht sich auf die Ausarbeit rhetorische Stilmittel bei J. Dominik Harjung⁷⁷. Zur grammatikalischen Begrifflichkeit wird auf die beiden Bände zum Grundriß der deutschen Grammatik von Peter Eisenberg⁷⁸ verwiesen, für sämtliche philologischen Grundbegriffe auf Metzlers Lexikon Sprache⁷⁹. Zur Kontrolle von Bedeutungsnahe von vor allem doppelbödig-sexuellen Lexemen werden gängige Bedeutungslexika herangezogen.

⁷⁷ Harjung, J. Dominik. Lexikon der Sprachkunst. Die rhetorischen Stilformen. Mit über 1000 Beispielen. München: Beck 2000. (Beck'sche Reihe 1359).

⁷⁸ Eisenberg, Peter. Grundriß der deutschen Grammatik. Das Wort. Bd 1. 3. Aufl. Stuttgart, Weimar: Metzler 2006. bzw. Eisenberg, Peter. Grundriß der deutschen Grammatik. Der Satz. Bd 2. 3. Aufl. Stuttgart, Weimar: Metzler 2006.

⁷⁹ Metzler Lexikon Sprache 2005.

B.2. Wiederholung

Im nunfolgenden Kapitel werden die besonderen exemplifizierenden Eigenschaften von jenen Symbolen herausgearbeitet, die exakt formgleich wiederkehren. Im Gegensatz zu den variierenden rhetorischen Figuren können besondere dynamische und formale Eigenschaften ausgeblendet werden, da sich ihre Wirkung im *Kontrast* entfaltet.

B.2.1. Phonologische Eigenschaften

Phonologische Eigenschaften von Symbolen grenzen sich formal von syntaktischen und semantischen Eigenschaften vor allem dadurch ab, dass ihr Auftreten als rhetorische Stilfigur die Wortgrenze kaum überschreitet. Ex negativo bedeutet das auch, dass sie für die Stellung im Satzverband nicht bedeutsam sind bzw. dass ihre semantische Qualität nicht in den Vordergrund tritt. Neologismen, als Grenzfall zwischen Morphologie und Semantik, werden in meiner Kategorisierung unter „phonologische Eigenschaften“ gereiht.

Ab-satz	Vers	Rhetorisches Mittel	Textstelle
A	1-7	<u>Assonanz</u> : „e“	Er an Schenkel klebend Ihn belebend aber Sie nur widerstrebend schwebend! Glieder erhebend – Schenkel erbebend das triebt lebend bebend hebend.
A	1-7	<u>Homöoptoton</u> : „-end“	Er an Schenkel klebend Ihn belebend aber Sie nur widerstrebend schwebend! Glieder erhebend – Schenkel erbebend das triebt lebend bebend hebend.
A	2-6	<u>Assonanz</u> : „i“	Er an Schenkel klebend Ihn belebend aber Sie nur widerstrebend schwebend! Glieder erhebend – Schenkel erbebend das triebt lebend bebend hebend.

Ab-satz	Vers	Rhetorisches Mittel	Textstelle
A	2-7	<u>Homöoteleuton</u> : „-ebend“	Er an Schenkel kle be nd Ihn bele be nd aber Sie nur widerstre be nd schwe be nd! Glieder erhe be nd – Schenkel erbe be nd das triebt le be nd be be nd he be nd.
A	2-7	<u>Konduplikation</u> : „Schenkel“	Er an <u>Schenkel</u> klebend Ihn belebend aber Sie nur widerstrebend schwebend! Glieder erhebend – <u>Schenkel</u> erbebend
A	2-7	<u>Konduplikation</u> „[-]lebend“	Er an Schenkel klebend Ihn bele be nd aber Sie nur widerstrebend schwebend! Glieder erhebend – Schenkel erbebend das triebt le be nd be be nd he be nd.
A	5-7	<u>Konduplikation</u> : „[-]lebend“	Glieder erhe be nd – Schenkel erbebend das triebt le be nd be be nd he be nd.
A	5-7	<u>Konduplikation</u> : „[-]bebend“	Glieder erhebend – Schenkel erbe be nd das triebt le be nd be be nd he be nd.
B	8/9	<u>Assonanz</u> : weiterhin dominieren die assonierenden Vokale „i“ und „e“	Widerstre be nd immer mehr zog Sie Ihn und he re
B	8/9	<u>Homöoteleuton</u> : „-e[h]r“	Widerstre be nd immer me hr zog Sie Ihn und he re
B	10/ 11	<u>Epizeuxis</u> : „kurz“ bzw. „lang“	<u>kurz lang lang kurz kurz kurz</u> <u>lang kurz lang kurz kurz kurz</u>
B	10- 14	<u>Konduplikation</u> : „kurz[-]“ und „lang[-]“	<u>kurz lang lang kurz kurz kurz</u> <u>lang kurz lang kurz kurz kurz</u> langbeinig lebt sichs kurzerhand kopflos.
C	15- 17	<u>Anapher/Konduplikation</u> : „[L] langsam“	<u>Langsam</u> fand Franz dann im Tanz <u>langsam</u> an Ihrem Schoße
C	15- 18	<u>Assonanz</u> : „a“	<u>Langsam</u> fand Franz dann im Tanz langsam an Ihrem Schoße
C	16	<u>Alliteration</u> : „f“	<u>Langsam</u> fand Franz dann im Tanz

Ab-satz	Vers	Rhetorisches Mittel	Textstelle
C	16	<u>Homöoteleuton</u> : „-anz“	Langsam fand <u>Franz</u> dann im <u>Tanz</u>
C	18-20	<u>Homöoteleuton</u> : „-os[s]e“	an Ihrem <u>Schoße</u> furiose sittenlose herrenlose Apothe <u>ose</u> .
C	18-20	<u>Assonanz</u> : „o“	an Ihrem <u>Schoße</u> furi <u>ose</u> sittenlose herrenlose Apothe <u>ose</u> .
C	18-20	<u>Homöoptoton</u> : „-ose“	an Ihrem <u>Schoße</u> furi <u>ose</u> sittenlose herrenlose Apothe <u>ose</u> .
D	21-34	<u>Assonanz</u> : „ei“	Heldenpose steht von alle <u>ine</u> alles Kle <u>ine</u> drängt zum Sche <u>ine</u> drängt mit Wollust an die Le <u>ine</u> . In jedem Fall fällt Phallust ke <u>ine</u> falls die Kle <u>ine</u> schenkelnd Ihre Überbe <u>ine</u> lockend in die Heißluftscheune we <u>id</u> end Ihn den schaukelnden gaukelnden wackelnden torkelnden wankenden schwankenden werkelnden ferkelnden tummelnd fummelnd schweißbenä <u>ß</u> t himmelgre <u>if</u> end schweif <u>e</u> n lä <u>ß</u> t.
D	21-27	<u>Homöoteleuton</u> : „-eine“	Heldenpose steht von alle <u>ine</u> alles Kle <u>ine</u> drängt zum Sche <u>ine</u> drängt mit Wollust an die Le <u>ine</u> . In jedem Fall fällt Phallust ke <u>ine</u> falls die Kle <u>ine</u> schenkelnd Ihre Überbe <u>ine</u>
D	21-25	<u>Konsonanz</u> : „l“	He <u>l</u> denpose steht von alle <u>ine</u> alles Kle <u>ine</u> drängt zum Sche <u>ine</u> drängt mit Wollust an die Le <u>ine</u> . In jedem Fall fä <u>l</u> lt Phallust ke <u>ine</u> falls die Kle <u>ine</u>
D	22	<u>Homöoteleuton</u> : „-eine“	alles Kle <u>ine</u> drängt zum Sche <u>ine</u>
D	22	<u>Konduplikation</u> : „drängt“	alles Kle <u>ine</u> <u>drängt</u> zum Sche <u>ine</u> <u>drängt</u> mit Wollust an die Le <u>ine</u> .
D	22	<u>Assonanz</u> : „ä“ im Prädikat	alles Kle <u>ine</u> drängt zum Sche <u>ine</u> drängt mit Wollust an die Le <u>ine</u> . In jedem Fall fä <u>l</u> lt Phallust ke <u>ine</u>
D	23-24	<u>Homöoteleuton</u> (identischer Reim): „-lust“	alles Kle <u>ine</u> drängt zum Sche <u>ine</u> drängt mit Woll <u>ust</u> an die Le <u>ine</u> . In jedem Fall fällt Phall <u>ust</u> ke <u>ine</u>
D	24	<u>Alliteration</u> „f“	In jedem <u>Fa</u> ll fällt <u>Pha</u> llust ke <u>ine</u>
D	24/25	<u>Paromöose</u> : „[F]all“	In jedem <u>Fa</u> ll fällt <u>Pha</u> llust ke <u>ine</u> fa <u>ll</u> s die Kle <u>ine</u>

Ab-satz	Vers	Rhetorisches Mittel	Textstelle
D	29/ 30	<u>Homöoptoton</u> : „-nden“ (Part. Präs.)	schaukel <u>nden</u> gaukel <u>nden</u> wackel <u>nden</u> torkel <u>nden</u> wank <u>enden</u> schwank <u>enden</u> werkel <u>nden</u> ferkel <u>nden</u>
D	30	<u>Homöoteleuton</u> : „-ankenden“	wank <u>enden</u> schwank <u>enden</u> werkel <u>nden</u> ferkel <u>nden</u>
D	30	<u>Homöoteleuton</u> : „-erke <u>l</u> nden“	wank <u>enden</u> schwank <u>enden</u> werkel <u>nden</u> ferkel <u>nden</u>
D	31	<u>Homöoteleuton</u> : „-aukel <u>l</u> nden“	schaukel <u>nden</u> gaukel <u>nden</u> wackel <u>nden</u> torkel <u>nden</u>
D	31	<u>Homöoteleuton</u> : „-ummel <u>l</u> nd“	tummel <u>nd</u> fummel <u>nd</u>
D	32- 34	<u>Homöoteleuton</u> : „-äs[s]t“	schweißbenä <u>ß</u> t himmelgreifend schweifen lä <u>ß</u> t.
D	32/ 33	<u>Homöoteleuton</u> : „-eif <u>e</u> n[d]“	himmelgreif <u>e</u> nd schweif <u>e</u> n
D	32- 34	<u>Anapher</u> : „schwei-“	schweißbenä <u>ß</u> t himmelgreifend schweif <u>e</u> n lä <u>ß</u> t.
E	35	<u>Assonanz</u> : „a“	Oh! Du! mein Schlappenschwanz <u>a</u> nz!
E	35	<u>Homöoteleuton</u> : „-anz“	Oh! Du! mein Schlappenschwanz <u>a</u> nz!
E	35- 37	<u>Assonanz</u> : „i/ei“	Oh! Du! me <u>i</u> n Schlappenschwanz <u>a</u> nz! Wo treib <u>t</u> 's Dich? Schon w <u>i</u> eder h <u>i</u> n?
E	35- 37	<u>Anaphorische Assonanz</u> : „o“	Oh! Du! mein Schlappenschwanz <u>a</u> nz! Wo treib <u>t</u> 's Dich? Schon w <u>i</u> eder h <u>i</u> n?
E	38	<u>Konduplikation</u> : „Du“	Hebst <u>Du</u> nun ab oder sitzt <u>Du</u> gar auf?
E	39	<u>Assonanz</u> : „a“	Wie duld' ich nach all dem so traurigen Herr <u>a</u> ?
E	39/ 40	<u>Homöoteleuton</u> : „-e[ä]rrn“	Wie duld' ich nach all dem so traurigen Herr <u>a</u> ? Fern hör' ich des Brünstlers schmächtiges Plärr <u>n</u> !
E	40	<u>Assonanz</u> : Umlaute (Assonanz durch repressiven i-Umlaut)	Fern hör' ich des Brünstlers schmächtiges Plärr <u>n</u> !
E	41/ 42	<u>Assonanz</u> : „e“	Bebend erhe <u>b</u> end an Schenkel kle <u>b</u> end Ihn bele <u>b</u> end
E	41/ 42	<u>Homöoteleuton</u> : „-ebend“	Bebend erhe <u>b</u> end an Schenkel kle <u>b</u> end Ihn bele <u>b</u> end

Ab-satz	Vers	Rhetorisches Mittel	Textstelle
E	41-44	<u>Homöoptoton</u> : „-end“	Beb <u>end</u> erheb <u>end</u> an Schenkel kleb <u>end</u> Ihn beleb <u>end</u> aber Sie? Wehrt schon in sich seiner heimgeh <u>end</u> durchsicht'gen sücht'gen stündchenrasch Camouflage.
E	43-47	<u>Konsonanz</u> : „s/ch/sch“ (Frikative)	aber Sie? Wehrt <u>s</u> chon in <u>s</u> ich <u>s</u> einer heimgeh <u>end</u> durch <u>s</u> icht'gen <u>s</u> ücht'gen <u>st</u> ündchen <u>sch</u> Camouflage.
E	44	<u>Alliteration</u> : „s“	Wehrt schon in <u>s</u> ich <u>s</u> einer heimgeh <u>end</u>
E	44	<u>Assonanz</u> : „i“	Wehrt schon <u>i</u> n sich seiner heimgeh <u>end</u>
E	44	<u>Assonanz</u> : „ei“	Wehrt schon in sich <u>sei</u> ner heimgeh <u>end</u>
E	45/46	<u>Assonanz</u> : „ü“	durchsicht'gen sücht'gen stündchenrasch
E	46/47	<u>Homöoteleuton</u> : „-[asch]“	stündchenras <u>sch</u> Camoufla <u>ge</u> .
F	48/49	<u>Assonanz</u> : „i/ie“	Stillheimlich Sodom <u>i</u> e Wiedum <u>i</u> r Sowied <u>i</u> r Wirwie <u>i</u> rr
F	49	<u>Paromöose/Parallelismus</u> : „So“/„wi[e]“	<u>S</u> odomie <u>W</u> iedumir <u>S</u> owiedir <u>W</u> irwieirr
F	49	<u>Assonanz</u> : „o“	<u>S</u> odomie Wiedumir <u>S</u> owiedir Wirwieirr
F	49	<u>Konsonanz</u> : „w/s“	<u>S</u> odomie <u>W</u> iedumir <u>S</u> owiedir <u>W</u> irwieirr
F	49	<u>Homöoteleuton</u> (Gleichklang am Wortende): „-i(e)“	Sodom <u>i</u> e Wiedum <u>i</u> r Sowied <u>i</u> r Wirwie <u>i</u> rr
F	50	<u>Assonanz</u> : „ü“	er verfrüht <u>e</u> glüh <u>end</u>
F	50	<u>Homöoteleuton</u> (Binnenreim): „-er-“	<u>er</u> verfrüht <u>e</u> glüh <u>end</u>
F	50	<u>Assonanz</u> : „e“	<u>er</u> verfrüht <u>e</u> glüh <u>end</u>
F	50-53	<u>Konduplikation</u> : „glühen[d]“	er verfrüht <u>e</u> glüh <u>end</u> schier auf Litt statt zu liebeliegen trügt statt zu triebelieben lügt statt bemüht zu glüh <u>en</u>
F	52	<u>Assonanz</u> : „ü“	schürzender stürzender Liegestatt.

Ab-satz	Vers	Rhetorisches Mittel	Textstelle
F	52	<u>Homöoteleuton</u> : „-ürzender“	schürzender stürzender Liegestatt.
F	52	<u>Alliteration</u> : „[sch]“	schier auf schürzender stürzender Liegestatt.
F	52-54	<u>Assonanz</u> : „i(e)“-„a“	schürzender stürzender Liegestatt. Litt statt zu liebe lie gen
F	52-57	<u>Konduplikation</u> : „statt“	schürzender stürzender Liegestatt. Litt statt zu liebe lie gen trügt statt zu triebelie be n lügt statt bemüht zu glühen - stritt dann lieber und dann
F	54-57	<u>Konduplikation</u> : „liebe[r]“	Litt statt zu liebe lie gen trügt statt zu triebelie be n lügt statt bemüht zu glühen - stritt dann lieber und dann
F	54-57	<u>Homöomeson</u> : „statt zu“	Litt statt zu liebe lie gen trügt statt zu triebelie be n lügt statt bemüht zu glühen - stritt dann lieber und dann
F	54-57	<u>Homöoteleuton</u> : „-itt“	Litt statt zu liebe lie gen trügt statt zu triebelie be n lügt statt bemüht zu glühen - stritt dann lieber und dann
F	54-57	<u>Konsonanz</u> „tt“: erzwingt davor einen kurzen Vokal	Litt statt zu liebe lie gen trügt statt zu triebelie be n lügt statt bemüht zu glühen - stritt dann lieber und dann
F	54	<u>Paromöose</u> : „i“	Litt statt zu liebe lie gen
F	54/55	<u>Homöoteleuton</u> (reiner und unreiner Reim): „-iebe-“ und „-ieg/ben“	Litt statt zu liebe lie gen trügt statt zu triebelie be n
F	55	<u>Assonanz</u> : „ü“	trügt statt zu triebelie be n lügt statt bemüht zu glühen
F	55	<u>Homöoteleuton</u> : „-ügt“	trügt statt zu triebelie be n lügt statt bemüht zu glühen
F	56/57	<u>Konduplikation</u> : „dann“	- stritt dann lieber und dann
G	58	<u>Assonanz</u> : „i(e)“	wiegend quiekend Kinder kriegend
G	58	<u>Homöoptoton</u> : „-end“	wiegend quiekend Kinder kriegend
G	58	<u>Homöoteleuton</u> : „-iek[g]end“	wiegend quiekend Kinder kriegend

Ab-satz	Vers	Rhetorisches Mittel	Textstelle
H	59-64	<u>Assonanz</u> : „a“	So tanz doch Franz so rann franst das Mann Sie kranzt Deinen Wanst wenn Du rammst! Du kannst wannst tanzt und Sie wampst was Du schwanzt!
H	59-64	<u>Assonanz</u> : „a“+Nasal „n“/„m“	So tanz doch Franz so rann franst das Mann Sie kranzt Deinen Wanst wenn Du rammst! Du kannst wannst tanzt und Sie wampst was Du schwanzt!
H	59-64	<u>Assonanz</u> : „a“ + Nasal „n“/„m“ + Frikativ „s“/„z“	So tanz doch Franz so rann franst das Mann Sie kranzt Deinen Wanst wenn Du rammst! Du kannst wannst tanzt und Sie wampst was Du schwanzt!
H	59-61	<u>Assonanz</u> : „o“	So tanz doch Franz so rann franst das Mann
H	59-61	<u>Anapher</u> : „so“	So tanz doch Franz so rann franst das Mann
H	60	<u>Homöoteleuton</u> : „-anz“	tanz doch Franz
H	61-64	<u>Homöoteleuton</u> : „-ann“	so rann franst das Mann
H	61-64	<u>Homöoteleuton</u> : „-anzt“/„-anst“	so rann franst das Mann Sie kranzt Deinen Wanst wenn Du rammst! du kannst wannst tanzt und Sie wampst was Du schwanzt!
H	62-64	<u>Paromöose</u> : „wa-“	Sie kranzt Deinen Wanst wenn Du rammst! Du kannst wannst tanzt und Sie wampst was Du schwanzt!
H	62/63	<u>Konduplikation</u> : „Wanst“/„wannst“	Sie kranzt Deinen Wanst wenn Du rammst! Du kannst wannst tanzt
H	62-64	<u>Alliteration/Konsonanz</u> : „w“	Sie kranzt Deinen Wanst wenn Du rammst! Du kannst wannst tanzt und Sie wampst was Du schwanzt!
H	62-64	<u>Konduplikation</u> : „du“	Sie kranzt Deinen Wanst wenn Du rammst! Du kannst wannst tanzt und Sie wampst was Du schwanzt!
H	62-64	<u>Konduplikation</u> : „sie“	Sie kranzt Deinen Wanst wenn Du rammst! Du kannst wannst tanzt und Sie wampst was Du schwanzt!
H	62-64	<u>Homöoptoton</u> : „[st]“ aller Prädikate	Sie kranzt Deinen Wanst wenn Du rammst! Du kannst wannst tanzt und Sie wampst was Du schwanzt!

Ab-satz	Vers	Rhetorisches Mittel	Textstelle
H	62-64	<u>Homöoptoton</u> : „[st]“: alle Wörter auf betonten Silben enden mit [st]	Sie kranzt Deinen Wanst wenn Du rammst! Du kannst wannst tanzst und Sie wampst was Du schwanzst!
I	65-68	<u>Assonanz</u> : „a“ (stets + Nasal n/m)	Samen bannen kann man mahnen Mannen dannen Pannen gramen Ammen sahen ist Annas Schwangeramen.
I	65-68	<u>Homöoteleuton</u> : „-ahnen“	Samen bannen kann man mahnen Mannen dannen Pannen gramen Ammen sahen ist Annas Schwangeramen.
I	65/66	<u>Homöoteleuton</u> : „-an[n]“	Samen bannen kann man mahnen Mannen dannen Pannen gramen
I	65/66	<u>Homöoteleuton</u> : „-annen“	Samen bannen kann man mahnen Mannen dannen Pannen gramen
I	65/66	<u>Homöoteleuton</u> : „-annen“	Samen bannen kann man mahnen Mannen dannen Pannen gramen
I	65/66	<u>Homöoteleuton</u> : „-amen“	Samen bannen kann man mahnen Mannen dannen Pannen gramen
I	65/66	<u>Paromöose</u> : „ma-“	Samen bannen kann man mahnen Mannen dannen Pannen gramen
I	65/66	<u>Homöoptoton</u> : (bzw. stets Nasal +) „-en“	Samen bannen kann man mahnen Mannen dannen Pannen gramen
I	65/66	<u>Spiel kurzer/langer Vokal</u> : „mahnen“/„Mannen“	Samen bannen kann man mahnen Mannen dannen Pannen gramen
I	65/66	<u>Spiel mit dem Anlaut</u> : „bannen“/„Pannen“	Samen bannen kann man mahnen Mannen dannen Pannen gramen
I	67/68	<u>Spiel kurzer/langer Vokal</u> : „Ammen“/„Amen“	Ammen sahen ist Annas Schwangeramen.
J	69	<u>Assonanz</u> : „a“ (kurzer „a“-Vokal meist mit Nasal n/m)	Den Pammel entmannen dann wann die Schrammeln den Abschied stammeln
J	69	<u>Homöoptoton</u> : „-ammeln“	Den Pammel entmannen dann wann die Schrammeln den Abschied stammeln
J	69	<u>Homöoteleuton</u> : „-ann“	Den Pammel entmannen dann wann die Schrammeln den Abschied stammeln

Ab-satz	Vers	Rhetorisches Mittel	Textstelle
J	69	<u>Konsonanz</u> : „[sch]“	Den Pammel entmannen dann wann die <u>S</u> chrammeln den Abs <u>ch</u> ied <u>s</u> tammeln
K	70-74	<u>Assonanz</u> : „a“ (bevorzugt + Nasal „n“/„m“)	Polygamen Bräutigamen rannen rare Ammenschlampen grade an die Schamhaarrampen als sie kannenweise heiße Inbrunstscheiße auf der Hochzeitsreise <i>sei's aus Seide sei's aus Neide dummerweise</i> sowieso rammel di pammel was raschelt im Stroh coram publico?
K	70-73	<u>Assonanz</u> : „ei“ (stets mit Frikativ „s“)	grade an die Schamhaarrampen als sie kannenweise heiße Inbrunstscheiße auf der Hochzeitsreise <i>sei's aus Seide sei's aus Neide dummerweise</i>
K	70	<u>Alliteration</u> : „r“ (sowie <i>eine</i> Wiederholung im Wortinneren)	Polygamen Bräutigamen rannen rare Ammenschlampen
K	70	<u>Homöoptoton</u> : „-game“	Polygamen Bräutigamen rannen rare Ammenschlampen
K	71-73	<u>Homöoteleuton</u> : „-eis[s]e“	grade an die Schamhaarrampen als sie kannenweise heiße Inbrunstscheiße auf der Hochzeitsreise sei's aus Seide sei's aus Neide dummerweise
K	71-73	<u>Homöoptoton</u> : „-weise“	grade an die Schamhaarrampen als sie kannenweise heiße Inbrunstscheiße auf der Hochzeitsreise sei's aus Seide sei's aus Neide dummerweise
K	71	<u>Homöoteleuton</u> : „-eiße“	grade an die Schamhaarrampen als sie kannenweise heiße Inbrunstscheiße
K	73	<u>Homöomeson</u> : „sei's aus“	<i>sei's aus Seide sei's aus Neide dummerweise</i>
K	73	<u>Homöoteleuton</u> : „-eide“	<i>sei's aus Seide sei's aus Neide dummerweise</i>
K	74	<u>Konsonanz</u> : „[sch]“	sowieso rammel di pammel was raschelt im Stroh coram publico?
K	74	<u>Assonanz</u> : „o“	sowieso rammel di pammel was raschelt im Stroh coram publico?
K	74	<u>Homöoteleuton</u> : „-ammel“	sowieso rammel di pammel was raschelt im Stroh coram publico?
K	74	<u>Homöoteleuton</u> : „-o“/„-oh“	sowieso rammel di pammel was raschelt im Stroh coram publico?

Ab-satz	Vers	Rhetorisches Mittel	Textstelle
L	75-84	<u>Assonanz</u> : „a“ (bevorzugt + Nasal „n“/„m“)	So kann man mahnen Samen <u>bannen</u> kann den Mannen <u>Pannen</u> <u>gramen</u> <u>andern</u> <u>andres</u> ‚A‘ <u>ausspannen</u> bebend hebend Schenkel klebend zäh wie Cäsar <u>Sarabanden</u> strampfen <u>an</u> den Küsten kühner Gouvernanten Konfirm <u>anden</u> Sehnsucht <u>stranden</u> Küsse dünner Aspiranten dicklich <u>an</u> die Tante <u>plan</u> ken.
L	75-78	<u>Homöoteleuton</u> : „-annen“	So kann man mahnen Samen <u>bannen</u> kann den Mannen <u>Pannen</u> <u>gramen</u> andern andres ‚A‘ <u>ausspannen</u>
L	75-77	<u>Konduplikation</u> : „kann“	So <u>kann</u> man mahnen Samen bannen <u>kann</u> den Mannen Pannen <u>gramen</u>
L	75-77	<u>Homöoteleuton</u> : „-amen“	So kann man mahnen <u>Samen</u> bannen kann den Mannen Pannen <u>gramen</u>
L	75/76	<u>Homöoteleuton</u> : „-an[n]“	So <u>kann man</u> mahnen Samen bannen
L	75/76	<u>Paromöose</u> : „ma-“	So kann <u>man mahnen</u> Samen bannen
L	78	<u>Paromöose</u> : „and-“	<u>andern andres</u> ‚A‘ <u>ausspannen</u>
L	78	<u>Alliteration</u> : „a-“	<u>andern andres</u> ‚A‘ <u>ausspannen</u>
L	79	<u>Assonanz</u> : „e“	<u>bebend hebend</u> Schenkel <u>klebend</u>
L	79	<u>Homöoteleuton</u> : „-ebend“	<u>bebend hebend</u> Schenkel <u>klebend</u>
L	80/81	<u>Assonanz</u> : Umlaute (Assonanz durch repressiven i-Umlaut)	<u>zäh</u> wie Cäsar <u>Sarabanden</u> strampfen <u>an</u> den Küsten kühner Gouvernanten Konfirm <u>anden</u>
L	80	<u>Assonanz</u> : „ä“	<u>zäh</u> wie Cäsar <u>Sarabanden</u> strampfen <u>an</u> den
L	80/81	<u>Paromöose</u> : „zä“/„Cä“	<u>zäh</u> wie Cäsar <u>Sarabanden</u> strampfen <u>an</u> den Küsten kühner Gouvernanten Konfirm <u>anden</u>
L	80	<u>Duplikation</u> : „-sar-“	zäh wie Cäsar <u>Sarabanden</u> strampfen <u>an</u> den
L	80-82	<u>Homöoteleuton</u> : „-anden“	zäh wie Cäsar <u>Sarabanden</u> strampfen <u>an</u> den Küsten kühner Gouvernanten Konfirm <u>anden</u> Sehnsucht <u>stranden</u>
L	81	<u>Alliteration</u> : „k“	<u>Küsten kühner</u> Gouvernanten <u>Konfirm</u> anden

Ab-satz	Vers	Rhetorisches Mittel	Textstelle
L	81-84	<u>Homöoteleuton</u> : „-anten“	Küsten kühner Gouvern <u>anten</u> Konfirmanden Sehnsucht stranden Küsse dünner Aspir <u>anten</u> dicklich an die T <u>ante</u> planken.
L	81-83	<u>Paromöose</u> : „kü-“	<u>K</u> üsten <u>k</u> ühner Gouvernanten Konfirmanden Sehnsucht stranden <u>K</u> üsse dünner Aspiranten
M	85-96	<u>Assonanz</u> : „a“	JA WAS DENN DANN WENN DER WEIHNACHTSM <u>ANN</u> AUCH NICHT K <u>ANN</u> DER OSTERH <u>ASE</u> BL <u>ASS</u> IM GR <u>ASE</u> FEIGE D <u>ANN</u> ZUM RÜCKZUG BL <u>ASE</u> CHRISTKIND ZEITVERSETZT ENTSETZT IM STRANDKOSTÜM N <u>ACH</u> VEILCHEN HETZT?
M	86-89	<u>Homöoteleuton</u> : „-ann“	WAS DENN D <u>ANN</u> WENN DER WEIHNACHTSM <u>ANN</u> AUCH NICHT K <u>ANN</u>
M	86-88	<u>Anapher</u> : „w“	<u>W</u> AS DENN D <u>ANN</u> <u>W</u> ENN DER <u>W</u> EIHNACHTSM <u>ANN</u>
M	86/87	<u>Homöoteleuton</u> : „-enn“	W <u>AS</u> D <u>ENN</u> D <u>ANN</u> W <u>ENN</u> DER
M	86/87	<u>Alliteration</u> : „d“	W <u>A</u> S D <u>E</u> NN D <u>A</u> NN W <u>E</u> NN D <u>E</u> R
M	90-93	<u>Homöoteleuton</u> : „-ase“	DER OSTERH <u>ASE</u> BL <u>ASS</u> IM GR <u>ASE</u> FEIGE D <u>ANN</u> ZUM RÜCKZUG BL <u>ASE</u>
M	94-96	<u>Konduplikation/Homöoteleuton</u> (identischer Reim): „-setzt“	CHRISTKIND ZEITVERSETZT ENT <u>SETZT</u> IM STRANDKOSTÜM N <u>ACH</u> VEILCHEN HEI <u>TZT</u> ?

Ab-satz	Vers	Rhetorisches Mittel	Textstelle
N	97-102	Für diesen Absatz können bis auf drei Ausnahmen dieselben rhetorischen Figuren wie für Absatz H genannt werden: 1. Das Personalpronomen „Du“ wird in Vers 96 weggelassen, wodurch die Konduplikation auf ein Element verzichten muss. 2. „Wamst“ statt „Wanst“: Dadurch verliert das Homöoteleuton „-anzt“/„-anst“ ein Element; die Konduplikation „Wanst“/„wannst“ ist dadurch hinfällig. 3. Das Homöoteleuton (unreiner Reim) „-ans“/„-anz“ wird durch die Beifügung des „s“-Affix in „Manns“ ermöglicht.	So tanz doch Franz so rann franst das Manns Sie kranzt Deinen Wamst wenn Du rammst! [Du] Kannst wannst tanz und Sie wampst was Du schwanzst!
O	104/105	<u>Paromöose</u> : „unge-“	ungeruht der Gliederschmerz ungeschönt
O	105/106	<u>Homöoteleuton</u> : „-ö[h]nt“	der Gliederschmerz ungeschönt nachklanglos ruhelos dröhnt
O	106	<u>Homöoptoton</u> : „-los“	nachklanglos ruhelos dröhnt
O	107-109	<u>Konduplikation</u> : „beruhigt“	ist niemand da – da sei beruhigt der Dich beruhigt beruhigt.
O	107-109	<u>Duplikation</u> : „beruhigt“	ist niemand da – da sei beruhigt der Dich beruhigt beruhigt.
O	107/108	<u>Alliteration</u> : „d“	ist niemand da – da sei beruhigt der Dich
O	110	<u>Alliteration</u> : „g“	Im Gegenteil ganz breit und geil bietet Unheil sein Hinterteil.
O	110/111	<u>Assonanz</u> : „ei“	Im Gegenteil ganz breit und geil bietet Unheil sein Hinterteil.
O	110/111	<u>Homöoteleuton</u> : „-eil“	Im Gegenteil ganz breit und geil bietet Unheil sein Hinterteil.
P	112-114	<u>Homöoteleuton</u> : „-eten“	Mußt leise treten und Moneten kneten Stunden zählend lähmend Hoffnung beten
P	113/114	<u>Homöoptoton</u> : „-end“ (Partizip-Präsens-Flexion)	Stunden zählend lähmend Hoffnung beten
P	113/114	<u>Assonanz</u> : „ä“	Stunden zählend lähmend Hoffnung beten

Ab-satz	Vers	Rhetorisches Mittel	Textstelle
P	113/ 114	<u>Homöoteleuton</u> : „-ählend“/„-ähmend“	Stunden <u>zählend</u> <u>lähmend</u> Hoffnung beten
Q	115	<u>Homöoteleuton</u> : „-eiße[-nd]“	während <u>beißendheiße</u> Lieder <u>flehten</u>
Q	115	<u>Assonanz</u> : „e“	wäh <u>re</u> nd <u>beißendheiße</u> Lieder <u>flehten</u>
Q	115	<u>Homöoptoton</u> : „-end“	wäh <u>re</u> nd <u>beißendheiße</u> Lieder <u>flehten</u>
R	116	<u>Assonanz</u> : „u“	Nur den Schubert <u>franz</u> t was die Elfe <u>tanzt</u> .
R	116	<u>Homöoteleuton</u> : „-anzt“	Nur den Schubert <u>franz</u> t was die Elfe <u>tanzt</u> .
R	117/ 118	<u>Anapher</u> : „i“	In elysischen Höhn ist leicht jungfräulich zu Bett zu geh <u>n</u> .
S	119	<u>Zyklus</u> : Wiederholung des Titels	Mit dem <u>Tanzgespanns</u>
S	119- 128	<u>Assonanz</u> : „a“ (bevorzugt mit Nasal n/m):	Mit dem <u>Tanzgespanns</u> <u>ah</u> nt gespannt sich <u>an</u> s Andante ma non troppo den Pa- tron besser man propft ihn schon vor dem <u>Anfangs</u> - ton
S	119/ 120	<u>Homöoteleuton</u> : „-an[n]s“	Mit dem <u>Tanzgespanns</u> <u>ah</u> nt gespannt sich <u>an</u> s
S	120/ 121	<u>Anapher</u> : „a[n]n“	<u>ah</u> nt gespannt sich <u>an</u> s Andante ma
S	120/ 121	<u>Assonanz</u> : „a“	<u>ah</u> nt gespannt sich <u>an</u> s Andante ma
S	121- 128	<u>Assonanz</u> : „o“	Andante ma non tropp <u>o</u> den Pa- tron besser man propft ihn schon vor dem <u>Anfangs</u> - ton

Ab-satz	Vers	Rhetorisches Mittel	Textstelle
S	121-128	<u>Homöoteleuton</u> : „-on“	Andante ma non troppo den Pa- tron besser man propft ihn schon vor dem Anfangs- ton
S	121-124	<u>Konsonanz</u> : „[-]tr-“	Andante ma non troppo den Pa- tron
S	121-124	<u>Konsonanz</u> : „p“	Andante ma non troppo den Pa- tron

Wie oben ersichtlich stellt die Wiederholung ein zentrales Prinzip der Konstitution von Struktur in diesem Text dar. Bereits in Absatz A begegnen wir einer Fülle von internen Referenzen durch Duplikationen, Homöoteleuta, Homöoptota und Assonanzen. Die Assonanz nimmt in diesem Absatz und in dem gesamten Text eine zentral sinnstiftende Bedeutung ein. Dabei werden Varianten der Assonanz unterschieden, wie das Homöoteleuton (Gleichklang am Wortende), das Homöoptoton (Gleichklang der Endung), die Paromöose und die Alliteration (Gleichklang am Wortanfang) oder die Anapher (Gleichklang am Satzanfang). Über Wortgrenzen hinaus können auch Duplikation, Konduplikation und Epizeuxis (Wiederholung von Wörtern) oder Homöomeson (Wiederholung von Wortgruppen) unter dem Aspekt des Gleichklangs gesehen werden.

Die „reine“ Assonanz nimmt in allen Absätzen eine konstitutive Rolle ein. Absatz A beispielsweise ist durch den Vokal „e“ geprägt, Absatz C offenbart einen Gegensatz zwischen den Vokalen „a“ und „o“. In Absatz I lauten sogar dreizehn von vierzehn betonte Silben auf „a“; in Absatz H fällt ebenfalls eine überwiegende Anzahl an betonter Silben auf „a“. Hinzu kommt die durchgängig wiederkehrende Kombination des Vokals „a“ mit einem Nasal und einem Frikativ. Wie der Titel des Textes „Tanzgespanns“ auch strukturell *vorbereitet*, werden die Absätze H, N und R durch Kombinationen dieser Vokale und Konsonanten geprägt. Die Kombination „a“-Vokal und Nasal findet sich noch häufiger, nämlich in den Absätzen C, I, J, K, L, M und S.

Besonders wirkungsvoll sind neben den Assonanzen die Homöoteleuta. Absatz A erzeugt textuelle Kohärenz durch die Assonanz „e“ und die Homöoteleuta von „kleben“, „leben“, „widerstreben“, „schweben“, „heben“ und „beben“. Die interne Struktur aus Binnen- und Endreimen, aus unreinen und reinen Reimen sorgt für ein enges Gewebe an Referenzen. In allen Absätzen findet sich ein derartiges enges Netz aus Binnenreimen. Die Ausnahme dabei stellt nur *ein* durchgängiges Reimschema dar. Dieses findet sich am Beginn von Absatz D. Zusammen mit dem Versmaß des vierhebigen Trochäus lässt sich ein sogenannter *Haufenreim* identifizieren.

Die Unterscheidung Binnen- und Endreim wird in der Analyse vernachlässigt, da sich daraus - ob der unterschiedlichen Zeilenlängen und Rhythmik - keine weiteren (v.a. wirkungsästhetischen) Schlussfolgerungen ableiten lassen. Endreime wie in Absatz D finden sich sonst nicht. Vereinzelt treten Parallelismus und Endreim auf. An folgender Stelle handelt es sich gleichzeitig um eine Parodie und einen Parallelismus, wodurch der Endreim „erzwungen“ ist: „Wie duld’ ich nach all dem so traurigen Herrn? / Fern hör’ ich des Brünstlers schwächtiges Plärrn!“ (E,39/40).

Am Wortende können nicht nur Homöoteleuta Gleichklang erzeugen, sondern auch Homöoptota. Bereits in Absatz A fallen Homöoteleuta und Homöoptota zusammen. Das Flexionsende „-end“ ist Teil der Reimsilbe „-ebend“. Anders in Absatz D, Vers 29/30: hier werden die Flexionssuffixe „-den“ des Partizip Präsens (im Plural) wiederholt. Die Partizip-Präsens-Flexionen finden sich vor allem in Absatz D und mit Ausnahme von Absatz B *gehäuft* in der ersten Hälfte des Textes bis Absatz G. Danach kehren entweder die Partizipien aus Absatz A variierend wieder oder der Fokus wird auf andere Flexionsendungen gelegt. In Absatz H ist es vor allem die Flexion der 2. Person Singular „-anst“, in Absatz I fast ausnahmslos die Endung „-en“. Die Kombination „a“-Vokal+Nasal (oft mit „en“-Endung) tritt ab Absatz I bis zum Ende verstärkt auf und ist das konstitutive Element in der zweiten Hälfte des Textes.

Dementsprechend gering treten gleiche Wortanlaute auf. Vereinzelt finden sich Paromöosen (in den Absätzen D, F, H, I, L und O) und Alliterationen (in den Absätzen C, D, E, F, H, K, L, M, O), wie z.B. „In jedem Fall fällt Phallust keine / falls die Kleine (D,24/25). Gemeinsam mit dem Homöomeson sind sie in Absatz zu finden, z.B. „Litt statt zu liebeliegen“ (F,54). Ebenso vereinzelt tritt

konsonantische Häufung (Konsonanz) in den Absätzen D, E, F, H, J, K und S auf.

Die Duplikation von Morphemen findet in diesem Text häufige Anwendung. Dazu zählen die rhetorischen Figuren Duplikation und Konduplikation sowie die Epizeuxis. Jenes tritt in Absatz B auf: Während die Syntax vollkommen aufgelöst ist, bildet die Wiederholung der Wörter „kurz“ und „lang“ das Hin-und-her-Gezerre der beiden Protagonisten mimetische ab. Duplikation oder Konduplikation finden sich beinah in allen Absätzen. Eine Variante der Duplikation stellt das Spiel mit der Länge des betonten Vokals in „man mahnen / Mannen“ (I,65/66) sowie das Spiel mit stimmhaftem und stimmlosem Anlaut in „bannen“ - „Pannen“ (I,65/66) dar.

In Absatz O treten Duplikation und Konduplikation schließlich gemeinsam auf: „ist niemand da – da sei beruhigt / der Dich / beruhigt beruhigt.“ (O,106-108) Im Gegensatz zum Wort „da“ (als Antistasis) bleiben die Bedeutungen von „beruhigt“ nahezu gleich. Die Bedeutungsveränderung des Adverbs „beruhigt“ zum Verb „beruhigt“ ist dabei vernachlässigbar. Nicht aber die Aufmerksamkeit, die derartige Satzkonstruktionen für sich in Anspruch nehmen. Im Gegensatz zum Epizeuxis von „kurz“ bzw. „lang“ (B,10/11) handelt es sich um keinen elliptischen Einschub: Handlung, Chronologie, aber auch Syntax sind voll intakt. Dementsprechend komplex wirken denotative und exemplifikatorische Bezugnahme auf den Leser.

Zusammenfassend sei nochmals auf die Bedeutung von Assonanz, Homöoteuton und Homöoptoton sowie Konduplikation, Duplikation und Epizeuxis hingewiesen, als die wichtigsten rhetorischen Mittel der Wiederholung für besondere phonologische Eigenschaften von Symbolen.

B.2.2. Syntaktische Eigenschaften

Im folgenden Absatz werden die Symbole des Textes auf ihre besonderen syntaktischen Eigenschaften hin untersucht.

Ab-satz	Vers	Rhetorisches Mittel	Textstelle
A	1-4	<u>Parallelismus</u>	Er an Schenkel klebend Ihn belebend aber Sie nur widerstrebend schwebend!
A	5	<u>Parallelismus</u>	<u>Glieder erhebend</u> – <u>Schenkel erbebend</u>
E	38	<u>Parallelismus</u>	<u>Hebst Du nun ab</u> oder <u>sitzt Du gar auf?</u>
E	39/ 40	<u>Parallelismus</u> : Stellung von (apokopiertem) Prädikat und Subjekt	Wie <u>duld' ich</u> nach all dem so traurigen Herrn? Fern <u>hör' ich</u> des Brünstlers schwächtiges Plärrn!
E	39/ 40	<u>Parallelismus</u> : Stellung des Objekts mit Attribut	Wie duld' ich nach all dem so <u>traurigen Herrn?</u> Fern hör' ich des Brünstlers <u>schwächtiges Plärrn!</u>
E	45	<u>Parallelismus</u> (Synkope)	<u>durchsicht'gen sücht'gen</u>
F	54- 55	<u>Parallelismus</u> der Ellipsen	<u>Litt statt zu liebe</u> <u>liegen</u> <u>trügt statt zu triebel</u> <u>lieben</u> <u>lügt statt bemüht zu</u> <u>glühen</u>
F	54- 55	<u>Parallelismus/Antithese</u> der Alliterationen „l“ - „tr“	Litt statt zu liebe <u>liegen</u> trügt statt zu triebel <u>lieben</u> [...]
F	54- 55	<u>Parallelismus/Antithese</u> : kurzer - langer Vokal	<u>Litt statt</u> zu liebe <u>liegen</u> <u>trügt statt</u> zu triebel <u>lieben</u> [...]
F	55	<u>Parallelismus/Assonanz</u>	Litt statt zu liebe <u>liegen</u> trügt statt zu triebel <u>lieben</u> <u>lügt statt bemüht zu</u> <u>glühen</u> - <u>stritt dann lieber</u> und dann
H	59- 61	(syntaktischer) <u>Parallelismus</u> : Erststellung des Partikels „so“, Verbzweitstellung und nachgestelltes Subjekt („Franz“, „das Mann“)	So tanz doch Franz so rann franst das Mann
H	62- 64	<u>Parallelismus</u> : Hauptsatz (Subjekt - Prädikat) - Konjunktion („wenn“, „wenn“, „was“) - Nebensatz (Subjekt - Prädikat);	Sie kranzt Deinen Wanst wenn Du rammst! Du kannst wannst tanzt und Sie wampst was Du schwanzst!
K	73	<u>Parallelismus</u>	<u>sei's aus Seide</u> <u>sei's aus Neide</u> <u>dummerweise</u>

Ab-satz	Vers	Rhetorisches Mittel	Textstelle
M	87-96	<u>Parallelismus</u> dreier elliptischer Fragen	JA WAS DENN DANN WENN DER WEIHNACHTSMANN AUCH NICHT KANN [WENN] DER OSTERHASE BLASS IM GRASE FEIGE DANN ZUM RÜCKZUG BLASE [WENN DAS] CHRISTKIND ZEITVERSETZT ENTSETZT IM STRANDKOSTÜM NACH VEILCHEN HETZT?
P	112-114	<u>Parallelismus</u> der Nomen-Verb-Phrasen bzw. einer Verbalphrase	Mußt <u>leise treten</u> und <u>Moneten kneten</u> <u>Stunden zählend</u> lähmend <u>Hoffnung beten</u>
R	116	<u>Parallelismus</u>	Nur den Schubert frantz was die Elfe tanzt.

Wie sich ergeben hat, drückt vor allem das rhetorische Stilmittel „Parallelismus“ die Eigenschaft der Wiederholung syntaktisch aus. Aus diesem Grund finden sich ausschließlich solche Figuren in dieser Tabelle.

Voraussetzung für eine besondere syntaktische Stellung ist eine intakte Syntax. Deshalb ist es nicht überraschend, dass sich die Häufung von Assonanzen, Homöoteleuta und Homöoptota mit dem Auftreten von Parallelismen abwechseln. Während assonierende rhetorische Mittel innerhalb einer unvollständigen Syntax textuelle Kohärenz erzeugen können, sind Parallelismen ohne intakte Syntax nicht möglich. Will man die Wirkung *dieser* Figuren steigern und lässt sie gehäuft auftreten, löst sich als Nebenprodukt dieses Prozesses die Syntax auf, wie die Absätze H, I und N belegen. Deshalb ist auch die *Ellipse* der Inbegriff unvollständiger Syntax und die häufigste syntaktische Stilfiguren dieses Textes (vgl. Variation).

B.2.3. Semantische Eigenschaften

Die Grenze zwischen Wiederholung und Variation wird am ehestens in dieser Kategorie der besonderen semantischen Eigenschaften fassbar: Während morphologisch relativ einfach festzustellen ist, ob es sich um eine Wiederholung desselben Affixes handelt, ist es weit schwieriger festzustellen, ob diese oder jene Phrase eine semantische Wiederholung oder eine semantische Variation darstellt.

Ab-satz	Vers	Rhetorisches Mittel	Textstelle
O	106	<u>Pleonasmus</u>	der Gliederschmerz ungeschönt nachklanglos <u>ruhelos dröhnt</u>
P	112	<u>Pleonasmus</u> : „Moneten kneten“ („Knete“ steht metonymisch für Geld)	Mußt leise treten und <u>Moneten kneten</u>

Die Analyse hat ergeben, dass dieser Text kaum *besondere* semantische Figuren oder Konstellationen sich wiederholender Semantik enthält. Redundanz wird also nicht vorwiegend in Wörtern oder Wortgruppen erzeugt, sondern in Wortfeldern. Jene werden aber nicht zur Wiederholung, sondern zur Variation gezählt. Denn es werden zwar dieselben Inhalte wiederholt, die Wirkung der Wortfelder entfaltet sich aber im Kontrast bzw. in der Überschneidung mit anderen.

B.3. Variation

Während die Wiederholung die Eigenschaften eines Symbols widerspiegelt bzw. dupliziert, verändert die Variation die Eigenschaften eines Symbols. Die Variation eines Symbols verweist aber auf das originale Symbol und umgekehrt. Variation, wie auch Wiederholung schaffen dadurch Referentialität. Werden ausschließlich Symbole *eines* Mediums miteinbezogen, sprechen wir von interner Referentialität.

Während Wiederholung Redundanz bewirkt, erzeugt Variation Kontrast. Das bedeutendste rhetorische Stilmittel des Kontrastes ist die *Antithese*. Sie ist die zentrale rhetorische Figur der folgenden Analyse.

Bevor wir allerdings die Analyse beginnen, möchte ich nochmals darauf hinweisen, dass diese - v.a. hinsichtlich semantischer Eigenschaften von Symbolen - *nicht* den Inhalt als Untersuchungsgegenstand betrachtet. Der „Inhalt“ wird durch die *Struktur* interner Referenzen dargestellt. Unter „semantische Eigenschaften“ wird diese in Form von entsprechenden rhetorischen Figuren offenlegt und *Begründungen* - nicht Interpretationen - für die Wahl des rhetorischen Stilmittels beigelegt.

Wichtig erscheint mir, jenes Spannungsfeld zu umreißen, worin die *textuelle Wirkung* der entsprechenden rhetorischen Figur liegt. Die Erläuterungen zu Metaphern oder Metonymien sind also einzig zum Verständnis der Position der Figur im Analyseapparat eingefügt. Deshalb soll auch die Kategorisierung der „besonderen“ Eigenschaften nach Syntax, Semantik und Morphologie/Phonologie nur als Anwendungshilfe verstanden werden und nicht als Versuch der Taxonomisierung von Stilmitteln, da das Auftreten dieser oder jener Figur für die Hypothese der schriftsprachlichen Musikalität keine Bewandnis hat. Vielmehr ist die Frage nach der Referentialität von Bedeutung und daran anschließend, die Frage nach der Vergegenwärtigung des Gelesenen in sprachlichen Ausdrücken.

B.3.1. Phonologische Eigenschaften

Ab-satz	Vers	Rhetorisches Mittel	Textstelle
A	1-7	<u>Antithese</u> : Assonanz „e“/„i“	Er an Schenkel klebend Ihn belebend aber Sie nur widerstrebend schwebend! Glieder erhebend – Schenkel erbebend das triebt lebend bebend hebend.
A	1	<u>Katapher</u> : „er“ für „Franz“	Er an Schenkel klebend Ihn belebend aber
A	3	<u>Katapher</u> : „sie“ für „Anna“	Sie nur widerstrebend schwebend!
A	6	<u>Neologismus</u> : verschiedene Möglichkeiten stehen zur Auswahl: 1. „falsche“ Konjugation von „treiben“: 3. Person-Präsens-t und Präteritalform (Ablaut) werden vermischt, 2. Konversion zu „Trieb“	das <u>triebt</u>
B	9	<u>Katapher</u> : „ihn“ (für „Franz“)	zog Sie <u>ihn</u> und her
B	12	<u>Krasis</u> : „sichs“ für „sich es“	langbeinig lebt <u>sichs</u> kurzerhand kopflös.
D	24	<u>Neologismus/Krasis</u> : aus „Phallus“ und „Lust“:	In jedem Fall fällt <u>Phallust</u> keine
D	24/ 25	<u>Etymologiefigur</u> : „Fall/fallen“	In jedem <u>Fall</u> <u>fällt</u> Phallust keine
D	26	<u>Neologismus/Paronomasie/Kompositum</u> : abgeleitet von „die Schenkel übereinander schlagen“	schenkelnd Ihre <u>Überbeine</u>
D	26	<u>Neologismus</u> : Konversion zu „Schenkel“	<u>schenkelnd</u> Ihre Überbeine
D	27	<u>Homöoteleuton (unreiner Reim)</u> : „-eine“/„-eune“	schenkelnd Ihre Überbeine lockend in die Heißluft <u>scheune</u> [...]
D	27	<u>Neologismus</u> : Komposition, vom Sprichwort „nichts als heiße Luft reden“ abgeleitet; „Scheune“ steht hier metonymisch für „Mund“	lockend in die <u>Heißluftscheune</u> weidend

Ab-satz	Vers	Rhetorisches Mittel	Textstelle
D	29/ 30	<u>Kakophonie</u>	schaukelnden gaukelnden wackelnden torkelnden wankenden schwankenden werkelnden ferkelnden
D	30	<u>Antithese</u> : Homöoteleuton „- ankenden“/„-erkeInden“:	wankenden schwankenden werkelnden ferkelnden
D	31	<u>Paronomasie</u> : „-ackelnden“/„-orkelnden“	schaukelnden gaukelnden wackelnden torkelnden
D	32- 34	<u>Antithese</u> : Konsonanz „ß“ - „f“:	schweißbenäßt himmelgreifend schweifen läßt.
D	32- 34	<u>Antithese</u> : Assonanz „ei“ - „ä“:	schweißbenäßt himmelgreifend schweifen läßt.
E	35	<u>Neologismus/Komposition</u> aus „Schlappschwanz“ und „Tanz“	Oh! Du! mein <u>Schlappenschwanztanz</u> !
E	35	<u>Interjektion</u>	<u>Oh</u> ! Du! mein Schlappenschwanztanz!
E	39	<u>Synkope</u> „Herr[...] <u>n</u> “	Wie duld' ich nach all dem so traurigen Herr[e] <u>n</u> ?
E	40	<u>Neologismus</u> : „Brünstler“ (zu Brunst bzw. Brunft): mögliche Bedeutungen: „der Erregte“, „der auf den Koitus Wartende“, „der Paarungsbereite“	Fern hör' ich des <u>Brünstlers</u> schwächtiges Plärrn!
E	40	<u>Synkope</u> „Plärr[e] <u>n</u> “	Fern hör' ich des Brünstlers schwächtiges Plärr <u>n</u> !
E	45- 47	<u>Homöoteleuton (unreiner Reim)</u> : „-i[ü]cht'gen“	durchsicht'gen sücht'gen stündchenrasch Camouflage.
E	45- 47	<u>Synkope/Parallelismus</u> „-icht'gen“/„-ücht'gen“	durchsicht'gen sücht'gen stündchenrasch Camouflage.
E	46	<u>Neologismus</u> : Adjektivkompositum „stündchenrasch“	Wehrt schon in sich seiner heimgehend durchsicht'gen sücht'gen stündchenrasch Camouflage.
F	55	<u>unreine Assonanz</u> : „ü/i“ (Nähe im Vokalsystem)/ <u>Paromöose</u> „trü“/„trie“:	trügt statt zu triebelieben
F	49	<u>Neologismen</u> : Komposita aus elliptischen Sätzen/ Sprichwörtern, in struktureller (dreisilbiger) Analogiebildung zu „Sodomie“	Sodomie <u>Wiedumir Sowiedir Wirwieirr</u>
F	49	<u>Antithese</u> : „wie du mir“ - „so[ich dir]“ (vgl. Sprichwort)	Sodomie <u>Wiedumir Sowiedir Wirwieirr</u>
F	49	<u>Antithese</u> : „so[...] <u>i</u> “ - „wi[...] <u>i</u> “:	<u>Sodomie Wiedumir Sowiedir Wirwieirr</u>

Ab-satz	Vers	Rhetorisches Mittel	Textstelle
F	50	<u>Permutation/Umstellung</u> : gemeint ist: „er verglühte verfrüht/zu früh“:	er <u>verfrühte</u> glühend
F	50	<u>Neologismus</u> : Konversion zu „verfrüht“:	er <u>verfrühte</u> glühend
F	52	<u>Neologismus</u> : Konversion zu „Schürze“ (aber auch als lautliche Nachahmung zu „schützend“ denkbar)	<u>schürzender</u> stürzender
F	54	<u>Neologismus</u> : Verbalkompositum „liebeliegen“, Allusion auf den Koitus	Litt statt zu <u>liebeliegen</u>
F	55	<u>Neologismus</u> : Verbalkompositum „triebelieben“	trügt statt zu <u>triebelieben</u> lügt statt bemüht zu glühen
G	58	<u>Onomatopöie</u>	wiegend <u>quiekend</u> Kinder kriegend
H	59-64	<u>Antithese/Trikolon</u> : korrekte - inkorrekte - korrekte Syntax	So tanz doch Franz so rann franst das Mann <u>Sie kranzt Deinen Wanst wenn Du rammst!</u> <u>Du kannst wannst tanzt</u> und Sie wampst was Du schwanzst!
H	59-61	<u>Antithese</u> : Assonanz „o“ - „a“	So tanz doch Franz so rann franst das Mann
H	61	<u>Konduplikation mit Variation/Paronomasie/Parechese</u> : „franst“ soll „Franz“ schriftsprachlich nachahmen; die Nachahmung wäre durch die Endung „ts“ (statt „st“) gelungen - dem Autor geht es offensichtlich um das Homöoteleuton mit z.B. „Wanst“:	So tanz doch Franz so rann <u>franst</u> das Mann
H	62-64	<u>Antithese</u> : „Sie“ - „Du“ (trotz 2. bzw. 3. Person Singular enden alle Prädikate auf „st“/„zt“)	<u>Sie kranzt Deinen Wanst wenn Du rammst!</u> <u>Du</u> kannst wannst tanzt und <u>Sie</u> wampst was <u>Du</u> schwanzst!

Ab-satz	Vers	Rhetorisches Mittel	Textstelle
H	62	<u>Neologismus</u> : „kranzen“ als Konversion zu „Kranz“ im Sinne von „huldigen“. M.M.n. wurde das Verb „bekränzen“ aus lautlichen Gründen vernachlässigt; Im Sinne einer paronomasierenden Umdeutung ist auch folgende Bedeutung denkbar: „sie kratzt deinen Wanst [...]“ wurde dem Reimschema angeglichen, um die interne Referentialität zu stärken. Dabei sollte nicht übersehen werden, dass auch diese Art von Neologismen denotiert. Wenn auch nicht im herkömmlichen Sinne, so bringt das Verb „kranzen“ an dieser Stelle die Wortfelder „Trauer“ und „Feierlichkeit“ miteinander (vgl. Antithese zu „rammst“).	Sie <u>kranzt</u> Deinen Wanst wenn Du rammst!
H	62-64	<u>Variation/Konduplikation</u> : „Wanst“ - „wampst“	Sie kranzt Deinen <u>Wanst</u> wenn Du rammst! Du kannst wannst tanzt und Sie <u>wampst</u> was Du schwanzst!
H	63	<u>Krasis</u> „wannst“ (umgangssprachlich aus: „wenn du“)	Du kannst wannst tanzt
H	63	<u>Kakophonie</u>	Du <u>kannst wannst tanzt</u>
H	64	<u>Neologismus/Vulgarismus/Dysphemismus</u> : Konversion zu „Wampe“	und Sie <u>wampst</u> was Du schwanzst!
H	62-64	<u>Homöoteleuton (unreiner Reim)</u> : „-ammst“/„-ampst“	Sie <u>kranzt</u> Deinen <u>Wanst</u> wenn Du <u>rammst</u> ! Du <u>kannst wannst tanzt</u> und Sie <u>wampst</u> was Du <u>schwanzst</u> !
I	65-68	<u>Antithese</u> : kurzer - langer a-Vokal mit Nasal (m/n)	<u>Samen bannen kann man mahnen</u> <u>Mannen dannen Pannen gramen</u> <u>Ammen sahn</u> ist <u>Annas Schwangeramen</u> .
I	65	<u>Solözismus</u> : „dannen“ (unerlaubte Deklination eines Temporaladverbs)	Mannen <u>dannen</u> Pannen gramen
I	65-68	<u>Kakophonie</u> : Die Häufung der Nasale führt zur Behinderung des Leseflusses	Samen bannen <u>kann man mahnen</u>
I	65-68	<u>Homöoteleuton (unreiner Reim)</u> : „-amen“/„-ahnen“	<u>Samen bannen kann man mahnen</u> <u>Mannen dannen Pannen gramen</u> <u>Ammen sahn</u> ist <u>Annas Schwangeramen</u> .

Ab-satz	Vers	Rhetorisches Mittel	Textstelle
I	65-68	<u>Homöoteleuton (unreiner Reim)</u> : „-ammen“/„-annen“:	Samen <u>bannen</u> kann man mahnen <u>Mannen dannen</u> Pannen gramen <u>Ammen</u> sahen ist Annas Schwangeramen.
I	66	<u>Solözismus</u> : „Mannen“ (inkorrekte Pluralbildung zu „Mann“)	<u>Mannen</u> dannen Pannen gramen
I	68	<u>Neologismus/Kompositum</u> : 1. auch als Oxymoron zu verstehen: Schwangerschaft als Beginn und Anfang (von allgemein „Leben“), und „Amen“ als die entgegengesetzte Schlussfloskel; 2. das Wichtigste („Amen“) in der Schwangerschaft	Ammen sahen ist Annas <u>Schwangeramen</u> .
K	70-74	<u>Antithese</u> : Vokale „a“ - „ei“	Polygamen Bräutigamen <u>rannen</u> rare Ammenschlampen grade <u>an</u> die Schamhaarrampen <u>als</u> sie kannenweise heiße Inbrunstschweiße auf der Hochzeitsreise <i>sei's aus Seide sei's aus Neide dummerweise</i> sowieso rammel di pammel was raschelt im Stroh coram publico?
K	70	<u>Solözismus</u> „rannen“ (Fehler: der semantische Kontext legt die Ableitung von „rannten [...] [grade an die Schamhaarrampen]“ nahe) - es entfaltet seine Wirkung ebenfalls durch die Nähe zum Adverb „ran“	Polygamen Bräutigamen <u>rannen</u> rare Ammenschlampen
K	70	<u>Antithese</u> : kurzer bzw. langer Vokal „a“ + Nasal „n“/„m“	Polygamen Bräutigamen <u>rannen</u> rare Ammenschlampen
K	71	<u>Synkope</u>	<u>grade</u> an die Schamhaarrampen als sie kannenweise heiße Inbrunstschweiße
K	71	<u>Neologismus/Dysphemismus/Vulgarismus/Kompositum</u> : Überführung ins Tierreich/Bauernhof (Analogiebildung zu „Heißluftscheune“), Enttabuisierung und Verdinglichung: steht hier für das zum weiblichen Geschlecht Führende („Rampe“)	grade an die <u>Schamhaarrampen</u> als sie kannenweise heiße Inbrunstschweiße

Ab-satz	Vers	Rhetorisches Mittel	Textstelle
K	71-73	<u>Antithese</u> : „eiße“/„eise“	grade an die Schamhaarrampen als sie können <u>weise</u> heiße Inbrunsts <u>chweiße</u> auf der Hochzeits <u>reise</u> <i>sei's aus Seide sei's aus Neide dummer<u>weise</u></i>
K	71	<u>Neologismus</u> /Kompositum: entgegen anderen dreiteiligen Komposita wie „Heißluftscheune“ und „Schamhaarrampen“ wird hier die gehobene Stilart gewählt. Das Kompositum setzt sich zusammen aus „Inbrunst“ und „Schweiß“ im veralteten Dativ (noch anzutreffen in „im Schweiß <u>e</u> des Angesichts“)	grade an die Schamhaarrampen als sie könnenweise heiße Inbrunsts <u>chweiße</u>
K	70	<u>Homöoteleuton (unreiner Reim)</u> : „-annen“/„-Ammen-“	Polygamen Bräutigamen <u>rannen</u> rare Ammenschlampen
L	75/76	<u>Homöoteleuton (unreiner Reim)</u> : „-ahnen“/„-amen“:	So kann man <u>mähnen</u> <u>Samen</u> bannen
L	76/77	<u>Antithese</u> : kurzer/langer „a“-Vokal (mit Nasal m/n)	So kann man <u>mähnen</u> Samen <u>bannen</u> kann den <u>Mannen</u> <u>Pannen</u> <u>gramen</u> ändern <u>andres</u> ‚A‘ ausspan <u>nen</u>
L	77	<u>Neologismus</u> : Konversion zu „Gram“; (vgl. oben Vers 66; allerdings wurde der syntaktische und grammatikalische Zusammenhang verändert); Vernachlässigung der korrekten Ableitung von „sich grämen“ bzw. „Gram sein“;	kann den <u>Mannen</u> <u>Pannen</u> <u>gramen</u>
L	77	<u>Solözismus</u> : „Mannen“ (inkorrekte Pluralbildung zu „Mann“)	kann den <u>Mannen</u> Pannen <u>gramen</u>
L	78	<u>Chiffre</u> : „A“ kann für „Anna“ stehen, die weibliche Protagonistin	ändern andres <u>A</u> ‘ ausspan <u>nen</u>
L	78	<u>Synkope</u> : „andres“ umgangssprachlich für „anderes“	ändern <u>andres</u> ‚A‘ ausspan <u>nen</u>
L	78	<u>Apostrophe/Name-dropping</u> : „Cäsar“	zäh wie <u>Cäsar</u> Sarabanden strampfen an den
L	80/81	<u>Homöoteleuton (unreiner Reim)</u> : „-anden“/„-anten“:	zäh wie Cäsar Sarab <u>anden</u> strampfen an den Küsten kühner Gouvern <u>anten</u> Konfirm <u>anden</u>
L	80	<u>Neologismus</u> : Ableitung „strampfen“ zu „Strumpf“	[...] Sarabanden <u>strampfen</u> an den Küsten kühner Gouvernanten [...]

Ab-satz	Vers	Rhetorisches Mittel	Textstelle
L	83/ 84	<u>Homöoteleuton (unreiner Reim)</u> : „-anten“/„-anken“:	Küsse dünner Aspiranten dicklich an die Tante <u>planken</u> .
L	84	<u>Neologismus</u> : Konversion zu „Planke“	Küsse dünner Aspiranten dicklich an die Tante <u>planken</u> .
M	95	<u>Neologismus/Kompositum</u> : Analogiebildung zu „Adamskostüm“	CHRISTKIND ZEITVERSETZT ENTSETZT IM <u>STRANDKOSTÜM</u> NACH VEILCHEN HETZT?
Die rhetorischen Eigenschaften von Absatz N (Vers 97-102) stimmen bis auf drei weniger bedeutsame Unterschiede mit jenen von Absatz H überein. Aus den Differenzen ergeben sich folgenden Veränderungen der rhetorischen Stilmittel:			So tanz doch Franz so rann franst das Manns Sie kranzt Deinen <u>Wamst</u> wenn Du rammst! [Du] Kannst wannst tanzt und Sie wampst was Du schwanzst!
N	99	<u>Solözismus/Paronomasie</u> : Die Beifügung eines Genitiv-„s“ hat weder für das semantische noch das syntaktische Verständnis entscheidend erhellende Bedeutung. Deshalb erzeugt die Kombination Vokal-„a“+Nasal+Frikativ vor allem als Assonanz und Homöoteleuton Sinn.	so rann franst das Manns
N	100	<u>Neologismus/Krasis</u> : Anspielung auf „Wanst“ und „Wams“, das Untergewand der Ritter	Sie kranzt Deinen <u>Wamst</u> wenn Du rammst! Kannst wannst tanzt und Sie wampst was Du schwanzst!
N	98/ 99	<u>3. Homöoteleuton (unreiner Reim)</u> : „-ans“/„-anz“	tanz doch Franz so rann franst das Manns
O	107	<u>Antistasis</u> : „da“	ist niemand <u>da</u> – <u>da</u> sei beruhigt
O	110/ 111	<u>Paronomasie</u> (Parodie auf phraseologische Zwillingsformeln): „-eil“/„-eit“	Im Gegenteil ganz <u>breit und geil</u> bietet Unheil sein Hinterteil.
R	117	<u>Assonanz</u> : hohe, geschlossene Vokale des Vokalsystems „y“/„i“/„ö“/„e“:	In <u>elysischen</u> Höhn

Ab-satz	Vers	Rhetorisches Mittel	Textstelle
R	117/ 118	<u>Homöoteleuton (unreiner Reim)</u> „-öhn“/„-ehn“:	In elysischen Höhn ist leicht jungfräulich zu Bett zu <u>gehn</u> .
R	116	<u>Apostrophe/Name-dropping</u> : „Schubert“	Nur den <u>Schubert</u> franzt was die Elfe tanzt.
R	116	<u>Paronomasie</u>	Nur den <u>Schubert franzt</u> was die Elfe tanzt.
R	116	<u>Neologismus/Paronomasie/ Konversion</u> (und Konjugation) zum Vornamen des Komponisten Franz Schubert (ev. auch im Sinne von „ärgern“ zu verstehen)	Nur den Schubert <u>franz</u> t was die Elfe tanzt.
S	119/ 120	<u>Homöoteleuton (unreiner Reim)</u> : „-anz“/ „-anns“/„-annt s-“/„ans“:	Mit dem <u>Tanzgespanns</u> ahnt gespannt sich <u>ans</u>
S	119	<u>Neologismus/Kompositum</u> aus „Tanz“ und „Gespann“. Für die Endung „s“ fällt das Genetiv-s aus, da das Kompositum im Dativ steht. Es handelt sich hier vielmehr um eine Wortverschmelzung (<u>Krasis</u>) aus dem Befehl „spann[e] es“ zu „spanns“, mit einem Zirkumfix „ge-“ substantiviert und mit „Tanz“ komponiert. Außerdem enthält dieses Wort die für diesen Text bedeutsame Wörter-Kombination „a“-Nasal-Frikativ auf der morphologischen Ebene sowie auf semantischen Ebene die Vereinigung der Protagonisten („Tanz“).	Mit dem <u>Tanzgespanns</u> ahnt gespannt sich ans Andante ma non troppo den Pa- tron
S	120	<u>Krasis</u> „ans“ („an das“)	Mit dem Tanzgespanns ahnt gespannt sich <u>ans</u> Andante ma non troppo den Pa- tron
S	123/ 124	<u>Chiasmus</u> zwischen den assonierenden Konsonanten „tr“ und „p“	Andante ma non troppo den Pa- tron

Die vorliegende Analyse wurde unter dem Aspekt der Variation durchgeführt. Im Zuge dessen wurde nach rhetorischen Mittel unter dem Aspekt der

Kontrastierung Ausschau gehalten. Als zentrales Stilmittel der Variation konnte - soviel vorweg - die Antithese nachgewiesen werden. Antithese bedeutet *Gegensatz*, Antithese bewirkt *Kontrast*. Am vorliegenden Text lassen sich verschiedenste Aspekte von Sprache *gegenüberstellen*.

Als besondere phonologische Eigenschaften sind beispielsweise die *gegensätzlichen* Vokalqualitäten „a“ und „e“ in Absatz A oder die Vokale „a“ und „o“ in Absatz C anzuführen. Nach der Vokaldauer inszeniert Absatz I ein Spiel zwischen kurzen und langen „a“-Vokalen, nach dem Ort der Bildung assonieren in „In elysischen Höhn“ (R,117) die hohen, geschlossenen Vokale. Ebenso als Gegensatz zu betrachten sind unreine Reime (Homöoteleuta), die allerdings an keiner Stelle gehäuft auftreten. In „wankenden schwankenden werkelnden ferkelnden“ (D,30) stehen sich die beiden Homöoteleuta-Gruppen „-ankenden“ und „-erkelenden“ gegenüber. Im Sinne einer Paronomasie setzen sich hier assonierende Variationen fort. An selber Stelle findet sich die rhetorische Figur der Kakophonie: Sie kann „Missklang“ bezeichnen, aber auch ein bloßes Lesehindernis darstellen. Letzteres wird ausgelöst durch die Häufung von Konsonanten in den Partizip-Präsens-Flexionen von „schaukelnden gaukelnden wackelnden torkelnden / wankenden schwankenden werkelnden ferkelnden“ (D, 29/30).

Die folgende Gruppe rhetorischer Figuren der Variation stellt einen Verstoß gegen die Regelgrammatik dar: Hier sind für die „phonologischen Eigenschaften“ einerseits Krasis und Synkope zu nennen, die im Sinne der Sprachpragmatik und Sprachökonomie über die Umgangssprache Einzug in die standardisierte Hochsprache gefunden haben. Die Synkopen „durchsicht’gen sücht’gen“ (E,45) bzw. „Herrn“/„Plärrn“ (E,39/40) sind auch „rhythmisch“ als Beschleunigung durch Vokaltilgung zu verstehen sind. Die Krasis tritt entweder im Zuge pragmatischer Sprachökonomie als reine Vokalassimilation über Wortgrenzen hinweg auf, z.B. „sichs“ (B,12) oder „wannst“ (H,63), oder als neologistisches Kompositum in Kombination mit paronomasierenden Sprachspielereien. In Absatz D, Vers 24, werden beispielsweise „Phallus“ und „Lust“ zum Kompositum „Phallust“ zusammengezogen, wie auch der Titel des Textes „Tanzgespanns“ eine Wortverschmelzung und Komposition darstellt. „Tanz“ und „Gespann“ scheinen die beiden Elemente der Komposition zu sein. Doch da das Suffix-„s“ kein Genetiv-„s“ darstellen kann, muss das Lexem „-

gespanns“ von der Krasis des Imperativs „spann[e] es“ herrühren, substantiviert und präfigiert durch das Zirkumfix „ge-“. Der Titel stellt außerdem bereits in der Überschrift die prägende Lautkombination des Textes „a“-Vokal+Nasal+Frikativ voran und dupliziert dies (bei gleichzeitigem Reim) in „Tanz“ und „-gespanns“. Außerdem reimt sich der männliche Protagonist, „Franz“, auf den Titel des Textes, bzw. gehen von seinem Namen zwei Wortbildungen aus: In „so rann franzt das Mann“ (H,61) und „Nur den Schubert franzt was die Elfe tanzt.“ (R, 116) werden zwei Konvertate zu „Franz“ gebildet. Es finden sich aber noch weitere Beispiele für Konversion: Im Falle von „schenkelnd Ihre Überbeine“ (D, 26) wird der Phraseologismus „die Schenkel übereinanderschlagen“ paronomasierend umgebildet. Als Produkt von Konversion und Komposition ergeben sich die Neologismen „schenkeln“ und „Überbeine“. Dazu wird die phraseologische Verbindung der Konstituenten gelöst und - unter Permutation innerhalb der Nomen-Verb-Phrase - neu zusammengesetzt. Selbiges lässt sich für den Satz „er verfrühte glühend“ (F,50) konstatieren, in dem Adverb und Prädikat vertauscht werden. „Verfrüht“ stellt dabei ein Konvertat vom Adjektiv „verfrüht“ dar. Weitere Fälle von Wortbildungen per Konversion sind „trieb“ (A,6), „schürzender“ (F,52), „kranzt“ (H,62), „wampst“ (H,64), „schwanz“ (H,64), „gramen“ (L,77) und „sahnen“ (I,67). Besonders markant ist die Häufung an Konvertaten in Absatz H: „So / tanz doch Franz / so rann franzt das Mann / Sie kranzt Deinen Wanst wenn Du rammst! / Du kannst wannst tanz / und Sie wampst was Du schwanz!“.

Die Elemente der zweiten Gruppe der Wortbildungen werden durch Komposition gebildet, dem Inbegriff von Kontrastierung in der Kombination verschiedener Seme. Nach den Wortarten unterscheiden wir das Adjektivkompositum „stündchenrasch“ (E,46), die Verbalkomposita „liebeliegen“ (F,54) und „triebelieben“ (F,55) und Nominalkompositum „Heißluftscheune“ (D,27), „Schlappenschwanztanz“ (E,35), „Schwangeramen“ (I,68), „Schamhaarrampen“ (K,73) und „Inbrunstsweiße“ (K,71). Vor allem die Nominalkomposita nehmen eine bedeutende Stellung ein, da sie auf semantischer Ebene zur Variation der bestimmenden Wortfelder beitragen und diese entsprechend verfremden. Hier seien noch die Analogiebildungen „Brünstler“ (E,40) und „Adamskostüm“ (M,95) zu nennen, sowie eine vorexerzierte Strukturnachbildung in „Sodomie Wiedumir Sowiedir Wirwieirr“ (F,

49). Analog zu „Sodomie“ werden die folgenden Komposita jeweils aus drei Morphemen gebildet. Als Beweis für das dichte Gewebe an Strukturen in diesem Text sei an dieser Stelle auf die verschiedenen Ebenen von Assonanz, Alliteration, Idiomatik und Antithese verwiesen, die trotz elliptischem Syntagma semantisch und textuell Kohärenz erzeugen. Dabei wird eben jenes tabuisierte Wort „Sodomie“ variiert, das als semantische Schnittmenge der vorher genannten Wortfelder in den Fokus rückt. Die Resultate von Komposition sowie Konversion rücken dabei vor allem in ihrer semantischen Qualität in den Vordergrund.

Im Gegensatz dazu stellen Solözismen ähnlich wie Synkope und Krasis erlaubte Verstöße gegen die Grammatik dar. In „Polygamen Bräutigamen rannen rare Ammenschlampen“ (K,70) und vor allem in Absatz I „Samen bannen kann man mahnen / Mannen dannen Pannen gramen“ (I,65/66) werden die Lexeme inkorrekt und unerlaubterweise flektiert. Die Wirkung der Solözismen liegt dabei in ihrem ungewöhnlichen Phänotyp, in der Verhinderung semantischer Dechiffrierung und in der verstärkten internen Bezugnahme durch Assonanz.

Zusammenfassend sei nochmals auf die Bedeutung der Neologismen für die Wirkung des Textes hingewiesen, sowie auf bewusste Verstöße gegen die Regelgrammatik. In den Neologismen, Solözismen und Paronomasien finden sich Symbole, denen besondere phonologische *und* semantische Eigenschaften eingeschrieben sind. Deshalb hat sich die vorliegende Analyse hinsichtlich besonderer phonologischer Eigenschaften vor allem auf den Bereich eines Wortes beschränkt. Unter „semantische Eigenschaften“ werden entsprechend einem weiteren Bedeutungshof auch idiomatische und phraseologische Aspekte miteingebunden.

B.3.2. Syntaktische Eigenschaften

Die folgende Analyse untersucht den Zykans Text auf besondere syntaktische Eigenschaften.

Ab-satz	Vers	Rhetorisches Mittel	Textstelle
A	1-7	<u>Digression</u> : Übermäßige Verwendung sog. Freier Angaben - hier v.a. Partizip-Präsens-Einschübe (gleichzeitig fehlt dem ersten Satz (Vers 1-4) das Prädikat; auch Vers 7 präsentiert sich elliptisch, ohne Subjekt und Prädikat)	Er an Schenkel klebend Ihn belebend aber Sie nur widerstrebend schwebend! Glieder erhebend – Schenkel erbebend das triebt lebend bebend hebend.
A	1-7	<u>Antithese</u> : Partizip-Präsens-Formen - finite Form	Er an Schenkel klebend Ihn belebend aber Sie nur widerstrebend schwebend! Glieder erhebend – Schenkel erbebend das triebt lebend bebend hebend.
A	1-4	<u>Ellipse</u> (Auslassung des Prädikats)	Er an Schenkel klebend Ihn belebend aber Sie nur widerstrebend schwebend!
A	5	<u>Ellipse</u> (Auslassung des Prädikats)	Glieder erhebend – Schenkel erbebend
A	7	<u>Ellipse</u> (Auslassung des Prädikats)	lebend bebend hebend.
A	7	<u>Ironie/Spottstil durch Interpunktion</u> : Hinweis auf das Ende des (unvollständigen) Satzes; als Autorkommentar über die Syntax selbst zu verstehen (oder pragmatisch als Ende von Absatz A)	das triebt lebend bebend hebend.
B	12-14	<u>Hyperbaton</u> (normal: „langbeinig lebt es sich...“)	langbeinig lebt sichs kurzerhand kopflos.
B	8-14	<u>Antithese</u> : unvollständige (10/11) und vollständige (8/9, 12-14) Syntax	Widerstrebend immer mehr zog Sie Ihn und her kurz lang lang kurz kurz kurz lang kurz lang kurz kurz kurz langbeinig lebt sichs kurzerhand kopflos.
B	10/11	<u>Ellipse</u> : (Auslassung von Subjekt und Prädikat)	kurz lang lang kurz kurz kurz lang kurz lang kurz kurz kurz

Ab-satz	Vers	Rhetorisches Mittel	Textstelle
C	15-20	<u>Akkumulation</u>	Langsam fand Franz dann im Tanz langsam an Ihrem Schoße <u>furiose sittenlose herrenlose</u> Apotheose.
D	22/ 23	<u>Ellipse</u> (Auslassung des Subjekts)	alles Kleine drängt zum Scheine <u>drängt</u> mit Wollust an die Leine.
D	26/ 27	<u>Vulgarismus/metrische Zäsur/</u> <u>Ellipse</u> : ohne syntaktischen Zusammenhang (als <u>Parenthese</u> : „dort weidend“/„um dort zu weiden“)	schenkelnd Ihre Überbeine lockend in die Heißluftscheune <u>weidend</u>
D	28- 30	<u>Akkumulation</u> : Attribut zu fehlendem Objekt	Ihn den <u>schaukelnden gaukelnden wackelnden</u> <u>torkelnden</u> <u>wankenden schwankenden werkelnden</u> <u>ferkelnden</u>
D	31/ 32	<u>Akkumulation</u> : Adverbien zu „schweifen“	<u>tummelnd fummelnd</u> <u>schweißbenäßt himmelgreifend</u> schweifen läßt.
D	25- 34	<u>Digression</u> : Übermäßige Verwendung sog. Freier Angaben - hier v.a. Verwendung von Attribuierungen/Adverbien (ohne zugehöriges Objekt) und Partizip- Präsens-Einschüben	falls die Kleine <u>schenkelnd Ihre Überbeine</u> <u>lockend in die Heißluftscheune weidend</u> Ihn den <u>schaukelnden gaukelnden wackelnden</u> <u>torkelnden</u> <u>wankenden schwankenden werkelnden</u> <u>ferkelnden</u> <u>tummelnd fummelnd</u> <u>schweißbenäßt himmelgreifend</u> schweifen läßt.
D	28- 30	<u>Ellipse</u> (Objekt fehlt; Artikel und Attribute sind vorhanden)	falls die Kleine schenkelnd Ihre Überbeine lockend in die Heißluftscheune weidend Ihn den <u>schaukelnden gaukelnden wackelnden</u> <u>torkelnden</u> <u>wankenden schwankenden werkelnden</u> <u>ferkelnden [WER?]</u> tummelnd fummelnd schweißbenäßt himmelgreifend schweifen läßt.
E	35	<u>Hypokatastasis</u> (Einsparung; „[...]“ statt z.B. „Sag’ mal, was treibst Du hier für einen lächerlichen [...] Unfug!“)	Oh! Du! mein Schlappenschwanztanz!

Ab-satz	Vers	Rhetorisches Mittel	Textstelle
E	36/ 37	<u>Antithetisch</u> : zwei Fragen, die genau genommen nur ein Satzgebilde darstellen (auch als Ironie/Spottstil zu verstehen)	Wo treibt's Dich? Schon wieder hin?
E	36/ 37	<u>Abzission</u> : unerlaubter Satzabbruch - dadurch rückt das Verb „treiben“ in den Fokus	<u>Wo treibt's Dich?</u> Schon wieder hin?
E	39	<u>Rhetorische Frage</u>	Wie duld' ich nach all dem so traurigen Herrn?
E	41- 43	<u>Ellipse</u> (Auslassung des Prädikats)	Bebend erhebend an Schenkel klebend Ihn belebend aber Sie?
E	35- 47	<u>Antithese</u> : Progression - Digression	<u>Oh! Du! mein Schlappenschwanzanz!</u> <u>Wo treibt's Dich?</u> <u>Schon wieder hin? /</u> <u>Hebst Du nun ab oder sitzt Du gar auf?</u> <u>Wie duld' ich nach all dem so traurigen Herrn?</u> <u>Fern hör' ich des Brünstlers schwächtiges Plärrn!</u> Bebend erhebend an Schenkel klebend Ihn belebend aber Sie? Wehrt schon in sich seiner heimgehend durchsicht'gen sücht'gen stündchenrasch Camouflage.
E	43	<u>Hypokatastasis</u> (Einsparung; „aber Sie?“ statt syntaktisch korrekt z.B. „aber was macht Sie?“)	Bebend erhebend an Schenkel klebend Ihn belebend <u>aber Sie?</u>
E	44- 47	<u>Ellipse</u> (Auslassung des Subjekts)	Wehrt schon in sich seiner heimgehend durchsicht'gen sücht'gen stündchenrasch Camouflage.
E	45/ 46	<u>Akkumulation</u> : Attributhäufung zu „Camouflage“	<u>durchsicht'gen sücht'gen</u> <u>stündchenrasch</u> Camouflage.
F	48/ 49	<u>Ellipse, Syntaxfehler</u> : „Stillheimlich“ bezieht sich auf kein Verb; weiters werden weder Subjekt noch Prädikat ausgewiesen	<u>Stillheimlich</u> <u>Sodomie Wiedumir Sowiedir Wirwieirr</u> er verfrühte glühend [...]
F	49	<u>Ellipsen</u> in drei verschmolzenen Sätzen (Auslassung der Prädikate)	Sodomie <u>Wiedumir Sowiedir Wirwieirr</u>
F	49	<u>Komposition</u> : Zusammenziehung elliptischer Sätze	Sodomie <u>Wiedumir Sowiedir Wirwieirr</u>

Ab-satz	Vers	Rhetorisches Mittel	Textstelle
F	54-57	<u>Ellipsen</u> (Auslassung der Subjekte)	<u>Litt statt zu liebeliegen</u> <u>trügt statt zu triebelieben lügt statt bemüht zu glühen</u> <u>- stritt dann lieber und dann</u>
G	58	<u>Ellipse</u> (Auslassung von Subjekt und Prädikat)	<i>wiegend quiekend Kinder kriegend</i>
I	65	<u>Ellipse</u>	Samen [zu] bannen kann man mahnen
I	66	<u>Ellipse</u> „sich grämen“ - Auslassung der Reflexivpronomen („sich“) und des Umlauts („grämen“)	Mannen [sich] dannen Pannen [grämen]
I	66	<u>Ellipse</u> : „sich grämen“ steht mit der Präposition „über“, die hier weggelassen wurde	Mannen dannen [über] Pannen gramen
I	66	<u>Ellipse</u> (Auslassung des finiten Verbs, z.B. „Mannen [können/ beginnen zu/wollen] dann[en] Pannen gramen“)	Mannen [können] dannen Pannen gramen
J	69	<u>Ellipse</u> (Auslassung des Subjekts und des finiten Verbs)	<i>[man kann] Den Pammel entmannen dann wann die Schrammeln den Abschied stammeln</i>
K	70-74	<u>Ellipse/Abzission</u> : (Auslassung des Prädikats und Abbruch des Satzes: Was geschah mit der „heißen Inbrunstschweiße auf der Hochzeitsreise“?)	Polygamen Bräutigamen rannen rare Ammenschlampen grade an die Schamhaarrampen <u>als sie könnenweise heiße Inbrunstschweiße auf der Hochzeitsreise sei's aus Seide sei's aus Neide dummerweise sowieso rammel di pammel was raschelt im Stroh coram publico?</u>
K	70-74	<u>Antithese</u> : Progression (<u>unterstrichen</u> ; vollständige Syntax) - Digression: finites Verb fehlt (Ellipse, unvollständige Syntax):	<u>Polygamen Bräutigamen rannen rare Ammenschlampen</u> <u>grade an die Schamhaarrampen</u> als sie könnenweise heiße Inbrunstschweiße auf der Hochzeitsreise <u>sei's aus Seide sei's aus Neide dummerweise</u> sowieso rammel di pammel was raschelt im Stroh coram publico?

Ab-satz	Vers	Rhetorisches Mittel	Textstelle
K	70-74	<u>Digression</u> : Übermäßige Einschübe elliptischer Sätzen	Polygamen Bräutigamen rannen rare Ammenschlampen grade an die Schamhaarrampen als sie könnenweise heiße Inbrunstschweiße <u>auf der Hochzeitsreise</u> <u>sei's aus Seide sei's aus Neide dummerweise</u> <u>sowieso rammel di pammel was raschelt im Stroh coram publico?</u>
K	74	<u>Rhetorische Frage</u>	sowieso rammel di pammel <u>was raschelt im Stroh</u> coram publico?
K	74	<u>Akkumulation</u> von idiomatischen Wendungen	sowieso <u>rammel di pammel was raschelt im Stroh coram publico?</u>
L	76	<u>Ellipse (Auslassung der Präposition)</u>	So kann man mahnen Samen [zu] bannen
L	77	<u>Ellipse (Auslassung des Subjekts)</u>	[man] kann den Mannen Pannen gramen
L	78	<u>Ellipse (Auslassung von Subjekt und Prädikat)</u>	andern andres ‚A‘ ausspannen
L	79	<u>Ellipse (Auslassung von Subjekt und Prädikat)</u>	<u>bebend hebend Schenkel klebend</u>
L	78	<u>Metabole</u> : überraschende und markierte Verbstellung (syntaktisch korrekt: „zäh wie Cäsar strampfen Sarabanden [...])“	zäh wie Cäsar Sarabanden <u>strampfen</u> an den
L	81/82	<u>Ellipse (ohne Syntagma)/ Paronomasie</u> : „Konfirmanden“, „Sehnsucht stranden“	[...] Sarabanden strampfen an den Küsten kühner Gouvernanten <u>Konfirmanden</u> <u>Sehnsucht stranden</u> Küsse dünner Aspiranten dicklich an die Tante planken.
M	85/86	<u>Ellipse (Auslassung des Prädikats)</u>	JA WAS [IST] DENN DANN
M	90-93	<u>Ellipse (Auslassung des Fragepronomens)</u>	[WENN] DER OSTERHASE BLASS IM GRASE FEIGE DANN ZUM RÜCKZUG BLASE
M	91	<u>Parenthese</u>	BLASS IM GRASE
M	94-96	<u>Ellipse (Auslassung des Fragepronomens)</u>	[WENN] CHRISTKIND ZEITVERSETZT ENTSETZT IM STRANDKOSTÜM NACH VEILCHEN HETZT?

Ab-satz	Vers	Rhetorisches Mittel	Textstelle
		Die besonderen rhetorischen Eigenschaften von Absatz N (Vers 97-102) stimmen bis auf drei Unterschiede mit jenen von Absatz H überein. Es ergeben sich folgende Veränderungen für das Inventar rhetorischer Mittel:	So tanz doch Franz so rann franst das Manns Sie kranzt Deinen Wamst wenn Du rammst! [Du] Kannst wannst tanz und Sie wampst was Du schwanz!
N	101	Ungewöhnlicher Imperativ, als <u>Ellipse</u> (Auslassung des Subjekts) erklärbar, stellt allerdings ein unvollständiges Syntagma dar. Modalverben stehen nicht im Imperativ bzw. werden in der 2. Person Sg. nicht mit der Endung „-st“ gebildet. <u>Paronomasie/Permutation/Hermetik</u> : Umkehrung des umgangssprachlich üblichen Sprichworts: „[Mach'] wannst kannst“;	Kannst wannst tanz
O	103 - 106	<u>Hermetik/Antiklimax/Akkumulation</u> : Häufungen stellen zumeist Steigerungen dar. Die vorliegende Akkumulation bewirkt aber das Gegenteil, weshalb hier von <i>Antiklimax</i> gesprochen werden kann: „dämmernd ungeruht [...] ungeschönt nachklanglos ruhelos“	Und wenn am Morgen <u>dämmernd</u> <u>ungeruht</u> der Gliederschmerz <u>ungeschönt</u> <u>nachklanglos ruhelos</u> dröhnt
O	103 - 106	<u>Parenthese bzw. syntaktische und morphologische Fehlstellung</u> (Solözismus): alternative Erklärung für die ungewöhnliche Attribuierung und Adverbialisierung (vgl. oben „Hermetik/Antiklimax/Akkumulation“: „Und wenn am dämmrigen Morgen - ich liege ungeruht im Bett -, der Gliederschmerz ungeschönt nachklanglos ruhelos dröhnt [...])“)	Und wenn am Morgen <u>dämmernd</u> <u>ungeruht</u> der Gliederschmerz ungeschönt nachklanglos ruhelos dröhnt
O	103 - 106	<u>Akkumulation</u> (Adverbhäufung zu „dröhen“); „dämmernd“, „ungeruht“ können entweder als Parenthese (dafür fehlen allerdings die Gedankenstriche) oder als Adverb gelesen werden	Und wenn am Morgen <u>dämmernd</u> <u>ungeruht</u> der Gliederschmerz <u>ungeschönt</u> <u>nachklanglos ruhelos</u> dröhnt
O	103 - 106	<u>Digression</u> : Parenthese bzw. übermäßige Verwendung von Adverbien	Und wenn am Morgen <u>dämmernd</u> <u>ungeruht</u> der Gliederschmerz <u>ungeschönt</u> <u>nachklanglos ruhelos</u> dröhnt
O	107	<u>Chiasmus</u>	ist niemand da – da sei beruhigt

Ab-satz	Vers	Rhetorisches Mittel	Textstelle
O	107	<u>Parenthese</u>	ist niemand da – da sei beruhigt
P	112-114	<u>Akkumulation</u> von Nomen-Verb-Phrasen, die keine Kollokationen im engeren Sinne bilden (ungewöhnliche Phraselogismen)	Mußt <u>leise treten</u> und <u>Moneten kneten</u> <u>Stunden zählend</u> lähmend <u>Hoffnung beten</u>
P	112	<u>Ellipse</u> (Auslassung des Subjekts); dadurch wird ein unmittelbarer Einstieg in den Absatz erreicht	[Du] Mußt leise treten und Moneten kneten
R	117/118	<u>Ellipse</u> (Auslassung des Scheinsubjekts „es“)	In elysischen Höhn ist [es] leicht jungfräulich zu Bett zu gehen.
S	119-124	<u>Ellipse</u> (Auslassung des Subjekt): Da der „Patron“ im Akkusativ als Objekt auftritt, fehlt diesem Satz das Subjekt.	Mit dem Tanzgespanns ahnt gespannt [man] sich ans Andante ma non troppo den Pa- tron
S	119-124	<u>Hermetik</u> : die Verbalphrase konstruiert sich hier folgendermaßen: jmd. ahnt sich an etw.; das Verb „ahnen“ verlangt weder nach einen Reflexivpronomen noch nach der Präposition „an“. Unklar ist auch die Funktion des „Patrons“ - im Nominativ („der Patron“) übernimmt er die Funktion eines nachgestellten Subjekts. Als zweites Objekt ist folgende Verbalphrase möglich und in folgender Permutation ersichtlich: jmd. ahnt sich den Patron ans Andante ma non troppo;	<u>Mit dem Tanzgespanns</u> <u>ahnt gespannt sich ans</u> <u>Andante ma</u> <u>non</u> <u>troppo den Pa-</u> <u>tron</u>

Wie unter „phonologische Eigenschaften“ liegt der Fokus auch für „syntaktische Eigenschaften“ auf dem rhetorischen Stilmittel der Antithese. So bilden vollständige und unvollständige Syntagmen sowie Digression und Progression Gegensatzpaare. Ersteres lässt sich in den Absätzen A, B und K nachweisen, letzteres besonders in den Absätzen A, D, E, K und O. Die Fälle wurden einzeln besprochen und müssen nicht weiter subsumiert werden. Die Häufigkeit ihres Auftretens unterstreicht ihre Bedeutung für die Struktur dieses Textes.

Ein zweites bedeutendes Stilmittel stellt die Ellipse dar. Die Ellipse bezeichnet allgemein eine syntagmatische Konstellation, die trotz Auslassung einer Satzkonstituente aus dem Kontext ein Verstehen ermöglicht. In *allen* Absätzen des Textes bis auf C, H, O und Q finden sich rund dreißig elliptische Syntagmen. Für die vorliegende Analyse werden unter Ellipsen auch jene syntaktischen Eigenschaften gezählt, die mit grammatikalisch inkorrekten Wortstellungen auftreten (z.B. „Kannst wannst tanzt“, N,101; „Konfirmanden Sehnsucht stranden“, L,81/82, „falls die Kleine [...] Ihn den schaukelnden gaukelnden wackelnden torkelnden wankenden schwankenden werkelnden ferkelnden [Wer?] tummelnd fummelnd schweißbenäßt himmelgreifend schweifen läßt.“, D,28-30,). Verstärkt treten Präsens-Partizipien mit Endung „-ehend“ im gesamten Text stets in elliptischen Syntagmen auf: „Er / an Schenkel klebend Ihn belebend aber / Sie / nur widerstrebend schwebend!“, A,1-4. Einzigartig ist die Ellipse in Absatz B, Vers 10/11 als Abbild gegenseitigen Gezerres „kurz lang lang kurz kurz kurz / lang kurz lang kurz kurz kurz“ und der Satzabbruch in Absatz K, Vers 70-74, der den Verlust des Prädikats nach sich zieht: „[...] als sie kennenweise heiße Inbrunstschweiße / auf der Hochzeitsreise / sei's aus Seide sei's aus Neide dummerweise / sowieso rammel di pammel was raschelt im Stroh coram publico?“

Ebenso als Ellipse treten alle kursiv gesetzten Pseudo-Aphorismen auf, die als spöttischer Erzählerkommentar die Handlung begleiten und zwischen den Absätzen eingeschoben werden: „*wiegend quiekend Kinder kriegend*“ (G,58), „*Den Pammel entmannen dann wann die Schrammeln den Abschied stammeln*“ (J,69) sowie „*während beißendheiße Lieder flehten*“ (Q,115). Es zeigt sich also, dass der hohe Anteil an elliptischen Konstellationen die Bedeutung der Antithese von unvollständiger und vollständiger Syntax weiter unterstreicht.

Neben den Ellipsen findet sich eine Reihe grammatikalisch inkorrektter Verbalphrasen: „sich an etwas ahnen“ (S,119-124) oder „sich in jemandem wehren“ (E,44). In dem Syntagma „so rann franst das Mann“ (H,61) treten syntaktische, morphologische als auch semantische Widersprüche gleichermaßen auf (vgl. „Semantische Eigenschaften“). Es kann einzig widerspruchsfrei behauptet werden, dass für die assonierende Wirkung

grammatikalische Regelverstöße in Kauf genommen werden. Die rhetorische Figur des Solözismus ist dadurch erfüllt.

Als lediglich *markierte* Satzstellungen, aber nicht fehlerhafte grammatikalische Konstellationen können die folgenden rhetorischen Figuren bezeichnet werden: das Hyperbaton in „langbeinig lebt sichs kurzerhand kopflos.“ (B,12-14), der Chiasmus in „ist niemand da – da sei beruhigt“ (O,107), die Metabole in „zäh wie Cäsar Sarabanden strampfen an den Küsten kühner Gouvernanten“ (L, 78/79), die Hypokatastasis in „Oh! Du! mein Schlappenschwanztanz!“ (E,35) bzw. „aber Sie?“ (E,43), Akkumulationen von Attributen, Adverbien und Nomen-Verb-Phrasen sowie verschiedene Parenthesen, wie beispielsweise „ist niemand da – da sei beruhigt“ (O,107).

B.3.3. Semantische Eigenschaften

Die Erläuterungen zu den „semantischen Eigenschaften“, die zum leichteren Verständnis der rhetorischen Figuren beigelegt werden, verstehen sich - wie bereits oben erwähnt - nicht als Interpretation des Inhalts. Diese Arbeit wehrt sich entschieden dagegen, entsprechende Kontextualisierungen vorzunehmen, da dies der strukturalistischen Ausrichtung dieser Arbeit zuwiderläuft. Die Erläuterungen sind einzig dem Leser zum leichteren Verständnis beigelegt. Sie erheben keinen Anspruch auf *Richtigkeit* oder *Wahrheit*. Einerseits, weil meiner Meinung nach ein derartiger Anspruch nicht existiert und andererseits, weil die semantische Ausdeutung in der Beweisführung dieser Arbeit keinen Platz innehat. Deshalb möchte ich nochmals betonen, dass diese Arbeit den Nachweis ‚musikalischer‘ Strukturen erbringen soll, und keineswegs die „tiefere“ Bedeutung jenes Textes ausführt.

In der folgenden Analyse sollen besondere semantische Eigenschaften, die sich kontrastierend von anderen abheben, *isoliert* beschrieben und erläutert werden. Ziel ist es, möglichst viele verschiedene Sinnschichten offenzulegen.

Ab-satz	Vers	Rhetorisches Mittel	Textstelle
A	1-7	<u>Wortfeld</u> : „Körper“ (im weitesten Sinne sind auch die Verben „belebend“, „lebend“, „bebend“ dazuzuzählen)	Er an <u>Schenkel</u> klebend Ihn belebend aber Sie nur widerstrebend schwebend! <u>Glieder</u> erhebend – <u>Schenkel</u> erhebend das triebt lebend bebend hebend.
A	1-7	<u>Wortfeld</u> : „Sexualität“ („trieb“ < „treiben“, der „Trieb“)	Er an <u>Schenkel</u> klebend Ihn belebend aber Sie nur widerstrebend schwebend! <u>Glieder</u> erhebend – <u>Schenkel</u> erhebend das <u>triebt</u> lebend bebend hebend.
A	2	<u>Hermetik/Verunklarung</u> („den Schenkel beleben“?; den Protagonisten „beleben“?; „ihn“ stellvertretend für „sein“ Geschlecht?)	Er an Schenkel klebend <u>Ihn</u> belebend aber
A	4	<u>Paradoxon/Hermetik</u> : „widerstrebend schwebend“	Er an Schenkel klebend Ihn belebend aber Sie nur <u>widerstrebend schwebend!</u>

Ab-satz	Vers	Rhetorisches Mittel	Textstelle
A	5	<u>Solözismus/Paronomasie</u> : als männliches Geschlechtsteil verstanden, wirkt der Plural ungewöhnlich	<u>Glieder</u> erhebend – Schenkel erhebend
A	5	<u>Paronomasie/Allusion für Erektion</u>	<u>Glieder</u> <u>erhebend</u> – Schenkel erhebend
A	5	<u>Antithese</u> : „Glieder“ - „Schenkel“ (innerhalb des Wortfeldes „Körper“)	<u>Glieder</u> erhebend – <u>Schenkel</u> erhebend
A	1-7	<u>Chiffre/Metonymie</u> : Unter den assonierenden Vokalen „e“ und „i“ sind metonymisch die Pronomen „Er“ und „Sie“ zu verstehen. - Vokale „e“ und „i“ stehen sich kontrastieren gegenüber, als Personifikation von „Er“ und „Sie“.	Er an Schenkel klebend Ihn belebend aber Sie nur widerstrebend schwebend! Glieder erhebend – Schenkel erhebend das triebt lebend bebend hebend.
B	9	<u>Hermentik/Verunklarung</u> : „Ihn“	Widerstrebend immer mehr zog Sie <u>ihn</u> und her
B	9	<u>Paronomasie</u> „ihn“ (statt „hin“):	zog Sie <u>ihn</u> und <u>her</u>
B	10/ 11	<u>Antithese</u> : „kurz“ - „lang“	kurz lang lang kurz kurz kurz lang kurz lang kurz kurz kurz
B	10/ 11	<u>Hermetik</u> : semantische Antithese vs. metrischen Pleonasmus: „kurz“ und „lang“ sind semantisch gesehen Antonyme, beide exemplifizieren aber „Kürze“ im Sinne Goodmans. Der Widerspruch manifestiert sich hier im Wort „lang“. Exemplifikation (hier Struktur) und Denotation (hier Bedeutung) stehen einander antithetisch gegenüber.)	kurz lang lang kurz kurz kurz lang kurz lang kurz kurz kurz
B	12- 14	<u>Hermetik</u> : v.a. „kopflös“ - in diesem Sinne auch als <u>Antiklimax</u> (durch Verrätselung) erklärbar	langbeinig lebt sichs kurzerhand <u>kopflös</u> .
B	14	<u>Metapher</u> : „ohne Stolz“	langbeinig lebt sichs kurzerhand <u>kopflös</u> .
B	12- 14	<u>Wortfeld</u> : „Körper“	langbeinig lebt sichs kurzerhand <u>kopflös</u> .
B	12- 14	<u>Alogismus/Hermetik</u>	langbeinig lebt sichs kurzerhand kopflös.

Ab-satz	Vers	Rhetorisches Mittel	Textstelle
B	12-14	Doppelte <u>Antithese</u> : „langbeinig“ - „kurzerhand“	<u>langbeinig</u> lebt sichs <u>kurzerhand</u> kopflos.
B	12-14	<u>Paronomasie</u> : hier Konstruktion einer Redewendung	langbeinig lebt sichs kurzerhand kopflos.
C	15-17	<u>Polysemie/Antithese</u> : „Langsam“ im Sinne von „Nach und nach“ und im zweiten Fall als Adverb zu „finden“	<u>Langsam</u> fand Franz dann im Tanz <u>langsam</u>
C	15-20	<u>Hermetik/Antiklimax</u> : „herrenlose“	Langsam fand Franz dann im Tanz langsam an Ihrem Schoße <u>furiöse sittenlose herrenlose</u> Apotheose.
C	16	<u>Metapher</u> „Tanz“ für den Geschlechtsakt	Langsam fand Franz dann im <u>Tanz</u>
C	15-20	<u>Kontrast/Polysemie: Wortfelder</u> „Körper“ („Schoß“, „Tanz“)/ „Sexualität“ („Schoß“, „sittenlos“)/ „Kind“ („Schoß“, „Tanz“)/ „Tier“ („herrenlos“)	Langsam fand Franz dann im <u>Tanz</u> langsam an Ihrem Schoße furiöse sittenlose herrenlose Apotheose.
C	19/20	<u>Antithese</u> : Contradictio in adjecto	furiöse sittenlose <u>herrenlose</u> Apotheose.
C	16-20	<u>Nomen-Verb-Phrase</u> : <u>Alogismus</u> /Hermetik	fand [...] Apotheose
C	19	<u>Metonymie</u> für weiblichen Geschlechtsteil	an Ihrem <u>Schoße</u>
C	20	<u>Metapher</u> für Orgasmus	furiöse sittenlose herrenlose <u>Apotheose</u> .
D	21-34	<u>Wortfeld</u> : „Körper“	<u>Heldenpose</u> steht von alleine alles Kleine drängt zum Scheine drängt mit Wollust an die Leine. In jedem Fall fällt <u>Phallus</u> keine falls die Kleine <u>schenkelnd</u> Ihre Über <u>beine</u> lockend in die Heißluftscheune weidend Ihn den <u>schaukelnden gaukelnden wackelnden torkelnden</u> <u>wankenden schwankenden werkelnden ferkelnden</u> <u>tummelnd fummelnd</u> schweißbenäßt <u>himmelgreifend</u> schweifen läßt.

Ab-satz	Vers	Rhetorisches Mittel	Textstelle
D	21-34	<u>Wortfeld</u> : „Tier“	Heldenpose steht von alleine alles Kleine drängt zum Scheine drängt mit Wollust an die <u>Leine</u> . In jedem Fall fällt Phallust keine falls die Kleine schenkelnd Ihre Überbeine <u>lockend</u> in die Heißluftscheune <u>weidend</u> Ihn den schaukelnden gaukelnden wackelnden torkelnden wankenden schwankenden werkelnden <u>ferkelnden</u> tummelnd fummelnd schweißbenäßt himmelgreifend schweifen läßt.
D	21-34	<u>Kontrast/Polysemie</u> : Wortfelder „Sexualität“/„Tier“	<u>Heldenpose steht</u> von alleine alles <u>Kleine</u> drängt zum Scheine drängt mit Wollust an die <u>Leine</u> . In jedem Fall fällt <u>Phallust</u> keine falls die Kleine schenkelnd Ihre Überbeine <u>lockend</u> in die <u>Heißluftscheune</u> <u>weidend</u> Ihn den schaukelnden gaukelnden wackelnden torkelnden wankenden schwankenden werkelnden <u>ferkelnden</u> tummelnd <u>fummelnd</u> <u>schweißbenäßt</u> himmelgreifend schweifen läßt.
D	21-34	<u>Kontrast/Polysemie</u> : Naheverhältnis Wortfeld „Tier“/ Wortfeld „Kind“ (oder Verniedlichung: „Ferkel“ als Jungtier des Hausschweins; üblicherweise „tummeln“ sich Kinder; die „Kleine“):	Heldenpose steht von alleine alles <u>Kleine</u> drängt zum Scheine drängt mit Wollust an die Leine. In jedem Fall fällt Phallust keine falls die <u>Kleine</u> schenkelnd Ihre Überbeine <u>lockend</u> in die Heißluftscheune weidend Ihn den <u>schaukelnden</u> <u>gaukelnden</u> <u>wackelnden</u> torkelnden wankenden schwankenden werkelnden <u>ferkelnden</u> <u>tummelnd</u> fummelnd schweißbenäßt himmelgreifend schweifen läßt.
D	26/27	<u>Vulgarismus</u>	falls die Kleine schenkelnd Ihre Überbeine <u>lockend in die Heißluftscheune</u> weidend
D	26/27	<u>Vulgarismus/metrische Zäsur/</u> <u>Ellipse</u> : ohne syntaktischen Zusammenhang (ev.: „dort weidend“/„um dort zu weiden“)	schenkelnd Ihre Überbeine lockend in die Heißluftscheune <u>weidend</u>
D	27	<u>Dysphemismus/Metonymie/</u> <u>Neologismus/Kompositum</u> : abgeleitet vom Phraseologismus „nichts als heiße Luft reden“, steht hier metonymisch für den „Mund“	lockend in die <u>Heißluftscheune</u> weidend
D	21	<u>Metapher</u> für das erigierte männliche Geschlechtsteil	<u>Heldenpose steht</u> von alleine alles Kleine drängt zum Scheine

Ab-satz	Vers	Rhetorisches Mittel	Textstelle
D	21	<u>Metonymie/Personifikation</u> von „Heldenpose“	Heldenpose <u>steht von alleine</u>
D	22	<u>Synonym</u> : Ironie/Spottstil: „alles Kleine“ wird synonym für das männliche Geschlechtsteil verwendet	Heldenpose steht von alleine alles <u>Kleine</u> drängt zum Scheine
D	21-24	<u>Antithese</u> : „stehen“ - „fallen“	Heldenpose <u>steht</u> von alleine alles Kleine drängt zum Scheine drängt mit Wollust an die Leine. In jedem Fall <u>fällt</u> Phallust keine
D	21-22	<u>Antithese</u> : „Heldenpose“ - „Kleine“	<u>Heldenpose</u> steht von alleine alles <u>Kleine</u> drängt zum Scheine
D	24	<u>Hermetik/Verunklarung</u> (ev.: Wenn sie ihn „schweifen“ läßt, muss man sich um die Lust am Koitus („Phallust“?) keine Sorgen machen)	In jedem Fall fällt <u>Phallust</u> keine
D	25	<u>Dysphemismus</u> : „Kleine“ abwertend für die weibliche Protagonistin	falls die <u>Kleine</u> schenkelnd Ihre Überbeine lockend in die Heißluftscheune weidend
D	26	<u>Paronomasie</u>	schenkelnd Ihre Überbeine
D	27	<u>Metapher</u> für oralen Geschlechtsverkehr (Voraussetzung: die „Heißluftscheune“ symbolisiert metonymisch den „Mund“, vgl. Sprichwort oben) - „Heißluftscheune“ kann in einer weiteren Lesart auch auf das weibliche Geschlecht und damit auf Vaginalverkehr hindeuten, sofern man sämtliche vulgäre Sprichwörter mit dem zentralen Begriff „Scheunentor“ hinzuzieht.	<u>lockend in die Heißluftscheune weidend</u>
D	32	<u>Hyperbel/Pathos</u> : „himmelgreifend“	tummelnd fummelnd schweißbenäßt <u>himmelgreifend</u> schweifen läßt.
D	25-34	<u>Metonymie</u> für das männliche Geschlechtsteil: Konversion zu „Schweif“	falls die <u>Kleine</u> schenkelnd Ihre Überbeine lockend in die Heißluftscheune weidend <u>ihn</u> den schaukelnden gaukelnden wackelnden torkelnden wankenden schwankenden werkelnden ferkelnden tummelnd fummelnd schweißbenäßt himmelgreifend <u>schweifen</u> <u>läßt.</u>

Ab-satz	Vers	Rhetorisches Mittel	Textstelle
E	35-47	<u>Wortfeld</u> : „Körper“	Oh! Du! mein <u>Schlappenschwanz</u> tanz! Wo treibt's Dich? Schon wieder hin? Hebst Du nun ab oder <u>sitzt</u> Du gar auf? Wie duld' ich nach all dem so traurigen Herrn? Fern hör' ich des Brünstlers <u>schmächtiges Plärrn</u> ! <u>Bebend erhebend</u> an <u>Schenkel</u> klebend Ihn <u>belebend</u> aber Sie? Wehrt schon in sich seiner heimgehend durchsicht'gen sücht'gen stündchenrasch Camouflage.
E	35-47	<u>Wortfeld</u> : „Tier“	Oh! Du! mein Schlappenschwanztanz! Wo <u>treibt's</u> Dich? Schon wieder hin [Kühe aufreiben]? Hebst Du nun ab oder <u>sitzt</u> Du gar <u>auf</u> [Pferd]? Wie duld' ich nach all dem so traurigen <u>Herrn</u> [Herrl]? Fern hör' ich des <u>Brünstlers</u> <u>schmächtiges Plärrn</u> ! <u>Bebend erhebend</u> an <u>Schenkel</u> klebend Ihn <u>belebend</u> aber Sie? Wehrt schon in sich seiner heimgehend durchsicht'gen sücht'gen stündchenrasch Camouflage.
E	35-47	<u>Wortfeld</u> : „Kind“	Oh! Du! mein Schlappenschwanztanz! Wo treibt's Dich? Schon wieder hin? Hebst Du nun ab oder <u>sitzt</u> Du gar auf? Wie duld' ich nach all dem so traurigen Herrn? Fern hör' ich des Brünstlers <u>schmächtiges Plärrn</u> ! <u>Bebend erhebend</u> an <u>Schenkel</u> klebend Ihn <u>belebend</u> aber Sie? Wehrt schon in sich seiner heimgehend durchsicht'gen sücht'gen <u>stündchenrasch</u> Camouflage.
E	35	<u>Ekphonese</u> (Gefühlsausbruch)	Oh! Du! mein Schlappenschwanztanz!
E	35	<u>Personifikation</u> von „Tanz“ (durch „Du“)	Oh! <u>Du</u> ! mein Schlappenschwanztanz!
E	35	<u>Hyperbel</u>	Oh! Du! mein <u>Schlappenschwanz</u> tanz!
E	35	<u>Metapher/Dysphemismus/Vulgarismus/Paronomasie/Neologismus/Kompositum</u> : aus „Schlappschwanz“ und „Tanz“	Oh! Du! mein <u>Schlappenschwanz</u> tanz!
E	35	<u>Ironie/Spottstil</u> : Infix „en“ bewirkt Verniedlichung	Oh! Du! mein Schlappenschwanztanz!
E	35	<u>Emphase</u>	Oh! Du! mein Schlappenschwanztanz!
E	35	<u>Probum</u> (Schipfstil)	Oh! Du! mein Schlappenschwanztanz!

Ab-satz	Vers	Rhetorisches Mittel	Textstelle
E	35	<u>Sustentio</u> : der Leser erwartet eine personale Anrede der Protagonistin wie z.B. „Schlapp (en)schwanz“, „Schlappenschwanzfranz“ - die Anrede findet nicht statt, dafür reimt sich der personifizierte „Tanz“ mit dem Namen des Protagonisten	Oh! Du! mein Schlappenschwanz <u>tanz</u> !
E	38	<u>Antithese (semantisch)</u> „heben“ (Bewegung aufwärts) - „sitzen“ (Bewegung abwärts)	<u>Hebst</u> Du nun ab oder <u>sitzt</u> Du gar auf?
E	38	<u>Ironie</u>	Hebst Du nun ab oder sitzt Du gar auf?
E	38	<u>Antithese</u> : Metapher „Abheben“ (im Sinne von „sich überlegen fühlen“) - Metonymie „aufsitzen“ (im Sinne des beginnenden Geschlechtsakts)	<u>Hebst</u> Du nun ab oder <u>sitzt</u> Du gar auf?
E	39	<u>Sustentio</u> : der Leser erwartet ein Ereignis, weshalb dieser Objektanschluss die Kollokation betreffend ungewöhnlich ist	Wie duld' ich nach all dem <u>so traurigen Herrn</u> ?
E	39	<u>Plattitüde</u>	Wie duld' ich <u>nach all dem</u> so traurigen Herrn?
E	39/ 40	<u>Hypallage</u> : Vertauschung von „traurig“ und „schmächtig“ („schmächtiger Herr“ und „trauriges Plärn“ bilden eher Kollokationen)	Wie duld' ich nach all dem so <u>traurigen</u> Herrn? Fern hör' ich des Brünstlers <u>schmächtiges</u> Plärn!
E	40	<u>Spottstil/Dysphemismus</u> : 1. der „Franz“ wird als „Brünstler“ tituliert, seine Laute beim Koitus als „schmächtiges Plärn“ (Anspielung auf das Paarungsverhalten von Paarhufern)	Fern hör' ich des <u>Brünstlers</u> <u>schmächtiges</u> Plärn!
E	40	<u>Spottstil/Dysphemismus/ Paronomasie</u> : 2. es ist auch denkbar, dass „Brünstler“ als <u>Allusion</u> (und Homöoteuton) auf „Künstler“ zu verstehen ist, der so „schmächtig [plärnt]“ (sich beschwert über seine schweres Leben); 3. der „Brünstler“ als Sänger, der ganz hässlich singt;	Fern hör' ich des <u>Brünstlers</u> <u>schmächtiges</u> Plärn!

Ab-satz	Vers	Rhetorisches Mittel	Textstelle
E	40	<u>Parodie</u> des gehobenen romantisch-dichterischen Stils wie im „Abendlied“ von Annette von Droste-Hülshoff, in „Gewitternacht“ von Adolf von Schack, „Sonette an G.“ von Gustav Schwab oder in „Der Wächter auf dem Leuchtturm“ von Friedrich W. A. Schmidt. Am wahrscheinlichsten erscheint eine Allusion an das Heine'sche Gedichts „An einen ehemaligen Goetheaner“. In einer literaturhistorisierenden Lesart lässt sich der „Brünstler“ mit J.W. von Goethe identifizieren und seine Werk mit dem „schmächtigen Plärrn“:	<u>Fern hör' ich</u> des Brünstlers schmächtiges Plärrn!
E	40	<u>stilistische Antithese</u> : hoher literarischer Stil - umgangssprachliche Verkürzung	<u>Fern hör' ich</u> des Brünstlers schmächtiges <u>Plärrn</u> !
E	40	<u>Dysphemismus</u> „schmächtig“ für „leise“/„schwach“	Fern hör' ich des Brünstlers <u>schmächtiges</u> Plärrn!
E	44	<u>Hermetik/Verunklarung</u> : „wehrt schon in sich seiner“	<u>Wehrt schon in sich seiner</u> heimgehend durchsicht'gen sücht'gen stündchenrasch Camouflage.
E	45-47	<u>Oxymoron</u> : offen/sichtbar - versteckt	<u>durchsicht'gen</u> sücht'gen stündchenrasch <u>Camouflage</u> .
E	46	<u>Neologismus/Hermetik</u> : Adjektivkompositum „stündchenrasch“ („Rasch wie ein Stündchen?“ oder „in einem Stündchen, rasch!“	Wehrt schon in sich seiner heimgehend durchsicht'gen sücht'gen <u>stündchenrasch</u> Camouflage.
E	46/47	<u>Metapher</u> : „stündchenrasch Camouflage“ für heimlichen und flotten Geschlechtsverkehr	Wehrt schon in sich seiner heimgehend durchsicht'gen sücht'gen <u>stündchenrasch</u> <u>Camouflage</u> .
F	49	<u>Wortfelder</u> „Tier“, „Körper“ und „Sexualität“ treffen sich in einem Wort:	Stillheimlich <u>Sodomie</u> Wiedumir Sowiedir Wirwieirr
F	49	<u>Paronomasie</u>	<u>Sodomie</u> Wiedumir Sowiedir Wirwieirr
F	49	<u>Sustentio</u> : der Leser erwartet auf „Wie du mir“ gemäß dem verbreiteten bairischen Sprichwort „[...] so ich dir“	Sodomie Wiedumir <u>Sowiedir</u> Wirwieirr

Ab-satz	Vers	Rhetorisches Mittel	Textstelle
F	49	<u>Allusion</u> : die Wörter „wie“ und „irr“ als Anspielung auf den Koitus	Sodomie Wiedumir Sowiedir <u>Wirwieirr</u>
F	50	<u>Metapher</u> : Permutation; richtig: „er verglühte verfrüht/zu früh“; gemeint ist eine verfrühte Ejakulation	<u>er verfrühte glühend</u>
F	50-53	<u>Stilistische Antithese</u> : Stilebenen: gehobener Stil („schier“, „Liegestatt“), Neologismen („verfrühte“), Hermetik („stürzende Liegestatt“), Idiomatik/ Kindersprache („Wie du mir [...]“)	er verfrühte glühend schier auf schürzender stürzender Liegestatt.
F	52/53	<u>Hermetik/semantische Verunklarung</u> : Substantiv und Attribut der Ortsangabe	<u>schürzender stürzender Liegestatt.</u>
F	54-55	<u>Paronomasie/Hermetik/Verunklarung</u> :	Litt statt zu liebe-liegen trügt statt zu triebelieben lügt statt bemüht zu glühen
F	55	<u>Metapher</u> für männliche Potenz:	trügt statt zu triebelieben lügt statt <u>bemüht zu glühen</u>
F	55	<u>Ironie/Spottstil</u> : Hinweis auf die oben beschriebene, verfrühte Ejakulation des Protagonisten	trügt statt zu triebelieben lügt statt <u>bemüht zu glühen</u>
G	58	<u>Diasyrismus (Spottstil)</u> : (im Kontext mit Absatz F)	<i>wiegend quiekend Kinder kriegend</i>
G	58	<u>Stilistische Antithese</u> : Stilebenen: gehobener Stil („wiegen“), Lautmalerei/ Tiersprache („quieken“); Umgangssprache („Kinder kriegend“)	<i><u>wiegend quiekend Kinder kriegend</u></i>
G	58	<u>Wortfeld</u> „Kind“ (eigentlich „Baby“) wird mit Wortfeld „Tier“ vermischt; das Wort „Quieken“ verweist dabei auf Laute von Tieren (v.a. von Schweinen)	<i>wiegend <u>quiekend</u> Kinder kriegend</i>
H	59-64	<u>Stilistische Antithese</u> : Stilebenen: Vulgärsprache („rammst“, durch Konversion „franst“, „kranzt“, „wampst“, „schwanzt“), Hermetik („rann franst“), Umgangssprache/ Idiomatik („du kannst wannst [...] [willst]“)	So tanz doch Franz so rann franst das Mann Sie kranzt Deinen Wanst wenn Du rammst! Du kannst wannst tanzst und Sie wampst was Du schwanzst!

Ab-satz	Vers	Rhetorisches Mittel	Textstelle
H	59-64	<u>Wortfeld</u> : „Sexualität“/ Vulgärsprache: „rammen“ als lautliche Allusion auf „rammeln“:	So tanz doch Franz so rann franst das Mann Sie kranzt Deinen Wanst wenn Du <u>rammst</u> ! Du <u>kannst</u> wannst tanzt und Sie wampst was Du <u>schwanzst</u> !
H	60	<u>Metapher</u> „Tanz“ für den Geschlechtsakt:	So <u>tanz</u> doch Franz
H	61	(semantische) Hermetik/ <u>Verunklarung</u> : die m.M.n. plausibelste Erklärung liegt in der Paronomasie: z.B. „so ran Franz, dass [es kracht]“ (, denn mit „rann“ und „franst“ liegen zwei finite Formen in zwei verschiedenen Tempus-Formen vor. Wenn man „das Mann“ als das nachgestellte Subjekt anerkennt, liegt der falsche Artikel (richtig: „der“) vor. Für die Kombination der Verben „rann“ und „franst“ nehme ich ebenso eine Paronomasie zu „ranfransen“ an. Die syntaktisch korrekten Sätze „so rann der Mann“, „so franst der Mann“ oder „so ranfranst der Mann“ bleiben semantisch uneindeutig. Eine weitere Möglichkeit: „so ran Franz an das [Sexgerät!] Mann.“, als Verdinglichung der männlichen Potenz. -- Wird „ran“ als <i>falsche</i> Präteritalform von „rinnen“ (also „rann“) gelesen und „franst“ als Präsens-Form von „fransen“, stehen sich zwei finite Formen der 3. Person Singular in Präsens- und Präteritalform gegenüber. -- Es ist offenkundig, dass der Autor grammatische Regeln zugunsten der assonierenden Wirkung von Sprache vernachlässigt.	<u>so rann franst das Mann</u>
H	62-64	<u>Vugarismen</u>	Sie kranzt Deinen Wanst wenn Du <u>rammst</u> ! Du <u>kannst</u> wannst tanzt und Sie wampst was Du <u>schwanzst</u> !
H	62	<u>Allusion (phonologisch/ semantisch)</u> : „rammen“ wird hier als Anspielung auf „rammeln“ benutzt (vgl. auch „ <u>rammel</u> di pammel“); mögliche <u>Synkope</u> von „rammelst“;	Sie kranzt Deinen Wanst wenn Du <u>rammst</u> !
H	63	<u>Synonym</u> : „können“ für „eine Erektion haben“	Du <u>kannst</u> wannst tanzt

Ab-satz	Vers	Rhetorisches Mittel	Textstelle
H	64	<u>Neologismus/Spottstil/Dysphemismus/Vulgarismus</u> : Konversion zu „Wampe“	und Sie <u>wampst</u> was Du schwanzt!
H	64	<u>Metonymie/Spottstil/Dysphemismus/Vulgarismus</u> : Konversion zu „Schwanz“ steht hier für die Zeugung (gleichzeitig bewusste Vernachlässigung der korrekten Verbalisierung „schwänzeln“, da diese nicht Teil des Wortfeldes „Sexualität“ ist)	und Sie wampst was Du <u>schwanzt</u> !
I	67	<u>Metonymie/Neologismus</u> : Konversion zu „Sahne“, steht metonymisch für Samenflüssigkeit	Ammen <u>sahnen</u> ist Annas Schwangeramen.
I	67/ 68	<u>Hermetik/Verunklarung</u> : „das Ammen sahen“ (Eine mögliche Lesart sieht vor, dass es für „Anna“ das Wichtigste ist („Amen“), Ammen zu beschenken/aufzupäppeln.)	<u>Ammen sahen ist Annas Schwangeramen.</u>
I	65- 68	<u>Wortfeld</u> : „Geburt/Kind“	<u>Samen</u> bannen kann man mahnen <u>Mannen</u> dannen Pannen gramen <u>Ammen</u> sahen ist Annas Schwangeramen.
J	69	<u>Metapher</u> „die Schrammeln [...] den Abschied <i>stammeln</i> “	<i>Den Pammel entmannen dann wann <u>die Schrammeln den Abschied stammeln</u></i>
J	69	<u>Stilistische Antithese</u> : Stilebenen: gehobener Stil („Abschied stammeln“), Umgangssprache („dann wann“), Vulgärsprache („Pammel“)	<i>Den Pammel entmannen dann wann <u>die Schrammeln den Abschied stammeln</u></i>
K	70/ 71	<u>Wortfeld</u> : „Körperlichkeit“/Vulgärsprache	Polygamen Bräutigamen rannen rare <u>Ammenschlampen</u> grade an die <u>Schamhaarrampen</u> als sie kannenweise heiße <u>Inbrunstschweiße</u>

Ab-satz	Vers	Rhetorisches Mittel	Textstelle
K	70-74	<u>Stilistische Antithese</u> : Stilebenen: Spottstil („sei's aus Seide sei's aus Neide dummerweise“), gehobener Stil („coram publico“), Vulgärsprache („Ammenschlampe“, „Schamhaarrampe“), Dialekt („rammel di pammel“), „Volkston“ („was raschelt im Stroh“, nach Clemens Bretano und Archim von Arnims „Wiegenlied“ aus „Des Knaben Wunderhorn“, später in Heinrich Heines „Karl I.“)	Polygamen Bräutigamen rannten rare Ammenschlampen grade an die Schamhaarrampen als sie könnenweise heiße Inbrunstschweiße auf der Hochzeitsreise <i>sei's aus Seide sei's aus Neide dummerweise</i> sowieso rammel di pammel was raschelt im Stroh coram publico?
K	70	<u>Oxymoron</u>	<u>Polygamen Bräutigamen</u> rannten rare Ammenschlampen
K	70	<u>Oxymoron</u> (kein typisches Oxymoron - die bedeutungsmäßigen Kontexte liegen einander aber diametral gegenüber)	Polygamen Bräutigamen rannten rare <u>Ammenschlampen</u>
K	70	<u>Solözismus/Hermetik</u> : zwei Versionen sind möglich: 1. „Polygame Bräutigame rannten rare Ammenschlampen [...]“ (falsche Deklination der „Polygamen Bräutigamen“ - als Subjekt, dass „grade an die Schamhaarrampen [rann[t]en]“, sollte sie im Nominativ stehen: „polygame Bräutigame“. Durch die Suffixe „-en“ die Phrase allerdings ein Objekt zu sein. Das kann aber aus dem Zusammenhang nicht der Fall sein; außer, die Bräutigame besitzen „Schamhaarrampen“.) 2. „Polygamen Bräutigamen rannten rare Ammenschlampen [...]“. Diese Versionen ist semantisch gesehen absurd. Die Flexion des Attributs „rare“ deutet auf den Nominativ und somit Subjektfunktion hin.	<u>Polygamen Bräutigamen rannten rare Ammenschlampen</u>
K	73	<u>Antithese</u> : Spottstil/Ironie „Seide“ - „Neide“	<i>sei's aus Seide sei's aus Neide dummerweise</i>
K	74	<u>Plattitüde</u>	<u>sowieso</u> rammel di pammel was raschelt im Stroh coram publico?

Ab-satz	Vers	Rhetorisches Mittel	Textstelle
L	75-79	<u>Wortfeld</u> : „Sexualität“	So kann man mahnen <u>Samen</u> bannen kann den Mannen Pannen gramen andern andres ‚A‘ <u>ausspannen</u> bebend hebend <u>Schenkel</u> klebend
L	80	<u>Katachrese</u>	zäh wie Cäsar [...]
L	80/ 81	<u>Hermetik/Verunklarung</u>	[...] Sarabanden strampfen an den Küsten kühner Gouvernanten [...]
L	81	<u>Metapher</u> : „Küste“ für den weibliche Körper (vgl. <u>Allegorie</u> bei Hoffmannswaldau)	[...] Sarabanden <u>strampfen</u> an den <u>Küsten</u> kühner Gouvernanten [...]
L	81/ 82	<u>Metapher/gehobener Stil</u>	[...] Konfirmanden <u>Sehnsucht stranden</u>
L	81/ 82	<u>Hermetik/Verunklarung</u>	[...] <u>Konfirmanden</u> <u>Sehnsucht stranden</u>
L	80-84	<u>Allegorie/Wortfeld</u> (historische) „Seefahrt“ (vgl. bei Hoffmannswaldau „Verliebte Arien“: Allegorie auf den Geschlechtsverkehr)	zäh wie Cäsar Sarabanden strampfen an den <u>Küsten</u> kühner Gouvernanten Konfirmanden Sehnsucht <u>stranden</u> Küsse dünner Aspiranten dicklich an die Tante <u>planken</u> .
L	83/ 84	semantische <u>Antithese</u> : „dünn“ - „dick“	Küsse <u>dünner</u> Aspiranten <u>dicklich</u> an die Tante planken.
L	80-84	<u>Wortfeld</u> : (historische) „Erziehung“ („Konfirmanden“ trugen „Strümpfe“)	zäh wie Cäsar <u>Sarabanden strampfen</u> an den Küsten kühner <u>Gouvernanten Konfirmanden</u> Sehnsucht stranden Küsse dünner <u>Aspiranten</u> dicklich an die <u>Tante</u> planken.
L	80-84	<u>Synonym</u> : semantische Variation zu „Gouvernante“	zäh wie Cäsar Sarabanden strampfen an den Küsten kühner <u>Gouvernanten</u> Konfirmanden Sehnsucht stranden Küsse dünner Aspiranten dicklich an die <u>Tante</u> planken.
L	80/ 81	<u>Personifikation</u> von „Sarabande“ (Tanz)	[...] <u>Sarabanden strampfen</u> an den Küsten [...]
L	83/ 84	<u>Metapher</u> : „Küsse planken an die Tante“	Küsse dünner Aspiranten dicklich an die Tante planken.
L	83/ 84	<u>Hypallage</u> : falsche Zuordnung von „dicklich“; „dicklich“ sollte nicht als Adverb, sondern als Attribut der Tante zugeordnet sein	Küsse dünner Aspiranten <u>dicklich</u> an die Tante planken.

Ab-satz	Vers	Rhetorisches Mittel	Textstelle
M	85-96	<u>Wortfeld</u> : „christliches Brauchtum“ (das Kompositum „Strandkostüm“ als Analogiebildung zu „Adamskostüm“)	JA WAS DENN DANN WENN DER <u>WEIHNACHTSMANN</u> AUCH NICHT KANN DER OSTERHASE BLASS IM GRASE FEIGE DANN ZUM RÜCKZUG BLASE <u>CHRISTKIND</u> ZEITVERSETZT ENTSETZT IM <u>STRANDKOSTÜM</u> NACH VEILCHEN HETZT?
M	85-96	<u>Wortfeld</u> : „Sexualität“ / Vulgärsprache	JA WAS DENN DANN WENN DER WEIHNACHTSMANN AUCH NICHT KANN DER OSTERHASE BLASS IM GRASE FEIGE DANN ZUM RÜCKZUG <u>BLASE</u> CHRISTKIND ZEITVERSETZT ENTSETZT IM STRANDKOSTÜM NACH <u>VEILCHEN</u> HETZT?
M	85-89	<u>Wortfeld</u> : „Sexualität“ / „christliches Brauchtum“ treffen aufeinander (Katachrese)	JA WAS DENN DANN WENN DER WEIHNACHTSMANN AUCH NICHT <u>KANN</u>
M	90-93	<u>Wortfeld</u> : „Sexualität“ / „Krieg“	DER OSTERHASE BLASS IM GRASE FEIGE DANN ZUM RÜCKZUG <u>BLASE</u>
M	90-93	<u>Katachrese</u> (Osterhase - blass - feige - Rückzug)	DER OSTERHASE BLASS IM GRASE FEIGE DANN ZUM RÜCKZUG BLASE
M	92	<u>Homonym/Polysemie</u> : „feige“ im gebräuchlichen Sinne als „nicht mutig“ und substantiviert als Symbol des weiblichen Geschlechts (im Kontext erzeugt hier nur erstere Version Bedeutung)	DER OSTERHASE BLASS IM GRASE <u>FEIGE</u> DANN ZUM RÜCKZUG BLASE
M	94	<u>Hermetik</u> : Attribut und Adverb bilden keine Kollokation	CHRISTKIND <u>ZEITVERSETZT ENTSETZT</u>

Ab-satz	Vers	Rhetorisches Mittel	Textstelle
M	94-96	<u>Katachrese</u> : (Christkind - Strand - Veilchen); „Veilchen“ als christlich-mythologisches Symbol der Bescheidenheit und Demut (vgl. Zuffi/Impelluso 2003/2005. S. 128 f.) bzw. als Sexuelsymbol in einer pseudo-etymologischen Herleitung von „viola“ („Veilchen“) aus „violare“ („vergewaltigen“) in Freuds „Traumdeutung“ (vgl. Freud 1961. S. 310 f.)	<u>CHRISTKIND</u> ZEITVERSETZT ENTSETZT IM <u>STRANDKOSTÜM</u> NACH <u>VEILCHEN</u> HETZT?
M	94-96	<u>Semantische Antithese</u> : „Veilchen“ (Wiese) - „Strand“	CHRISTKIND ZEITVERSETZT ENTSETZT IM <u>STRANDKOSTÜM</u> NACH <u>VEILCHEN</u> HETZT?
O	103-111	<u>Wortfeld</u> : „Altersbeschwerlichkeit“	Und wenn am <u>Morgen</u> dämmernd ungeruht der <u>Gliederschmerz</u> ungeschönt nachklanglos ruhelos dröhnt <u>ist niemand da</u> – da sei beruhigt der Dich beruhigt beruhigt. Im Gegenteil ganz breit und geil bietet Unheil sein Hinterteil.
O	103-111	<u>Wortfeld</u> : „Sexualität“ (als <u>Antithese</u> zum Wortfeld „Altersbeschwerlichkeit“ zu verstehen)	Und wenn am Morgen dämmernd ungeruht der <u>Gliederschmerz</u> ungeschönt nachklanglos ruhelos dröhnt ist niemand da – da sei beruhigt der Dich beruhigt beruhigt. Im Gegenteil ganz <u>breit und geil</u> bietet Unheil sein <u>Hinterteil</u> .
O	103-106	<u>Hermetik/Antiklimax/Akkumulation</u> : (Häufungen stellen zumeist eine Steigerung dar - deshalb kann hier von <u>Antiklimax</u> gesprochen werden.) „dämmernd ungeruht [...] ungeschönt nachklanglos ruhelos“	Und wenn am Morgen <u>dämmernd</u> <u>ungeruht</u> der <u>Gliederschmerz</u> <u>ungeschönt</u> <u>nachklanglos ruhelos</u> dröhnt
O	106	<u>Metapher</u> : Schmerz kann nicht „dröhnen“ (Klang erzeugen), dies ist eine bildliche bzw. synästhetische Vorstellung	der <u>Gliederschmerz</u> ungeschönt <u>nachklanglos ruhelos dröhnt</u>
O	107	<u>Antistasis</u> : „da“ (als Polysem)	<u>ist niemand da</u> – da sei beruhigt
O	107	<u>Ironie</u>	<u>ist niemand da</u> – da sei beruhigt
O	110/111	<u>Hermetik/Verunklarung</u>	Im Gegenteil ganz breit und geil <u>bietet Unheil sein</u> <u>Hinterteil</u> .

Ab-satz	Vers	Rhetorisches Mittel	Textstelle
O	110	<u>Antithese</u> : Beruhigung - Unheil	Und wenn am Morgen dämmernd ungeruht der Gliederschmerz ungeschönt nachklanglos ruhelos dröhnt ist niemand da – da sei beruhigt der Dich beruhigt <u>beruhigt</u> . Im Gegenteil ganz breit und geil bietet <u>Unheil</u> sein Hinterteil.
P	112	<u>Metapher</u> : „leise treten“ steht für u.a. gesellschaftlichen Rückzug (hier im Zuge einer möglichen Schwangerschaft: weniger Geld ausgeben)	Mußt <u>leise treten</u> und Moneten kneten
P	112	<u>Hermetik/Pleonasmus</u> : „Moneten kneten“	Mußt leise treten und <u>Moneten kneten</u>
P	113	<u>Metapher</u> : „Stunden zählen“ steht für ungeduldiges Warten	Mußt leise treten und Moneten kneten <u>Stunden zählend</u> lähmend Hoffnung beten
P	114	<u>Hermetik/Verunklarung</u> : „Hoffnung beten“ (unklar: möglich Annäherung aus: „Hoffnung <i>haben</i> “, „ <u>um</u> etwas beten“ oder „beten, um Hoffnung zu haben“; hinzukommt das Adverb „lähmend“, dass in Kombination mit dem Verb „beten“ keine eindeutige Sinnzuschreibung zulässt.	Mußt leise treten und Moneten kneten Stunden zählend <u>lähmend Hoffnung beten</u>
Q	115	<u>Metapher</u> : „beißendheiße Lieder“ muss hier ironisch im Sinne des <u>Spottstils</u> verstanden werden: Nun muss sich der gewordene Vater die „Lieder“ (Schreien des Babys) anhören;	während <u>beißendheiße Lieder flehen</u>
Q	115	<u>Metonymie</u> : die „Lieder“ stehen metonymisch für die Sänger, die jene Lieder singen (oder eben - ironisch - die Lieder „flehen“)	während <u>beißendheiße Lieder flehen</u>
R	116- 118	<u>Wortfeld</u> : „Jenseits“	Nur den <u>Schubert</u> frantz was die <u>Elfe</u> tanzt. In <u>elysischen Höhn</u> ist leicht jungfräulich zu Bett zu gehen.

Ab-satz	Vers	Rhetorisches Mittel	Textstelle
R	116-118	<u>Wortfeld</u> : „Sexualität“ („fran[z]t“ erinnert in diesem Zusammenhang noch an vorhergehende Absätze)	Nur den Schubert <u>franzt</u> was die Elfe <u>tanzt</u> . In elysischen Höhn ist leicht <u>jungfräulich</u> zu Bett zu gehen.
R	116-118	<u>Katachrese</u> (grotesk verfremdete Darstellung des berühmten Komponisten Franz Schubert)	<u>Nur den Schubert franzt was die Elfe tanzt.</u> <u>In elysischen Höhn</u> <u>ist leicht jungfräulich zu Bett zu gehen.</u>
R	116	<u>Chiffre</u> „tanzen“ steht in diesem Text meist als Metapher für die Ausübung des Geschlechtsakts (In Kombination mit „franzt“ ist auch folgende Lesart denkbar: es ärgert „Schubert“, dass sie ihm <i>auf der Nase herumtanzt</i> . -- „Nur“ ist dabei nicht im Sinne von „ausschließlich“ auf „Schubert“ bezogen, sondern als vermittelnder Konnektor zwischen den Absätzen zu verstehen.)	Nur den Schubert franzt was die Elfe <u>tanzt</u> . In elysischen Höhn ist leicht jungfräulich zu Bett zu gehen.
R	117/118	<u>Sustentio</u> (der Leser erwartet ein Homöoteleuton „-ön“ mit „Höhn“ und <i>unrein</i> mit „gehen“)	In elysischen Höhn ist [<u>schön</u>] jungfräulich zu Bett zu gehen.
R	117	<u>Pathos</u>	In <u>elysischen Höhn</u> ist leicht jungfräulich zu Bett zu gehen.
R	118	<u>Metapher</u> für „am Ende des Tages“ (also „jungfräulich bleiben“ - die <u>Antithese</u> besteht aber darin, dass das „Jungfräulich-beiben“ auch im Bett geschehen muss.)	In elysischen Höhn ist leicht jungfräulich <u>zu Bett zu gehen.</u>
S	119-128	<u>Wortfeld</u> : „Musik“ („Patron“ als „Schirmherr“, „Maitre“ - umgangssprachlich auch abwertend gebraucht; „Andante ma non troppo“ als Tempobezeichnung „Gehend, aber nicht zuviel“)	Mit dem Tanzgespanns ahnt gespannt sich ans <u>Andante ma</u> <u>non</u> <u>troppo</u> den Pa- tron besser man propft ihn schon vor dem <u>Anfangs-</u> <u>ton</u>
S	119-128	<u>Wortfeld</u> : „Sexualität“	Mit dem <u>Tanzgespanns</u> ahnt gespannt sich ans Andante ma non troppo den Pa- tron besser man <u>propft</u> ihn schon vor dem Anfangs- ton

Ab-satz	Vers	Rhetorisches Mittel	Textstelle
S	119-124	<u>Hermetik/Verunklarung</u> : die Verbalphrase konstruiert sich folgendermaßen: jmd. ahnt sich an etw.; das Verb „ahnen“ verlangt weder nach einen Reflexivpronomen noch nach der Präposition „an“. Unklar ist auch die Funktion des „Patrons“ - im Nominativ („der Patron“) übernimmt er die Funktion eines nachgestellten Subjekts. Als zweites Objekt ist folgende Verbalphrase möglich und durch Permutation ersichtlich: jmd. ahnt sich den Patron ans Andante ma non troppo; Weiter bleibt aber die Bedeutung des Vollverbs unklar.	<u>Mit dem Tanzgespanns</u> <u>ahnt gespannt sich ans</u> <u>Andante ma</u> <u>non</u> <u>troppo den Pa-</u> <u>tron</u>
S	125	<u>Metonymie</u> : „pfropfen“ ist hier im weitesten Sinne als Kastration zu verstehen	besser man <u>propft</u> ihn schon vor dem Anfangs- ton
S	128	<u>Metapher/Wortfeld</u> „Tanz“: der „Anfangston“ steht hier als Beginn der Kopulation;	besser man propft ihn schon vor dem <u>Anfangs-</u> <u>ton</u>
S	125-128	<u>Zyklus</u> : „vor dem Anfangston“ verweist wiederum auf den Beginn des Textes	besser man propft ihn schon <u>vor dem Anfangs-</u> <u>ton</u>
S	125-128	<u>Spottstil/Ironie</u>	<u>besser</u> man <u>propft</u> ihn schon vor dem Anfangs- ton

Auch diese Analyse hinsichtlich besonderer semantischer Eigenschaften von Symbolen konzentriert sich auf kontrastierende rhetorische Mittel.

Auf rein semantischer Ebene werden sämtliche Gegensatzpaare als „Antithesen“ ausgewiesen: „Glieder“ - „Schenkel“ (A,5), „kurz“ - „lang“ (A,10/11), „stehen“ - „fallen“ (D,21-24), „Heldenpose“ - „Kleine“ (D,21/22), „heben“ - „sitzen“ (E,38), „dünn“ - „dick“ (L,83/84), „Veilchen“ (zu „Wiese“) - „Strand“ (M, 94-96). Eine doppelte Antithese stellt „langbeinig“ - „kurzerhand“ (B,12-14) dar. Im Oxymoron „durchsicht’ge[n] [...] Camouflage“ (E,45-47) stehen sich Transparenz und Versteck kontrastierend gegenüber (wie in der Akkumulation der idiomatischen Wendungen „rammel di pammel“, „Was raschelt im Stroh“ und „coram publico“, E,74). Ebenso *Oxymora* bilden „Polygamen

Bräutigamen“ (K,70) und „Ammenschlampen“ (K,70). Markant wirken in vorliegendem Text die Akkumulationen von Attributen, deren Bedeutungen antithetisch bis hermetisch angeordnet sind. In „Langsam / fand Franz dann im Tanz / langsam / an Ihrem Schoße / furiose sittenlose herrenlose / Apotheose.“ (C,19/20) stellen „furios“ und „sittenlos“ aus dem Kontext noch bedeutungsmäßig enge Beziehungen zum Nomen „Apotheose“ her, während das Attribut „herrenlos“ einen Gegensatz und eine Antiklimax darstellt. Betrachtet man den Fall genauer, kann „herrenlos“ kein semantisches Gegensatzpaar zu einem der Attribute oder zum Nomen bilden. Denn es verweigert eine Denotation, da die Attribute und das Nomen der Nominalphrase keine Kollokationen bilden. Während also der Leser eine genaue Vorstellung von der weiteren Chronologie des Textes hat - „Langsam fand Franz dann im Tanz [...] an Ihrem Schoße [...]“ -, wird der Text im Stile eines retardierenden Moments verlangsamt: durch die Konduplikation von „langsam“ und die Akkumulation der Attribute „furiose sittenlose herrenlose“. Hinzu kommt die Verrätselung und Verfremdung durch solche Attribute, die keine eindeutigen Sinnzuschreibungen zulassen. Die verhinderte Denotation der Nominalphrase verschiebt den Fokus hin zum rein Sprachlichen, hin zur Exemplifikation, die längst vorbereitet wurde. Denn die Nominalphrase (C,17/18) weist eine hohe Dichte an internen Referenzen auf (Homöoteleuton, Homöoptoton, Assonanz). Ähnliche Mechanismen finden sich in der Häufung von Adverbien in „Und wenn am Morgen dämmernd / ungeruht / der Gliederschmerz ungeschönt / nachklanglos ruhelos dröhnt“ (O,103-106) oder in der Häufung von Nomen-Verb-Phrasen in „Mußt leise treten und Moneten kneten / Stunden zählend / lähmend Hoffnung beten“ (P,112-114).

Einen besonderen Fall eines semantischen Gegensatzes stellt die Figur der Antistasis in „ist niemand da – da sei beruhigt“ (O,107) dar: als Polysem tritt „da“ im Hauptsatz als Lokaladverbial und im Einschub als Partikel auf.

Wie in „phonologische Eigenschaften“ bereits angemerkt, sind alle Wörter und ebenso alle rhetorischen Figuren entsprechend ihrem (übertragenen oder expliziten) semantischen Gehaltes Integral eines Wortfeldes. Die einzelnen Absätze bilden zum Teil sehr unterschiedliche Wortfelder aus, die in der Analyse auch entsprechend ausgewiesen werden. Folgende Wortfelder finden in fast allen Absätzen Einzug: „Körper“, „Sexualität“, „Kind“ und „Tier“. In Absatz C z.B.

wurde auf verschiedene Polyseme gesondert hingewiesen: so ist das Lexem „Schoß“ teil des Wortfeldes „Sexualität“ (metonymisch für das weibliche Geschlecht), „Körper“ (rein anatomisch betrachtet) und „Kind“ (z.B. „auf den Schoß setzen“). Wortfelder sollen immer unter dem Aspekt gleichzeitig auftretender semantischer Stilmittel betrachtet werden. Hier sei einerseits auf die Homonyme verwiesen, die verschiedene Lesarten zulassen (vgl. z.B. in Absatz M „können“, „blasen“, „[f]eige“) oder die oben erwähnten Neologismen. Letztere treten als semantische Schnittpunkte auf und bilden dynamische Höhepunkte. Der Solözismus „trieb“ (A,6) kann einerseits als Vulgarismus von „treiben“ abgeleitet und zum Wortfeld „Sexualität“ gezählt werden, und andererseits unter psychoanalytischem Aspekt einer objektiven „Körperlichkeit“ zugerechnet werden. Vor allem Komposita bieten Interpretationsspielraum, da Elemente der Komposition verschiedenen Wortfeldern zugerechnet werden können. Vom Titel „Tanzgespanns“ angefangen, sind die gemeinten und oben ausgeführten Komposita „Heißluftscheune“ (D,27), „Schlappenschwanztanz“ (E, 35), „Schwangeramen“ (I,68), „Schamhaarrampen“ (K,73) und „Inbrunstschweiße“ (K,71) vor allem unter dem Aspekt von Sexualität und Pornographie zu betrachten. Die Komposita „Heißluftscheune“ (D,27) und „Schamhaarrampen“ (K,73) stellen über das Wortfeld „Bauernhof“ auch eine Verbindung zum Wortfeld „Tier“ her. Einen Höhepunkt stellt das Lexem „Sodomie“ dar, als symbolisierte Verbindung der genannten Wortfelder. Ferner folgt ihr ein paronomasierendes Wortspiel, aus Assonanz, Duplikation, variierten Phraseologismen und Ellipsen. Das Wortfeld „Kind“ wird auf diese Weise mit den Feldern „Sexualität“ und „Körperlichkeit“ verbunden: „Sodomie Wiedumir Sowiedir Wirwieirr“ (F,49). Dabei auch werden nicht immer nur *Lexeme* des Wortfeldes „Kind“, sondern auch die Sprache der Kindes selbst verwendet: zu den Lexemen „Weihnachtsmann“, das „Christkind“ und der „Osterhase“, die „Amme“, „Gouvernante“ und „Tante“ treten auf morphologischer Ebene Verniedlichungen („stündchenrasch“, E,46), Assonanzen und verschiedenste Reimformen. Vor allem Texte für Kinder weisen eine Prävalenz von Assonanzen, Alliterationen und Homöoteleuta auf. So gesehen kann der gesamte Text als strukturelle Allusion auf die Sprache der Kinder verstanden werden.

Ein weiterer bedeutender Mechanismus dieses Textes liegt in der Thematisierung tabuisierter Inhalte. Nicht allein Sexualität, aber die Verquickung von Sexualität mit Tieren und Kindern soll den Leser zu einer Emotion, einem Kommentar zwingen bzw. seine Aufmerksamkeit gewinnen. Ein weiteres Tabu bricht der Text in Absatz O, in dem schließlich das Wortfeld „Sexualität“ mit der Lebensrealität älterer Menschen verbunden wird. Das bestimmende Wortfeld „Sexualität“ spiegelt sich dabei nicht nur in Neologismen wider, sondern auch in einer Fülle von rhetorischen Figuren mit *übertragener* Bedeutung. Hier sind vor allem Metaphern und Metonymien zu nennen. Während die Metapher mittels *übertragener Bedeutung* und per Konvention auf Ereignisse Sachen verweisen, stellt die Metonymie einen Realbezug, eine Form von Ähnlichkeit her (vgl. Theorie).⁸⁰ Im vorliegenden Text findet sich eine Fülle von derartigen Anspielungen, die vor allem eine sexuelle bzw. pornographische Lesart unterstützen: Bereits im Titel wird der „Tanz“ angesprochen, der sich mit Fortdauer des Textes als metaphorische Chiffre für Geschlechtsverkehr entpuppt. Ähnliche Allusionen stellen die Phrasen „schweifen lassen“ (D,33/34), „Schlappenschwanztanz“ (E,35), „Hebst Du nun ab oder sitzt Du gar auf?“ (E, 38), „stündchenrasch Camouflage“ (E46/47) dar. In Absatz L, Vers 80 bis 84 findet sich in barocker Tradition eine Allegorie auf den Koitus. Weitere Metaphern sind zum Wortfeld „Sexualität“ zu zählen: „lockend in die Heißluftscheune weidend“ (D,27) steht für oralen Geschlechtsverkehr (vgl. dazu auch S. 98), „er verfrühte glühend“ (F,50) für die verfrühte Ejakulation und „bemüht zu glühen“ (F,55) für den Versuch, das männliche Geschlecht zu erigieren. Metonymien weisen dagegen einen Realbezug zum Denotat auf, also eine Form von Ähnlichkeit: dies gilt für „Heldenpose“ (D,21), „alles Kleine“ (D, 22) oder „Schweif“⁸¹ (D,33), die metonymisch für das männliche Geschlecht verwendet werden. Eine Form von Ähnlichkeit weisen auch die „Heißluftscheune“ (D,27) und der menschliche Mund, „Sahne“ (I,67) und Samenflüssigkeit auf. Weitere Metaphern und Metonymien werden oben in der Analyse

⁸⁰ Eine strukturelle Ähnlichkeit der Beziehungen von Metapher - Metonymie und Denotation - Exemplifikation ist dabei festzustellen.

⁸¹ Das interaktive Synonym-Wörterbuch der Universität Leipzig, Institut für Informatik, weist eine 57%-ige Übereinstimmung zwischen „Schwanz“ und „Schweif“ auf. Vgl. <http://www.raetselhilfe.de/synonym.php>, 11. 11. 2012;

gesondert ausgeführt; diese haben für die im Bezug auf Wortfelder und Lesarten keine weitere Bewandtnis.

Ebenso ein Stilmittel der übertragenen Bedeutung stellt die Katachrese dar: In Absatz M beispielsweise werden die allegorischen Zusammenhänge von Weihnachtsmann, Osterhase und Christkind semantisch konterkariert. Die kulturelle Determination wird aufgehoben, und typisch für diesen Text findet sich die Enttäuschung der Lesererwartung auch in der Negierung von katholischem Brauchtum: der Weihnachtsmann „kann“ nicht, der Osterhase „bläst zum Rückzug“ (Wovon, ist die Frage?), und das Christkind „hetzt im Strandkostüm nach Veilchen“.

Eine völlig andere Lesart eröffnet das Ende des Textes: Zusammen mit dem Wortfeld „Musik“ wird hier die Vermutung bestätigt, den gesamten Text als groteske Persiflage des bedeutenden Komponisten Franz Schubert (1797 - 1828) zu lesen. Diese Lesart offenbart sich aber erst am Ende des Textes, als die sexuell dominierenden Wortfelder den Kontexten der Musik Platz machen. Stellvertretend dafür kann in Absatz S das zur Chiffre für Kopulation potenzierte Kompositum „Tanzgespanns“ also auch im musikhistorischen Kontext gelesen werden. Die Wiederholung vollkommen identischer Wörter kann also je nach ihrem Kontext verschiedene Lesarten unterstützen.

Die rhetorischen Stilmitteln Homonymie und Polysemie heben jenes Phänomen besonders hervorgehoben (z.B. „[F]eige“). Dagegen benennen Synonyme das Auftreten verschiedener Lexeme zu semantisch gleichen oder sehr ähnlichen Inhalten („können“ - „erigieren“).

Das Stilmittel der Ironie ist auch Teil der Gruppe von Figuren, deren Bedeutung *übertragen* zu verstehen ist. Der Leser spürt besonders bei der Anwendung des Wortfeldes „Sexualität“ eine gewisse Ironie im gesamten Text mitschwingen. Besonders augenfällig wird dies in „Und wenn [...] der Gliederschmerz [...] dröhnt, ist niemand da – da sei beruhigt“ (O,107). Der Erzähler spricht (vermutlich) den männlichen („Gliederschmerz“) Protagonisten an und führt ihm ironisch sein Alleinsein vor Augen.

Eine weitere Gruppe von Stilmitteln mit besonderen semantischen Eigenschaften beschäftigt sich mit der bewusst fehlerhaft verwendeten Grammatik. Diese Figuren zählen auch zu den prägendsten Stilmitteln dieses Textes: Solözismen und Paronomasien. Ob tatsächlich ein Fehler vorliegt, kann nicht

immer geklärt werden, weil je nach Lesart verschiedene Schlussfolgerungen möglich sind. So kann „Glieder erhebend“ (A,5) im anatomischen Sinne als stilistisch neutral und grammatikalisch korrekt betrachtet werden, während die sexuelle Lesart einen ungewöhnlichen Plural des männlichen Geschlechts feststellt. In diesem Fall ist es valide, von Solözismus oder Paronomasie zu sprechen. Gewisse grammatische Unschärfen führen zur Öffnung neuer Wortfelder. Die möglichen Varianten müssen also auf ihre Semantik hin untersucht werden. In der vorliegenden Analyse werden in „Sodomie Wiedumir Sowiedir Wirwieirr“ (F,49), „so rann franst das Mann“ (H,61) und „Polygamen Bräutigamen rannen rare Ammenschlampen“ (K,70) grammatikalische Verstöße nachgewiesen. Dabei tritt die semantische Dechiffrierung in den Hintergrund: bedeutend ist die Verstärkung von Referentialität durch Schaffung neuer bzw. durch Verknüpfung bestehender Wortfelder. Paronomasien treten auch als kunstvoll gestaltete Wortspiele auf, z.B. in „langbeinig lebt sichs / kurzerhand / kopflos.“ (B,12-14). Sie lösen feste Wortverbindungen und fügen diese neu zusammen. So kann auch „schenkelnd Ihre Überbeine“ (D,26) als Paronomasie bezeichnet werden, die eng mit anderen rhetorischen Figuren zusammenwirken. In diesem Fall sind es Neologismen aus Konversion und Komposition, die der Nomen-Verb-Phrase ihre poetische Kraft verleihen.

Generell tragen Wortspiele zu einer starken Bedeutungsvervielfachung bei. Dies kann in extremen Situationen auch zu Hermetik führen. Dabei kann das zu Verstehende seinen Inhalt nicht mehr entfalten. Besonders bei Akkumulation („sowieso rammel di pammel was raschelt im Stroh coram publico?“, K,74), bei mehrgliedriger Komposition („Wiedumir Sowiedir Wirwieirr“, F,49) oder bewusster Unterlassung von Kookkurrenz („langbeinig lebt sichs kurzerhand kopflos.“, B,12-14) kann der entsprechenden Phrase kein eindeutiger Sinn zugeordnet werden. Denotation wird verhindert, die Bezugnahme auf einen Referenten findet nicht statt. Vielmehr beziehen sich diese Phrasen auf den Text selbst; der Text exemplifiziert sich selbst und gibt diesen in Wiederholung und Variation wieder. Eine Vorform zur Hermetik stellt die Plattitüde dar. Jene PlattitüdePlattitüden präsentieren sich als abgedroschene und inhaltsleere Phrasen, die vor allem unter pragmatischen Aspekte von Sprache *Sinn* erzeugen, wie z.B. „Wie duld’ ich nach all dem so traurigen Herrn?“ (E,39) und „sowieso rammel di pammel was raschelt im Stroh coram publico?“ (K,74). Zu

Formen der Verrätselung können die Plattitüden ebenso gezählt werden wie der Alogismus oder das Paradoxon. Betrachten wir verschiedene andere oben genannte Beispiele kann konstatiert werden, dass alle Figuren mit besonderen semantischen Eigenschaften auch zu Figuren der Hermetik gezählt werden können, sofern sie ihre Wirkung dahingehend entfalten, den vordergründigen *Sinn* zu verfremden und eine Dechiffrierung zu verunmöglichen. Besonders augenfällig ist das in den Akkumulationen von Attributen und Adverbien „furiose sittenlose herrenlose Apotheose.“ (C,19/20), „schürzender stürzender Liegestatt“ (F,52/53), „durchsicht’gen sücht’gen stündchenrasch Camouflage“ (E,45-47) oder „dämmernd ungeruht [...] ungeschönt nachklanglos ruhelos dröhnt“ (E,103-106). Das kann in Verbindung mit einer Metapher stattfinden („Sarabanden strampfen an den Küsten kühner Gouvernanten“ (L, 80/81), als Neologismus „Schlappenschwanztanz“ (E,35), als idiomatische Wendung „langbeinig lebt sichs kurzerhand kopflos.“ (B,12-14) oder als Paradoxon „widerstrebend schwebend“ (A,4). Ebenso hermetisch wirken eine Vielzahl von Nomen-Verb-Phrasen, die die Valenz des Prädikats ignorieren („sich an etwas ahnen“, S,119-124), als Alogismus auftreten („sich in jemandem wehren“, E,44), oder schlicht hermetische Kollokationen bilden („Apotheose finden“, C,16-20 oder „Moneten kneten“, P,112) . Zusätzlich weisen viele Sätze kein funktionstüchtiges Syntagma auf. Verantwortlich dafür ist eine Vielzahl an Präsens-Partizipien (vgl. syntaktische Eigenschaften), die nicht nur entscheidenden Einfluss auf die Syntax, sondern auch auf die Semantik haben. In Absatz A beispielsweise findet sich das erste finite Verb erst in Zeile 5. Zwar kann die Bedeutung des Inhalts problemlos erschlossen werden, die Partizipien aber stehen einer fortschreitende Handlung im Weg. Dementsprechend sind es bevorzugt Passagen mit Präsens-Partizipien, die Assymetrie und Digression unterstützen und gleichzeitig Progression und Chronologie unterlaufen.

Eine weitere Gruppe von rhetorischen Figuren betreffen verschiedene im Text vorhandene Stilschichten.⁸² Im Fokus stehen wiederum die kontrastierende Wirkung des Stils und die Erzeugung interner Strukturen. Verschiedene Stilebenen werden auf zwei Arten ausgewiesen: Ist ein Absatz stilistisch

⁸² Harjung führt in seinem „Lexikon der Sprachkunst“ verschiedenen Stilebenen aus, die ich für diesen Text adaptiere. Vgl. Harjung, J. Dominik. Lexikon der Sprachkunst. Die rhetorischen Stilformen. Mit über 1000 Beispielen. München: Beck 2000. (Beck’sche Reihe 1359). S. 406 f.

kohärent und sticht nur ein Wort hervor, so wird dieses extra aufgeführt. Wird ein Absatz aber offensichtlich durch die Spannung der Stilschichten genährt, wird unter „Stilistische Antithese“ dieser stilistische Gegensatz nachvollzogen. Besonders hervorstreichen sind die bereits oben analysierten Neologismen, Übertreibungen (Hyperbel), Diasyrismen, Dysphemismen, Ironie-Figuren, Schimpf- und Spottstilistik, die als Teil des Wortfeldes „Sexualität“ für die Vulgärsprache verantwortlich sind. Kontrastierend wirken auch Onomapöie oder Figuren von übertragener Bedeutung, die stilistisch einer gehobenen Sprache zuzuordnen sind.

Einen besonderen Fall stellt die Parodie des gehobenen romantischen Stils dar. Bereits bei Annette von Droste-Hülshoff, Adolf von Schack, Gustav Schwab, Friedrich W. A. Schmidt oder Heinrich Heine findet sich der poetische Ausdruck „Fern hör' ich“ (E,40). Eine weitere Anspielungen (Allusion) auf den Sprachduktus romantischer Dichtung bildet der alternierend jambische Vierheber am Beginn von Absatz D, die vor allem in seiner Ebenmäßigkeit dem Ideal des Volkstons entspricht.

B.3.4. Mikro- und makrostrukturelle Eigenschaften

Das Kapitel „mikro- und makrostrukturelle Eigenschaften“ konzentriert sich auf jene rhetorischen Figuren der Wiederholung und Variation, die *absatzübergreifend* zwischen den Absätzen auftreten. Auf makroskopischer Ebene werden strukturelle Analogien untersucht, Permutationen, Klimaces, aber auch phonologische/morphologische, syntaktische und semantische Gegensatzpaare. Es finden sich sowohl Figuren der Wiederholung als auch der Variation unter den „mikro- und makrostrukturellen Eigenschaften“. Da Textteile in der Figur der Permutation wiederholt werden, sprechen wir nicht von Wiederholung, sondern von Variation.

Die folgende Analyse untersucht den Text auf jene absatzübergreifenden Zusammenhänge, die vor allem für die Aktivierung des reproduktionalen Gedächtnisses von Bedeutung sind.

Ab-satz	Vers	Rhetorisches Mittel	Textstelle
A-B	1-9	<u>Hermentik/Paronomasie</u>	Er an Schenkel klebend <u>Ihn</u> belebend aber Sie nur widerstrebend schwebend! Glieder erhebend – Schenkel erbebend das triebt lebend bebend hebend. Widerstrebend immer mehr zog Sie <u>Ihn</u> und her
A-B	1-8	<u>Konduplikation</u> „widerstrebend“, <u>Homöoteleuton</u> „-ebend“ und <u>Homöoptoton</u> „-end“	Er an Schenkel klebend Ihn belebend aber Sie nur <u>widerstrebend</u> schwebend! Glieder erhebend – Schenkel erbebend das triebt lebend bebend hebend. <u>Widerstrebend</u> immer mehr zog Sie Ihn und her
A-B	7-8	<u>Homöoteleuton</u> „-ebend“ und <u>Homöoptoton</u> „-end“	<u>lebend bebend hebend.</u> <u>Widerstrebend</u> immer mehr zog Sie Ihn und her

Ab-satz	Vers	Rhetorisches Mittel	Textstelle
A	1-7	<u>Tiefenstrukturen:</u> Erzählinstanz: auktorialer Erzähler; Erzählfokus: (v.a.) „Er“ („aber / Sie“); Ort: -; Zeit: - (eher eine Beschreibung der Gleichzeitigkeit, als der Chronologie); Tempus: Präsens (Neologismus „trieb“: enthält den präteritalen Ablaut von „treiben“, aber auch die 3. Person-Flexion der Präsens-Form); Sujet: beginnender Geschlechtsakt;	Er an Schenkel klebend Ihn belebend aber Sie nur widerstrebend schwebend! Glieder erhebend – Schenkel erbebend das triebt lebend bebend hebend.
A	7	<u>Trikolon</u>	das triebt <u>lebend bebend hebend.</u>
A	1-7	<u>Trikolon:</u> „er“ - „sie“ - „es“ („das“)	Er an Schenkel klebend Ihn belebend aber Sie nur widerstrebend schwebend! Glieder erhebend – Schenkel erbebend das triebt lebend bebend hebend.
A	1-7	<u>These-Antithese-Synthese</u> (mit Klimax durch (finites) Verb): „er“ - „sie“ - „es“	Er an Schenkel klebend Ihn belebend aber Sie nur widerstrebend schwebend! Glieder erhebend – Schenkel erbebend das triebt lebend bebend hebend.
A/B	1-14	<u>Antithese:</u> Progression (<u>unterstrichen</u>) - Digression	Er an Schenkel klebend Ihn belebend aber Sie nur widerstrebend schwebend! Glieder erhebend – Schenkel erbebend das triebt lebend bebend hebend. <u>Widerstrebend immer mehr</u> <u>zog Sie Ihn und her</u> kurz lang lang kurz kurz kurz lang kurz lang kurz kurz kurz <u>langbeinig lebt sichs</u> <u>kurzerhand</u> <u>kopflos.</u>
B	12-14	<u>Trikolon und Klimax</u>	<u>langbeinig</u> lebt sichs <u>kurzerhand</u> <u>kopflos.</u>

Ab-satz	Vers	Rhetorisches Mittel	Textstelle
B	8-14	<u>Tiefenstrukturen:</u> Erzählinstanz: Auktorialer Erzähler; Erzählfokus: (v.a.) „Sie“ (Sujet); Ort: -; Zeit: Chronologie der Handlung („widerstrebend immer mehr“); Tempus: Präteritum, „Aphorismus“ im Präsens; Sujet: beginnender Geschlechtsakt/Gezerre	Widerstrebend immer mehr zog Sie ihn und her kurz lang lang kurz kurz kurz lang kurz lang kurz kurz kurz langbeinig lebt sichs kurzerhand kopflos.
B	8-14	<u>eine durch Syntax bedingte (zyklische) Dreiteilung:</u> vollständiger - unvollständiger - vollständiger Satzbau (Progression - Digression - Progression)	<u>Widerstrebend immer mehr</u> <u>zog Sie ihn und her</u> kurz lang lang kurz kurz kurz lang kurz lang kurz kurz kurz <u>langbeinig lebt sichs</u> <u>kurzerhand</u> <u>kopflos.</u>
B-C	12-17	<u>Anapher:</u> „Lang-“	<u>langbeinig</u> lebt sichs kurzerhand kopflos. <u>Langsam</u> fand Franz dann im Tanz <u>langsam</u>
B-C	10-17	<u>Paromöose:</u> „lang[-]“:	kurz <u>lang</u> <u>lang</u> kurz kurz kurz <u>lang</u> kurz <u>lang</u> kurz kurz kurz <u>langbeinig</u> lebt sichs kurzerhand kopflos. <u>Langsam</u> fand Franz dann im Tanz <u>langsam</u> an Ihrem Schoße furiose sittenlose herrenlose Apotheose.
B-C	14-19	<u>Homöoptoton:</u> „-los[e]“	langbeinig lebt sichs kurzerhand kopflos. <u>Langsam</u> fand Franz dann im Tanz <u>langsam</u> an Ihrem Schoße furiose sittenlose herrenlose Apotheose.
C	15-20	<u>Tiefenstrukturen:</u> Erzählinstanz: Auktorialer Erzähler; Erzählfokus: „Franz“ („Er“); Ort: -; Zeit: Chronologie der Handlung („langsam“); Tempus: Präteritum; Sujet: Geschlechtsakt („Apotheose“ als Metapher für den Orgasmus)	<u>Langsam</u> fand Franz dann im Tanz <u>langsam</u> an Ihrem Schoße furiose sittenlose herrenlose Apotheose.

Ab-satz	Vers	Rhetorisches Mittel	Textstelle
C-D	18-21	<u>Homöoteleuton</u> „-ose“ und <u>Homöoptoton</u> „-ose“	an Ihrem Schoße furi <u>ose</u> sittenlose herrenlose Apotheose. Heldenpos <u>e</u> steht von alleine
C	19	<u>Trikolon, Akkumulation, Klimax</u>	Langsam fand Franz dann im Tanz langsam an Ihrem Schoße furi <u>ose</u> sittenlose herrenlose Apotheose.
D	21-34	Tiefenstrukturen: Erzählinstanz: Auktorialer Erzähler; Erzählfokus: „Er“, dann „Sie“; Ort: -; Zeit: Chronologie der Handlung; Tempus: Präsens; Sujet: beginnender Geschlechtsakt „falls [...] Sie ihn [...] schweifen läßt“	Heldenpose steht von alleine alles Kleine drängt zum Scheine drängt mit Wollust an die Leine. In jedem Fall fällt Phallust keine falls die Kleine schenkelnd Ihre Überbeine lockend in die Heißluftscheune weidend Ihn den schaukelnden gaukelnden wackelnden torkelnden wankenden schwankenden werkelnden ferkelnden tummelnd fummelnd schweißbenäßt himmelgreifend schweifen läßt.
B/D	9-34	<u>Semantische Variation</u> : die Hin- und-her-Bewegung aus Absatz B findet sich semantisch in Absatz D wieder	Widerstrebend immer mehr zog Sie Ihn und her kurz lang lang kurz kurz kurz lang kurz lang kurz kurz kurz langbeinig lebt sichs kurzerhand kopflos. [...] Heldenpose steht von alleine alles Kleine drängt zum Scheine drängt mit Wollust an die Leine. In jedem Fall fällt Phallust keine falls die Kleine schenkelnd Ihre Überbeine lockend in die Heißluftscheune weidend Ihn den schaukelnden gaukelnden wackelnden torkelnden wankenden schwankenden werkelnden ferkelnden tummelnd fummelnd schweißbenäßt himmelgreifend schweifen läßt.

Ab-satz	Vers	Rhetorisches Mittel	Textstelle
A-D	2-26	<u>Konduplikation</u> „[s]chenkel[nd]“	Er an <u>Schenkel</u> klebend Ihn belebend aber Sie nur widerstrebend schwebend! Glieder erhebend – <u>Schenkel</u> erbebend das triebt lebend bebend hebend. [...] In jedem Fall fällt Phallust keine falls die Kleine <u>schenkelnd</u> Ihre Überbeine
D	21-34	<u>Antithese</u> : Konzinnität (Vers 21-27) - Klimax (Vers 29-34); Zäsur: „weidend“ (Vers 27)	Heldenpose steht von alleine alles Kleine drängt zum Scheine drängt mit Wollust an die Leine. In jedem Fall fällt Phallust keine falls die Kleine schenkelnd Ihre Überbeine lockend in die Heißluftscheune <u>weidend</u> Ihn den schaukelnden gaukelnden wackelnden torkelnden wankenden schwankenden werkelnden ferkelnden tummelnd fummelnd schweißbenäßt himmelgreifend schweifen läßt.
D/E	33-35	<u>Vulgarismus</u> und semantische Variation des männlichen Geschlechtsteils	<u>schweifen</u> läßt. Oh! Du! mein Schlappenschwanzanz!
E	35-47	<u>Tiefenstrukturen</u> : Erzählinstanz: „Er“/„Sie“/ auktorialer Erzähler, ab Vers 40 ausschließlich ein auktorialer Erzähler; Erzählfokus: „Sie“; Ort: -; Zeit: Unmittelbarkeit der Rede: keine Chronologie der Handlung; Tempus: Präsens; Sujet: beginnender Geschlechtsakt	Oh! Du! mein Schlappenschwanzanz! Wo treibt's Dich? Schon wieder hin? Hebst Du nun ab oder sitzt Du gar auf? Wie duld' ich nach all dem so traurigen Herrn? Fern hör' ich des Brünstlers schmächtiges Plärn! Bebend erhebend an Schenkel klebend Ihn belebend aber Sie? Wehrt schon in sich seiner heimgehend durchsicht'gen sücht'gen stündchenrasch Camouflage.
E	36-40	<u>Antithese und Klimax</u> : Fragefiguren - Behauptung	Wo treibt's Dich? Schon wieder hin? Hebst Du nun ab oder sitzt Du gar auf? Wie duld' ich nach all dem so traurigen Herrn? Fern hör' ich des Brünstlers schmächtiges Plärn!
E	45-47	<u>Trikolon, Akkumulation und Klimax</u>	<u>durchsicht'gen sücht'gen</u> <u>stündchenrasch</u> Camouflage.

Ab-satz	Vers	Rhetorisches Mittel	Textstelle
E/F	46-48	<u>Assonanz</u> [sch]	[...] aber Sie? Wehrt schon in sich seiner heimgehend durchsicht'gen sücht'gen <u>stündchenrasch</u> Camouflage. <u>Stillheimlich</u> [...]
A/E	1-43	<u>Variation/Permutation</u> (Aktivierung des reproduktionalen Gedächtnisses)	Er <u>an Schenkel klebend Ihn belebend</u> aber Sie nur widerstrebend schwebend! Glieder erhebend – <u>Schenkel</u> erhebend das triebt lebend <u>bebend hebend</u>. [...] [...] <u>Bebend erhebend an Schenkel klebend</u> <u>Ihn belebend</u> aber Sie?
C/E	19-46	<u>strukturelle Analogie: Trikolon, Hermetik (der Attribute), Akkumulation, Klimax</u>	Langsam fand Franz dann im Tanz langsam an Ihrem Schoße <u>furiöse sittenlose herrenlose</u> Apotheose. [...] [...] <u>durchsicht'gen sücht'gen</u> <u>stündchenrasch</u> Camouflage.
C/E	20-47	<u>strukturelle Analogie: Klimax durch Entlehnung</u>	Langsam fand Franz dann im Tanz langsam an Ihrem Schoße furiöse sittenlose herrenlose <u>Apotheose</u>. [...] [...] durchsicht'gen sücht'gen stündchenrasch <u>Camouflage</u>.
E/F	44-48	<u>Konduplikation „-heim-“:</u>	[...] Wehrt schon in sich seiner <u>heim</u>gehend durchsicht'gen sücht'gen stündchenrasch Camouflage. Still<u>heimlich</u> [...]

Ab-satz	Vers	Rhetorisches Mittel	Textstelle
E/F	47-48	<u>Semantische Variation zu „Camouflage“</u>	Wehrt schon in sich seiner heimgehend durchsicht'gen sücht'gen stündchenrasch <u>Camouflage.</u> <u>Stillheimlich</u> Sodomie Wiedumir Sowiedir Wirwieirr er verfrühte glühend [...]
F	48-57	<u>Antithese:</u> unvollständige (48/49), vollständige (50-52) und unvollständige (53-57) Syntax	<u>Stillheimlich</u> <u>Sodomie Wiedumir Sowiedir Wirwieirr</u> er verfrühte glühend schier auf schürzender stürzender Liegestatt. <u>Litt statt zu liebeliegen</u> <u>trügt statt zu triebelieben lügt statt bemüht zu glühen</u> <u>- stritt dann lieber</u> <u>und dann</u>
F	48-57	<u>Tiefenstrukturen:</u> Erzählinstanz: Auktorialer Erzähler; Erzählfokus: „Er“; Ort: Liegestatt; Zeit: Chronologie der Handlung; Tempus: Präsens/Präteritum (ein Zeitsprung in der Handlung ist aber nicht ersichtlich); Sujet: Sodomie/verfrühte Ejakulation/ Streit	Stillheimlich Sodomie Wiedumir Sowiedir Wirwieirr er verfrühte glühend schier auf schürzender stürzender Liegestatt. Litt statt zu liebeliegen trügt statt zu triebelieben lügt statt bemüht zu glühen - stritt dann lieber und dann
A-F	49	<u>Naheverhältnis Wortfeld „Tier“, „Körper“ und „Sexualität“</u>	Stillheimlich <u>Sodomie</u> Wiedumir Sowiedir Wirwieirr
G	58	<u>Verstoß gegen die Chronologie der Handlung:</u> das „Wiegen“ und „Quieken“ kann nicht <i>während</i> der Geburt geschehen	<i>wiegend quiekend Kinder kriegend</i>
G	58	<u>Tiefenstrukturen:</u> Dieser Absatz kann als Reaktion auf bzw. als Konklusion zu Absatz F gesehen werden. Erzählinstanz: Auktorialer Erzähler; Erzählfokus: neutral; Ort: - ; Zeit: keine chronologische Handlung; Tempus: keine finiten Verbformen; Sujet: Geburt und Babygeschrei	<i>wiegend quiekend Kinder kriegend</i>

Ab-satz	Vers	Rhetorisches Mittel	Textstelle
B/ E/ H	15/ 16- 60	<u>Metapher</u> : „Tanz“ für den Geschlechtsakt	Langsam fand Franz dann im Tanz [...] Oh! Du! mein Schlappenschwanztanz! [...] So <u>tanz</u> doch Franz [...]
H	59- 64	<u>Tiefenstrukturen</u> : Erzählinstanz: Auktorialer Erzähler (spricht männlichen Protagonisten ab Vers 62 mit „Du“ an); Erzählfokus: „Franz“; Ort: -; Zeit: Unmittelbarkeit der Rede; keine Chronologie der Handlung; Tempus: Präsens (Vers 61 weist zwei finite Verbformen auf, eine im Präsens und eine im Präteritum); Sujet: Koitus und Empfängnis;	So tanz doch Franz so rann franst das Mann Sie kranzt Deinen Wanst wenn Du rammst! Du kannst wannst tanzt und Sie wampst was Du schwanzst!
H	59- 64	<u>Anithese</u> : 2 Parallelismen Vers 59-61 und Vers 62-64	So tanz doch Franz <u>so rann franst das Mann</u> Sie kranzt Deinen Wanst wenn Du rammst! Du kannst wannst tanzt und Sie wampst was Du schwanzst!
H	62- 64	<u>Trikolon/Parallelismus</u>	Sie kranzt Deinen Wanst wenn Du rammst! Du kannst wannst tanzt und Sie wampst was Du schwanzst!
I	65- 68	<u>Tiefenstruktur</u> : Erzählinstanz: auktorialer Erzähler; Erzählfokus: neutral (65/66), „Anna“ (67/68); Ort: -; Zeit: zweifelhafte Andeutung einer Chronologie/Kausalität durch das (deklinierte!) Temporaladverb „dann[en]“ (vielmehr: die Überlegungen in Absatz I folgen (aus logisch-chronologischen Gründen) jenen in Absatz H; Tempus: Präsens; Sujet: Vasektomie/ Kastration („Samen bannen“), Angst vor möglichen operativen Pannen beim chirurgischen Eingriff („Pannen gramen“) - Als hermetisch kann der folgende Satz bezeichnet werden: „Ammen sahen ist Annas Schwangeramen.“	Samen bannen kann man mahnen Mannen dannen Pannen gramen Ammen sahen ist Annas Schwangeramen.

Ab-satz	Vers	Rhetorisches Mittel	Textstelle
J	69	<u>Tiefenstrukturen:</u> Erzählinstanz: Auktorialer Erzähler; Erzählfokus: neutral; Ort: -; Zeit: keine chronologische Handlung; Tempus: Präsens; Sujet: Kastration/Vasektomie und Schrammelmusik	<i>Den Pammel entmannen dann wann die Schrammeln den Abschied stammeln</i>
I/ J	69	<u>Assonanz:</u> kurzer Vokal „a“ + Nasal	Samen bannen kann man mahnen Mannen dannen Pannen gramen Ammen sahen ist Annas Schwangeramen. <i>Den Pammel entmannen dann wann die Schrammeln den Abschied stammeln</i>
H/ I/ J	59- 69	<u>gemeinsame Wortfelder:</u> „Sexualität“/Vulgärsprache	So tanz doch Franz so rann franst das Mann Sie kranzt Deinen Wanst wenn Du rammst! Du kannst wannst tanzt und Sie wampst was Du schwanzst! Samen bannen kann man mahnen Mannen dannen Pannen gramen Ammen sahen ist Annas Schwangeramen. <i>Den Pammel entmannen dann wann die Schrammeln den Abschied stammeln</i>
K	70- 74	<u>Tiefenstrukturen:</u> Erzählinstanz: Auktorialer Erzähler; Erzählfokus: neutral; Ort: -; Zeit: Andeutung von Unmittelbarkeit („grade“), Chronologie der Handlung; Tempus: Präsens; Sujet: Unklare Äußerung am Beginn des Absatzes; ansonsten folgen nur idiomatische Wendungen, deren Quintessenz schwer auf einen Nenner zu bringen ist; Es lässt sich vermuten, dass die Thematik vorhergegangener Absätze fortgesetzt wird;	Polygamen Bräutigamen rannen rare Ammenschlampen grade an die Schamhaarrampen als sie kannenweise heiße Inbrunstscheiße auf der Hochzeitsreise sei's aus Seide sei's aus Neide dummerweise sowieso rammel di pammel was raschelt im Stroh coram publico?
K	69- 74	<u>Konduplikation:</u> „[p]ammel“	<i>Den Pammel entmannen dann wann die Schrammeln den Abschied stammeln</i> [...] sowieso rammel di pammel was raschelt im Stroh coram publico?
K	74	<u>Trikolon und Klimax</u>	sowieso rammel di pammel was raschelt im Stroh coram publico?

Ab-satz	Vers	Rhetorisches Mittel	Textstelle
E/ K	45- 74	<u>Semantische Variation</u> zur Antithese „versteckt“ - „sichtbar“	Wehrt schon in sich seiner heimgehend <u>durchsicht'gen</u> sücht'gen stündchenrasch <u>Camouflage</u> . [...] sowieso rammel di pammel <u>was raschelt im Stroh</u> <u>coram publico?</u>
L	75- 84	<u>Tiefenstrukturen:</u> Erzählinstanz: Auktorialer Erzähler; Erzählfokus: neutral; Ort: -; Zeit: Unmittelbarkeit der Rede: keine Chronologie der Handlung; Tempus: Präsens; Sujet: Sexualität/Vasektomie/ Kopulation (auch allegorisch/ metaphorisch)	So kann man mahnen Samen bannen kann den Mannen Pannen gramen andern andres ‚A‘ ausspannen bebend hebend Schenkel klebend zäh wie Cäsar Sarabanden strampfen an den Küsten kühner Gouvernanten Konfirmanden Sehnsucht stranden Küsse dünner Aspiranten dicklich an die Tante planken.
I/ L	65- 77	<u>Variation/Permutation:</u> Aktivierung des reproduktionalen Gedächtnisses	<u>Samen bannen kann man mahnen</u> <u>Mannen dannen Pannen gramen</u> [...] So <u>kann man mahnen Samen bannen</u> <u>kann den Mannen Pannen gramen</u>
A/ E/ L	2- 79	<u>Variation/Permutation:</u> Aktivierung des reproduktionalen Gedächtnisses	Er <u>an Schenkel klebend ihn belebend</u> aber Sie nur widerstrebend schwebend! Glieder erhebend – <u>Schenkel</u> erhebend das triebt lebend <u>bebend hebend</u> . [...] [...] <u>Bebend erhebend an Schenkel klebend</u> <u>ihn belebend</u> aber Sie? [...] <u>bebend hebend Schenkel klebend</u> [...]
H/ L/ M	59- 96	<u>Rede-Partikel „So“/„Ja“:</u> erwecken den Eindruck von Unmittelbarkeit des Ausdrucks	So tanz doch Franz [...] So kann man mahnen Samen bannen [...] JA WAS DENN DANN [...]

Ab-satz	Vers	Rhetorisches Mittel	Textstelle
M	75-84	<u>Tiefenstrukturen:</u> Erzählinstanz: Auktorialer Erzähler; Erzählfokus: neutral; Ort: Orte, die mit den christlichen Bräuchen der genannten Figuren in Zusammenhang stehen, werden grotesk verfremdet („Strand“, Kriegsschauplatz „zum Rückzug blasen“); Zeit: keine Handlung; Sujet: Figuren christlicher Festtage sind verhindert (ihren Dienst zu tun); dahinter eröffnen sich homonymisch Vulgarismen („können“/„blasen“/„[F]eige“/„Veilchen“, die eine stark sexuelle Lesart unterstreichen)	JA WAS DENN DANN WENN DER WEIHNACHTSMANN AUCH NICHT KANN DER OSTERHASE BLASS IM GRASE FEIGE DANN ZUM RÜCKZUG BLASE CHRISTKIND ZEITVERSETZT ENTSETZT IM STRANDKOSTÜM NACH VEILCHEN HETZT?
M	85-96	<u>Trikolon (als dreigliedrige Frage):</u> „Weihnachtsmann“/ „Osterhase“/ „Christkind“	JA WAS DENN DANN WENN DER <u>WEIHNACHTSMANN</u> AUCH NICHT KANN DER <u>OSTERHASE</u> BLASS IM GRASE FEIGE DANN ZUM RÜCKZUG BLASE <u>CHRISTKIND</u> ZEITVERSETZT ENTSETZT IM STRANDKOSTÜM NACH VEILCHEN HETZT?
N	97-102	<u>Tiefenstrukturen:</u> (siehe Tiefenstrukturen Absatz H)	So tanz doch Franz so rann franst das Manns Sie kranzt Deinen Wamst wenn Du rammst! Kannst wannst tanzt und Sie wampst was Du schwanzst!
H/ N	97-102	<u>Amöbäon/Variation:</u> Satzgruppe kehrt refrainartig (und nur leicht variiert) wieder	So tanz doch Franz so rann franst das Mann Sie kranzt Deinen Wanst wenn Du rammst! <u>Du</u> kannst wannst tanzt und Sie wampst was Du schwanzst! [...] So tanz doch Franz so rann franst das Manns Sie kranzt Deinen Wamst wenn Du rammst! Kannst wannst tanzt und Sie wampst was Du schwanzst!

Ab-satz	Vers	Rhetorisches Mittel	Textstelle
H/ L/ M/ N	59- 97	<u>Rede-Partikel „So“/„Ja“</u> : erwecken den Eindruck von Unmittelbarkeit des Ausdrucks	<u>So</u> tanz doch Franz [...] <u>So</u> kann man mahnen Samen bannen [...] <u>JA</u> WAS DENN DANN [...] <u>So</u> tanz doch Franz [...]
H/ L/ M/ N	35- 97	<u>Antithese</u> : Absätze mit Rede- Partikel „So“/„Ja“	<u>Oh! Du! mein</u> Schlappenschwanztanz! [...] <u>So</u> tanz doch Franz [...] <u>So</u> kann man mahnen Samen bannen [...] <u>JA</u> WAS DENN DANN [...] <u>So</u> tanz doch Franz [...]

Ab-satz	Vers	Rhetorisches Mittel	Textstelle
O	103-111	<u>Tiefenstrukturen:</u> Erzählinstanz: Auktorialer Erzähler; das Possessivpronomen „sein“ bzw. der Konnektor „im Gegenteil“ deuten darauf hin, dass die weibliche Protagonistin angesprochen wird; Erzählfokus: tatsächlich kann dieser Absatz aus der Perspektive beider Protagonisten gelesen werden (entweder, „er“ wird ob seines „Gliederschmerzes“ beruhigt, oder „sie“ wird ob <i>seines</i> [sic!] Gliederschmerzes beruhigt) - der Konnektor „im Gegenteil“ weist aber darauf hin, dass es sich um „Sie“ handelt; Ort: die sexuelle Lesart lässt als Ort nur das gemeinsame Bett zu; Zeit: chronologische Handlung; am „Morgen“ (womöglich ist „dämmernd“ nicht als Adverb zu „dröhnen“, sondern attributiv zu „Morgen“ zu zählen); Sujet: morgendlicher „Gliederschmerz“ (in beiden Lesarten), Einsamkeit und das „Unheil“ des „Hinterteils“	Und wenn am Morgen dämmernd ungeruht der Gliederschmerz ungeschönt nachklanglos ruhelos dröhnt ist niemand da – da sei beruhigt der Dich beruhigt beruhigt. Im Gegenteil ganz breit und geil bietet Unheil sein Hinterteil.
N/ O	97-111	<u>Antithese:</u> Progression (<i>unterstrichen</i>) - Digression (Abschweifung durch Adverb-Akkumulation, Duplikation, Parenthesen)	So <u>tanz doch Franz</u> <u>so rann franst das Manns</u> <u>Sie kranzt Deinen Wamst wenn Du rammst!</u> <u>Kannst wannst tanz</u> <u>und Sie wampst was Du schwanz!</u> Und wenn am Morgen dämmernd ungeruht der Gliederschmerz ungeschönt nachklanglos ruhelos dröhnt ist niemand da – da sei beruhigt der Dich beruhigt beruhigt. Im Gegenteil ganz breit und geil bietet Unheil sein Hinterteil.

Ab-satz	Vers	Rhetorisches Mittel	Textstelle
H/ L/ M/ N/ O	35- 103	<u>Antithese</u> : folgende vier Absätze stellen an ihren Anfängen Konnektoren (z.B. auch Rede-Partikeln) bereit, um zwischen den thematisch und strukturell so unterschiedlichen Absätze zu vermitteln	<u>So</u> tanz doch Franz [...] <u>So</u> kann man mahnen Samen bannen [...] <u>JA</u> WAS DENN DANN [...] <u>So</u> tanz doch Franz [...] <u>Und</u> wenn am Morgen dämmernd [...]
N/ O	97- 111	<u>Antithese</u> : unvollständige (<u>unterstrichen</u>) - vollständige Syntax	<u>So</u> <u>tanz doch Franz</u> <u>so rann franst das Manns</u> <u>Sie kranzt Deinen Wamst wenn Du rammst!</u> <u>Kannst wannst tanz</u> <u>und Sie wampst was Du schwanz!</u> Und wenn am Morgen dämmernd ungeruht der Gliederschmerz ungeschönt nachklanglos ruhelos dröhnt ist niemand da – da sei beruhigt der Dich beruhigt beruhigt. Im Gegenteil ganz breit und geil bietet Unheil sein Hinterteil.
O/ P	103- 114	<u>Semantische Variation</u> : Einsamkeit/Hoffnungslosigkeit/ Ungeduld (ungewohnte Seriosität)	Und wenn am Morgen dämmernd ungeruht der Gliederschmerz ungeschönt nachklanglos ruhelos dröhnt <u>ist niemand da – da sei beruhigt</u> <u>der Dich</u> <u>beruhigt beruhigt.</u> Im Gegenteil ganz breit und geil bietet Unheil sein Hinterteil. <u>Mußt leise treten und Moneten kneten</u> <u>Stunden zählend</u> <u>lähmend Hoffnung beten</u>
O/ P	110- 112	<u>Assonanz</u> : „ei“	[...] Im Gegenteil ganz <u>brei</u>t und <u>gei</u>l bietet Un<u>hei</u>l <u>sei</u>n Hint<u>tei</u>l. Mußt <u>lei</u>se treten und Moneten kneten Stunden zählend lähmend Hoffnung beten

Ab-satz	Vers	Rhetorisches Mittel	Textstelle
P	112-114	<u>Tiefenstruktur:</u> Erzählinstanz: Auktorialer Erzähler; Anrede („Du“ für den männlichen Protagonisten), die weggelassen wird; Erzählfokus: der Erzählfokus liegt auf dem männlichen Protagonisten, der im Fall einer Zeugung („Hoffnung beten“, „Stunden zählend“ steht für die Ungeduld) für die Unterhaltszahlungen aufkommen muss („Moneten“, „Knete“, „leise treten“); Ort: -; Zeit: Chronologie der Handlung; die Partizipien erwecken allerdings den Eindruck von Gleichzeitigkeit; Sujet: Angst vor Unterhaltszahlungen und ihren Folgen	Mußt leise treten und Moneten kneten Stunden zählend lähmend Hoffnung beten
P/ Q	112-115	<u>Homöoteleuton:</u> „-eten“	Mußt <u>leise treten</u> und Moneten <u>kneten</u> Stunden zählend lähmend Hoffnung <u>beten</u> <i>während beißendheiße Lieder <u>flehten</u></i>
Q	115	<u>Tiefenstruktur:</u> Dieser Absatz kann als Reaktion auf bzw. als Konklusion von Absatz P gelesen werden. Erzählinstanz: Auktorialer Erzähler; Erzählfokus: neutral; Ort: -; Zeit: keine Chronologie; Konjunktion „während“ zeigt eine Gleichzeitigkeit an; Die Präteritalflexion von „flehten“ ist als Analogiebildung zu „kneten“ usf. als temporale Kategorie vernachlässigbar; Sujet: die in Absatz P angesprochene Angst vor Unterhaltszahlungen und ihren Folgen wird hier spöttisch („ <i>beißender</i> “ Spott) karikiert durch das Bild eines schreienden Babys („Lieder flehen“) bzw. durch jene Lieder, die üblicherweise für Babys gesungen werden.	<i>während beißendheiße Lieder flehten</i>

Ab-satz	Vers	Rhetorisches Mittel	Textstelle
C/ H/ N/ R	15- 116	<u>Variation und Konversion</u> zu „Franz“	Langsam fand <u>Franz</u> dann im Tanz [...] So tanz doch <u>Franz</u> so rann <u>franzt</u> das Mann Sie kranzt Deinen Wanst wenn Du rammst! [...] So tanz doch <u>Franz</u> so rann <u>franzt</u> das Manns [...] Nur den Schubert <u>franzt</u> was die Elfe tanzt. In elysischen Höhn ist leicht jungfräulich zu Bett zu gehen.
P/Q	112- 115	<u>Homöoteleuton</u> „-eten“	Mußt <u>leise treten</u> und Moneten <u>kneten</u> Stunden zählend lähmend Hoffnung <u>beten</u> <i>während beißendheiße Lieder <u>flehten</u></i>
P/R	112- 118	<u>semantische Antithese</u> : „Irdisches“ (<u>unterstrichen</u> ; „Moneten“, „Knete“) - „Jenseitiges“ („Elfe“, „Elysium“)	<u>Mußt leise treten</u> und <u>Moneten kneten</u> <u>Stunden zählend</u> <u>lähmend Hoffnung beten</u> [...] Nur den Schubert <u>franzt</u> was die Elfe tanzt. In elysischen Höhn ist leicht jungfräulich zu Bett zu gehen.
R	116- 118	<u>Tiefenstruktur</u> : Erzählinstanz: Auktorialer Erzähler; Erzählfokus: „Schubert“; Ort: Elysium; Zeit: keine chronologische Handlung; Sujet: Es kann nicht geklärt werden, ob „Schubert“ mit „er“ und „Franz“ gleichgesetzt werden darf und gleichmaßen die weibliche Protagonistin „sie“ mit „Anna“ und der „Elfe“. Dementsprechend kann der Inhalt dieses Absatzes semantisch weiter oder enger ausgelegt werden. Eine bedeutungsmäßig weitere Auslegung sieht vor, dass sich „Schubert“ ärgert über die Zeugung (vgl. die Absätze davor) eines Kindes. Denn im Elysium - so ein mögliche Lesart - sollte es eben nicht zur Befruchtung kommen.	Nur den Schubert <u>franzt</u> was die Elfe tanzt. In elysischen Höhn ist leicht jungfräulich zu Bett zu gehen.

Ab-satz	Vers	Rhetorisches Mittel	Textstelle
S	119-128	<u>Tiefenstruktur:</u> Erzählinstanz: Auktorialer Erzähler, Erzählerkommentar „besser“; Erzählfokus: „er“/„der Patron“; Ort: -; Zeit: keine chronologische Handlung; Sujet: der erste Satz von Absatz R (Vers 119-124) fällt hier unter die Kategorie Hermetik. Es ist völlig unklar, wie sich jene (inkorrekte) Verbalphrase semantisch entfalten soll. Als Ansammlung von Assoziation können die einzelnen Lexeme miteinander verbunden werden und im Kontext des Vorherigen gelesen werden. Anders präsentiert sich der letzte Satz des Textes (Vers 125-128). Die eigentliche Konklusion des Textes tritt - und nicht zum ersten Mal - mahnend und warnend auf, „ihn“ schon vor der Kopulation unfruchtbar zu machen („pfropfen“).	Mit dem Tanzgespanns ahnt gespannt sich ans Andante ma non troppo den Pa- tron besser man propft ihn schon vor dem Anfangs- ton
S	119	<u>Zyklus:</u> der Titel des Textes kehrt im letzten Absatz wieder (Hier zeigt sich für den Leser, in welchem Ausmaß sich der Bedeutungswandel eines Wortes vollziehen kann.).	Mit dem <u>Tanzgespanns</u> ahnt gespannt sich ans Andante ma non troppo den Pa- tron

In den bisherigen Kapiteln zur Analyse besonderer Eigenschaften variierender Symbole wurde aus Gründen der Übersicht stets einzelne Absätze untersucht. Im folgenden Abschnitt wird die Referentialität *zwischen* den Absätzen hinsichtlich formaler Kriterien auf mikro- und makrostruktureller Ebene analysiert.

Eine bedeutende rhetorische Figur auf mikrostruktureller Ebene ist das Trikolon. Es findet sich mikrostrukturell als rhetorischer Dreierschritt in „lebend bebend hebend“ (A,7), als Dreierschritt der Pronomina in „er“- „sie“ - „es“ (Absatz A), als semantischer Dreierschritt und Klimax in „langbeinig lebt sichs / kurzerhand / kopflos.“ (B,12-14), als dreigliedrig sich steigernde Attribuierung in „durchsicht’gen sücht’gen / stündchenrasch / Camouflage.“ (E,45-47) bzw. in „furiose sittenlose herrenlose / Apotheose.“ (C,19), als dreigliedriger

Parallelismus in „Sie kranzt Deinen Wanst wenn Du rammst! / Du kannst wannst tanzt / und Sie wampst was Du schwanzt!“ (H,62-64) oder als Akkumulation dreier idiomatischer Wendungen in „sowieso rammel di pammel was raschelt im Stroh coram publico?“ (K,74). In Absatz M präsentiert sich das Trikolon als dreigliedrige Frage mit je einem Protagonisten des (pseudo-) christlichen Brauchtums: „Weihnachtsmann“, „Osterhase“ und „Christkind“.

Viele der oben bereits herausgearbeiteten rhetorischen Stilmittel der Wiederholung und Variation kehren in der folgenden Analyse wieder. Dazu zählen die bereits angeführten Figuren Paronomasie, Konduplikation, Homöoteleuton, Homöoptoton, Paromöose, Anapher sowie die assonierenden Kombinationen „a“-Vokal + Nasal bzw. „a“-Vokal + Nasal + Frikativ. Die Funktion der genannten Figuren besteht vor allem darin, die Absätze durch Vokalklang miteinander zu verbinden und textuelle Kohärenz zu erzeugen.

Selbiges gilt auf makrostruktureller Ebene für variierende Symbole: Im Mittelpunkt stehen dabei sich variierende Gegensatzpaare (Antithesen). Diese strukturellen Analogien finden sich über die Absatzgrenzen hinaus in Akkumulationen oder in Klimaxes durch bestimmte Signalwörter (wie z.B. die Entlehnungen „Apotheose“ (C,20) und „Camouflage“ (E,47)), in den Gegensätzen von unvollständiger und vollständiger Syntax, von Digression und Progression, von Frage- und Aussagesätzen. Der Zyklus „Tanzgespanns“, der einen Spannungsbogen vom Titel des Textes bis zum letzten Absatz aufbaut, oder die in den Absätzen C, H, N und R auftretenden Variationen auf den Namen „Franz“ sind Beispiele textueller Variation.

Auch ganze Passagen werden variierend wiedergegeben: als Amöbäon wird Absatz H („So / tanz doch Franz / so rann franst das Mann [...]“) in Absatz N („So / tanz doch Franz / so rann franst das Manns [...]“) fast wortgleich wiedergegeben. Ein ähnliches Verhältnis gehen Absatz I („Samen bannen kann man mahnen / Mannen dannen Pannen gramen [...]“) und Absatz L („So / kann man mahnen Samen bannen / kann den Mannen Pannen gramen [...]“) ein, die durch Permutation variiert werden. Ebenso kehrt Absatz A („Er / an Schenkel klebend Ihn belebend aber / Sie / nur widerstrebend schwebend!“ [...]) variiert und permutiert in Absatz E als „Bebend erhebend an Schenkel klebend / Ihn belebend“ (E,41/42) und in Absatz L als „bebend hebend Schenkel klebend“ (L, 79) wieder.

Eine semantische Variation der Hin-und-Her-Bewegung „kurz lang lang kurz kurz kurz / lang kurz lang kurz kurz kurz“ in Absatz B stellt Absatz D inhaltlich dar: „schaukelnden gaukelnden wackelnden torkelnden /wankenden schwankenden werkelnden ferkelnden“. Ebenso bildet die Antithese „versteckt“-„sichtbar“ in „durchsicht’gen [...] Camouflage“ (E,45-47) die Grundlage für die semantische Variation dieser Antithese in „sowieso rammel di pammel was raschelt im Stroh coram publico?“ (K,74). Weitere bedeutende semantische Variationen stellen die verschiedenen wiederkehrenden Wortfelder dar, die unter „semantische Eigenschaften“ bereits analysiert wurden.

Der folgende Abschnitt widmet sich verschiedenen Erzählstrukturen des Textes: Wer spricht? (Erzählinstanz), Über wen wird gesprochen? (Erzählfokus), Was/ Worum geht es? (Sujet/Handlung), Wann? (Zeit) und Wo? (Ort). Es kann vorweg genommen werden: Zeit- und Ortsangaben spielen nur eine untergeordnete Rolle. Im vorliegenden Text treten nur zwei Ortsangaben im engeren Sinne auf. Zwar ist die „Liegestatt“ für das Wortfeld „Sexualität“ und die „elysischen Höhen“ (R,117) für die historische Person „Franz Schubert“ ein zentraler Ort. Beide Angaben eröffnen allerdings kein klares Konzept von Räumlichkeit im Text.

Abgesehen von diesen beiden sind alle weiteren Orte Teil von rhetorischen Figuren mit *übertragener* Bedeutung. Das gilt für „Heißluftscheune“ (D,27) und „Schamhaarrampen“ (K,71) als Teil der Wortfelder „Bauernhof“ und „Sexualität“ sowie für eine Vielzahl an Lexemen („Schenkel“, „Glieder“, „Schoße“, „langbeinig“, „kurzerhand“, „kopflo“, „Wanst“, „Wamst“ usw.) und Neologismen („schenkelnd“, „wampst“, „schwanzt“ usw.), die bereits für das Wortfeld „Körper“ und „Körperlichkeit“ analysiert wurden (vgl. phonologische bzw. semantische Eigenschaften). Folgende Phraseologismen enthalten ebenso lokale Angaben von übertragener Bedeutung: die Redensart „Was raschelt im Stroh“ (K,74), die Allegorie auf die Seefahrt „Küsten kühner Gouvernanten“ (L,81) bzw. das metaphorische „Stranden“ (L,82), die „Osterhasen“-Katachrese „blass im Grase“ (M,91) oder die „Christkind“-Katachrese „Strandkostüm“ (M,82-83). Die „Ferne“ in „Fern hör’ ich“ (E,40) kann ebenso für weitere Ausdeutungen zur Räumlichkeit ausgeschlossen werden, wie das „Heim“ im Präsens-Partizip

„heimgehend“ (E,44). Die Absätze G, H, J, N und O enthalten keine Lokalangaben.

Zeitangaben treten ebenso selten auf wie Ortsangaben. Dabei ist zwischen Zeitangaben im *engeren* Sinn (Wann?) zu unterscheiden, wie „am Morgen“ (O,103) und „grade“ (K,71), und *jene* Zeitangaben, die die Chronologie der Handlung betreffen: „immer mehr“ (B,8), „langsam“ (C,15, im Sinne von „nach und nach“), „dann[en]“ (I,66) und „vor“ (S,127).

Um weitere Aussagen über die Chronologie der Handlung zu tätigen, wird eine Strukturierung des Textes nach den Erzählebenen der Erzählinstanz⁸³ vorgenommen:

Der Text zeigt vordergründig eine auktoriale Erzählsituation. Zwar bietet er weder psychologisierende Innensichten oder interne Fokalisierungen (nach Genette), folgende Aussagen deuten aber darauf hin, dass es sich um einen *allwissenden Erzähler* handelt: „in jedem Fall [...]“ (D,24), „[...] bietet Unheil sein Hinterteil“ (O,110/111), „In elysischen Höhn ist leicht jungfräulich zu Bett zu gehen.“ (R,117/118) und „besser man propft ihn schon vor dem Anfangston“ (S, 125-128). Die Rede des Erzählers lässt sich in handlungsrelevante Inhalte einerseits und in begleitende und kommentierende allgemeine Aussagen andererseits einteilen. Die handlungsrelevanten Inhalte umfassen nach der Sprechsituation die neutrale Erzählerrede, in der die Protagonisten von außen beobachtet werden, und die direkte Erzählerrede, die die Protagonisten - teilweise emphatisch - mit „Du“ anspricht.

Diese drei Ebenen der Erzählerrede finden sich im Text nebeneinander und können je Absatz auch gemeinsam auftreten. Die Abbildung unten zeigt die Erzählerrede für die Absätze A bis G. Der rotmarkierte Text entspricht der handlungsrelevanten, neutralen Rede, Blau der handlungsrelevanten direkten Rede und Grün den allgemeinen begleitenden Ausführungen.

⁸³ Eine kohärente Strukturierung der Handlung ist angesichts des digressiven Erzählens nicht möglich.

Er
an Schenkel klebend Ihn belebend aber
Sie
nur widerstrebend schwebend!
Glieder erhebend – Schenkel erbebend
das triebt
lebend bebend hebend.

Widerstrebend immer mehr
zog Sie Ihn und her
kurz lang lang kurz kurz kurz
lang kurz lang kurz kurz kurz
langbeinig lebt sichs
kurzerhand
kopflos.

Langsam
fand Franz dann im Tanz
langsam
an Ihrem Schoße
furiose sittenlose herrenlose
Apotheose

Heldenpose steht von alleine
alles Kleine drängt zum Scheine
drängt mit Wollust an die Leine.
In jedem Fall fällt Phallust keine
falls die Kleine
schenkelnd Ihre Überbeine
lockend in die Heißluftscheune weidend
Ihn den
schaukelnden gaukelnden wackelnden torkelnden
wankenden schwankenden werkelnden ferkelnden
tummelnd fummelnd
schweißbenäßt himmelgreifend
schweifen läßt.

Oh! Du! mein Schlappenschwanztanz!
Wo treibt's Dich?
Schon wieder hin? /
Hebst Du nun ab oder sitzt Du gar auf?
Wie duld' ich nach all dem so traurigen Herrn?
Fern hör' ich des Brünstlers schmächtiges Plärrn!
Bebend erhebend an Schenkel klebend
Ihn belebend
aber Sie?
Wehrt schon in sich seiner heimgehend
durchsicht'gen sücht'gen
stündchenrasch
Camouflage.

Stillheimlich
Sodomie Wiedumir Sowiedir Wirwieirr
er verfrühte glühend
schier auf
schürzender stürzender Liegestatt.
Litt statt zu liebeliegen
trügt statt zu triebelieben lügt statt bemüht zu glühen
- stritt dann lieber

und dann

wiegend quiekend Kinder kriegend

[...] ⁸⁴

Während der Beginn des Textes handlungsorientiert ist und sich dementsprechend Chronologie und Kausalität nachvollziehen lassen, treten ab Absatz E vermehrt allgemeine Ausführungen hinzu. Sie kennzeichnen sich nicht nur durch die fehlende Anrede der Figuren, sondern durch die belehrend anmutenden Modalverben „können“ und „müssen“.

Gegen Ende des Textes lässt sich eine Überzahl an Passagen mit direkter Figuren-Anrede feststellen. Dafür sorgen neben finiten Formen der 2. Person Singular auch eine Fülle an Redepartikeln „So“ und „Ja“ (in den Absätzen H, L, M, N und O) sowie die rhetorischen Fragen in den Absätzen E und M, die den pragmatischen Aspekt von Sprache betonen. Dadurch wird die Distanz zum Leser verringert und die Kohärenz des Textes gesteigert. Aufgrund von Homonymie können die „So“-Konjunktionen nämlich auch als konsekutive Konjunkionaladverbien interpretiert werden, die den Eindruck der Kausalität und Chronologie erwecken. Dadurch entsteht beispielsweise in Absatz N der Eindruck, als ob er auf die drei parallel angeordneten Fragen in Absatz M antworten würde („Christkind [...] nach Veilchen hetzt?“ - „So / tanz doch Franz [...]).

Die *absolute* Konstante des Textes - die Erzählinstanz - muss an manchen Stellen relativiert werden. Die direkte und emphatische Anrede des personifizierten Tanzes und die Enttäuschung der Lesererwartung in „Schlappenschwanztanz“ lässt auf den ersten Blick vermuten, der weibliche Protagonist ergreift das Wort („Schlapp[]schwanz“). Doch die direkte Anrede gilt dem personifizierten Tanz.

Wir wollen nun exemplarisch in Absatz E, Vers 35 - 40, analysieren, welche Aussagen welcher Erzählerinstanz zuzuordnen sind: Für „Sie“ als Erzählinstanz sprechen die Signale „Wie duld’ ich [vgl. „Schlappschwanz“] nach all dem so

⁸⁴ Die Analyse des gesamten Textes findet sich in D.3.: Struktur der Erzählerrede in „Tanzgespanns“.

traurigen Herrn? / Fern hör' ich des Brünstlers schwächtiges Plärrn!", für „ihn“ „Hebst Du nun ab oder sitzt Du gar auf?“. Von einem „Herrn“ und einem „Brünstler“ kann nur aus ihrer Perspektive oder der des Erzählers beobachtet werden, während das „Aufsitzen“ metonymisch für die Kopulation nur aus seiner Perspektive oder ebenso aus der des Erzählers erfolgen kann. Das „Fern hör' ich“, das als literarisches Zitat fungieren soll, ist auch als Erzählerkommentar („fern“, „ich“) lesbar. Entscheidend dabei ist, dass der Leser wiederum von der Handlung abgelenkt wird: die Rede kann keinem Subjekt eindeutig zugeordnet werden, und die Chronologie der Handlung wird ausgehebelt. In Absatz H und N spricht der Erzähler den Protagonisten „Franz“ direkt an: „So tanz doch Franz / so rann franst das Mann[s] [...]“. Absatz O bietet wiederum zwei Möglichkeiten: „er“ oder „sie“ kann als die angesprochene Person („Dich“) gelten, wobei der semantische Konnektor „Im Gegenteil“ nur dann Sinn erzeugt, wenn sich das „Dich“ an die weibliche Protagonistin richtet. In Absatz P wird das Personalpronomen „Du“ überhaupt weggelassen. Es ist anzunehmend, dass der männliche Protagonist angesprochen wird, da der Ausdruck „Moneten kneten“ als Anspielung auf zu tätigenen Unterhaltszahlungen zu verstehen ist.

Dieser Pluralismus an Perspektiven kann als weiterer Mechanismus des Textes verstanden werden, den Leser zu überraschen und zu verunsichern. Nicht nur, dass der Leser sich für eine Bedeutung des Lexems entscheiden muss, um eine kohärente Lesart anzustreben, er muss weiters eine Erzählerinstanz annehmen, die allerdings im nächsten Moment wieder wechselt. Die Referenz auf Chronologie und Kausalität von Handlung wird unterbrochen, eine Denotation jenseits isolierter Lexeme der jeweiligen Wortfelder findet nicht statt. Bei der rhetorischen Figur der Polysemie mussten wir feststellen, dass ein Wort verschiedenste Bedeutungen annehmen kann - diese Vielzahl an Bedeutungen findet ihr Pendant in einer Vielzahl an Perspektiven wieder.

Es sei nochmals darauf verwiesen, dass es nicht Aufgabe dieser Arbeit ist, die *Bedeutung* des Textes darzulegen. Die vorliegende Arbeit geht der Frage nach, ob diesem Text eine klare Chronologie und Kausalität eingeschrieben ist. Die Struktur der Ereignisse soll dabei der *Inhalt* sein.

Betrachten wir den rotunterlegten Text, zeigt sich am Beginn ein klarer Fokus auf den beiden Protagonisten und eine nachvollziehbare chronologische Handlung (unterstützend wirken „widerstrebend immer mehr“, „Langsam fand [...]“). Zwar wird das zentrale Sujet der Kopulation in Absatz H und I wieder aufgenommen, die digressive Fortspinnung der Handlung in Absatz K und L wirkt einer kohärenten, linearen Dramaturgie entgegen. Gleiches gilt für die rhetorischen Fragen in Absatz M, die nicht als Kommentar zur Handlung gewertet werden können. Erst mit Absatz N wird die Beziehung der beiden Protagonisten als refrainartige Wiederholung von Absatz H vergegenwärtigt. Die Absätze O bis S gliedern sich wieder nahtlos in den Handlungsstrang ein. Zusammenfassend kann also kein eindeutig durchgängiger Handlungsstrang ausgemacht werden. Wie für die Syntax (vgl. oben) gilt Digression als Stilmittel auch für die Ereignisse der Handlung. Vor allem die Protagonisten der Absätze K, L und M stehen in keinem erkennbaren inhaltlichen Zusammenhang mit der am Beginn exponierten Figurenkonstellation. Kohärenz wird also von durchgängig angewandten Wortfeldern erzeugt und nicht durch Chronologie oder Kausalität der Handlung. „Erschwerend“ kommt ein allzu freier Umgang mit Tempus-Formen hinzu. Es ist also nicht verwunderlich, dass obengenannte Faktoren keine textuelle Kohärenz erzeugen, wenn handlungsrelevante Inhalte in verschiedenen Tempusformen realisiert sind.

Bereits Absatz A verfügt über nur ein finites Verb, das allerdings grammatikalisch inkorrekt konjugiert wird. In Absatz B und C steht die Handlung im Präteritum, in Absatz D und E im Präsens. Absatz F verfügt über zwei *verschiedene* Tempusformen in einem Satz: „Litt statt zu liebe-liegen / trügt statt zu triebelieben [...]“ (F,54/55). Die Absätze des (spöttischen) Erzählerkommentars G, J und Q verfügen insgesamt nur über eine finite Verbform. Der Satz „so rann franst das Mann“ (H,61) weist gar zwei finite Formen auf, je eine im Präteritum und im Präsens. In Absatz K fehlt überhaupt die Verbalphrase am Ende des Nebensatzes. All diese Eigenschaften der Tempusformen dieses Textes bewirken, dass die Chronologie - wie auch Ort- und Zeitangaben - als „Nebenschauplätze“ des Textes in den Hintergrund treten, zugunsten des textkonstituierenden Vokalklangs des jeweiligen Absatzes.

B.3.5. Dynamische Eigenschaften

Die Dynamik als genuin *musikalisches* Gestaltungsmittel wird nach dem Vorbild Lisbeth Voerknechts⁸⁵ in die Textanalyse eingeführt.⁸⁶ Die für die Sprache bedeutsamen Eigenschaften der Dynamik liegen im Kontrast verschiedener Stilschichten zueinander.⁸⁷

Ab-satz	Vers	Rhetorisches Mittel	Textstelle
A	1-7	<u>Klimax</u>	Er an Schenkel klebend Ihn belebend aber Sie nur widerstrebend schwebend! Glieder erhebend – Schenkel erbebend <u>das</u> triebt lebend bebend hebend.
C	15-20	<u>Klimax</u> gipfelt in der Entlehnung „Apotheose“	Langsam fand Franz dann im Tanz langsam an Ihrem Schoße furiose sittenlose herrenlose <u>Apotheose.</u>
D	29-34	<u>Klimax</u>	Ihn den <u>schaukelnden gaukelnden wackelnden torkelnden</u> <u>wankenden schwankenden werkelnden ferkelnden</u> <u>tummelnd fummelnd</u> <u>schweißbenäßt himmelgreifend</u> <u>schweifen</u> <u>läßt.</u>
E	47	<u>Klimax</u> gipfelt in der Entlehnung „Camouflage“	Wehrt schon in sich seiner heimgehend durchsicht'gen sücht'gen stündchenrasch <u>Camouflage.</u>
F	48-57	<u>Klimax</u> gipfelt zwar nicht in einer Entlehnung, bewirkt aber durch den offenen Schluss „und dann“ eine Steigerung	Stillheimlich Sodomie Wiedumir Sowiedir Wirwieirr er verfrühte glühend schier auf schürzender stürzender Liegestatt. Litt statt zu liebeliegen trügt statt zu triebelieben lügt statt bemüht zu glühen - stritt dann lieber <u>und dann</u>
F	49	<u>Klimax</u> : „ich“/„du“ - „wir“	Sodomie Wiedumir Sowiedir <u>Wirwieirr</u>

⁸⁵ Vgl. Voerknecht, Liesbeth: Thomas Bernhard und die Musik: Der Untergeher. In: Thomas Bernhard – Traditionen und Trabanten, Hg. v. Joachim Hoell und Kai Luehrs-Kaiser. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999. S. 206.

⁸⁶ Meine selbstaufgelegte Ablehnung musikologischer Begrifflichkeit in literaturtheorischem Kontext muss hier teilweise revidiert werden: Da die mögliche Bezeichnung „besondere stilistische Eigenschaften“ irreführend auf Syntax und/oder Semantik hinweisen, sei hier - ausnahmsweise - ein musikologischer Begriff verwendet.

⁸⁷ Zur Ausarbeitung besonderer dynamischer Eigenschaften, vgl. Wachauer 2012. S. 31 f.

Ab-satz	Vers	Rhetorisches Mittel	Textstelle
H	59-64	<u>Klimax</u> : Steigerung der Vulgarismen (Höhepunkt: Zeugung und Schwangerschaft vulgär dargestellt)	So tanz doch Franz so rann franst das Mann Sie kranzt Deinen <u>Wanst</u> wenn Du <u>rammst</u> ! Du <u>kannst</u> wannst tanzst <u>und Sie wampst was Du schwanzst!</u>
I	65-68	<u>Klimax</u> : sprachlicher Höhepunkt im Kompositum „Schwangeramen“	Samen bannen kann man mahnen Mannen dannen Pannen gramen Ammen sahen ist Annas <u>Schwangeramen.</u>
K	70-74	<u>Klimax</u> : Steigerung durch Akkumulation von Sprichwörtern; Höhepunkt: die stehende Phrase „coram publico“	Polygamen Bräutigamen rannen rare Ammenschlampen grade an die Schamhaarrampen als sie kannenweise heiße Inbrunstscheiße auf der Hochzeitsreise <i>sei's aus Seide sei's aus Neide dummerweise</i> sowieso rammel di pammel was raschelt im Stroh <u>coram publico?</u>
L	84	<u>Klimax</u> : Plosiv-Häufung (gleichzeitig mit der semantischen Aufladung durch „dicklich“)	dicklich an die Tante planken.
H/ L/ M	59-96	<u>Klimax</u> : Höhepunkt der Unmittelbarkeit durch die dreigliedrige Frage; die Redepartikel „So“/„Ja“ verstärken den Eindruck der Unmittelbarkeit der Rede; die „dynamische“ Bedeutung von Absatz M wird auch durch die Typographie (Blockschrift) bestätigt;	So tanz doch Franz [...] So kann man mahnen Samen bannen [...] JA WAS DENN DANN WENN DER WEIHNACHTSMANN AUCH NICHT KANN DER OSTERHASE BLASS IM GRASE FEIGE DANN ZUM RÜCKZUG BLASE CHRISTKIND ZEITVERSETZT ENTSETZT IM STRANDKOSTÜM NACH VEILCHEN HETZT?
P/ Q	112-115	<u>Klimax</u> : Steigerung durch Spottstil und „ei“-Assonanz	Mußt leise treten und Moneten kneten Stunden zählend lähmend Hoffnung beten <u>während beißendheiße Lieder flehten</u>
S	119-128	<u>Klimax</u> : Steigerung durch Spottstil - dies spiegelt sich auch in der typographischen Anordnung des Absatzes wider	Mit dem Tanzgespanns ahnt gespannt sich ans Andante ma non troppo den Pa- tron <u>besser man propft ihn</u> <u>schon</u> <u>vor dem Anfangs-</u> <u>ton</u>

Wie in der vorliegenden Analyse zu sehen ist, lässt sich literarische Dynamik meist auf Steigerungen zurückführen. Diese Klimaxes werden durch Wechsel der Stilebene und die damit einhergehende Kontrastierung erzeugt. Am „dynamischen“ Höhepunkt und Ende der Klimax steht zumeist eine Entlehnung („Apotheose“, „Camouflage“) oder ein Neologismus („schwanzt“, „Schwanger-amen“). Wie für alle rhetorischen Figuren des Kontrastes gilt auch für diese Symbole mit besonderen dynamischen Eigenschaften, dass zwei Elemente aufeinander bezogen werden, die durch Kontrast Referentialität erzeugen; jene Referentialität, die für die Vergegenwärtigung von Zeit verantwortlich ist, kurzum: für die Musikalisierung für Sprache.

B.4. Rhythmisierung

In der Lyrik wird unter Rhythmus das Zusammenwirken verschiedener Elemente der Prosodie verstanden. Anders als in der Musik zielt der Sprechrhythmus auf das regelmäßige Gleichbleibend-Wiederkehrende ab.⁸⁸ Das akzentuierende Prinzip der deutschen Sprache und ihre quantitativ nahezu gleichlangen Silben bilden die Basis, die dem metrischen Raster der Musik entspricht. Unter *Rhythmisierung* ist die Absicht zu verstehen, Sprache nach rhythmischen Werten anzuordnen bzw. durch rhythmische Anordnung von Sprache *strukturell* Sinn zu erzeugen. Wir nähern uns damit dem in der Musik gebrauchten Begriff der Rhythmik an, innerhalb eines metrischen Rasters mehr oder weniger beliebig rhythmische Werte zu platzieren. Auf terminologischer Ebene nähern wir uns gleichzeitig durch die Verwendung musikalischer Notation dem nach Längen differenzierenden quantifizierenden Prinzip an. In einem Graubereich der Metrik zwischen Theorie und Praxis, zwischen Skansion und Rezitation soll die Notenschrift helfen, einer strukturellen Rhythmisierung auf den Grund zu gehen.

In den vorangegangenen Kapiteln wurde die Bedeutung von Wiederholung und Variation mittels rhetorischer Figuren in Morphologie, Phonologie, Syntax und Semantik analysiert. In der folgenden Analyse soll der Aspekt der Zeitlichkeit als musikalisches Organisationsprinzip ausgewiesen werden. In der Analyse wird metrische Ebenmäßigkeit oder deren Abweichungen auf makroskopischer Ebene untersucht. Diese trägt als Stilmittel der Wiederholung, jene als Stilmittel der Variation zur Verdichtung interner Referentialität bei.

Wie oben angedeutet, nähern wir uns dem musikologischen Begriff der Rhythmik an. Es ist deshalb nötig und sinnvoll, die musikologische Terminologie für diese Analyse zu verwenden. Sie ermöglicht es, Längen Zäsuren, Pausen, usf. darzustellen, die für den Sprechrhythmus und deren darunterliegende Struktur von entscheidender Bedeutung sind. Auf keinen Fall soll die

⁸⁸ Vgl. Metzler Lexikon Sprache 2005. S. 546 f.

Anwendung musikologischer Terminologie ein Beweis für die Musikalität von Sprache sein.

Lassen wir nochmals die wichtigsten Begriffe Revue passieren: Die zentrale Einheit in der folgenden Analyse ist die Viertelnote. Sie entspricht dem regelmäßigen Pulsschlag. Der Takt gruppiert die regelmäßigen Pulsschläge in v.a. Zweier-, Dreier- und Vierergruppen. Jedem Takt kommt dabei eine besondere Betonungsordnung zu: im 2/4-Takt die Betonung Schwer-Leicht, im Dreiviertel-Takt Schwer-Leicht-Leicht (bzw. Schwer-Leicht-Halbschwer), im Vierviertel-Takt Schwer-Leicht-(Halb)Schwer-Leicht. Der 2/4-Takt ist vergleichbar mit dem Versmaß Trochäus, der 3/4-Takt mit dem Daktylus.

Es steht außer Frage, dass die Rhythmik über das Formale hinaus auch Bedeutung gewinnen kann. Meiner Hypothese zufolge vermag metrische Symmetrie auf vielschichtige Weise in die Semantik des Textes einzugreifen.

1	Er	♪ ♪ ♪
2	an Schenkel klebend Ihn belebend aber	♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪
3	Sie	♪ ♪ ♪
4	nur widerstrebend schwebend!	♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪
5	Glieder erhebend – Schenkel erbebend	♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪
6	das triebt	♪ ♪ ♪ ♪
7	lebend bebend hebend.	♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪
8	Widerstrebend immer mehr	♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪
9	zog Sie Ihn und her	♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪
10	kurz lang lang kurz kurz kurz	♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪
11	lang kurz lang kurz kurz kurz	♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪
12	langbeinig lebt sichs	♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪
13	kurzerhand	♪ ♪ ♪
14	kopflos.	♪ ♪

15	Langsam	♪ ♪
16	fand Franz dann im Tanz	♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ' ♪
17	langsam	♪ ♪
18	an Ihrem Schoße	♪ ♪ ♪ ♪ ♪
19	furiose sittenlose herrenlose	♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪
20	Apotheose.	♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪
21	Heldenpose steht von alleine	♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪
22	alles Kleine drängt zum Scheine	♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪
23	drängt mit Wollust an die Leine.	♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪
24	In jedem Fall fällt Phallust keine	♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪
25	falls die Kleine	♪ ♪ ♪ ♪
26	schenkelnd Ihre Überbeine	♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪
27	lockend in die Heißluftscheune weidend	♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ' ♪ ♪
28	lockend in die Heißluftscheune weidend	♪ ♪
29	schaukelnden gaukelnden wackelnden torkelnden	♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪
30	wankenden schwankenden werkelnden ferkelnden	♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪
31	tummelnd fummelnd	♪ ♪ ♪ ♪
32	schweißbenäßt himmelgreifend	♪ ♪ ♪ ' ♪ ♪ ♪ ♪ ♪
33	schweifen	♪ ♪
34	läßt.	♪ ♪
35	Oh! Du! mein Schlappenschwanztanz!	♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪
36	Wo treibt's Dich?	♪ ♪ ♪ ♪
37	Schon wieder hin?	♪ ♪ ♪ ♪
38	Hebst Du nun ab oder sitzt Du gar auf?	♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪
39	Wie duld' ich nach all dem so traurigen Herrn?	♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪
40	Fern hör' ich des Brünstlers schwächtiges Plärrn!	♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪
41	Bebend erhebend an Schenkel klebend	♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪
42	Ihn belebend	♪ ♪ ♪ ♪
43	aber Sie?	♪ ♪ ♪ ♪
44	Wehrt schon in sich seiner heimgehend	♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪
45	durchsicht'gen sücht'gen	♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪
46	stündchenrasch	♪ ♪ ♪ ♪
47	Camouflage.	♪ ♪ ♪ ♪

75	So	♪
76	kann man mahnen Samen bannen	♪♪♪♪ ♪♪♪♪
77	kann den Mannen Pannen gramen	♪♪♪♪ ♪♪♪♪
78	ändern andres ‚A‘ ausspannen	♪♪♪♪ ♪♪♪♪
79	bebend hebend Schenkel klebend	♪♪♪♪ ♪♪♪♪
80	zäh wie Cäsar Sarabanden strampfen an den	♪♪♪♪ ♪♪♪♪ ♪♪♪♪
81	Küsten kühner Gouvernanten Konfirmanden	♪♪♪♪ ♪♪♪♪ ♪♪♪♪
82	Sehnsucht stranden	♪♪♪♪
83	Küsse dünner Aspiranten	♪♪♪♪ ♪♪♪♪
84	dicklich an die Tante planken.	♪♪♪♪ ♪♪♪♪
85	JA	♪
86	WAS DENN DANN	♪♪♪
87	WENN DER	♪♪
88	WEIHNACHTSMANN	♪♪♪
89	AUCH NICHT KANN	♪♪^
90	DER OSTERHASE	♪ ♪♪♪♪
91	BLASS IM GRASE	♪♪♪♪
92	FEIGE DANN ZUM	♪♪♪♪
93	RÜCKZUG BLASE	♪♪♪♪
94	CHRISTKIND ZEITVERSETZT ENTSETZT	♪♪ ♪♪ ♪♪ ♪♪
95	IM STRANDKOSTÜM NACH	♪ ♪♪ ♪♪ ♪♪ ♪♪
96	VEILCHEN HETZT?	♪ ♪♪ ♪♪ ♪♪ ♪♪
97	So	♪
98	tanz doch Franz	♪♪♪
99	so rann franst das Manns	♪ ♪♪ ♪♪ ♪
100	Sie kranzt Deinen Wamst wenn Du rammst!	♪ ♪♪ ♪♪ ♪♪ ♪♪ ♪
101	Kannst wannst tanzt	♪ ♪ ♪
102	und Sie wampst was Du schwanzt!	♪ ♪ ♪♪ ♪ ♪
103	Und wenn am Morgen dämmernd	♪ ♪♪ ♪♪ ♪♪
104	ungeruht	♪♪
105	der Gliederschmerz ungeschönt	♪ ♪♪ ♪♪ ♪♪
106	nachklanglos ruhelos dröhnt	♪♪ ♪♪ ♪♪
107	ist niemand da – da sei beruhigt	♪ ♪♪ ♪♪ ♪♪ ♪♪
108	der Dich	♪
109	beruhigt beruhigt.	♪ ♪♪ ♪
110	Im Gegenteil ganz breit und geil bietet Unheil sein	♪ ♪♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪
111	Hinterteil.	♪♪^

112	Mußt leise treten und Moneten kneten	♫ ♫ ♫ ♫ ♫ ♫ ♫ ♫
113	Stunden zählend	♫ ♫ ♫ ♫
114	lähmend Hoffnung beten	♫ ♫ ♫ ♫ ♫
115	<i>während beißendheiße Lieder flehten</i>	♫ ♫ ♫ ♫ ♫ ♫ ♫ ♫
116	Nur den Schubert franzt was die Elfe tanzt.	♫ ♫ ♫ ♫ ♫ ♫ ♫ ♫ ♫
117	In elysischen Höhn	♫ ♫ ♫ ♫ ♫
118	ist leicht jungfräulich zu Bett zu gehn.	♫ ♫ ♫ ♫ ♫ ♫ ♫ ♫ ♫
119	Mit dem Tanzgespanns	♫ ♫ ♫ ♫ ♫
120	ahnt gespannt sich ans	♫ ♫ ♫ ♫ ♫
121	Andante ma	♫ ♫ ♫ ♫
122	non	♫
123	troppo den Pa-	♫ ♫ ♫ ♫ ♫
124	tron	♫ ♫
125	besser man propft ihn	♫ ♫ ♫ ♫ ♫
126	schon	♫
127	vor dem Anfangs-	♫ ♫ ♫ ♫
128	ton	♫ ♫

Als zentrales Ergebnis der vorliegenden Analyse wird der Gegensatz von gerader und ungerader Taktart ausgewiesen. Alternierend werden die Absätze von den genannten Taktarten geprägt. Dabei ist nicht entscheidend, ob es sich um einen 2/4- oder 4/4-Takt handelt, da *diese* Unterscheidung nach Sinneinheiten und Wörterlängen gefällt wurden. Entscheidend ist, dass es sich um gerade Taktarten handelt, die den ungeraden antithetisch gegenüberstehen. Versuchen wir, die offengelegte Rhythmisierung des Textes nachzuvollziehen. Gegebenenfalls werden andere Eigenschaften, die mit den metrisch-rhythmischen korrelieren, zur Sprache gebracht und in Beziehung gesetzt.

Beginnen wir chronologisch bei Absatz A.

Der Beginn von Absatz A, Vers 1-4, enthält ausschließlich 4/4-Takte. Vers 5 weist dagegen einen 3/4-Takt auf. Dieser Kontrast hebt Vers 5 heraus. Nicht nur metrisch-rhythmisch, auch syntaktisch bildet Vers 5 einen Gegensatz zu den Versen 1-4. Der Übergang vom 4/4-Takt zum 3/4-Takt kann als Beschleunigung verstanden werden, da die schweren Taktzeiten enger zusammenrücken. Der

Neologismus in Vers 6 stellt den Endpunkt einer Klimax dar, die vor allem durch die besondere Rhythmisierung, aber auch durch die Parallelismen und den Kontrast von infiniten und finiten Verbformen ermöglicht wird. An Absatz A zeigt sich exemplarisch, wie die verschiedenen Ebenen der Rede zusammenspielen, und welche Bedeutung die Rhythmik für den dynamischen Sprachverlauf hat.

In Absatz B sind die Taktarten vorerst uneindeutig verteilt. Im Mittelpunkt steht das mimetischen Hin-und-her-Gezerre, abgebildet durch die spezielle Verteilung der Wörter „kurz“ und „lang“, das als spöttischer Kommentar über die Textanalyse selbst verstanden werden kann, werden doch die Wortfelder Metrik (Silbenlänge) und Kopulation auf subtile Weise kombiniert. „Kurz“ und „lang“ spielen auf das entscheidende Merkmal des quantifizierenden Prinzips - die Silbenlänge - an, während doch in der deutschen Metrik das akzentuierende Prinzip zur Anwendung kommt.

Die 3/4-Takte von Vers 10 stehen den 2/4-Takten in Vers 11 antithetisch gegenüber. Im Sinne einer Synthese können die Verse 12-14 gelesen werden, in denen zwei- und dreiteilige Taktarten zu je zwei 5/4-Takte kombiniert werden. Doch das gilt nicht nur für die Rhythmik: auch semantisch lässt sich eine Synthese bilden aus den Morphemen „-bein-“ und „-hand“ hin zur Synthese „kopf-“. Dabei ist die räumliche Bewegung von den Extremitäten zum Kopf, von den „Werkzeugen“ zum Sitz der Kognition besonders zu beachten.

Absatz C bildet durchgängig 3/4-Takte aus. In Vers 16/17 trifft man allerdings auf ein Lesehindernis: zwei Hebungen hemmen den Sprechrhythmus, es kommt zur Betonung des wiederholten Adverbs „langsam“. Der aus der antiken Metrik entlehnte Begriff „Spondeus“ beschreibt dieses Phänomen zweier aufeinanderfolgender Hebungen. Es kann *deshalb* von einem Phänomen gesprochen werden, da es praktisch nicht vorkommt, dass zwei betonte Silben einander folgen. Wenn doch, bewirkt dies - so wie hier - eine Leserverwirrung, auf rhythmischer (Unterbrechung des Leserhythmus), syntaktischer (zweimal dasselbe Adverb) und semantischer (Redundanz) Ebene. Der Wechsel vom 3/4- zum 4/4-Takt (C,18) führt zur einer scheinbaren Verlangsamung, die im dramaturgischen Sinne als retardierendes Moments auf den Höhepunkt („Apotheose“) zusteuert und dessen Wirkung verstärkt.

Die Verse 21 bis 24 in Absatz D können innerhalb dieses Textes als besonderes Beispiel metrischer Symmetrie gelten. Der vierhebige Trochäus mit

weiblicher Kadenz wird von Vers 21 bis 23 durchgehalten und entfaltet seine Wirkung durch den Kontrast zum ansonsten freien Umgang mit bzw. raschen Wechsel der Versmaße bzw. Taktarten. Mit dem Auftakt in Vers 24 verändert sich auch die Erzählerrede, und der handlungsrelevante Text wird fortgesetzt. - An Vers 27 lässt sich die Bedeutung für die metrisch-rhythmisch Analyse ableiten: Vers 26 und 27 stellen noch syntaktische Parallelismen dar, bis in Vers 27 ein weiteres Wort entscheidende Bedeutung annimmt, das bereits die fünfte Hebung dieser Zeile darstellt. Dadurch wird „weidend“ der Phrase „lockend in die Heißluftscheune“ zur Seite gestellt. Auf rein semantischer Ebene lässt sich dies als Einlösung der Verlockung des oralen Geschlechtsverkehrs (bzw. vgl. oben S. 99) interpretieren. Metrisch-rhythmisch bewirkt diese 5. Hebung in Vers 27 einen Überraschungseffekt. Das Wort wird dadurch hervorgehoben und bildet gleichzeitig eine Zäsur. Ebenso ein Lesehindernis stellt die Akkumulation der Präsens-Partizipien dar, deren Konsonantenhäufung als „Kakophonie“ bezeichnet wird. Andererseits bilden sie den Ausgangspunkt einer Klimax, beschleunigt durch die 2/4-Takte in Vers 31 und durch die Leseerwartung des Objekts (die nicht eingelöst wird), die auf das Vollverb „schweifen“ zusteuert. Nach „triebt“ und „Apotheose“ zählen wir im vierten Absatz den bereits dritten Höhepunkt einer Steigerung mit tendenziell sexueller Denotation.

Absatz E beginnt wie Absatz D geendet hat: mit dem Wortfeld „Sexualität“. Hinzu kommt die Nichteinlösung der Lesererwartung in „Schlappenschwanztanz“ und die fingierte Anrede eines Protagonisten. Die als Fermaten notierte Interjektionen bewirken ein Rubato, wodurch der durchgängige Puls außer Kraft gesetzt wird. Auch der personifizierte „Tanz“ wirkt als Überraschung und hemmt den gleichmäßig alternierenden Lesefluss. In den folgenden Versen wird nicht nur die Erzählinstanz verschleiert, in Vers 36 wird ein ungewöhnliches wie überflüssiges Fragezeichen gesetzt. Es kommt einem Satzabbruch gleich, - bis der Leser bemerkt, dass sich der Satz syntaktisch korrekt beenden lässt. Auch dies lässt sich als erzwungene rhythmische Zäsur interpretieren, die einzig durch *diese* Form der Analyse zutage treten kann.

Als wiederholte stilistische wie metrische Anlehnung an die historische Epoche der Romantik - denken wir an den ebenmäßigen trochäischen Vierheber in Absatz D - können die Verse 38 bis 40 verstanden werden. Die Phrase „Fern hör' ich“ zitiert aus dem Werk einiger bekannter Autoren der Romantik (vgl.

Tabelle S. 101). Im Anschluss daran werden kontrastierend Teile aus Absatz A permutiert und variiert, und vom 3/4- zum 2/4-Takt gesteigert. Am Ende der Klimax steht eine Pause, erzwungen durch die Frage „aber Sie?“. Der Absatz klingt in durchgängigen Daktylen aus, und endet - ebenfalls mit Klimax - mit zwei Kretizi („stündchenrasch / Camouflage“). Der Kretikus ist als Sonderform des 3/4-Taktes zu verstehen, dessen dritter Teil ebenfalls eine starke Betonung vorsieht. Die Häufung der Hebungen bewirkt hier wiederum eine dynamische Steigerung.

Absatz F scheint inhaltlich noch bei Absatz E anzuknüpfen und nimmt semantisch variierend das Wortfeld „Versteck“ auf („Camouflage“ - „stillheimlich“). Ebenso wird die dreiteilige Taktart aus Absatz E weitergeführt, bis die paronomasierenden Komposita enden und die Handlung wieder einsetzt. Hier beginnt die zweiteilige Taktart, die sich bis zum Ende des Absatzes fortsetzt. Rhythmisch auffällig und im Gegensatz zu den geraden Taktarten des Absatzes stehen die Attribute „schürzender stürzender“ in einem „galoppierender“ 3/4-Takt. Am Ende wird - analog zu Absatz E „aber Sie?“ - auch hier in „und dann“ eine Hervorhebung vorgenommen und eine zusätzliche Senkung hinzugefügt („und“), die den Lesefluss verlangsamt. Absatz G ist als rhythmisch ebenmäßiger (vierhebiger Trochäus) Erzählerkommentar zu Absatz F zu verstehen.

Die prägende Taktart von Absatz H ist der Dreivierteltakt. Da auch die zentrale Figur „Franz“ genannt wird, können hier weitere kontextbezogene Interpretationen zum Thema Walzer sowie Franz Schubert angestellt werden (vgl. oben). - Auch hier findet eine Klimax statt, die - begleitet vom ebenmäßigen Rhythmus - in den Konvertaten „wampst“ und „schwanzt“ gipfelt.

Im Gegensatz dazu steht Absatz I vorwiegend im 4/4-Takt. Rund um den einzigen 3/4-Takt (genau genommen betrifft der „überzählige“ Schlag das Prädikat „ist“) stehen sich zwei Nominative gegenüber. Analog zum Satz „Der Mann ist Spengler“/„Spengler ist der Mann“ ist weder aus dem Kontext noch syntaktisch zu klären, ob „Ammen sahen“ oder „Annas Schwangeramen“ das Subjekt darstellt. Das Prädikat entpuppt sich hier als eine Art metrisch-rhythmische Spiegelebene.

Absatz J steht wiederum im Kontrast zu Absatz I im Dreivierteltakt. Gemeinsam mit der wiederholten metrischen Anspielung auf den Walzertakt kann man

„Schrammeln“ und „Franz [Schubert]“ zum Wortfeld „Musik“ - wenn nicht sogar im engeren Sinne zum Wortfeld „Wiener Walzermusik“ - zählen.

Der ebenmäßige 4/4-Takt in Absatz K steht wiederum im Kontrast zu Absatz J. Hervorzuheben ist die erzwungene Pause infolge des Spondeus in Vers 74. Die Plattitüde „sowieso“ steht im Kretikus und verlangsamt die Lesegeschwindigkeit. (Der Leser muss außerdem zur Kenntnis nehmen, dass das nötige Vollverb nicht mehr auftritt). In „was raschelt im Stroh coram publico“ tritt ebenso ein Spondeus auf. - Entsprechend dem Spottstils der Erzählinstanz werden gerade diese Pseudo-Aphorismen im „beschwingten“ 3/4-Takt gesetzt, auch als Kontrast zu den davor durchgängig geraden Taktarten, wodurch die Bedeutung dieser - mit dem erwähnt spöttischen Unterton - hervorgehoben werden.

In Absatz L besticht wiederum ein Absatz durch seine metrisch-rhythmische Ebenmäßigkeit. Abgesehen von der einleitenden Konjunktion „So“ sind keine Signalwörter für die unmittelbare Rede vorhanden. Absatz L findet Steigerung in Absatz M, der einerseits mit dem Redepartikel „Ja“ beginnt und mit drei parallel angeordneten rhetorischen Fragen die Distanz zum Leser verringert. Beschleunigend wirkt dabei die gerade Taktart zwischen Vers 90 und 96.

Absatz N „antwortet“ und weist diese Unmittelbarkeit mit dem Redepartikel „So“ aus. Dadurch wird die oben angesprochene Schein-Kausalität hergestellt. Metrisch-rhythmisch steht Absatz N - wiederum kontrastierend - im 3/4-Takt. Er bildet die refrainartige Wiederholung von Absatz H. Dabei wurden drei Veränderungen vorgenommen: bei „Manns“ und „Wamst“ sind sie rein morphologischer Art und stellen keine entscheidende semantische Weiterentwicklung von Absatz H dar (vgl. S. 80). Anders verhält es sich mit der Ellipse in Vers 101. Durch die Auslassung des Subjekts entsteht ein grammatikalisch inkorrektes Syntagma. Modalverben können nicht im Imperativ stehen bzw. wird der Imperativ nie mit der Flexion „-st“ der 2. Person Singular gebildet. Rhythmisch treten durch das fehlende „Du“ zwei Hebungen aneinander (Spondeus). Dadurch wird der 3/4-Takt gestört, andererseits aber das „kannst“ in seiner Bedeutungsvielfalt verstärkt. Die Dichte der assonierenden Kombinationen „a“-Vokal+Nasal+Frikativ+Plosiv - als prägender Gleichklang der Absätze H und N - nimmt dadurch zu. Die leseflusshemmende Kakophonie „Kannst wannst tanzt“ steigert sich hin zu den Neologismen „wampst“ und

schließlich „schwanzt“, deren Wirkung auf dynamische Weise (durch stilistische Kontrastierung) intensiviert wird.

Absatz O bildet vor allem einen stilistisch starken Kontrast zu dem vorhergehenden Absatz: War vorhin auf vulgäre Weise von Kopulation und Schwangerschaft die Rede, sieht sich der Leser nun ins Wortfeld der „Alterbeschwerlichkeit“ versetzt. Mit abschweifenden Adverbien und Parenthesen wird das Lesetempo verschleppt und die dramaturgische Spannung vermindert. Dementsprechend uneindeutig präsentiert sich die Rhythmik dieses Absatzes, der erst am Ende Fahrt aufnimmt. Der wiederkehrende Vulgärstil in der Zwillingsformel „breit und geil“ und in dem Homöoteleuton „Unheil“/„Hinterteil“ bewirkt einen dynamischen Anstieg, getragen von der Wirkung der „ei“-Assonanz. Ferner wird nun der Leser darauf aufmerksam, dass das zentrale Kompositum „Gliederschmerz“ des Wortfeldes „Altersbeschwerlichkeit“ auch als Teil des Wortfeldes „Sexualität“ verstanden werden kann. Aber das ist nur eines der Hindernisse, das der Leser an dieser Stelle überwinden muss. Weiters muss er sich über die verschleierte Erzählinstanz Klarheit verschaffen, über den Adressanten der Erzählerrede sowie über die Kausalität, die durch „im Gegenteil“ ausgedrückt wird.

Die gesteigerte Dynamik lässt in Absatz P sogleich wieder nach. In metrisch-rhythmischer Ebenmäßigkeit präsentiert sich Absatz P als dynamisch und stilistisch unaufgeregt. Absatz Q dagegen, als Antwort auf Absatz P, gewinnt an Tempo durch den Binnenreim in „beißendheiß“, metrisch-rhythmisch begünstigt durch den durchgängigen 2/4-Takt.

Der durchgängige Dreivierteltakt in Absatz R stellt wiederum einen Gegensatz zu Absatz Q dar. Damit stehen alle Absätze, die den Namen „Franz“ verwenden (C, H, N, R), im Dreivierteltakt. Selbige Taktart findet sich in Absatz J mit dem Lexem „Schrammeln“. Dies kann als Grundlage dienen, weitere Schlüsse über die Intentionen des Autors zu ziehen, den Komponisten Franz Schubert in diesem Gedicht zu persiflieren.

Absatz S steht wiederum im 2/4-Takt. Der Spondeus in Vers 119/120 verlangsamt die Lesegeschwindigkeit und betont ausgerechnet jenes Prädikat, das sich als grammatikalisch inkorrekt erweist.

Die abschließende Konklusion steht - wie schon der Aphorismus in Absatz B - metrisch-rhythmisch in einer zusammengesetzten Taktart aus 3/4- und 2/4-

Takten. An dieser Stelle sei auf die Eigenschaft des 5/4-Taktes als „hinkende“ - und im musikologischen Sinne nicht-symmetrische - Taktart verwiesen. Der 5/4-Takt kann hier als eine Art spöttischer Subtext gelesen werden, was sich stilistisch auch in der Erzählerrede widerspiegelt.

Zusammenfassend sei nochmals auf die zentrale Bedeutung der metrisch-rhythmischen Organisation hingewiesen, die weit über das übliche Maß *aktiv* an der Semantisierung von Struktur teilnimmt; hier vor allem als Kontrastierung aufeinanderfolgender Absätze durch binäre und ternäre Taktarten bzw. durch rhythmische Beschleunigung und Verlangsamung, deren klangliche Ereignisse in musikologischer Terminologie als *Accelerando* und *Ritardando* bezeichnet werden. Die metrisch-rhythmische Analyse konnte auch Erklärungen für die Hervorhebung gewisser Lexeme finden. Zwei aufeinanderfolgende Hebungen (*Spondeus*) erwirken eine Pause bzw. Zäsur, wodurch die zweite betonte Silbe besonders hervortritt. Hingewiesen sei auch auf den Überraschungseffekt durch zusammengesetzte Taktarten bzw. auf Lesehindernisse, die den Fokus von handlungsrelevanten Parametern auf die Materialität von Sprache lenken. Durch Rhythmisierung wird also die Tiefenstruktur eines Textes gestärkt: Sie dupliziert semantische und syntaktische Verläufe, setzt Pausen und Zäsuren, betont Wörter durch Sponden, verzögert und beschleunigt, intensiviert durch Steigerung oder erzeugt textuell-dramaturgische Höhepunkte. Es ist zwar wenig verwunderlich, dass die metrische Organisation in gebundener Schriftsprache eine bedeutsame Rolle spielt. In diesem Text lässt sich allerdings eine metrische Überorganisation feststellen. Es liegt deshalb nahe, die Rhythmisierung als Strategie zu verstehen, interne Referentialität durch den Kontrast von geraden und ungeraden Taktarten bzw. rhythmischen und agogischen Eigenschaften zu stärken, sowie durch einen „hinkenden“ 5/4-Takt einen als weiteren „Strukturkommentar“ aufzufassenden metrisch-rhythmischen Subtext zu erzeugen, der dadurch zur weiteren Verdichtung interner Strukturen und zur präsentischen Zeiterfahrung in Literatur beiträgt.

C. KONKLUSION

C.1. Zusammenfassung und Interpretation der Ergebnisse

Wie die Analysen zeigen, bietet Otto M. Zykans Text eine Fülle an internen Referenzen. Einerseits erzeugen diese durch Wiederholung Redundanz und andererseits durch Variation Kontrast. Beide Formprinzipien sind Mechanismen buchstäblicher exemplifikatorischer Referentialität. In der Analyse wurden sie im Detail als verschiedene rhetorische Figuren ausgewiesen. Die für die Textkonstitution und -kohärenz bedeutsamsten Stilmittel werden nun zusammengefasst kommentiert. In der Folge soll ihre Wirkung auf einen „idealen Leser“ nachvollzogen werden. Dabei stützt sich die Argumentation auf rezeptions- und wirkungsästhetische Ansätze von Wolfgang Iser. Abschließend soll der Frage nach der textuellen Musikalität nachgegangen werden.

Stilmittel der Wiederholung finden wir auf phonologischer, morphologischer, syntaktischer und semantischer Ebene. Während der Pleonasmus auf semantischer Ebene nur zweimal auftritt, finden sich eine Reihe an Parallelismen, die syntaktische Strukturen widerspiegeln. Zentrale Figuren der Wiederholung sind Duplikationen, Homöoteleuta, Homöoptota und Assonanzen: Auf morphologisch-phonologischer Ebene wiederholen sie Symbole, die meist nicht über die Wortgrenze hinausgehen. Dadurch rücken bedeutungsmäßig isolierte Morpheme zu Ungunsten von handlungsrelevanten Zusammenhängen in den Fokus. Wie die Figuren der Wiederholung betonen auch die „phonologischen“ Figuren der Variation die Struktur und Machart des Textes. Ein Fülle an Neologismen lenken die Aufmerksamkeit auf den Text und erzeugen auf diese Weise Überraschungsmomente. Die Rede ist von Komposita wie „Heißluftscheune“, „liebeliegen“ oder „stündchenrasch“, Konvertaten wie „schenkeln“, „wampsen“ oder „schwanzen“ sowie strukturellen Analogiebildungen wie „Adamskostüm“. Das Kompositum im Titel kann als ein zentraler Angelpunkt struktureller und semantischer Vieldeutigkeit verstanden werden: „Tanzgespanns“ als Kompositum, Krasis, prägende Lautkombination, Zyklus und Homöoteleuton mit dem Protagonisten „Franz“ sowie als Polysem und Chiffre für das dominierende Wortfeld „Sexualität“. Die Krasis „Tanz-

gespanns“ weist im Titel bereits auf eine Gruppe von rhetorischen Figuren voraus, die durch ihre morphologische und syntaktische Eigenart für Irritation und Überraschung sorgt. Vor allem Solözismen („Mannen dannen Pannen gramen“) brechen als Verstöße gegen die Regelgrammatik mit der Erwartungshaltung des Lesers auf struktureller Ebene. Gleiches gilt für die Fülle an Ellipsen auf syntaktischer Ebene, wodurch allerdings eine Dechiffrierung auf semantischer Ebene keinesfalls gestört wird. Fehlende Satzkonstituenten können in der Regel mühelos aus dem Kontext rekonstruiert werden. Das gilt ebenso für die Hypokatastasen und Parenthesen. In gesprochener Sprache meist aus sprachökonomischen Gründen gesetzt, verringern sie in schriftlicher Form durch ihren besonderen pragmatischen Aspekt die Distanz von Erzählinstanz und Leser. Hinzu kommt der teilweise verschleierte Erzählerfokus, wodurch sich der Leser angesprochen fühlt („Oh! Du! [...]“) und zum Mitfühlen bewegt wird. Syntaktisch markierte Stellungen finden sich außerdem in verschiedenen Akkumulationen von Komposita, Attributen oder Adverbien. Kaum ein Absatz verzichtet auf jene markierten syntaktischen Stellungen, Auslassungen oder Permutationen. Verstöße gegen die Valenz bestimmter Verben („sich an etwas ahnen“) sind zwar Verstöße gegen die syntaktische Ordnung, wirken sich aber vor allem auf die Semantik der entsprechenden Passage aus. So erschweren derartige Verbalphrasen die semantische Dechiffrierung und lenken die Aufmerksamkeit wiederum von handlungsrelevanten Parametern hin zum Material Sprache. Selbiges gilt für einige Nomen-Verb-Phrasen, deren Bedeutungsenträtselung auf syntaktischer und semantischer Ebene gewisse Schwierigkeiten bereitet („Hoffnung beten“). Zwar gehören in diesem Fall „Hoffnung“ und „beten“ dem Wortfeld „Glaube“ bzw. „Kirche“ an, doch diese Wortverbindungen bilden keine Kollokationen. Es ist eine Eigenart dieses Textes, dass Nomen und Verb bzw. Nomen und Attribut oder Adverb und Verb keine Kollokationen bilden, d.h. der Tatbestand der Kookkurrenz ist in vielen Fällen von Wortverbindungen nicht erfüllt. Der Effekt auf den Leser ist vielfältig: Zuerst wirken die Phraseologismen befremdlich, überraschend und verwirrend; sie verhindern die Denotation bereits auf strukturell-syntaktischer Ebene und enttäuschen schließlich die Lesererwartung, indem die Attribuierung mit keiner Steigerung verknüpft ist. Dies gilt für gewisse Nominal- und Verbalphrasen sowie für idiomatische Wendungen wie „Sodomie

Wiedumir Sowiedir Wirwieirr“. In Paronomasien werden Phraseologismen *variiert*: Wörter werden komponiert, konvertiert, zusammengezogen, umgestellt oder schlicht weggelassen. Dabei werden alle Register rhetorischer Stilkunde gezogen, um die eigentliche Bedeutung zu verfremden und in neue Zusammenhänge zu stellen. So „unterstellt“ die oben erwähnte idiomatische Wendung einen Bedeutungszusammenhang zwischen den Wortfeldern „Sexualität“, „Bauernhof“ und „Tier“. In der Folge werden die genannten Wortfelder auch mit Kindern und Älteren verbunden. Der Tabubruch steigert die Aufmerksamkeit und garantiert die Emotionalisierung durch den Leser. Nicht nur, dass jene Wortfelder verquickt werden, sie werden auch in der *Sprache eines Kindes* wiedergegeben. Hinzu kommen eine Vielzahl an Metaphern und Metonymien, die als Allusion auf Sexualität zu verstehen sind. Polyseme wie „können“, „schweifen“, „[F]eige“ und „Gliederschmerz“ sind nicht vorrangig sexuelle Begriffe, werden jedoch in eine sexuelle Lesart „gedrängt“. Für alle *übrigen* Phrasen ist auch eine hohe Anzahl von Figuren mit übertragener Bedeutung auszumachen. Dabei ist nicht immer klar festzustellen, ob sie bedeutungsmäßig dem Inhalt oder dem Wortfeld zuzuordnen, oder einfach isoliert zu betrachten sind. Dies gilt für Nomen-Verb-Phrasen wie „Moneten kneten“, „Hoffnung beten“, aber auch für solche mit Konvertaten wie „Sarabanden strampfen“ oder „das triebt“. Als „hermetisch“ sind Phrasen zu bezeichnen, die - wie bereits erwähnt - nach der Valenz des Prädikats inkorrekt verwendet werden. Leerstellen dieser Art tragen ebenso wie Plattitüden, Paradoxa und Alogismen zur Verrätselung bei. Es können demnach sowohl Hermetik als auch Polysemie denotativer Bezugnahme behindern. Diese, weil sie nicht eindeutig auf einen Referenten der Wirklichkeit Bezug nehmen kann, und jene, weil die Fülle an Bedeutungen zu einem „Bedeutungskollaps“ führt, wodurch wiederum keine eindeutige Denotation möglich ist. Wird Denotation - auf welcher Ebene auch immer - behindert, bezieht sich das Symbol auf ein Symbol seines Mediums, im äußersten Fall auf sich selbst. Unterstützt wird dieser (letztlich) stetige Selbstbezug durch das Fehlen einer dramaturgisch linearen Handlung.

Die Ereignisse eines Textes werden üblicherweise auf den Handlungsstrang bezogen. Sind ganze Absätze nicht mit der zentralen Handlung verbunden, kann der Leser die Ereignisse nicht in Beziehung setzen. In Absatz L und M

lassen der Text und der Erzähler den Leser vollkommen allein, indem zwischen Handlung und Nebenhandlung nicht vermittelt wird. Weder Temporal- noch Lokaladverbien helfen, Absatz für Absatz Chronologie und Kausalität der Handlung aufrecht zu erhalten. Der Leser kann bestenfalls vermuten, *wo* er sich befindet, *wer* spricht, *wer angesprochen* wird und auf wem der *Erzählerfokus* liegt. An sämtlichen Stellen wird die Erzählerinstanz verschleiert, der Adressat kann ebenso teils beliebig ausgetauscht werden. Gewisse Redepartikel weisen auf eine direkte Rede hin und suggerieren Kausalität. Der Leser muss sich durch ein Dickicht an Referenzen schlagen, die auf verschiedensten Ebenen auf ihn einprasseln und vor allem Denotation *verhindern*, anstatt sie zu ermöglichen.

Sinnstiftend und sinnzerstörend ist dabei auch das rhetorische Gegensatzpaar, die Antithese, die zu den wesentlichen Formprinzipien dieses Textes zählt. Was die Duplikation für die Wiederholung ist, ist die Antithese für die Variation. Als Inbegriff von Kontrast trifft man die Antithese praktisch auf allen Ebenen von Sprache an: auf der phonologisch-morphologischen Ebene als Gegensatz des Vokalklanges und der Homöoteleuta, auf syntaktischer Ebene als Antithese von Digression und Progression sowie vollständiger und unvollständiger Syntax, auf semantischer Ebene als Gegensatz der Lexeme, als Inbegriff von Antithese im Oxymoron oder der Antistasis, als Antithese in Akkumulationen, in Nomen-Verb-Phrasen, in Wortfeldern, immer zwischen Verstehen und Nicht-Verstehen oszillierend in der Opposition von Polysemie und Hermetik. Makrostrukturell kontrastierend wirken vor allem die Gegensatzpaare unvollständige und vollständige Syntax, Digression und Progression, Erzählinstanzen, Tempusformen und die für dynamischen Eigenschaften bedeutenden verschiedenen Stilebenen. Die „rhythmische“ Analyse hat ferner den Kontrast zwischen binären und ternären Taktarten herausgearbeitet, zwischen metrischer Ebenmäßigkeit und Assymetrie sowie zwischen Beschleunigung (Synkope, Krasis) und Verlangsamung (Zäsur durch Sponden, Sprach-blockaden durch Kakophonie).

Handlungsrelevante Inhalte können im Gegensatz zu den oben angeführten Kategorien nicht als kontrastierend eingestuft werden. Trotzdem kann der Inhalt der Handlung als Variation auf die in „mikro- und makrostrukturelle Eigenschaften“ dargelegten Themen Kopulation, Geburt, Kastration/Vasektomie

und Unterhaltszahlungen gelesen werden. Dabei zeigt sich einmal mehr, dass durch die verschiedensten oben dargelegten Mechanismen der Fokus nicht auf den Ereignissen der Handlung, sondern am Material Sprache selbst liegt. Deshalb sind handlungsrelevante Parameter wie Tempus, Ort- und Zeitangaben, Erzählerinstanz und Erzählerfokus, aber auch Chronologie und Kausalität derart uneindeutig ausgeprägt. Im Mittelpunkt dieses Textes steht ganz offensichtlich seine *Struktur*. Seine Struktur ist - so die strukturalistische Hypothese - der *Inhalt*. Dies zeigt sich auch in diesem Text, und besonders an Sätzen wie „so rann franst das Manns“, oder „falls die Kleine / lockend in die Heißluftscheune weidend / Ihn den / schaukelnden gaukelnden wackelnden torkelnden / wankenden schwankenden werkelnden ferkelnden / tummelnd fummelnd / schweißbenäßt himmelgreifend / schweifen / läßt“: morphologische und syntaktische Paradigmen werden vernachlässigt, semantisch kann inmitten von paronomasierenden Wortspielen zwischen Polysemie und Hermetik noch das Wortfeld „Sexualität“ als kleinster gemeinsamer Nenner gefunden werden. Rezeptions- und wirkungsästhetisch kann die Nichtbefriedigung des Lesers als ein zentraler Mechanismus dieses Textes herausgelesen werden. Sowohl Leserenttäuschung als auch Musikalisierung nutzen die verunmöglichte Denotation ihrer Leerstellen. Kann ein Symbol des Textes sich nicht auf den Referenten der Wirklichkeit beziehen oder wird dies bewusst verhindert, bezieht dieses sich auf gleiche (Wiederholung) oder ähnliche (Variation) Symbole, oder letztlich auf sich selbst. Diese Bezugnahmen stellen interne Referentialität her. Tritt dies - wie im vorliegenden Text - gehäuft auf, kann man von vorwiegend exemplifikatorischer Bezugnahme sprechen. Der Text bezieht sich vorwiegend auf sich selbst, also auf „sein“ Material Sprache. Doch interne Strukturen allein reichen nicht aus, um von textueller Musikalität zu sprechen. Sämtliche interne Strukturen auf mikrostruktureller Ebene begünstigen die Vergegenwärtigung von Zeit durch die Aktivierung des pro- und retentionalen Gedächtnisses. Ebenso wird pro- und reproduktionales Erinnern durch interne Strukturen auf makrostruktureller Ebene ermöglicht, durch Wiederholungen und Variationen über Absatzgrenzen hinweg. Es sind also nicht die prägenden Assonanzen oder die offensichtliche metrisch-rhythmische Organisation, nicht die ontogenetische Verquickung von Musik und Sprache im Gedicht, die es erlauben, von Musikalität zu sprechen, sondern ein Übermaß an internen Verweisen, wodurch

Denotation zugunsten der Exemplifikation und der *Inhalt* des Textes zugunsten seiner *Struktur* in den Hintergrund tritt. Die mit dem Primat der Exemplifikation einhergehende Instantiierung des Gelesenen und die präsentische Erfahrung von Zeit durch interne Referentialität überträgt eine genuin musikalische Eigenschaft auf die Literatur. Erst dadurch ist es möglich und sinnvoll, von textueller Musikalität zu sprechen. Für den oben analysierten Text von Otto M. Zykan kann deshalb *literaturwissenschaftlich* behauptet werden, dass der Befund textueller Musikalität die Bedeutung einer *musikalischen* Lesart für den Text „Tanzgespanns“ - als eine von vielen möglichen Lesarten - in den Vordergrund rückt.

C.2. Ausblick: Kontextualisierung

C.2.1. Zur Person Otto M. Zykans

Anlässlich der Ausstellung „Der Turmbau zu Babel. Ursprung und Vielfalt von Sprache und Schrift“ für Graz 2003, Europäische Kulturhauptstadt, steuert Otto M. Zykan das Werk „Als sie das Auto erfanden, aus: Wahr ist, daß der Tiger frißt“ bei.

Im Kommentar meint Zykan:

„[...] Zu vermuten ist, dass fast aller Text ursprünglich musikalischer Natur ist, ich nicht selten im Nachhinein musikalische Analogien zu bereits gegebenen Organisationsformen feststellte und darob weniger bekümmert, als ob der Dublizität erstaunt war. Solche Verwandtschaft stellte ich natürlich vorwiegend unter den Dadaisten fest. Man geht aber sicher irr, glaubte man, daß ich zu irgendeinem Zeitpunkt literarische Vorbilder hatte oder sie nacheifernd nachahmen wollte. Es war immer nur Musik. Auch mit ihr, übrigens, wollte ich immer nur etwas erzählen.“⁸⁹

In typisch Zykan'scher Manier knüpft er an zwei gegensätzlichen Polen der Musikästhetik an: Einerseits betont er die Autonomie der Musik, evoziert die Ideen Rousseaus vom gemeinsamen Ursprung von Musik und Sprache als utopisches Ideal. Andererseits spricht Zykan von Organisationsformen und vom narrativen Moment der Musik, was nicht zuletzt den Blick auf die *extrinsische* Faktur und die musikalische Semantik lenkt. Diese Antinomie spiegelt auch der Titel dieser Forschungsarbeit wider: Die „Analyse des Musikalischen“ und die autonome Dichtung („nur Musik“), die rationale Sezession und die Klang gewordene Sprache stehen einander gegenüber. In diesen Gegensätzen geht die zentrale Frage dieser Arbeit nach der Musikalität von Texten auf.

Dahinter verbirgt sich - unter Beiziehung biographistischer Kontexte - *eine weitere Fragestellung*, die erst durch das Verständnis der Person Otto M. Zykans aufgelöst werden kann. Nicht zu Unrecht war bisher auf sämtliche *innersystemische* Kontexte verzichtet worden (vgl. Einleitung). Die Hypothese dieser Arbeit hätte m.M.n. in ihrer Kohärenz *darunter* gelitten, dass die Autorschaft des Textes *vor vornherein* einem Komponist zugeschrieben worden

⁸⁹ Der Turmbau zu Babel. Ursprung und Vielfalt von Sprache und Schrift. Bd 2: Sprache. Hg. v. Wilfried Seipel. Graz 2003. S. 331.

wäre. Zur Herleitung der *weiteren Fragestellung* wird nun auf Leben und Schaffen von Otto M. Zykan⁹⁰ eingegangen:

Otto M. Zykan (1935 - 2006) war nicht einfach nur Komponist, er war vor allem eine Ausnahmefigur der österreichischen Musik-Avantgarde.

Im bildungsbürgerlichen Milieu aufgewachsen wird das „Wunderkind“ Zykan - am 29. April 1935 als Otto Matthäus Zykan in Wien geboren - früh von Vater und Großmutter gefördert.

„Es hat sich herausgestellt, als ich 4 Jahre alt war, dass ich ein absolutes Gehör habe. Der Vater stellte eines Tages fest, dass der Sohn die Töne nennen kann, die er am Klavier spielt, ohne dass er die Tasten sieht, vorausgesetzt, dass er sie überhaupt einmal benennen kann, und das war bei mir schon in diesem Alter der Fall. Das heißt, ich habe im herkömmlichen Sinn eine musikalische Begabung. Das hat sich auch in verschiedenen kleinbürgerlichen Unarten gezeigt, wie in der Tatsache, dass ich mit 6 Jahren schon die Bach-Inventionen spielen konnte.“⁹¹

1946 zu den Sängerknaben gestoßen, wird Zykan alsbald hinausgeworfen, wie er gerne zu Protokoll gibt. Im selben Jahr beginnt er elfjährig das Klavierstudium an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, ab 1953 studiert er Komposition bei dem bedeutenden Kompositionsprofessor Karl Schiske.

„Ich wurde musikalisch ausgebildet, bin auf die Akademie geschickt worden, habe Klavier gespielt, habe recht gut Klavier gespielt, habe internationale Preise gewonnen, war dann Konzertpianist, parallel dazu hat sich immer gezeigt, dass ich auch Komponieren konnte. Ich habe sozusagen eine Ausbildung als Komponist.“⁹²

Zykan gewinnt 1958 den internationalen Klavier-Wettbewerb für Neue Musik in Darmstadt und als Komponist den „Kranichsteiner Musikpreis“. Darmstadt ist zu dieser Zeit *das* Zentrum Neuer Musik, wo Zykan Unterricht in serieller Kompositionstechnik bei den bedeutenden zeitgenössischen Komponisten Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, Luigi Nono und Mauricio Kagel nimmt.⁹³

⁹⁰ Zur Biographie, vgl. sämtliche Sekundärliteratur und Internet-Referenzen in der Bibliographie zur Person Otto M. Zykans.

⁹¹ Painitz, Hermann J. Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession. Antworten, Gespräche mit Wiener Künstlern. André Heller, Alfred Hrdlicka, Wolfgang Hutter, Gustav Peichl, Erika Pluhar, Peter Turrini, Otto M. Zykan. Wiener Secession. Wien: Tusch 1980. S. 163.

⁹² Ebd. S. 163.

⁹³ Vgl. Rießner, Karin. Otto M. Zykan. Ein Portrait 1985. Dipl. mschr. Wien 1985. S. 45 – 55 bzw. S. 182.

1965 legt er mit H. K. Gruber und Kurt Schwertsik den Grundstein für die Salonkonzerte, 1966 feiert seine erste Oper „Singers Nähmaschine ist die beste“ erfolgreich Premiere. In den nächsten zwei Jahren setzt Zykan seine Erfolge auf Tournee mit dem MOB art & tone ART – Ensemble international fort. 1970, am Höhepunkt seiner Pianisten-Karriere, spielt er als Erster Arnold Schönbergs gesamtes Klavierwerk ein. (Zykan selbst spricht deshalb auch von einem starken Einfluss durch Schönberg, aber auch durch Schiske und Hindemith, betont aber stets sämtliche Stilistiken vermieden zu haben.) Bei den Wiener Festwochen 1971 beendet Zykan seine Pianistenkarriere, und widmet sich von nun an nur noch dem Komponieren. Mit Erfolg: noch im selben Jahr machen ihn die „Humanic“-Werbespots österreichweit bekannt. 1976/77 steuert Zykan zu Franz Novotnys Film „Staatsoperette“, der wilde Skandale und Parlamentssitzungen nach sich zieht, die Musik bei. Später komponiert Zykan Filmmusik für Novotnys Erfolgsfilm "Exit" (1980).

„Nach und nach erkannten aber auch diese [Politiker], dass sich Zykan zu einem ‚Klassiker der Avantgarde‘ entwickelte, der Opernhäuser füllte [...]“⁹⁴ So übernimmt Zykan Aufträge vom steirischen herbst, vom Opernhaus Graz, von der Oper Stuttgart, vom Wiener Musikverein oder vom Österreichischen Rundfunk. Zykans Oper "Kunst kommt von Gönner" wird 1980 in Stuttgart uraufgeführt. 1986 beim steirischen herbst führt Zykan selbst Regie, als sein Theater für ein Opernhaus mit dem Titel "Auszahlreim" zur Aufführung gebracht wird, wie später auch bei den Wiener Festwochen 1987.

Am Höhepunkt seines künstlerischen Schaffens wird Zykans "*Messe!*" im Rahmen der Festwochen-Konzerte 2002 im Wiener Musikverein sowie „Beethovens Cello“ mit den Wiener Philharmonikern uraufgeführt. Am Christi Himmelfahrtstag 2006 stirbt Otto M. Zykan „[p]lötzlich, aber nicht unerwartet“⁹⁵, noch vor der Uraufführung seines für das Mozartjahr 2006 komponierten Werkes „Ave Schwermut“.⁹⁶

⁹⁴ Krones, Hartmut. Zykan, Otto M. (Matthäus). In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Hg. von Ludwig Finscher. Personenteil Bd 17 Vin – Z. Kassel: Bärenreiter 2007. Sp. 1609.

⁹⁵ Suchy, Irene. Otto M. Zykan - Materialien zu Leben und Werk. Bd 1. Wien: Gezeiten 2008. S. 15.

⁹⁶ Nachruf: www.ots.at/presseaussendung (28. 6. 2007, Staatssekretär Morak); www.music.at (29. 6. 2007; Irene Suchy); Grabrede: www.presse.at (Spectrum vom 10. 6. 2006, Irene Suchy);

Zykan ist mehr als ein wohl ausgebildeter und erfolgreicher Pianist und Komponist, der mit sämtlichen Kompositionstechniken bestens vertraut ist. Zykan ist ein Sinnsuchender in den Strukturen unserer Welt. Im Sinne eines Universalgelehrten versucht er *sämtliche* Mechanismen zu verstehen und zu deuten. Geradezu frühromantisch mutet die Tatsache an, dass er sich für Naturwissenschaften (Relativitätstheorie, Heisenberg'sche Unschärferelation, Darwinismus⁹⁷) ebenso interessiert wie für Kunst, Literatur und Musik und sie in als Einheit „zusammendenkt“.

Als einer der Ersten erkennt Zykan in Thomas Bernhards Stil die Bedürfnisbefriedigung des masochistischen Spießbürgers⁹⁸, als unangepasster Komponist lehnt er eine Professur an der Musikakademie ab und kritisiert weiterhin jene Künstler, die die überkommenen Traditionen des Konzertbetriebes blindlings übernehmen:

„Mich bedrückt oft, daß sehr gescheite Leute, Leute, die ich persönlich sehr schätze, die große Künstler – freilich in diesem herkömmlichen Sinn - sind, daß die nicht die geringsten Bedenken haben, wenn sie an eine Leinwand herangehen, oder Komponisten von hoher Begabung, die darangehen, ein Notenpapier zu nehmen und eine weitere Symphonie, oder ein weiteres Stück für Orchester zu schreiben, ohne in die Praxis eingreifen zu wollen, ohne die Struktur des Konzertbetriebes oder des Kunstbetriebes verändern zu wollen. Das ist doch wohl das mindeste.“⁹⁹

Zykan befindet sich in einer steten Evaluation und Reflexion. Dabei sucht und bewertet er Struktur in allem, und dementsprechend misst dem Bedeutung zu. Seine Lebensgefährtin Irene Suchy beschreibt dies folgendermaßen:

„Struktur war Innigkeit, Strukturlosigkeit herzlos, Struktur musste erobert werden, nichts Vorgegebenes konnte dafür verwendet werden, alles musste zu gegebenen Anlass neu entwickelt werden, das was einmal stimmte, stimmt beim nächsten Mal nicht mehr. [...] alles – Auftritt, Stimmen, Umblättern, Abgehen – war einbezogen, mitgedacht, ausgemacht. Dein Komponieren war umfassend, durchinszeniert, theatralisch. Es gab nicht den unkomponierten Raum.“¹⁰⁰

⁹⁷ Eigenhändige Transkription der vorhandenen Literatur 2008 in der Bibliothek Zykan/Archiv Suchy, Martinstraße Wien, darunter die genannten Werke.

⁹⁸ Vgl. Schneyder, Werner. „Ein kranker Mann“. Interview. Profil, Wien, 15. 2. 1999, Nr. 7, S. 111.

⁹⁹ Painitz 1980. S. 164. Nelson Goodmans Vorschlag zur Substitution von Wahrheit durch Richtigkeit erinnert an Zykans Ablehnung der qualitativen Wertung von Kunst zugunsten einer Frage nach ihrer Systemimmanenz. Dazu Zykan ebd.: „(Die Leute fragen immer, ist das ein gutes Stück?) Ich frage nicht mehr ob etwas gut oder schlecht ist, ich frage nur, ob es systemimmanent ist, und ist es das, dann interessiert es mich nicht, und wenn es das schönste Stück der Welt ist.“

¹⁰⁰ Suchy 2008. S. 24.

Zykan beschreibt anlässlich des Europäischen Forums in Alpbach, dass selbst „[...] Schönbergs epochale[r] Ausbruch aus der Tonalität“ nur eine

„kleinkarierte Variante jenes immerwiederkehrenden ‚Mensch ärgere dich nicht – Spiels‘ [ist], das wir aus Ratlosigkeit: Kunst, Leben, Kost, Sport, Verhalten, Kommunikation, Kunstkommunikation, Kostverhalten, Sportleben, Lebenskommunikation und Kunstsportkostverhalten nennen.“¹⁰¹

Dabei zeichnet Zykan im „Lehrstück am Beispiel Schönberg“ den berühmten Komponisten und Erneuerer Schönberg als

„[...] besonders tragische Figur [...], weil seine Erneuerung nur im ästhetischen Bereich liegt. Das heißt, er hat die Art von Erneuerung gebracht, die das System bestätigt und nicht erschüttert [...]“. – „Schönberg hat geglaubt, daß er innerhalb des Mediums Musik Veränderungen vornehmen kann. Aber das ist wahrscheinlich mit Schönberg endgültig bewiesen, daß das nicht mehr möglich ist.“¹⁰²

Zykan kritisiert das System des Konzertbetriebs, aber auch die Werkästhetik jener Komponisten, die mit ihren Werken in diesen „endlosen Waren-Kreislauf“ einsteigen, womit sie nicht nur sich, sondern auch ihrem Werk jede Existenzberechtigung absprechen:

„Immer mehr scheint es mir eine Frage moralischer und künstlerischer Lauterkeit zu sein, ob jemand seine Anliegen dem Waren-Kreislauf endloser (endlos nachfolgender) (Regie)Interpretationen - und damit letztlich nichts anderem als der kommerziellen Wiederverwertung - anheimfallen läßt oder nicht.“¹⁰³
„[...] Ich glaube, daß der Künstler heutzutage tatsächlich keine andere Möglichkeit hat, als Wege zu finden, auf denen er spurlos verschwinden kann.“¹⁰⁴

Zykan knüpft dabei an Jean Baudrillard und Jacques Rigaut an¹⁰⁵, wenn er die Existenz und die Funktion des Künstlers in der Gesellschaft¹⁰⁶ per se anzweifelt. Nicht nur die Figur des Künstlers, auch *Wort* und *Schrift* zweifelt Zykan - in paulinisch-theologischer Tradition - an.

¹⁰¹ Rießner 1985. S. 361.

¹⁰² Painitz 1980. S. 165. Dazu vgl. Zykan weiter: „(Jahrzehnte – wie man weiß – verwechselten hoffnungsvolle Tonsetzer das Komponieren mit Buchhaltung.)“ Vgl. Hartmut Krones: Avantgardist und „philharmonischer“ Komponist. Zum Tod von Otto M. Zykan. In: Monatszeitung der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, September/Okttober 2006. www.musikverein.at/monatszeitung/monatszeitungvoll.php?id=767, 14. 11. 2012;

¹⁰³ Music Information Center Austria, <http://vorarlberg.musicaustria.at/node/68168>, 15. 11. 2012;

¹⁰⁴ Painitz 1980. S. 165.

¹⁰⁵ Eigenhändige Recherche und Transkription der vorhandenen Literatur in der Bibliothek Zykan/Archiv Suchy, Martinstraße Wien 2008: „Die fatalen Strategien“ von Jean Baudrillard und „Suizid“ von Jacques Rigaut.

¹⁰⁶ Painitz 1980. S. 161.

„Ja ich bin ein Überzeugungsanalphabet. Weil ich der Meinung bin, dass man ungleich leichter auf ein Blatt Papier lügen kann als in das Augenpaar des Gegenübers. Und ich glaube auch, dass alle wichtigen Dinge, die unsere Gesellschaft bewegen, die Menschen immer bewegt haben, mündlich und nicht schriftlich überliefert sind, immer zu Missverständnissen geführt haben und zum Machtmissbrauch eingesetzt wurden.“¹⁰⁷

Demensprechend setzt Zykan am Beginn des Werks „Introduktion und atemloser Kommentar der Frau des überschätzten Regisseurs über einen elektronischen Kartoffelgräber und dessen freundlicher Maschinenmenschentimme“², am Beginn der „Messe!“¹⁰⁸ sowie als Akrostichon zur CD „MusikReden“ das vieldeutige Motto: „Glauben Sie mir nichts“.

Doch trotz aller Skepsis gegenüber der zweifelhaften Form der Schriftlichkeit gibt Zykan 1999 bei Droschl die „MusikReden“ heraus¹⁰⁹. Im Klappentext betont Zykan die Logik seiner interdisziplinären Strukturübertragung:

„Nicht selten entstanden diese Texte auch als ‚Vertextung‘ einer musikalischen Struktur, quasi als Umkehrvorgang der üblicheren ‚Vertonung‘.“¹¹⁰

Nachdem die Bedeutung von *Struktur* für sein kompositorisches Schaffen belegt und seine Ankündigung einer Strukturübertragung dargelegt wurde, stellen sich daran anschließend folgende Fragen:

Wird die dichterische Arbeit eines Komponisten durch seine musikalische Arbeit *strukturell* beeinflusst? Und konkreter: Dichtet der Komponist Otto M. Zykan *musikalisch*, indem sich sein strukturelles Verständnis für Musik auf Literatur überträgt?

Bevor wir zur Beantwortung schreiten, betrachten wir das dichterische Schaffen Zykans, dass entgegen seinen Aussagen (vgl. Zitat u.a. S. 164) keineswegs im

¹⁰⁷ www.presse.at (Spectrum, Interview mit Wolfgang Freitag, 3. 12. 2005) bzw. www.wolfgangfreitag.com, 15. 11. 2012;

¹⁰⁸ Vgl. Krones, Harmut. Vom Wortbruchstück zur Sentenz und zurück: Otto M. Zykans Konzept der Sprachkomposition zwischen Reihenmechanik und Neo-Dadaismus. In: Musik als Text. Bericht über den Internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg in Breisgau 1993. Hg. v. Hermann Danuser und Tobias Plebuch. 2 Bde. Bd 1: Hauptreferate, Symposien, Kolloquien. Kassel, Basel u. a.: Bärenreiter 1998. S. 409.

¹⁰⁹ Ein Widerspruch, der auch und gerade für den Dadaismus bezeichnend war.

¹¹⁰ Zykan 1999. Klappentext.

„luftleeren Raum“, sondern sehr wohl unter der Einflussnahme zeitgenössischer Dichtung stattfand.

Dabei pflegt Zykan in den Sechzigerjahren - zu dieser Zeit setzen die Texte der „MusikReden“ historisch an - Umgang mit der „Wiener Gruppe“ um Gerhard Rühm, H.C. Artmann, Friedrich Achleitner, Konrad Bayer und Oswald Wiener. Zu seinen besten Freunden zählt Peter Greenham, auch Mitglied dieser Gruppe, dessen Texte als Vorlagen für erste Vertonungen dienen. Wenn Zykan später vor allem eigene Texte verfasst bzw. als Vorlagen benutzt, so gibt der Wiener Literaturkreis - nicht zu zuletzt Ernst Jandl - entscheidende Impulse für sein poetisches Schaffen. Zu den Vorbildern für Zykans dadaistische bzw. neodadaistischen¹¹¹ Techniken zählen außerdem Hans Arp, Henry Duchamp und unverkennbar Kurt Schwitters, mit seiner berühmten „Ursonate“.

„Dabei hat Zykan seine Textbausteine zumeist manipuliert, verändert, in geradezu grimmiger Weise dem Spott preisgegeben, und zwar nicht selten so, daß einkomponierte „Strukturfehler“ zu Aktionen führten und dadurch erkennbar, sichtbar, verspottbar wurden. Solche Funktions- und Assoziationssprünge erinnerten bisweilen an Bestrebungen sowohl des frühen Dadaismus als auch des Neodadaismus der „Wiener Gruppe“ [...]“¹¹²

Der Aspekt des „Strukturfehlers“ oder Strukturbruchs, der in der Figurenlehre der Rhetorik mit dem oben ausgeführten Stilmittel „Sustentio“ vergleichbar ist, lässt sich bei Zykan - neben den (neo)dadaistischen - auf zwei Einflüsse zurückführen: einerseits die intensive Auseinandersetzung mit den theater-

¹¹¹ Zu Zykan und dem (Neo)Dadaismus, vgl. Matousek, Veronika Clara. Otto M. Zykan zwischen Dadaismus und Strukturdenken Untersuchung anhand seiner Oper „Der Zurückgebliebenen Auszählreim“. Dipl. Wien: 2009. -- Krones, Hartmut. Vom Wortbruchstück zur Sentenz und zurück: Otto M. Zykans Konzept der Sprachkomposition zwischen Reihenmechanik und Neo-Dadaismus. In: Musik als Text. Bericht über den Internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg in Breisgau 1993. Hg. v. Hermann Danuser und Tobias Plebuch. 2 Bde. Bd 1: Hauptreferate, Symposien, Kolloquien. Kassel, Basel u. a.: Bärenreiter 1998. S. 409 – 415. -- Krones, Hartmut. Dadaistische und asemantische Verfahren in der österreichischen Vokalmusik des 20. Jahrhunderts. An Beispielen von Logothetis, Cerha und Zykan. In: Stimme und Wort in der Musik des 20. Jahrhunderts. Hg. v. Hartmut Krones. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2001. (Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis; Bd 1 der Sonderreihe „Symposien zu WIEN MODERN“). S. 127 – 155.

¹¹² Hartmut Krones: Avantgardist und „philharmonischer“ Komponist. Zum Tod von Otto M. Zykan. In: Monatszeitung der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, September/Okttober 2006. www.musikverein.at/monatszeitung/monatszeitungvoll.php?idx=767, 14. 11. 2012;

dramaturgischen Neuerungen Brechts¹¹³ bzw. Weills¹¹⁴ und andererseits mit Leo Navratils „Schizophrenie“ und „Schizophrenie und Sprache“. Häufige Anstreichungen Zykans in den genannten Büchern zeigen, dass er die Sprache¹¹⁵ schizophrener Menschen studiert hat: hinsichtlich Satzbau, Wortbildung und seiner sprachsystematischen Selbständigkeit, die die Primärfunktion von Sprache in Information und Kommunikation in den Hintergrund drängt. Wie wir von der Auseinandersetzung mit Goodmans Semiotik wissen, führt die gestörte denotative Referentialität zur Stärkung der exemplifikatorischen, und darüber hinaus zur Verdichtung interner Referenzen, was wiederum als Indiz für textuelle Musikalität zu werten ist. Der Einfluss „schizophrener“ Literatur in Zykans literarischen Werken zeigt sich phänotypisch als Strukturbrüchigkeit (nach der Figurenlehre der Rhetorik als „Sustentio“), rezeptionsästhetisch als Nichtbefriedigung der Lesererwartung und semiotisch-phänomenologisch als textuelle Musikalität.

In einem Interview geht Zykan noch einen Schritt weiter und relativiert - wohl nicht ohne Ironie - jene Strukturbrüchigkeit zugunsten einer vollkommenen Absenz von Struktur, als Grundstruktur:

„Ich hab' mir jetzt für diesen Anlass [...] meine Texte nach Grundmustern untersucht und bin dann gestoßen auf Sachen, die ich

¹¹³ Zykan rezipierte zu Bertolt Brecht „Die Tage der Commune“, „Der kaukasische Kreidekreis“, „Die Maßnahme“, „Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar“, „Leben des Galilei“ sowie „Die drei Johanna-Stücke“. Bibliothek Zykan/Archiv Suchy 2008.

¹¹⁴ Zwar war in der Bibliothek Zykans nicht explizit ein Werk Weills zu finden, trotzdem finden sich Ideen Weills bei Zykan wieder, wenn Adorno in der „Dreigroschenoper“ „das fremde, beziehungslose Nebeneinander der banalen Klänge, deren Versetztsein mit falschen Tönen, die fotografische, fast pornographische Glätte des rhythmischen Ablaufs“ (S. 94) beklagt, denn „zwischen den Akkorden [seien] die funktionellen Drähte durchschnitten [...]“ Adorno, Theodor W. Zur Musik der Dreigroschenoper. In: Csampai, Attila und Dietmar Holland (Hg.). Brecht/Weill „Die Dreigroschenoper“ – Stravinsky „The Rake's Progress“. Reinbek: Rowohlt 1987. S. 92. -- Die Analyse dieser formalen Brüchigkeit wäre für Zykans kompositorischen wie literarisches Schaffen wünschenswert, um gesicherte Aussagen über eine Strukturübertragung treffen zu können. Vgl. zur „Brüchigkeit“ bei Weill: Abbott, Geoffrey. The Dreigroschen sound. In: Kurt Weill: „The threepenny opera“. Hg. v. Stephen Hinton. Cambridge: Cambridge Univ. Press 1990. (Cambridge opera handbooks). S. 161 – 180. -- Brecht, Bertolt. Über die Verwendung von Musik für Episches Theater. In: Csampai, Attila und Dietmar Holland (Hg.). Brecht/Weill „Die Dreigroschenoper“ – Stravinsky „The Rake's Progress“. Reinbek: Rowohlt 1987. S. 82 – 86. -- Drew, David. Motifs, tags, and related matters. In: Kurt Weill: „The threepenny opera“. Hg. v. Stephen Hinton. Cambridge: Cambridge Univ. Press 1990. (Cambridge opera handbooks). S. 149 – 160. -- Kotschenreutscher, Helmut. Kotschenreuther. Weills Musik zur „Dreigroschenoper“. In: Csampai, Attila und Dietmar Holland (Hg.). Brecht/Weill „Die Dreigroschenoper“ -- Stravinsky „The Rake's Progress“. Reinbek: Rowohlt 1987. S. 105 – 114.

¹¹⁵ In diesem Kontext sollte auch die Rezeption von Peter Weiss' „Hölderlin“ erwähnt sein, da Friedrich Hölderlins Spätwerk unter dem Aspekt seiner geistigen Umnachtung und (möglichen) Schizophrenie gelesen werden kann.

in dem Ausmaß gar nicht für möglich gehalten habe [...]. Also es gibt ein Grundmuster, das heißt: Es gibt keine Prinzipien.“¹¹⁶

Nun ist es nicht unsere Aufgabe herauszufinden, was Zykan *eigentlich* meine, und ob er jetzt gewisse Prinzipien und Muster verfolgt oder nicht. Programmatisch lässt Zykan den Rezipienten immer wieder ratlos zurück, und dabei - wie Krones es formulieren würde - nicht ohne Ironie: „In ihm vereinigten sich die Stränge der ordnenden Strenge und der entordnenden Freiheit zur neuen Ordnung, die aber [...] immer wieder zur Farce verkam oder in Komik umkippte.“¹¹⁷ Dementsprechend vernachlässigbar ist die Suche nach dem *Absolut*-Gesicherten. Vielmehr soll *allgemein* festgestellt werden, dass die Form *an sich* für Zykan von zentraler Bedeutung war.

Vergleichen wir den Theorieteil dieser Arbeit mit den Prinzipien Zykans finden wir sein Postulat von der *Form als Inhalt* im strukturalistischen Fundament dieser Arbeit auf besondere Weise eingelöst.¹¹⁸

„Man argumentiert: Form und Inhalt stünden in einem dialektischen Verhältnis. Es genügt also das gegebene System, den gegebenen Inhalt (Anliegen) neu zu formen, [sic!] schon würde er (es) sich verändern. Ich würde meinen, daß die Hure Form [...] und ihre Ausweitung: das Medium – gravierende Eingriffe an ihrer Oberfläche zuläßt, ohne auch nur eine Spur ihrer alten Idee, ihres überholten Angehens einzubüßen, bezw. [sic!] aufzugeben. Provokanter formuliert: den Inhalt gibts gar nicht. Weder abhängig noch unabhängig von der Form. ‚Das Medium ist die Botschaft‘“¹¹⁹

Auf den Text „Tanzgespanns“ angewandt bedeutet dies eine Aufwertung des Formalen zugunsten von Handlung und Inhalt. Für diese kontextualisierende Lesart des Textes ist der „neue“ Inhalt die formal-gattungsspezifische Figuration von „Tanzgespanns“, der als das Produkt verdichteter Referentialität textuelle Musikalität symbolisiert. Wie anders könnte dieser *Inhalt* interpretiert werden, denn als Bekenntnis zum Ursprung von Musik und Sprache, und zum Ursprung

¹¹⁶ Interview mit Otto M. Zykan in der Österreichischen Nationalbibliothek, am 31. 3. 2004. Mitschnitt vom Verfasser transkribiert.

¹¹⁷ Hartmut Krones: Avantgardist und „philharmonischer“ Komponist. Zum Tod von Otto M. Zykan. In: Monatszeitung der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, September/Okttober 2006. www.musikverein.at/monatszeitung/monatszeitungvoll.php?idx=767, 14. 11. 2012;

¹¹⁸ Anders ausgedrückt: das theoretische Vorgehen ist ganz im Sinne von Zykans eigener prozessuralen Kunst-Genese. Dennoch: die Legitimation durch Zykan selbst - wie auch die Kontextualisierung durch seine Biographie - sind für den Stringenz der Argumentation dieser Arbeit nebensächlich.

¹¹⁹ Rießner 1985. S. 361. Zykan knüpft hier offensichtlich bei Marshall McLuhans Medientheorie an.

des Lebens aus dem Musikalischen, im Urknall. Was aber nach Vertrauen in die Kräfte der Natur klingt¹²⁰, ist bitterer Skeptizismus gegenüber Zivilisations- und Gesellschaftsentwicklungen: Der im Anschluss an Antonin Artaud¹²¹ formulierte bedauernswerte Verlust des Naturzustandes führt diese Menschheit mit einer kausalen Gewissheit in den Untergang, „[u]nd die Lücke, die sie hinterläßt, ersetzt sie restlos!“¹²²

Sämtliche Grenzüberschreitungen - bei Zykan als Voraussetzung für „echte“ Kunst - vorexerzieren jene genetische Einheit aller Dinge, die wir auch in der formalen Synthese von Musik und Sprache sehen. In den „MusikReden“ bildet er sein universalistisches Formpostulat auf verschiedenen Ebenen ab: in der Vielfalt der Gattungen Sprichwort, Epigramm, Kommentar, Essay, Erzählung, Bericht, dramatische Szene, nachahmend-„klassische“ Lyrik, Anleitung (für ein „Raumspiel“) sowie konkrete, visuelle und auditive Poesie, im Gegensatz von fiktional-poetischen und (scheinbar) non-fiktional-wissenschaftlichen Texten, in der Vielfalt an Schriftarten, in der unterschiedlichen Räumlichkeit von Text und Schriftfarbe (Schriftfarbe als kommentierender Subtext: man denke an die braune Schriftfarbe und die hakenkreuzförmige Anordnung des „Schönberg“-Textes). Vor allem aber findet eine Grenzüberschreitung in der Publikation der „MusikReden“ in Buch *und* CD statt. (Und wiederum als Spiegelbild seiner Schriftsprachenskepsis stimmen sämtliche Texte in Buch und CD nicht überein. Doch anstatt dies als Editionsfehler zu beanstanden, können Zykans „Strukturbrüche“ als speziell werkästhetischer Kommentar gelesen werden.)

Haben wir oben in der Konklusion textuelle Musikalität aufgrund spezieller struktureller Figurationen verifiziert, so kann hier eine weitere *musikalische* Lesart unter Beiziehung biographischer Kontexte freigelegt werden. Dabei sollte zwischen der *rein* textuellen Musikalität unterschieden werden, die durch verdichtete interne Referentialität verifiziert werden kann, und *jener* musi-

¹²⁰ Der Begriff „Gott“ unterliegt bei Zykan ebenfalls einem ambivalenten Skeptizismus: „Wenn Gott allwissend ist, dann wird er verstehen, dass ich nicht an ihn glauben kann. Und wenn er barmherzig ist, wird er mir verzeihen.“ ¹²⁰ Interview mit Otto M. Zykan in der Österreichischen Nationalbibliothek, am 31. 3. 2004. Mitschnitt vom Verfasser transkribiert.

¹²¹ Bibliothek Zykan/Archiv Suchy, Martinstraße Wien 2008: Artaud, Antonin „Die Tarahumaras. Revolutionäre Botschaften“.

¹²² Zykan 1999. Text 32.

kalischen Struktur, die durch Leben und Wirken in Zykans Werk *hinein*projiziert wird.

Inwiefern nun jene (neo)dadaistischen Sprachstrukturen als Produkt musikalisch-serieller Kompositionstechniken gelten können, kann eine/diese hermeneutische Argumentation nicht belegen. Wenngleich die vorliegende Lesart durch die Bedeutung von Struktur für den Autor die kontextfreie Analyse unterstützt, und mit biographischen und historischen Kontexten anreichert, so kann nicht über die fehlende Kohärenz hinweggetäuscht werden, die durch Zykans widersprüchliche Selbstaussagen zur kompositorischen Prozessintention („Es war immer nur Musik“ vs. „Texte [...] als ‚Vertextung‘ einer musikalischen Struktur“) und durch die umgekehrte Autor-Authentizität („Glauben Sie mir nichts“) ausgelöst werden. Ex negativo erklärt diese Lesart, weshalb eine strukturbetonte Analyse zur kohärenten Argumentation textueller Musikalität nötig war bzw. weshalb die im Titel vorangestellte Antimonie erst in der Konklusion aufzulösen ist.

In einem weiteren Schritt wird eine Differenzierung textueller Musikalität vorgenommen.

C.2.2. Zur Differenzierung textueller Musikalität

Eine zweite zentrale Frage harrt noch ihrer Beantwortung: Nachdem die Beweisführung textueller Musikalität im Analyseteil dargelegt wurde, stellt sich die Frage, welche Texte nun *musikalisch* sind und welche *nicht*.

Dazu wird die Hypothese aufgestellt, dass *jeder* Text musikalisch ist, denn jeder Text verweist zu einem *gewissen* Grad - durch interne Referentialität - auf sich selbst, und sei es „nur“ durch ein Wortfeld, was letztlich - wenn es kein poetischer Text ist - zum Informationstransfer notwendig ist. Wenn jeder Text also *zu einem gewissen Grad* auf sich selbst verweist, kann die spezifische interne Referentialität *nach ihrer Verdichtung* differenziert werden. Wir erhalten ein universal anwendbares Analysemodell, das zum Nutzen der Literaturwissenschaft textuelle Musikalität autorspezifisch, gattungsspezifisch, epochenspezifisch usw. bestimmen kann.

Umgekehrt können auch Behauptungen zu gewissen Texten hinsichtlich ihrer textuellen Musikalität evaluiert werden. Unter dem Aspekt textueller Musikalität sei exemplarisch der Roman „Die Klavierspielerin“ von Elfriede Jelinek betrachtet, die 2004 „for her musical flow [...] in novels [...]“¹²³ mit dem Nobelpreis für Literatur ausgezeichnet wurde.

Die formal-strukturelle Analyse von Elfriede Jelineks „Klavierspielerin“ weist sämtliche rhetorische Stilmittel auf - von einer hohen Verdichtung wie beispielsweise im Roman „Der Untergeher“ von Thomas Bernhard kann aber *nicht* gesprochen werden. Während Bernhards Romansprache fast durchgängig von immanenten wiederholenden und variierenden Strukturen geprägt ist¹²⁴, finden sich derartige Stilmittel bei Jelinek „nur“¹²⁵ an *bestimmten* Stellen.¹²⁶ Sämtliche „rhetorisch-musikalische[...] Konstruktionsprinzipien“¹²⁷ und musiko-literarische Strukturanalogien seien damit nicht zurückgewiesen, sondern ihre Anwendung findet sich eben nicht in gleichem Maße in verschiedenen Gattungen von Jelinek wieder. Ein Blick auf den oben dargelegten Kategorienkatalog bzw. die nachfolgende Analyse genügt, um eine gänzlich verschiedene Verteilung rhetorischer Figuren in der „Klavierspielerin“ und in „Tanzgespanns“ zu erkennen. Das liegt einerseits an der Gattungsform (der *Roman* Jelineks im Vergleich zu Zykans *Gedicht*), andererseits aber vor allem

¹²³ "The Nobel Prize in Literature 2004". www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2004/, 16. 11. 2012;

¹²⁴ Vgl. hierzu Locatelli, Aude. Thomas Bernhard: „Der Untergeher“. Musikalische Wiederholung und Variation. In: Aug' um Ohr. Medienkämpfe in der österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Hg. v. Bernard Banoun. Berlin: Schmidt 2002. (Philologische Studien und Quellen, 171). S. 131 – 142. -- Voerknecht 1999. S. 195 – 206. -- Bürgers, Irmelin. „Es ist immer die Musik, die mich rettet...“ Thomas Bernhards Sprachpartituren. In: Henze, Hans Werner (Hg.): Die Chiffren. Musik und Sprache. Neue Aspekte der Musikalischen Ästhetik IV. Frankfurt/Main: Fischer 1990. S. 173 - 191. Es sei darauf hingewiesen, dass die Kohärenz der Argumentation textueller Musikalität oft von musikologischen Begriffen verstellt wird. Wenngleich derartige Terminologieübertragung zweifelhaft sind, so liegen der Argumentation trotzdem solche Analyseobjekte zugrunde, die auch vom Analyseapparat *dieser* Arbeit als *verdichtete interne Referentialität* ausgewiesen werden können.

¹²⁵ Dies soll nicht als qualitative Wertung von Literatur gesehen werden, sondern als Argumentation von textueller Musikalität.

¹²⁶ Es wird darauf verzichtet, sämtliche Passagen und rhetorischen Figuren in der „Klavierspielerin“ auszuweisen. Auch, weil die *Abwesenheit* sämtlicher Stilmittel - hier im Vergleich zu Bernhards „Untergeher“ - nicht belegbar ist.

¹²⁷ Fuchs, Gerhard. „Musik ist ja der allergrößte Un-Sinn“. Zu Elfriede Jelineks musikalischer Verwandtschaft. In: Sprachmusik. Grenzgänge der Literatur. Bernhard – Handke – Jelinek – Rühm – Schwab. Hg. v. Gerhard Melzer und Paul Pechmann. Wien: Sonderzahl 2003. S. 173.

an der unterschiedlichen Funktion von Sprache, die sich bei Zykan als Übung an Klang und Materialität, bei Jelinek aber als stilistische Umsetzung demaskierender Gesellschaftskritik äußert, die im Gegensatz zu Zykan auf den Informationstransfer von Sprache *nicht* verzichten kann.

Aus diesen vielfältigen Gründen kann Jelineks Roman „Die Klavierspielerin“ keine *besondere* Verdichtung interner Referentialität nachgewiesen werden, wodurch einer *musikalischen* Lesart des Romans keine besondere Bedeutung zukommt.

Dem Vergleich von Texten hinsichtlich textueller Musikalität sind nun keine Grenzen gesetzt. Die universale Anwendbarkeit des Analyseapparats vermag beispielsweise sämtliche repräsentativen Texte zweier Epoche zu vergleichen, oder auch die Bedienungsanleitung eines Toasters mit einem modernistischen Gedicht. Es scheint, als müsste sich das Analysemodell - wie es leider oft der Fall ist - nicht mehr nach dem Analyseobjekt richten, sondern als könnten *alle* Texte gleichermaßen nach Elementen untersucht werden, die auf eine Verdichtung interner Referentialität und damit auf textuelle Musikalität hinweisen.

Doch tatsächlich muss das Analysemodell eine simple Einschränkung eingestehen: So trifft die Analyse textueller Musikalität mittels rhetorischer Figuren dort auf ihre Grenzen, wo das Analyseobjekt die *Rhetorik* selbst ist. Denn warum sollte eine *musikalische* Lesart der Rede Antonius' in William Shakespeares „Julius Cäsar“ oder der Inauguration Speech von Barack Obama hervorgehoben werden, findet hier doch lediglich der breite Fundus rhetorischer Stilmittel seine Anwendung, der für eine Rede typisch ist. Der Befund der *besonderen* Verdichtung, und folglich der Hinweis auf textuelle Musikalität führt damit die „musikalische“ Beweisführung ad absurdum. Dies ist aber nur *dann* der Fall, wenn wir diesen Befund zur *Letztinstanz* unserer Argumentation erheben. Vielmehr möchte ich eine *Hörbarmachung* von Literatur vorführen, die nun tatsächlich *alle* Texte (auch die Rede) miteinbezieht, und nach der Dichte interner Referentialität nicht nur einen Befund ausstellt, sondern darüber hinaus eine *Vertonung* auf der Basis von funktionaler Figuration von interner Struktur vornimmt.

C.2.3. Zur Hörbarmachung von Literatur

Mit Goodman über Goodman hinaus soll diese Hörbarmachung von Literatur¹²⁸ vollzogen werden. Dazu werden exemplifizierte Eigenschaften von Literatur auf der Grundlage struktureller Ähnlichkeit musikalisch „verkomponiert“.

Eine zentrale Voraussetzung für die *Hörbarmachung* von Literatur ist der gemeinsame Nenner von Musik und Sprache. Die buchstäblichen Eigenschaften der Exemplifikation von Musik (melodische, harmonische, rhythmische, dynamische, formale) und Sprache (phonologische, semantische, syntaktische, formale) bilden die Basis für eine Strukturübertragung *nach Funktion*. Diese Strukturübertragung soll zwischen den kleinsten gemeinsamen Sinneinheiten von Sprache und Musik geschehen, zwischen Phonem¹²⁹ und Ton, Morphem und nicht eigenständiger Tonfolge, Wort und Motiv, Phrase und Motiv mit Variation, Satz und Satz (z.B. Vorder- und Nachsatz) usw.¹³⁰

Demgemäß kann eine Alliteration, die *funktional* den gleichen Anlaut zweier aufeinanderfolgender Wörter beschreibt, *musikalisch* als gleicher Beginn zweier aufeinanderfolgender motivischer Einheiten interpretiert werden. Bei der syntaktischen Transposition der „Inversion“ entspricht beispielsweise die *Objekt-Kopfstellung* einer *Subdominanten* am (musikalischen) Satzbeginn, da die Subdominante als drittwichtigste harmonische Stufe (nach Tonika und Dominante, in der „klassischen“ Kadenz) mit dem Objekt als drittwichtigster Satzkonstituent (nach Prädikat und Subjekt, in der Valenz- und Dependenzgrammatik) nach *Bedeutung durch Eigenständigkeit* vergleichbar ist. Auf makrostruktureller Ebene beschreibt z.B. der Perspektiven-Wechsel vom auktorialen zum personalen Erzähler einen „Zoom-in“, der musikalisch als dynamischer Verlauf im Accelerando (auf agogischer Ebene) bzw. im Crescendo (auf dynamischer Ebene) dargestellt wird. Ebenso ist die

¹²⁸ Vgl. Wachauer 2012. S. 46 - 56.

¹²⁹ Hier liegt die Bedeutung auf der *Größe* der sprachlichen Sinneinheit, nicht auf der Klanglichkeit von Sprache.

¹³⁰ Vgl. ebd. S. 47. -- Diese Argumentation unterscheidet sich grundlegend von jener der textuellen Musikalität. Während *jene* durch den Aspekt der Zeitlichkeit erst das Prädikat „musikalisch“ anstrebt, blendet *diese* den phänomenologische Aspekt vollkommen aus. Die *Hörbarmachung* setzt noch vor dem Befund hinsichtlich textueller Musikalität an, nachdem sämtliche interne Verweise identifiziert wurden, und nimmt nach einer Übertragung funktionaler Aspekte von Musik auf Sprache eine „Verkomponierung“ vor .

„Transposition“ von metaphorischen Eigenschaften buchstäblicher Exemplifikation möglich (siehe Abb. 4)¹³¹.

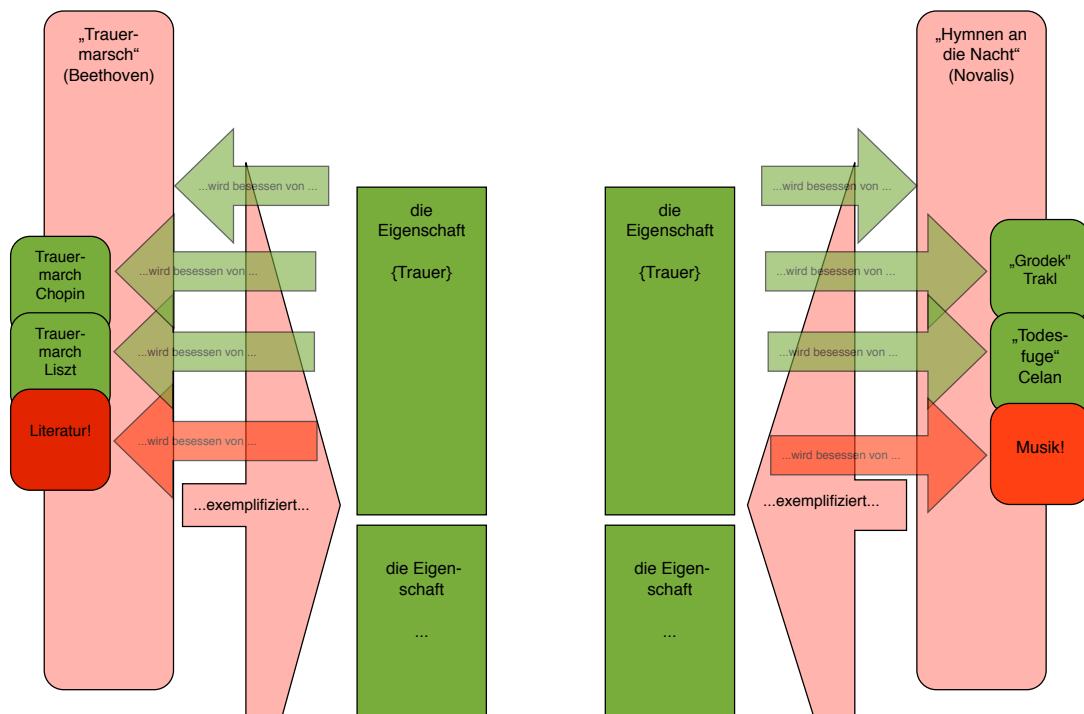


Abb. 4: Interdisziplinäres Transpositionsmodell

Abbildung 4 demonstriert die Strukturübertragung des Ausdrucks „Trauer“. Sowohl Ludwig van Beethovens „Trauermarsch“ (Marcia funebre, C-Moll, 2. Satz aus der 3. Sinfonie, op. 55, 1803) als auch Novalis' „Hymnen an die Nacht“ exemplifizieren die Eigenschaft „Trauer“.¹³² Diese Eigenschaft wird in beiden Fällen vom Ausgangsobjekt besessen, aber auch von sämtlichen anderen

¹³¹ Die schriftsprachlichen Eigenschaften metaphorischer Exemplifikation besitzen in der Regel keine textimmanente Funktion, weshalb die *Hörbarmachung* vor allem durch die Vorgaben der buchstäblichen Exemplifikation argumentiert und durchgeführt wird.

¹³² Neben „Trauer“ werden in beiden Werken noch andere metaphorische und buchstäbliche Eigenschaften exemplifiziert, gekennzeichnet durch „die Eigenschaft ...“.

Werken innerhalb ihres Symbolsystems („Besitz plus Bezugnahme“, vgl. S. 24).¹³³

Ferner kann behauptet werden, dass es *dieselbe* „Trauer“ ist, die diese musikalischen und literarischen Werke hervorrufen und exemplifizieren. Dadurch ist es möglich, Eigenschaften von Symbolen *interdisziplinär* von Sprache auf Musik zu „transponieren“.

Betrachten wir nochmals beispielhaft Beethovens „Trauermarsch“: Dieser exemplifiziert metaphorisch die Eigenschaft „Trauer“, die auf den „Trauermarsch“ Bezug nimmt und von ihm besessen wird. Die Eigenschaft „Trauer“ wird beispielsweise durch die buchstäbliche Exemplifikation der Eigenschaft „Moll“ erwirkt. Um also die Eigenschaft „Trauer“ aus Novalis „Hymnen an die Nacht“ musikalisch zu „transponieren“, muss die buchstäblich exemplifizierte musikalische Eigenschaft „Moll“ „einkomponiert“ werden, um wiederum die Eigenschaft „Trauer“ in der Musik zu generieren. Dieses scheinbar simple System bedarf zur Transposition von buchstäblich exemplifizierten Eigenschaften einer *Funktionsanalyse* der beteiligten Eigenschaften, wie sie beispielsweise oben S. 177 in der „Alliteration“, in der „Inversion“ und im „Zoom-in“ dargestellt wurde.

In Abbildung 5 sehen wir den Beginn einer Partitur als Ergebnis der literarisch-musikalischen Transposition von Novalis' „Die Lehrlinge zu Sais“. ¹³⁴ Durch die *funktionale* Übertragung wird gewährleistet, dass spezifische Eigenschaften beider Disziplinen *zusammengedacht*, aber nicht gleichgesetzt werden. Das

¹³³ Die Eigenschaft „Trauer“ wird metaphorisch exemplifiziert gleichermaßen in Georg Trakls „Grodek“ und in Paul Celans „Todesfuge“, in den „Trauermärschen“ Franz Liszts und Frédéric Chopins. In beiden Disziplinen lässt sich eine Liste mit unendlich vielen „traurigen“ Werke erstellen. Für die Musik werden hier nur kunstmusikalische Werke angeführt, und nur *eine* Gattung. Ohne Zweifel findet metaphorische Exemplifikation auch in Pop- und Jazz-Musik (und in verschiedenen anderen Gattungen) statt. Man denke beispielsweise an Sarah MacLachlans „Angel“, Antonio Jobims Bossa Nova „Insensatez“ oder den späteren Jazz-Standard Irving Berlins „How Deep Is The Ocean“. Einen interessanten Aspekt bilden fremdsprachige Songs/Arien/Lieder usf.: Ist der Rezipient der vorgetragenen Sprache nicht mächtig, kommt es auch hier zur metaphorischen Exemplifikation. Hier könnte eine Untersuchung klären, welche Eigenschaften ein *idealer* Hörer beim Klang einer fremden Sprache *metaphorisch* exemplifiziert, also: Klingt das Italienische *lieblicher* als das Französische, das Russische *bedrohlicher* als das Koreanische?

¹³⁴ Die Nummerierung bezieht sich auf einen Katalog musikalisch-funktionaler Strukturen, die in dieser Komposition umgesetzt wurden. Vgl. Wachauer 2012.

Ergebnis der Transposition ist daher immer eine möglichst präzise *funktionale Vorgabe*, die auf der jeweiligen musikalischen Ebene (Harmonik, Melodik usw.) „verkomponiert“ wird.¹³⁵

DER LEHRLING 1. ABSCHNITT DIE LEHRLINGE ZU SAIS

STEFAN PH. WACHAUER

REHEARSAL BEHEAT ♩ = 110

E.9. E.27./28./29.
E.36. E.12. E.1.a. E.2.

A

(TRUMPET) + CUP MUTE
MP THINK A.B.C AS ONE MUSICAL PHRASE WITH KLIMAX

(ALTO SAXOPHONE)
MP

(TENOR SAXOPHONE)
MP THINK A.B.C AS ONE MUSICAL PHRASE WITH KLIMAX

REHEARSAL BEHEAT ♩ = 110
IV (TROMBONE)
MP THINK A.B.C AS ONE MUSICAL PHRASE WITH KLIMAX

MP

THINK A.B.C AS ONE MUSICAL PHRASE WITH KLIMAX

MP

THINK A.B.C AS ONE MUSICAL PHRASE WITH KLIMAX

E.37. D.1.

DOUBLE BASS
MP THINK A.B.C AS ONE MUSICAL PHRASE WITH KLIMAX

E.19.b

REHEARSAL BEHEAT ♩ = 110
FREELY, BRUSHES ON CYMBALS

DRUM SET
MP THINK A.B.C AS ONE MUSICAL PHRASE WITH KLIMAX

Abb. 5: Komposition zu Novalis' „Die Lehrlinge zu Sais“

Das *Fernziel* meiner Forschung, das weit über diese Forschungsarbeit hinausgeht, liegt in der *Hörbarmachung* von Texten. Wie *klingt* der berühmte Dialog im „Ackermann von Böhmen“ (Johannes von Tepl), die Klagen des „jungen Werthers“ (Johann Wolfgang von Goethe) oder die Monologe der „Präsidentinnen“ (Werner Schwab)? Würde ein Zuhörer im Blindtest die „verkomponierten“ Texte den jeweiligen Autoren zuordnen?

Um mit dem Gehörten die Einschränkung meines Analyseapparats nun zurückzunehmen:

Wenn auch nicht zum Ziel der Verifizierung textueller Musikalität, so ist es sehr wohl sinnvoll, mit dem vorliegenden Analyseapparat auch Reden auf

¹³⁵ Naturgemäß „erleidet“ jede Theorie gewisse Einschränkungen: eine Instrumentation ist per Exemplifikation nicht erklärbar. Auch sind sämtliche Kategorisierungen (in Musik wie Sprache) nur *Möglichkeit* ästhetischer Betrachtung: hier vor allem die von poplarmusikalischen Überlegungen geprägte Differenzierung von *Klang* nach Harmonik, Melodik und Rhythmik, Dynamik und Agogik.

rhetorische Stilmittel hin zu untersuchen. Denn nach entsprechender Funktionanalyse können beispielsweise auch die Reden von William Shakespeares Antonius und von Obama Barack *hörbar* gemacht und gegebenenfalls mit anderen Textsorten verglichen werden.

Was eingangs tunlichst vermieden wurde, kann nun beruhigt ausgesprochen werden: Musik und Sprache verbindet eine *gewisse Ähnlichkeit*, die seit Jahrtausenden Wissenschaftlicher beschäftigt.¹³⁶ Diese Arbeit versteht sich als *Beitrag* zum „unendlichen Thema“¹³⁷ eines „komparativen Dilemma[s]“¹³⁸, dem ein „manque de clairvoyance“¹³⁹ zugrunde liegt. Doch dieser „Mangel“ ist keinesfalls zu bedauern, sondern vielmehr ein Segen für jene produktiven Kräfte unter den Musikern und Schriftstellern¹⁴⁰, die sich auf die Suche nach dem Unendlichen machen, nach dem *Absoluten*, nach Gott.

¹³⁶ Warum dies tunlichst vermieden wurde? Die Beweisführung des Analyseapparats bedient sich des Kanons rhetorischer Figuren, wodurch der (Kurz)Schluss naheliegt, die Präsenz von rhetorischen Stilmitteln deute auf die Musikalität von Literatur hin. Daraus ließe sich eine Ähnlichkeit zwischen Musik und Literatur konstruieren. Dies ist hier aber nicht der Fall. Es soll deshalb nochmals betont werden, dass zentral der *musikalische Aspekt der Zeitlichkeit* die Grundlage für eine Strukturübertragung bildet.

¹³⁷ Gier, Albert. „Parler, c’est manquer de clairvoyance“, Musik in der Literatur: vorläufige Bemerkungen zu einem unendlichen Thema. In: Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft. Hg. v. Albert Gier und Gerold W. Gruber. Frankfurt/Main [u.a.]: Lang 1995. (Europäische Hochschulschriften: Reihe 36, Musikwissenschaft; Bd. 127). S. 9.

¹³⁸ Gruber, Gerold W. Literatur und Musik – ein komparatives Dilemma. In: Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft. Hg. v. Albert Gier und Gerold W. Gruber. Frankfurt/Main [u.a.]: Lang 1995. (Europäische Hochschulschriften: Reihe 36, Musikwissenschaft; Bd. 127). S. 19 – 33.

¹³⁹ Gier 1995. S. 9.

¹⁴⁰ Dabei fühle ich mich verpflichtet an die unzähligen Wissenschaftler und Philosophen zu erinnern, die ebenfalls Theorien und Modelle zum vorliegenden Feld der Komparatistik entworfen haben und hier keine Erwähnung finden.

D. ANHANG

D.1. Bibliographie

D.1.1. Primärliteratur

Zykan, Otto M. MusikReden. Ein Kompendium uneigennuetziger Ideen und Beobachtungen. Graz, Wien: Droschl 1999.

D.1.2. Sekundärliteratur

Barthes, Roland. Image, music, text. Essays selected and translated by Stephen Heath. London: Fontana Press 1977.

Bittner, Rüdiger. Ein Versuch zur Sprachartigkeit der Musik. In: Beiträge zur musikalischen Hermeneutik. Hg. v. Carl Dahlhaus. Regensburg: Bosse 1975. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts; 43). S. 173 f.

Dahlhaus, Carl. Fragmente der musikalischen Hermeneutik. In: Beiträge zur musikalischen Hermeneutik. Hg. v. Carl Dahlhaus. Regensburg: Bosse 1975. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts; 43). S. 159 - 172.

Eagleton, Terry. Einführung in die Literaturtheorie. 4. Aufl. Stuttgart, Weimar: Metzler 1997 (Sammlung Metzler Band 246).

Eco, Umberto. Einführung in die Semiotik. 9. Aufl. Paderborn: Fink Verlag 2002. (UTB 105).

Freud, Sigmund. Die Traumdeutung. Ungekürzte Ausg. Frankfurt/Main, Hamburg: Fischer 1961.

Fuchs, Gerhard. „Musik ist ja der allergrößte Un-Sinn“. Zu Elfriede Jelineks musikalischer Verwandtschaft. In: Sprachmusik. Grenzgänge der Literatur. Bernhard – Handke – Jelinek – Rühm – Schwab. Hg. v. Gerhard Melzer und Paul Pechmann. Wien: Sonderzahl 2003. S. 173 – 187.

Gier, Albert. „Parler, c'est manquer de clairvoyance“, Musik in der Literatur: vorläufige Bemerkungen zu einem unendlichen Thema. In: Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft. Hg. v. Albert Gier und Gerold W. Gruber. Frankfurt/Main [u.a.]: Lang 1995. (Europäische Hochschulschriften: Reihe 36, Musikwissenschaft; Bd. 127). S. 9 – 17.

Goodman, Nelson, Elgin, Cathrine Z. Revisionen. Philosophie und andere Künste und Wissenschaften. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1993. (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1050).

Goodman, Nelson. Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1997. (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1304).

Gratzer, Wolfgang. Zykan, Otto M. (Matthäus). In: Oesterreichisches Musiklexikon. Hg. v. Rudolf Flotzinger. 5 Bde: Bd 5. Wien: ÖAW 2006. S. 2753.

Gruber, Gerold W. Literatur und Musik – ein komparatives Dilemma. In: Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft. Hg. v. Albert Gier und Gerold W. Gruber. Frankfurt/Main [u.a.]: Lang 1995. (Europäische Hochschulschriften: Reihe 36, Musikwissenschaft; Bd. 127). S. 19 – 33.

Hubig, Christoph. Musikalische Hermeneutik und Musikalische Pragmatik. Überlegungen zu einer Wissenschaftstheorie der Musikwissenschaft. In: Beiträge zur musikalischen Hermeneutik. Hg. v. Carl Dahlhaus. Regensburg: Bosse 1975. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts; 43). S. 121 - 158.

Husserl, Edmund. Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins. Hg. v. Martin Heidegger. 3. Aufl., unveränd. Nachdr. 1. Aufl. 1928. Tübingen: Niemeyer 2000.

Iser, Wolfgang. Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung. 2. durchges. und verb. Aufl. München: Fink 1984. (UTB 636).

Jakobson, Roman. Semiotik. Ausgewählte Texte 1919 - 1982. Hg. v. Elmar Holenstein. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992. (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 1007).

Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart. Hg. v. Dorothee Kimmich. Aktualisierte Ausg. Stuttgart: Reclam 2003. (Reclams Universal-Bibliothek; 18589).

Krones, Harmut. Vom Wortbruchstück zur Sentenz und zurück: Otto M. Zykans Konzept der Sprachkomposition zwischen Reihenmechanik und Neo-Dadaismus. In: Musik als Text. Bericht über den Internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg in Breisgau 1993. Hg. v. Hermann

Danuser und Tobias Plebuch. 2 Bde. Bd 1: Hauptreferate, Symposien, Kolloquien. Kassel, Basel [u.a.]: Bärenreiter 1998. S. 409 – 415.

Krones, Hartmut. Zykan, Otto M. (Matthäus). In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Hg. von Ludwig Finscher. Personenteil Bd 17 Vin – Z. Kassel: Bärenreiter 2007. Sp. 1609 – 1611.

Mahrenholz, Simone. Musik und Erkenntnis. Eine Studie im Ausgang von Nelson Goodmans Symboltheorie. Stuttgart [u.a.]: Metzler 1998. (M & P Schriftenreihe für Wissenschaft und Forschung: Philosophie).

Mahrenholz, Simone. Zeit. Musikästhetische Aspekte. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Hg. von Ludwig Finscher. 2., neubearb. Ausg. Sachteil 9. Kassel: Bärenreiter 1998. Sp. 2231 - 2245 [ohne Bibl.].

Mann, Michael / Hertz, Daniel. Die europäische Musik von den Anfängen bis zu Beethoven. In: Propyläen Weltgeschichte. Eine Universalgeschichte. 10 Bde. Hg. v. Golo Mann und August Nitschke. 7. Bd: Frankfurt/Main: Ullstein 1991. S. 569 – 628.

Metzler Lexikon Sprache. Hg. v. Helmut Glück. 3., neubearbeitete Aufl. Stuttgart [u.a.]: Metzler 2005.

Painitz, Hermann J. Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession. Antworten, Gespräche mit Wiener Künstlern. André Heller, Alfred Hrdlicka, Wolfgang Hutter, Gustav Peichl, Erika Pluhar, Peter Turrini, Otto M. Zykan. Wiener Secession. Wien: Tusch 1980.

Panagl, Oswald. Sprache und Musik. In: Der Turmbau zu Babel. Ursprung und Vielfalt von Sprache und Schrift. Bd 2: Sprache. Hg. v. Wilfried Seipel. Graz 2003. S. 235 - 240.

Picard, Hans Rudolf. Die Variation als kompositorisches Prinzip in der Literatur. In: Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft. Hg. v. Albert Gier und Gerold W. Gruber. Frankfurt/Main [u.a.]: Lang 1995. (Europäische Hochschulschriften: Reihe 36, Musikwissenschaft; Bd 127). S. 35 – 60.

Poller, Tom Rojo. Strategien zur Musikalisierung von Literatur. Eine exemplarische Untersuchung der Erzählung *Gehen* von Thomas Bernhard. www.trpoller.de, 11. 4. 2012;

Propp, Vladimir: Morphologie des Märchens. Turin: Suhrkamp 1990.

Rießner, Karin. Otto M. Zykan. Ein Portrait 1985. Dipl. mschr. Wien 1985.

Saussure, Ferdinand de. Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft. Hg. v. Charles Bally. 3. Aufl. Berlin [u.a.]: De Gruyter 2001. (De Gruyter Studienbuch).

Literatur und Musik: Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Hg. von Steven Paul Scher. Berlin: Erich Schmidt 1984.

Suchy, Irene. Otto M. Zykan - Materialien zu Leben und Werk. Bd 1. Wien: Gezeiten 2008.

Voerknecht, Liesbeth: Thomas Bernhard und die Musik: Der Untergeher. In: Thomas Bernhard – Traditionen und Trabanten. Hg. v. Joachim Hoell und Kai Luehrs-Kaiser. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999. S. 195 – 206.

Vogt, Hans. Neue Musik seit 1945. 3., neubearb. und erw. Aufl. Stuttgart: Reclam 1982.

Volli, Ugo. Semiotik. Eine Einführung in ihre Grundbegriffe. Tübingen [u.a.]: Francke 2002. (UTB für Wissenschaft 2318).

Voltmer, Ulrike: Semiose des Musikalischen. Zur Rekonstruktion musikalischer Erkenntnis. Saarbrücken, Wien: Lichtenstern 2005.

Wachauer, Stefan. Novalis Goes Jazz. Die musikalisch-praktische Umsetzung einer strukturalistischen Lesart von Novalis' „Die Lehrlinge zu Sais“, unter Zuhilfenahme von Nelson Goodmans Allgemeiner Symboltheorie. MA-Arbeit: Wien 2012.

Wagenknecht, Christian. Deutsche Metrik. Eine historische Einführung. 5., erw. Aufl. München: Beck 2007.

Bildlexikon der Kunst. Hg. v. Stefano Zuffi. 20 Bde. Mailand: Electa 2003. Bd 7: Die Natur und ihre Symbole. Pflanzen, Tiere und Fabelwesen. Hg. v. Lucia Impelluso. Berlin: Parthas 2005.

Eingesehene Homepages

www.uni-potsdam.de/u/slavistik/vc/filmanalyse/arb_stud/mueller_meisdrock/docs/techniken, 22. 9. 2012;

www.raetsel-hilfe.de/synonym.php, 11. 11. 2012;

www.wolfgangfreitag.com, 15. 11. 2012;

www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2004/, 16. 11. 2012;

Music Information Center Austria, <http://vorarlberg.musicaustria.at/node/68168>, 15. 11. 2012;

Hartmut Krones: Avantgardist und „philharmonischer“ Komponist. Zum Tod von Otto M. Zykan. In: Monatszeitung der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, September/Oktober 2006. www.musikverein.at/monatszeitung/monatszeitungvoll.php?idx=767, 14. 11. 2012;

Zeitschriften

Schneyder, Werner. „Ein kranker Mann“. Interview. Profil, Wien, 15. 2. 1999, Nr. 7. S. 111.

D.2. Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Denotation

Abbildung 2: Exemplifikation

Abbildung 3: Verweiskette eines „Musikalischen Zitats“

Abbildung 4: Interdisziplinäres Transpositionsmodell

Abbildung 5: Komposition zu Novalis' „Die Lehrlinge zu Sais“

Die genannten Abbildungen wurde bereits publiziert, vgl. Wachauer, Stefan. Novalis Goes Jazz. Die musikalisch-praktische Umsetzung einer strukturalistischen Lesart von Novalis' „Die Lehrlinge zu Sais“, unter Zuhilfenahme von Nelson Goodmans Allgemeiner Symboltheorie. MA-Arbeit: Wien 2012.

D.3. Struktur der Erzählerrede in „Tanzgespanns“

Er
an Schenkel klebend Ihn belebend aber
Sie
nur widerstrebend schwebend!
Glieder erhebend – Schenkel erbebend
das triebt
lebend bebend hebend.

Widerstrebend immer mehr
zog Sie Ihn und her
kurz lang lang kurz kurz kurz
lang kurz lang kurz kurz kurz
langbeinig lebt sichs
kurzerhand
kopflos.

Langsam
fand Franz dann im Tanz
langsam
an Ihrem Schoße
furiose sittenlose herrenlose
Apotheose

Heldenpose steht von alleine
alles Kleine drängt zum Scheine
drängt mit Wollust an die Leine.
In jedem Fall fällt Phallust keine
falls die Kleine
schenkelnd Ihre Überbeine
lockend in die Heißluftscheune weidend
Ihn den
schaukelnden gaukelnden wackelnden torkelnden
wankenden schwankenden werkelnden ferkelnden
tummelnd fummelnd
schweißbenäßt himmelgreifend
schweifen läßt.

Oh! Du! mein Schlappenschwanztanz!
Wo treibt's Dich?
Schon wieder hin? /
Hebst Du nun ab oder sitzt Du gar auf?
Wie duld' ich nach all dem so traurigen Herrn?
Fern hör' ich des Brünstlers schwächtiges Plärren!
Bebend erhebend an Schenkel klebend
Ihn belebend
aber Sie?
Wehrt schon in sich seiner heimgehend
durchsicht'gen sücht'gen
stündchenrasch
Camouflage.

Stillheimlich
Sodomie Wiedumir Sowiedir Wirwieirr
er verfrühte glühend
schier auf

schürzender stürzender Liegestatt.
Litt statt zu liebeliegen
trügt statt zu triebelieben lügt statt bemüht zu glühen
- stritt dann lieber
und dann

wiegend quiekend Kinder kriegend

So
tanz doch Franz
so rann franst das Mann
Sie kranzt Deinen Wanst wenn Du rammst!
du kannst wannst tanzt
und Sie wampst was Du schwanz!

Samen bannen kann man mahnen
Mannen dannen Pannen gramen
Ammen sahen ist Annas
Schwangeramen.

Den Pammel entmannen dann wann die Schrammeln den Abschied stammeln

Polygamen Bräutigamen rannen rare Ammenschlampen
grade an die Schamhaarrampen als sie kannenweise heiße Inbrunstschweiße
auf der Hochzeitsreise
sei's aus Seide sei's aus Neide dummerweise
sowieso rammel di pammel was raschelt im Stroh coram publico?

So
kann man mahnen Samen bannen
kann den Mannen Pannen gramen
ändern andres ‚A‘ ausspannen
bebend hebend Schenkel klebend
zäh wie Cäsar Sarabanden strampfen an den
Küsten kühner Gouvernanten Konfirmanden
Sehnsucht stranden
Küsse dünner Aspiranten
dicklich an die Tante planken.

JA
WAS DENN DANN
WENN DER
WEIHNACHTSMANN
AUCH NICHT KANN
DER OSTERHASE
BLASS IM GRASE
FEIGE DANN ZUM
RÜCKZUG BLASE
CHRISTKIND ZEITVERSETZT ENTSETZT
IM STRANDKOSTÜM NACH
VEILCHEN HETZT?

So
tanz doch Franz
so rann franst das Manns
Sie kranzt Deinen Wamst wenn Du rammst!
Kannst wannst tanzt
und Sie wampst was Du schwanz!

Und wenn am Morgen dämmernd
ungeruht
der Gliederschmerz ungeschönt
nachklanglos ruhelos dröhnt
ist niemand da – da sei beruhigt
der Dich
beruhigt beruhigt.
Im Gegenteil ganz breit und geil bietet Unheil sein
Hinterteil.

Mußt leise treten und Moneten kneten
Stunden zählend
lähmend Hoffnung beten

während beißendheiße Lieder flehen

Nur den Schubert franzt was die Elfe tanzt.
In elysischen Höhn
ist leicht jungfräulich zu Bett zu gehen.

Mit dem Tanzgespanns
ahnt gespannt sich ans
Andante ma
non
troppo den Pa-
tron
besser man propft ihn
schon
vor dem Anfangs-
ton

D.4. Abstract

Die vorliegende Diplomarbeit versteht sich als Beitrag zum interdisziplinären Forschungsfeld „Musik in der Literatur“ (nach Steven Paul Scher) und im Speziellen als Beitrag zu Strukturverwandtschaft und Strukturübertragung zwischen Musik und Literatur.

Auf der Grundlage von Nelson Goodmans *Allgemeiner Symboltheorie* und Edmund Husserls *Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins* wird ein Zeichenkonzept entworfen, dass am Text „Tanzgespanns“ von Otto M. Zykan *exemplarisch* angewandt wird. Der Text wird dabei hinsichtlich phonologischer, syntaktischer, semantischer, dynamischer bzw. mikro- und makrostruktureller Eigenschaften wiederholenden und variierenden Symbolen analysiert, um interne Referentialität zu verifizieren. Denn interne Referentialität - so die phänomenologische Perspektive - verstärkt die Vergegenwärtigung des Gelesenen und überträgt den Aspekt „Zeit“ auf die Literatur, wodurch erst von *textueller Musikalität* gesprochen werden kann.

In einem abschließenden Ausblick wird die Hypothese dieser Diplomarbeit unter den Voraussetzungen Otto M. Zykans Leben und Schaffen beleuchtet. Ferner wird die Frage nach dem *Grad* textueller Musikalität gestellt und eine entsprechende Differenzierung vorgeschlagen. Um die vielseitige Anwendbarkeit des Analyseapparats vorzuführen, wird am Beispiel des Romans „Die Klavierspielerin“ von Elfriede Jelinek nachvollzogen, inwieweit dem Roman der vielzitierte „musikalische Fluss“ eingeschrieben ist, der als Begründung für die Verleihung des Literaturnobelpreises 2004 herangezogen wurde.

Ferner werden - mit Goodman über Goodman hinaus - die Möglichkeiten einer *Hörbarmachung* von Literatur abgewogen: *Klingt* die Prosa Heinrich von Kleists anders als jene Thomas Bernhards bzw. kann der *graduelle* Unterschied zweier Bedienungsanleitungen für Toaster *hörbar* gemacht werden?

D.5. Lebenslauf des Verfassers

Stefan Ph. Wachauer wird 1982 in Scheibbs (Österreich) geboren. In Gresten, Niederösterreich, aufgewachsen, beginnt er 2002 Germanistik sowie in Nebenfächern Komparatistik und Musikwissenschaft an der Universität Wien zu studieren. Sein wissenschaftlicher Fokus liegt dabei im Bereich der Neueren Deutschen Literatur, insbesondere auf dem interdisziplinären Feld „Musik in der Literatur“ (nach Scher). Dabei forscht er über die „musikalische“ Prosa Bernhards und Jelineks ebenso wie über die „Musiksprache“ bei Kandinsky, Trakl oder Zykan.

2004 geht Wachauer für ein Jazzklavier-Studium an die Konservatorium Wien Privatuniversität (Klasse Aaron Wonesch). Nach dem Vorbild der romantischen Poetik Novalis' gründet Wachauer im Herbst 2006 das „Trio Novalis“, um Sprache und Musik auf neuen Ebenen zusammenzuführen. Dabei werden Texte verschiedenster Autoren mit eigenen Kompositionen kombiniert, die bewusst dem „Jazz-Standard“-Idiom entsagen. 2007 und 2008 sind Wachauer und „Trio Novalis“ beim „Fidelio-Wettbewerb“ in Wien erfolgreich. Sie sind auch auf den gleichnamigen „Preisträger-CDs“ des ORF zu hören.

Nach dem erfolgreichen Bachelor-Studium an der KWP geht Wachauer für zwei Jahre an die Hanze Hogeschool Groningen (Prins Claus Conservatoire), um bei Jasper Soffers, Marc van Roon und David Berkman Jazzklavier zu studieren. Dabei konzertiert er mit namhaften internationalen Jazz-Größen wie Ralph Peterson, Alex Sipiagin, Marc Gross oder Don Braden.

Nach einem zweimonatigen Studienaufenthalt in New York City lässt sich Wachauer 2010 in Wien nieder.

2012 schließt Wachauer das Master-Studium Jazzklavier auf der KWP erfolgreich ab. Im Zuge dessen reicht er die Masterarbeit „Novalis Goes Jazz. Die musikalisch-praktische Umsetzung einer strukturalistischen Lesart von Novalis' ‚Die Lehrlinge zu Sais‘, unter Zuhilfenahme von Nelson Goodmans Allgemeiner Symboltheorie“ ein.

Stefan Wachauer ist verheiratet und stolzer Vater von Mateo Wachauer (21 Monate).

Gegenwärtig ist er mit verschiedensten Projekten im In- und Ausland zu hören.

Credits: Marc Gross, Don Braden, Ralph Peterson, Alex Sipiagin bzw. Walter Grassmann, Barbara Paierl, Peter Kronreif, Gina Schwarz, Carole Alston;

www.stefanwachauer.com

„Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig verfasst, noch nicht anderweitig für Prüfungszwecke vorgelegt, keine anderen als die angegebenen Quellen oder Hilfsmittel benützt sowie wörtliche und sinngemäße Zitate als solche gekennzeichnet habe.“

Wien, 19. 12. 2012