

LINGUOPOETISCHE ANALYSE DES BELLETRISTISCHEN TEXTES

Obwohl der Beitrag den Titel „Linguopoetische Analyse des belletristischen Textes“ trägt und wirklich diesem Problem gewidmet ist, geht es hier eigentlich um eine prinzipielle Frage der Gegenwartsphilologie: ob die Literaturwissenschaft und Sprachwissenschaft, vereinzelt bei der Textanalyse angewendet, in eine logische Sackgasse führen.

Das vollständige, allseitige, konzeptuelle, philologische, linguopoetische, kurz gesagt objektive Einschätzen eines belletristischen Textes (ehrlich gesagt: eines beliebigen Textes) ist von großem Belang wenigstens aus drei wichtigen Sichten: aus philosophischer (als ein wirkliches Wahrnehmen des Wortwerks eines Schöpfers), aus logischer (als ein richtiges Deuten kommunikativer Intentionen eines Autors) und aus pädagogischer (als ein professionelles Herausbilden der gesellschaftlich notwendigen philologischen Erkenntnis, ohne welche das XXI. Jahrhundert als Sozium, nach Claude Levi Strauss, unmöglich wäre).

Nicht zufällig verbreitet sich in den letzten 30 Jahren ein neues DaF-Lehrbuch aktiv in der ganzen Welt, das auf analytisches Lesen, ästhetisches Verstehen und allseitiges Besprechen belletristischer Texte zu beruhen strebt, d.h. einen literarischen Text nämlich als ein *literarisches* Phänomen beurteilt und ihn nicht nur als eine anschauliche Illustration (Ergänzung) zu einem lexikalisch-grammatikalischen Thema verwendet und deswegen als belletristisches Lehrbuch bezeichnet werden kann, obwohl seine „Väter“ und Anhänger diese Lehrbuchrichtung „*Literaturdidaktik*“ nennen.¹

Als die besten Repräsentanten eines solchen belletristischen Lehrbuchs sind Bernd Kast's Lehrwerke zu erwähnen,² die von DaF-Praktikern hochgeschätzt werden,³ sowie die von Diethelm Kaminski,⁴ Brigitte Helmling⁵ u.a.⁶ Sie proklamieren dabei die literarische Grundlage ihrer Methodologie als eine neue Didaktik, die die Kreativität des Lerners ermutige.⁷ In der Tat aber fehlt dieser oft nur oberflächlich neuen Didaktik eine wirklich neue Methodologie des

Texteinschätzens, die ihrem Wesen nach linguopoetisch sein soll, um die künstlerische Funktion jeder linguistischen und extralinguistischen Texteinheit in Betracht zu ziehen.

Um die linguopoetische Texttheorie erfassen zu können, muß man sich daran erinnern, daß die Philosophie der Welterkenntnis, anders gesagt der reale Wahrnehmungsakt (und dabei nicht zu vergessen, daß das Texteinschätzen auch eine Abart des philosophischen Welterkenntnis, des realen Wahrnehmungsaktes ist) eine dreigliedrige, aber zugleich ganzheitliche psychische, seelisch-geistige Handlungskette darstellt: Objekt-Subjekt-Kopie, wo das erste Glied (das Objekt) Gegenstand der Wirklichkeit (in unserem philologischen Fall ein belletristischer Text) ist, das zweite Glied (das Subjekt) – der Wahrnehmer (der Leser) und das dritte Glied (die Kopie) – Abbild der wahrzunehmenden Wirklichkeit (in unserem Fall – Einschätzung des Textes).

Es ist nicht zu bestreiten, daß der Wahrnehmer während des Erkenntnisaktes eine wesentliche Frage beantworten soll und muß: „*Was sehe ich im wahrzunehmenden Text?*“ Seine Antwort aber (und somit ihr Objektivitätsgrad) hängt davon ab, welches Satzglied er in der Frage betont: „was“, „ich“ oder „Text“. Je nach dem Akzeptieren eines dieser dreien Satzglieder (und somit eines der dreien Kettenglieder des Wahrnehmens) steigt er oder sinkt er zu einem entsprechenden Erkenntnisniveau, zu einer entsprechenden Objektivitätsstufe.

Wenn der Wahrnehmer „was“ (die Kopie) betont (d.h. was für ein Abbild der Wirklichkeit in seinem Kopf entsteht), so erreicht er ein alltägliches, freies, oberflächliches und nebensächliches Verstehen des Textes, d.h. das erste Objektivitätsniveau, die anfängliche Wahrnehmungsstufe, die mit engpersönlichen Assoziationen und äußerstzufälligen Launen des Adressaten zusammenhängt. Eine solche Einschätzung des Textes kann und soll „Rezeption“ genannt werden, weil der einzuschätzende Text nur eine provokative (ergänzende) Rolle für die paratextualen Phantasien des Lesers in diesem Fall spielt, wobei der Wahrnehmer nach dem Prinzip handelt: „*Was aber kommt mir in den Sinn bei der Textbetrachtung?*“

Betont der Wahrnehmer das Satzglied „ich“ (das Subjekt in der Erkenntniskette), d.h. wie er das Original betrachten müsse, so entwickelt er in seiner Psyche eine diskutabile Vorstellung des wahrzunehmenden Textes und in seinem Denken eine eigene Version der Texteinschätzung und erreicht somit das zweite Objektivitätsniveau, die mittlere Wahrnehmungsstufe, die mit den vielseitigen Bemühungen des Adressaten zusammenhängt, eine persönliche, sich von anderen schon vorhandenen Textfassungen

unterscheidende Deutung des wahrzunehmenden Textes zu formulieren. Eine solche Einschätzung des Textes kann und soll „Interpretation“ genannt werden, weil der einzuschätzende Text jetzt schon nicht nur eine provokative (ergänzende) Rolle für die paratextualen Phantasien des Lesers spielt, sondern auch eine wirklich in den Textinhalt führende Funktion für seine Bestrebungen nach der Objektivität der Texteinschätzung, wobei der Wahrnehmer nach dem Prinzip handelt: „*Was aber kann ich bei der Textbetrachtung sagen?*“

Falls der Wahrnehmer das Satzglied „Text“ (das Objekt in der Erkenntniskette) betont, d.h. was für einen Text vor ihm liege, so erzeugt er eine wissenschaftlich fundierte, argumentationsreiche Texteinschätzung und erreicht somit das dritte Objektivitätsniveau, die höchste Wahrnehmungsstufe, die mit dem Suchen nach einer philologischen Terminologie zusammenhängt, welche dem poetischen Konzept des wahrzunehmenden Textes zu entsprechen strebt. Eine solche Einschätzung des Textes kann und soll „Analyse“ genannt werden, weil der einzuschätzende Text dabei nicht nur eine provokative und zugleich führende Rolle spielt, wie der Fall während der beiden anderen Erkenntnisstufen ist, sondern (und in erster Linie!) eine „gebärfähige“, wobei der Wahrnehmer nach dem Prinzip handelt: „*Was aber kann bei der Textbetrachtung entdeckt werden?*“

Leider wird die oben genannte Analyse, d.h. die dritte Objektivitätsstufe bei der Texteinschätzung heute in der Welt fast nicht verwendet, was durch die globale agnostische Tendenz in den gegenwärtigen europazentrischen Philosophie und Soziologie verursacht wird, den Rezipienten (das Subjekt) und nicht die Wirklichkeit (das Objekt) ins Zentrum des Weltalls zu rücken und seine Willkür bei der Weltbetrachtung als eine einzig meßbare und reale Objektivität festzustellen. Nicht zufällig verbreitet sich kämpferisch seit den 1970er Jahren, seit der Blütezeit des Literaturstrukturalismus mit seiner falschen Kategorie der Intertextualität als Symbol des Todes für die Objektivität des Adressanten und sogar für ihn selbst und als das der Herrschaft für die Subjektivität des Adressaten die im Grunde genommen falsche Rezeptionsästhetik, die nicht auf allgemeinkonventionellen, für alle Mitglieder eines Soziums festgelegten Gesetzmäßigkeiten der Logik und Vernunft basiert, sondern auf höchstsubjektiven Maximen des Empfängers „*verständlich-unverständlich*“, „*gefällt-nicht gefällt*“ usw. beruht.⁸

In diesem Zusammenhang ist auf eine didaktische Reihe des Klett-Verlags hinzuweisen, die seit 1969 herausgegeben wird und aus Lehrbüchern, Arbeitsheften, Lehrmaterialien, literarischen Texten, Audio- und Videokassetten, Wörterbüchern uäm. besteht. Nur ihre belletristischen

Texte machen 18 Bände aus und stellen fast die ganze deutschsprachige Literatur des XIX.-XX. Jahrhunderts vor.⁹ Dabei wurden sie leider nicht analysiert, sondern rezipiert (nacherzählt oder nur als Grundlage für ein nebensächliches thematisches Gespräch benutzt). Ähnlich ist es auch mit Lehrzyklen anderer Verlage (Hueber,¹⁰ Goethe-Institut¹¹ u.a.).

Dadurch bleibt das literarische Kunstwerk ohne Analyse und sogar ohne Interpretation und wird als Kunstwerk getötet. So zum Beispiel rezipiert Diethelm Kaminski das schöne musikalische landwirtschaftlich-philosophische, die Autoreise durch eine begrenzte unbekannte Gegend als eine Erkenntniswanderung durch die ganze Menschenwelt darstellende Kindergedicht von E.Kästner „*Durch das Land*“ nur als eine Summe der für den Schüler unverständlichen Wörter und Wendungen, die der Lerner mit Hilfe des Wörterbuchs und nicht mit Hilfe des Kontextes deuten soll.¹²

So zum Beispiel rezipiert Brigitte Helmling Max von der Grüns Erzählung „*Krokodile der Vorstadt*“ nur als eine abenteuerliche Geschichte von einem lustigen Leben der Jugendlichen in einem Arbeiterviertel, obschon der Text in der Tat über eine echte und falsche Tapferkeit der Teenager, über ihr Werden als Persönlichkeiten erzählt.¹³ So zum Beispiel fragt K.Herrmann nicht danach, welche poetische Funktion der Wortschatz im Text spiele, d.h. wozu dieser vom Autor verwendet worden sei, sondern nur nach seiner Bedeutung.¹⁴

Schon diese wenigen Beispiele lassen uns zur Schlußfolgerung kommen, daß sogar der gegenwärtige Theoretiker-Lehrer, geschweige denn über den Praktiker-Lerner zu sprechen, einen beletristischen Text schon nicht mehr objektiv lesen kann. Über diese katastrophale didaktische und deswegen soziale Situation hat der prominente schweizerische Publizist Hans A.Pestalozzi noch 1989 gesagt: „...*es gibt ja nur noch ganz wenige Leute, die überhaupt fähig sind, richtig zu lesen, ein Buch zu hinterfragen, selbst Studenten kaum mehr.*“¹⁵

Das Wichtigste in der neuen, linguopoetischen Textanalyse liegt darin, daß alle Sprachmittel des Kunstwerkes sowie seine anderen künstlerischen Eigenschaften nicht vereinzelt, sondern ganzheitlich in Betracht gezogen werden. Bekanntlich kann der Schriftsteller in der Belletristik nur das Wort für die Verkörperung seines Konzeptes anwenden. Dabei tritt er als Wortschöpfer auf, deshalb wird sein Werk von Linguisten nur als Sprachergebnis behandelt. Das ist aber ein tiefer Irrtum. Der Dichter gebraucht das lexisch orientierte Wort nur als Grundlage für das Schaffen eines neuen inhaltlichen Rohstoffes, Bildhaftigkeit genannt, die später im Text ein subjektives; aber die wirkliche Welt objektiv

modellierende künstlerische Bild entstehen läßt.

Ebendeswegen sind in der Belletristik zwei Formen und zwei Inhalte zu unterscheiden: erstens das Wort als linguistische Größe, wo die lexische Bedeutung als Inhalt gilt und die grammatische Kategorie als Form, und zweitens die Bildhaftigkeit als literaturwissenschaftliche Größe, wo das Kunstbild Inhalt ist und die linguistischen und extralinguistischen Faktoren Form sind.

Die Linguistik allein ist dadurch nicht imstande, die Bildhaftigkeit zu erforschen, weil diese nicht ihr Untersuchungsobjekt ist. Andererseits erweist sich auch die Literaturwissenschaft nicht fähig, das Wort als linguistisches Untersuchungsobjekt allseitig zu deuten. Ohne das Problem gelöst zu haben, wie das Wort, d.h. das Sprachmittel, zu einem ästhetischen Ideenmittel wird, kann kein belletristischer Text analysiert werden. Daraus folgt die Notwendigkeit einer neuen philologischen Disziplin, die ich noch 1988 „*Linguopoetik*“ genannt habe.¹⁶

Als Schlüsselkategorie tritt hier die Reihenfolge von Wörtern im Werk auf, weil die Bildhaftigkeit und somit das künstlerische Bild linealisch entsteht. Die Reihenfolge von Wörtern ist ein einziger extralingualer Faktor in der Belletristik, aber nicht darum, weil jene angeblich außer dem Wort liegt, sondern deshalb, weil sie Ergebnis des dichterischen Konzeptes (d.h. des Denkens) und nicht das der Sprache ist. Die Ganzheit unseres Daseins kann der Schriftsteller mit Hilfe des Kunstbildes deswegen darstellen, denn er gebraucht die Sprachmittel in einer bestimmten Reihenfolge und füllt somit das Wort mit einer kontextualen Semantik ein, was ihn die Grenzen der Linguistik und Literaturwissenschaft für das Gebiet der Linguopoetik überschreiten läßt.

Er nimmt dabei noch zwei basische Kategorien mit, ohne die keine objektive Textanalyse stattfinden kann: aus der Linguistik ist es dreischichtige Semantik des Wortes und aus der Literaturwissenschaft – dreistimmige Erzählweise im literarischen Text.

Was die erste Kategorie angeht, so ist hier darauf hinzuweisen, daß das Wort als ein dreifaches Mittel vom Menschen gebraucht wird: als Sprach-, Rede- und Denkeinheit. In der ersten Funktion bringt das Wort seine Wörterbuchssbedeutung zum Ausdruck, die konventionell und für alle Mitglieder einer Nationalsprache gültig ist. Im zweiten Fall (Wort als Redeeinheit) kommt schon die kontextuale Bedeutung des Lexems zur Erscheinung, die durch die engere und weitere Umgebung des Lexems im Text verursacht wird und die Sinnentwicklung der Wörterbuchsbedeutung ist. In der dritten Situation (Wort als Denkeinheit) verleiht der Sprecher einem Lexem äußerstsubjektive, höchstpersönliche Assoziationen und

Bilder, die mit den konventionellen und kontextualen Bedeutungen des Lexems in keinem Zusammenhang stehen und deswegen inhaltlich nie decodiert werden können. Wie bekannt, verwendet die Wissenschaft die erste Schicht der Wortsemantik (die konventionelle), die klassische Dichtung die zweite (die kontextuale), die postmoderne Wortspielerei die dritte (die undecodierte).

Was die zweite Kategorie (die dreistimmige Erzählweise im Text) betrifft, so soll hier jene Tatsache hervorgehoben werden, daß der Sprecher im belletristischen Text im Unterschied zu anderen Funktionalstilen dreierlei ist: Autor, Erzähler, Held. Das sieht man sehr deutlich in Texten, die in Er-Form geschrieben worden sind (zum Beispiel „Nibelungenlied“, „Das Narrenschiff“ von Sebastian Brant, „Buddenbrooks“ von Thomas Mann, „Das Parfum“ von Patrick Süskind u.a.). Dasselbe gilt auch für die Ich-Formtexte, nur wird die Situation hier komplizierter, aber nicht dem Wesen nach, weil die Rollen der drei Sprecher dieselben bleiben und dieselbe Verkleidung tragen: was erzählt wird, gehört dem Helden, wie erzählt wird, gehört dem Erzähler, in welcher Reihenfolge erzählt wird, gehört dem Autor. Klar und verständlich ist die logische Schlußfolgerung, daß diese drei Stimmem konzeptual unterschiedliches berichten und deswegen vom Leser nicht zu verwechseln sind.

Um die angeführte linguopoetische Lehre anschaulich zu machen, will ich Goethes Gedicht „Gefunden“ analysieren. Zuerst aber das Gedicht selbst.

GEFUNDEN

*Ich ging im Walde
So für mich hin,
Und nichts zu suchen
Das war mein Sinn.
Im Schatten sah ich
Ein Blümchen stehn,
Wie Sterne leuchtend,
Wie Äuglein schön.
Ich wollt' es brechen;
Da sagt' es fein:*

*Soll ich zum Welken
Gebrochen sein?
Ich grub's mit allen
Den Würzlein aus,
Zum Garten trug ich's*

*Am hübschen Haus.
Und pflanzt es wieder
Am stillen Ort;
Nun zweigt es immer
Und blüht so fort.*

Um das weltmodellierende Konzept dieses Gedichtes und seine künstlerischen Reichtümer berühren, spüren, oder erfassen zu können, kann man drei Wege wählen: einen linguistisch rezipierenden, einen literaturwissenschaftlich interpretierenden und einen linguopoetisch analysierenden. Die linguistische Rezeption betrifft bekanntlich die nächsten Sprachebenen. Phonetik, Lexik, Morphologie, Syntax, Stilistik (wenn man das Letztere traditionell als Verletzung der Gebrauchsnormen versteht).

Linguistische Rezeption

Phonetik. Phonetische Seite des Gedichts von Goethe wird in erster Linie durch Assoziationen charakterisiert („*Ich ging im Walde so für mich hin*“, wo der Vokal „i“ herrscht), Alliterationen („*Und nichts zu suchen*“, wo sich Affrikaten sowie Reibelaute anhäufen: [ch], [ts], [z], [s], [ch]), einfache Reimung (a b c b), jambischen Rhythmus (- -´), Reduzierung („*steh[e]n*“, „*wollt[e]*“, „*grub [e]s*“) u.ä.m. All diese prosodischen Entdeckungen aber zeugen gar nichts vom Wesen der Bildlichkeit oder vom gegenständlichen Inhalt des Werks.

Lexik. Seine lexischen Besonderheiten zeigen das Vorhandensein oder Fehlen unterschiedlicher Wortschatzschichten: so zum Beispiel sieht man hier Stammwörter („*Wald*“, „*Sinn*“, „*Haus*“), Ableitungen („*hingehen*“, „*Blümchen*“, „*Äuglein*“); man findet aber hier keine Zusammensetzungen, Archaismen u.ä.m. Was sagt jedoch das vom Konzept des Gedichtes?! Man kann sich daran erinnern, daß die Etyma (Stammwörter nationaler Herkunft) das Wesen des nationalen Daseins bezeichnen im Unterschied zu Ableitungen, die etwas marginales verkörpern; weil jene im Gothischen Gedicht herrschen, darf man zum Schluß kommen, daß das Gedicht etwas grundsätzliches äußert, aber was und wozu bleibt unverständlich und bewieslos. Man kann gewiß feststellen, daß eine Wortgruppe mit Suffixen „*-chen*“ und „*-lein*“ im Gedicht auffällt („*Blümchen*“, „*Äuglein*“, „*Würzlein*“), und deshalb behaupten, daß die Lexeme eine Atmosphäre des Mitgefühls, der Gutherzigkeit schaffen, aber wozu machen sie das, ist auf Grund der Lexik nicht zu erraten.

Morphologie. Der morphologische Teil des zu analysierenden

Gedichts ist an Substantive, Pronomen und Adjektive im Vergleich zu Verben reich. So findet man nur in der ersten Strophe 7 Nomen gegen 3 Verben: „*ich*“, „*Wald*“, „*mich*“, „*nichts*“, „*das*“, „*mein*“, „*Sinn*“ gegen „*hingehen*“, „*suchen*“, „*war*“ – d.h. 70% und 30%. Eine ähnliche Situation ist auch in den anderen Strophen zu sehen. Diese Tatsache läßt eine Schlußfolgerung ziehen, daß der Nominalstil und somit die Beschreibung des Zustandes und nicht die der Handlung im Gedicht herrscht. Welche aber künstlerische Information über den bildhaften Sinn des Gedichtes will dabei die morphologische Tatsache dem Leser sagen? Die Morphologie schweigt. Freilich beschäftigt sie sich nicht nur mit den Wortarten, sondern auch mit deren Kategorien. Aus dieser Sicht ist es interessant, wie Goethe eine entsprechende Ausdrucksform des Verbs gebraucht, die das syntaktische Verhältnis des Subjekts zum Geschehen und zum Objekt bezeichnet: die aktive Tätigkeit beim Erzähler („*ich ging hin*“, „*ich sah*“, „*ich wollt' brechen*“, „*ich grub*“, „*ich trug*“) und eine passive bei der Person *Blümchen* („*ich sah ein Blümchen stehn*“, „*ich wollt es brechen*“, „*ich grub's*“, „*ich trug's*“). Zweifellos beweist das die Gegenüberstellung beider Helden, aber dasselbe zeigt leichter und anschaulicher die Semantik entsprechender Lexeme: „*Ich wollt' es brechen, da sagt es fein: 'Soll ich zum Welken gebrochen sein?'*“ u.ä.m. Und wiederum hilft die Morphologie, wie auch früher die Lexik, keinen konzeptuellen Gedanken im Gedicht entdecken.

Man kann die Aufmerksamkeit darauf lenken, daß sich das Lexem „*gefunden*“ im Gedichtstitel seltsam benimmt: dieses Partizip II kann als ein infinitiver Teil eines verbalen Prädikats in der Zeitform Perfekt (zum Beispiel „*Ich habe gefunden*“) oder Präsens (zum Beispiel „*es ist gefunden*“) gedeutet werden, oder als ein selbständig gebrauchtes partizipiales Attribut (zum Beispiel „*etwas, gefunden von mir*“). Und das bedeutet, daß die inhaltliche Dimension des Titels zu breit ist: von der Handlung des Erzählers (zum Beispiel „*Ich habe gefunden*“) bis zur Beschreibung des Zustands eines Dings (zum Beispiel „*etwas Gefundenes*“). Aber nur diese inhaltliche Breite, nur diese linguistische Seltsamkeit des Lexems „*gefunden*“ kann die Morphologie feststellen. Und nichts mehr.

Daraus sieht man, daß die traditionelle linguistische Beschreibung der Morphologie in einem individuellen belletristischen Text nur als einer allgemein-nationalen Spracherscheinung nichts Objektives für das Wahrnehmen des literarischen Textes als einer besonderen belletristischen Textart und als einer originalen Textsorte sowie für das Einschätzen seines Autors als eines einmaligen Schöpfers sagen läßt. Der bildhafte

Inhalt des Gedichtes, seine Sinnebenen, Funktionen der poetischen Form, sogar ästhetische Komponenten seines künstlerischen „Fleisches“ bleiben dabei unerforscht.

Syntax. In der Syntax des Goethischen Werks fallen zwei Satzkonstruktionen auf: die latrainische Wortverbindung **accusativus cum infinitivo** im ersten und zweiten Vers der zweiten Strophe („*Im Schatten sah ich ein Blümchen stehn*“) und der Fragesatz in der Rede des *Blümchens* (im Unterschied zu den Aussagesätzen in der Rede des Erzählers): „*Soll ich zum Welken gebrochen sein?*“ Aber die Syntax schweigt, wenn man die Hamletische Frage der Analyse dabei stellt: „Wozu hat der Autor all das in den Mund des lyrischen Helden eingelegt?“ Darüber hinaus: man bekommt auch keine Antwort auf diese Frage, wenn man andere Bereiche der traditionellen Linguistik oder sogar ihre neuen Zweige zum Beispiel Textlinguistik, die eigene, sich von der Wortverbindung und dem Satz (oder der Satzgruppe) unterscheidende strukturelle Texteinheiten sucht, danach fragt.

Stilistik. Man kann gewiß behaupten, daß die führende Darstellungsart, mit der Terminologie der namhaften Vertreter der gegenwärtigen Textstilistik M.P.Brandes und W.Heinemann zu sagen,¹⁷ in der ersten Strophe des Goethischen Gedichts Betrachtung ist (weil die Sätze nach dem logischen Erörterungsprinzip „falls – so“ miteinander verbunden sind: denn „*Ich ging im Walde so für mich hin*“, so „*nichts zu suchen war mein Sinn*“), in der zweiten Strophe Beschreibung (weil die Sätze nach dem räumlichen Schilderungsprinzip „das eine hier, das andere dort“ miteinander verbunden sind: denn hier ist „*Schatten*“, dort „*Blümchen*“) und in der dritten Strophe Bericht (weil die Sätze nach dem zeitlichen Erzählungsprinzip „zuerst das eine und später das andere“ miteinander verbunden sind: denn zuerst „*ich wollt' es brechen*“, und dann „*sagt' es fein*“). Aber leuchtet vor dem Texterforscher sofort nach diesen Feststellungen der bildhafte Sinn des Gedichtes auf?!

Nein, die traditionelle Linguistik ist nicht imstande, die Tür zum wörtlichen Kunstbild aufzumachen.

Literaturwissenschaftliche Interpretation

Versform. Eine beliebige literaturwissenschaftliche Interpretation beruht bekanntlich auf solchen extralinguistischen Kategorien wie Person, Sujet, detaillierter Beschreibung u.ä.m. (als Komponenten der Kunstform) und wie Thema, Problematik, Pathos u.a. (als Bestandteilen des Kunstinhalts). Betrachten wir sie näher.

Wenn man sich bei der literaturwissenschaftlichen Betrachtung des

Goethischen Werkes daran erinnert, daß es der Lyrik gehört, wo die poetische Form eine sehr wichtige Rolle spielt, so kann man es vor allem aus dieser Sicht deuten. Und hier soll man wie auch beim phonetischen Aspekt der linguistischen Rezeption wiederum von Versmaß (Jambus), Fußzahl (zwei volle Füße und ein reduzierter), Reim (Wechsel weiblicher und männlicher Klauseln); Reimungsart (*a e c e*), Zäsur (nach dem ersten Fersfuß im ersten Vers jeder Strophe und in der Mitte des zweiten Fusses in den anderen Versen

- - ' // - - ' -

- - ' // - - ')

u.ä.m. sprechen.

Aber weder diese formalen Merkmale noch etwas ähnliches läßt den Texterforscher nicht die Bildlichkeit des Goethischen Gedichts verstehen.

Sujet. Es scheint auf den ersten Blick, daß das Sujet des Gedichts einen richtigen Interpretationsweg zum bildhaften Reichtum des Goethischen lyrischen Textes bahnen kann, aber es ihn auch wenig deuten hilft, weil seine gegenständliche Handlungsfläche nur eine gewöhnliche alltägliche Geschichte malt: ein zielloses Waldbummeln zwingt den Erzähler zuerst das gefundene Blümchen zu brechen, später aber es in einen gemütlichen Hausgarten behutsam zu bringen. Gewiß ist auch so ein Sujet kein schlechtes poetisches Ereignis, jedoch wohl für einen anfänglichen Dichter, nicht für einen genialen (und Goethe war schon für die ganze Welt ein poetisches Genie, als er sein Gedicht „*Gefunden*“ geschrieben hat!).

Man kann natürlich von seiner Komposition im klassizistischen Sinne des Wortes sprechen: wo ist die Exposition und wie verläuft sie (die erste Strophe über den Wunsch des Erzählers, während des Waldhingehens nichts zu suchen: „*Ich ging im Walde so für mich hin*“), was ist als Peripetie (Handlungssteigerung) einzuschätzen (die Strophe 2 mit der Beschreibung des unerwarteten Treffens des Erzählers mit dem Blümchen: „*Im Schatten sah ich ein Blümchen stehn*“), wann und wie stellt der Autor die Retardation dar (die Strophe 3 als eine Gegenüberstellung der zweien Wünsche: eines des Erzählers, das Blümchen zu brechen, und eines des Blümchens, auch weiter als ein selbständiges Phänomen zu leben: „*Ich wollt es brechen*“ – „*Da sagt' es...*“), wo beginnt die Lösung (die vierte Strophe über die Verwandlung des Erzählers in einen treuen Diener des Blümchens: „*Ich grub's mit allen den Würzlein aus*“) usw.

Personensystem. Man kann die Personensystem erörtern: die Autonomie, die gegenseitige Unabhängigkeit des Erzählers und des Blümchens von einander bis zur dritten Strophe („*Nichts zu suchen, das war*

mein Sinn“, „*Ich sah...*“), ihre Gegenüberstellung in der Strophe 3 („*Ich wollt' es brechen*“ – „*Soll ich zum Welken gebrochen sein?*“) und ihr harmonisches Zusammenleben seit der vierten Strophe („*Zum Garten trug ich's*“ – „*Und pflanzt es wieder*“). Man kann sogar die Aufbauprinzipien des Helden betrachten: Selbstcharakteristik durch Wort und Tat beim Erzähler und äußerliche Charakteristik des Blümchens nur von Standpunkt des Erzählers aus (obwohl eine einzige Äußerung des Blümchens „*Soll ich zum Welken gebrochen sein?*“ als eine grelle Selbstcharakteristik eingeschätzt werden darf).

Tropen. Man kann noch den poetischen Wortschatz des Gedichts deuten, um festzustellen, welche Tropen Goethe gebraucht hat: zum Beispiel eine Personifikation für das Blümchen („*Da sagt es*“), eine Hyperbel für den Erzähler („*Ich grub's mit allen den Würzlein aus*“) u.ä.m.

Es ist nicht schwer zu sehen, daß all das den Textinterpreten dem inhaltlichen Verstehen des Gedichts bedeutend nähert (bedeutend im Vergleich zur linguistischen Rezeption), jedoch auch hier bleibt die Bildhaftigkeit des Goethischen Kunstwerks als das Buch mit sieben Siegeln.

Inhaltskategorien. Ich habe schon gezeigt, daß sogar das Sujet als der Bestandteil der poetischen Form, der mehr als die anderen formalen Komponenten inhaltbezogen ist, das bildhafte Wesen des Gedichts, sein Konzept nicht entdecken hilft. Keine rettende Rolle spielen hier auch eigentlich inhaltsorientierte Werkkomponenten: Thema, Problematik, Idee etc., die überhaupt gedeutet zu werden schwierig sind – eine Waldwanderung nicht ohne Moral? Brich keine schönen Blumen, sondern trage sie zu seinem Hausgarten? Man kann gewiß dabei an solche literaturwissenschaftlichen Kategorien wie „Strömung“, „Methode“, „Pathos“ etc. greifen und sich daran erinnern, daß das Gedicht 1813 geschrieben worden ist, in jener reifen Zeit, als Goethe nach einer kulturologischen Synthese von West und Ost strebte, nach einer Verkörperung eines vielschichtigen inhaltlichen Hintergrunds aus Reminiszenz, Allusion etc. im Kunstwerk. Wo aber steckt all das im Goethischen Gedicht? Wie ist all das dort zu finden?

Linguopoetische Analyse

Methodologie der Linguopoetik. Auf diese Fragen gibt die Literaturwissenschaft keine Antworten. Wie auch die Linguistik. Es bleibt nur die einzige Lösung: die linguopoetische Analyse. Sie ist keine Summe aus den Forschungsbemühungen der linguistischen Rezeption und der

literaturwissenschaftlichen Interpretation. Sie ist auch keine Synthese dieser philologischen Disziplinen, sondern eine wesentlich neue Theorie (Methodologie) und eine prinzipiell neue Praxis (Methodik) des Textbetrachtens, die die objektive Einschätzung eines beliebigen belletristischen Werkes zuläßt.

Früher habe ich schon gezeigt, daß die linguistische Beschreibung des Goethischen Gedichts nur ein Verzeichnis allgemeinnationaler Einheiten der deutschen Sprache in Goethes Werk gibt (und nicht ihre individuell-ästhetische Verwendung) und dass die literaturwissenschaftliche Interpretation des zu analysierenden Gedichts nur das Vorhandensein einiger künstlerischen Handgriffe zeigt, die irgendeinen bildhaften Inhalt besitzen (irgendeinen Inhalt in dem Sinne, daß er unterschiedlich gedeutet werden kann). Jedoch können die beiden philologischen Wissenschaften kein Wort mehr sagen, als nur das, daß das zu analysierende Text zur Belletristik gehöre. Dabei sind der bildhafte Sinn des Gedichts, sowie konkrete, individuelle, Goethische Kunstmittel für die Verkörperung seines Konzeptes unerforscht, sogar unbenannt geblieben.

Es ist dadurch geschehen, daß die Linguistik in Goethes Kunstwerk nichts außer einem einzigen Komplex von Sprachinhalt und Sprachform (d.h. nichts außer der linguistischen Semantik und ihren grammatischen Merkmalen) gesehen hat und die Literaturwissenschaft, keinesfalls den genannten linguistischen Komplex in Betracht gezogen, sich auch nur mit einem einzigen Komplex von Literaturinhalt und Literaturform beschäftigt hat (d.h. mit dem Ideengehalt und seinen Strukturkomponenten). Dabei ist die weltmodellierende Funktion der Rede (ich wiederhole betont: der Rede, nicht der Sprache; die weltmodellierende, nicht die kommunikative) außer Acht von Linguisten gelassen worden und die Literaturwissenschaftler haben dabei die Sprachverkörperung des künstlerischen Gedankens außer Acht gelassen.

Methodik der Linguopoetik. Stellen wir nur einige Fragen an uns selbst: Warum hat das Gedicht den Titel „*Gefunden*“? Warum folgt dem Titel als das erste Wort des weiteren Textes das Personalpronomen „*ich*“? Warum wiederholt sich dieses Pronomen (in Form des Akkusativs „*mich*“) zum Schluß des zweiten Verses in der ersten Strophe? Warum erscheint *Das Blümchen*, die zweite Hauptperson des Gedichtes, zum ersten Mal nur in einer besonderen syntaktischen Konstruktion **accusativus cum infinitivo** („*Im Schatten sah ich ein Blümchen stehn*“)? Warum gebraucht Goethe das morphologische Homonym „*es*“ für die Beschreibung des zweiten Auftritts *Des Blümchens* in der dritten Strophe, wo „*es*“ zugleich als das Personalpronomen, das das Substantiv „*Blümchen*“ ersetzt, und als das

Demonstrativpronomen, das auf die Umgebung hinweist, eingeschätzt werden kann, was ein zweisinniges Wortspiel für den Leser schafft: „*Ich wollt es brechen*“ kann einerseits bedeuten, daß der Erzähler es, d.h. *Das Blümchen*, pflücken wollte, oder andererseits daß er alles zu vernichten vorhatte, was in der 2. Strophe das harmonische Leben *Des Blümchens* und des Waldes sowie die wundersame Schönheit *Des Blümchens* malt („*Im Schatten*“, „*Wie Sterne leuchtend, wie Äuglein schön*“)? Warum wird der Monolog *Des Blümchens* („*Soll ich zum Welken gebrochen sein?*“) mit dem Wort „*fein*“ („*Da sagt es fein*“) eingeschätzt, das viele semantische Schattierungen und sogar Inhalte im Kontext des Gedichts hat (zum Beispiel *empfindsam, schön, exakt, erlesen, hochwertig, lobenswert, elegant* u.ä.)? Warum ist dieser Monolog eine raffinierte grammatische Konstruktion aus dem Modalverb *sollen* und dem Infinitiv II Passiv des Verbs *brechen* („*Soll ich... gebrochen sein?*“)? Warum verändert der Erzähler nämlich nach dem Monolog und ganz unerwartet seinen Beschluß, *Das Blümchen* zu töten („*Ich wollt es brechen*“), auf den Wunsch, *Dem Blümchen* noch bessere Lebensbedingungen zu schaffen, aber jetzt nicht im Walde, sondern in einem Hausgarten („*Ich grub's mit allen den Würzlein aus, zum Garten trug ich's am hübschen Haus*“)?

Und noch Dutzende „Warum?“, auf welche die Antwort nur eine einzige sein kann: darum, weil die Logik des Goethischen Konzeptes nämlich so ist, und weil die materielle Verkörperung des Konzeptes gerade durch diese Reihenfolge von Wörtern im Gedicht erreicht ist. Und hinter dieser wörtlichen Architektur des Gedichtes sein Konzept zu entdecken liegt die Hauptaufgabe der Linguopoetik.

Textanalyse. Für die linguopoetische Analyse ist jedes Lexem von Belang, aber das vorangestellte Wort, das seinen Leser in die inhaltliche Situation des Werkes einführt, spielt selbstverständlich eine größere Rolle als das darauffolgende Wort. Aus dieser Sicht ist der Titel des Gedichtes sehr interessant. Von seiner semantischen Komplizität ist die Rede schon gewesen. Hier soll nur hinzugefügt werden, daß der Titel dem Inhalt der ersten Strophe widerspricht: Wenn schon „*gefunden*“, dann warum „*nichts zu suchen das war mein Sinn*“? Bloß dieser logisch auffallende Widerspruch zeugt davon, daß der Erzähler nicht nur „*das Blümchen*“ gefunden hat (Und auf was noch das Gewöhnlichste kann man in einem Walde zu treffen warten?!), sogar eher nicht *das Blümchen*, sondern etwas Wichtigeres. Deshalb bekommt das chronologisch und räumlich zweite Lexem des Gedichts („*ich*“) einen großen inhaltlichen Wert.

Einerseits hängt es mit seiner zweifunktionalen Sprechrolle im Text zusammen: Das *Ich* tritt als Erzähler und zugleich als ein lyrischer Held auf, was das objektive Einschätzen seiner (ihrer) Gedanken erschwert.

Andererseits ist es mit seinem syntaktischen Zustand auf engste verbunden: *Ich* ist das Subjekt, das nicht nur syntaktisch, sondern auch logisch die einzelne handelnde Person in den Anfangsstrophen des Gedichts ist. All daß läßt einen analytischen Leser leicht zur Schlußfolgerung kommen, daß das Wort *ich* die zentrale Stelle zwischen den bildhaften Kunstmitteln des Gedichts einnimmt und daß somit der Begriff *Ich* zur semantischen Grundbase, zur logischen Triebkraft aller Prozesse im zu analysierenden Text wird.

Darüber hinaus wird diese Schlußfolgerung dadurch verstärkt, daß das *Ich* sich in Form des Akkusativs (*mich*) im zweiten Vers der ersten Strophe wiederholt. Deshalb wird das *Ich* (als Pronomen, Begriff und gewiß als Person) zum eigenartigen Zentrum des virtuellen Weltalls, das vom Erzähler allmählich geschaffen wird. Aber dabei kann ein aufmerksamer Leser ohne Mühe sehen, daß ein drittes inhaltlich beladenes (d.h. textorientiertes) Lexem *Wald* zwischen den Komponenten der lexischen Wiederholung *ich-mich* steht, und auch ein Weltall personifizieren kann, aber nicht das des Erzählers, nicht das des lyrischen Helden, sogar nicht das der Menschen, sondern einen ganz anderen Kosmos, den der Flora („*Ich ging im Walde so für **mich** hin*“), der für den Erzähler von keinem Belang ist, weil das *Ich* nur für sein Vergnügen („*so für mich*“) und ohne beliebiges persönliches Interesse („*nichts zu suchen*“) dorthin geht.

Wie genial (und das heißt einfach) verwendet Goethe nicht nur die eben erwähnte lexische Semantik, um die Opposition von zwei Personen (*Ich* und *Wald*), von zwei Weltallen (dem Menschlichen und dem Pflanzlichen) zu beschreiben und die von dem Erzähler und dem Leser verständliche ethische und philosophische Haltung des *Ichs* (das Weltall existiere nur für mich allein!) im allgemeinen dar- und festzustellen, sondern auch anschauliche Besonderheiten der deutschen Syntax (insbesondere die Wortfolge) sowie der Morphologie (insbesondere das abgeleitete Verb *hingehen* mit dem trennbaren Suffix *-hin*): bei Goethe steht das Lexem „*Wald*“ in der Satzmitte, umgerahmt von den Wörtern, die den Erzähler und seine Handlung vorstellen („*ich – hingehen*“).

Es scheint, als sei das Lexem *Wald*, das einen anderen – Nicht-*Ich*-Kosmos personifiziert, mit den unsichtbaren Ketten des Egozentrismus, den das *Ich* ausstrahlt, an diese zwei Wörter gefesselt, als sei es zwischen ihnen gekreuzigt.

Lexisch, grammatisch und sogar graphisch verkörpert entsteht dadurch ein Bild des *Ichs* als einer Persönlichkeit, die nur sich selbst für den Kosmos hält. Deshalb kann mit Recht festgestellt werden, daß der

Egozentrismus zum poetischen Thema des Goetheschen Gedichts wird. Freilich kann der alltägliche Sinn des deutschen Ausdrucks „*Ich ging im Walde so für mich hin*“, der die Handlung des Erzählers darstellt, oberflächlich als eine ziellose Bewegung gedeutet werden, aber das ist nur die erste, konventionelle, sozusagen zweitrangige Semantik des Ausdrucks. Seine künstlerische Funktion, seine kontextuale Einfüllung ist aber die Verkörperung des Egozentrismus seitens des Haupthelden *Ich* (d.h. das *Ich* existiert nur für sich selbst und zwingt dazu auch das ganze Weltall!). Auf solche Deutung des Ausdrucks zeigt auch die syntaktische Struktur der zwei nächsten Zeilen (*Und nichts zu suchen, das war mein Sinn*), die mit der Konjunktion „und“ verbunden sind, um den analysierten Satz durch die weitere Wortverbindung „*nichts zu suchen*“ zu stärken; darauf weist die Semantik der ersten Strophe (*Und nichts zu suchen, das war mein Sinn*) hin, sowie die synonyme Wiederholung des Satzgliedes, das die erste Stelle im dritten Vers der ersten Strophe einnimmt, d.h. die Prolepsis *nichts zu suchen – das*, die das Sema der Gleichgültigkeit im Wortschatz des Erzählers über sein Verhalten gegen den Kosmos „Nicht-Ich“ verstärkt.

Die zweite Strophe vermehrt die Argumente über den Egozentrismus des *Ichs*. Wiederum herrscht hier das *Ich* als das einzige syntaktische Subjekt und die einzige handelnde Person in der ganzen Strophe. Wie erfolgreich aus grammatischer, logischer und künstlerischer Sicht verwendet Goethe die lateinische Konstruktion **accusativus cum infinitivo** „*Im Schatten sah ich ein Blümchen stehn*“, um die inhaltlich und funktional komplizierte Aufgabe fruchtbar zu lösen, die auf den ersten Blick nicht zu lösen ist: die Vereinigung der lyrischen Helden (das *Ich* und *Das Blümchen*) auf solche Art und Weise in einem Satz, daß sie auf dem syntaktischen Niveau unterschiedliche Satzglieder (das Subjekt für das *Ich* und das Objekt für *Das Blümchen*) darstellen und auf dem logischen Niveau zugleich zwei gleichberechtigte handelnde Personen zeigen.

Und die Konstruktion **accusativus cum infinitivo** läßt das zu: hier koexistieren das *Ich* und *Das Blümchen* friedlich als zwei logisch tätige Personen, die zwei verschiedene voneinander unabhängige Handlungen ausüben, und sie sind zugleich zwei unterschiedliche voneinander abhängige syntaktische Satzglieder (das *Ich* als das Subjekt und *Das Blümchen* als das Objekt). Der syntaktischen Theorie nach darf und kann dabei nur das Subjekt (das *Ich*) handeln, und seine Handlung ist auf das Objekt (*Das Blümchen*) gerichtet. Ein solcher syntaktischer Sinn gefällt und paßt nicht dem Goethischen Konzept gar und ganz. Der Dichter will das *Ich* als eine egozentrische und nur allein handelnde Person darstellen

und zugleich ins Gedicht eine andere Figur als auch eine handelnde Person einführen, aber als kein zweites syntaktisches Subjekt, um zu zeigen, daß ein neuer Kosmos neben dem Kosmos des *Ichs* erscheint und daß die Reaktion des *Ichs* darauf ganz unerwartet sein wird.

Dem Dichter hilft die erwähnte lateinische Konstruktion, wo eine logische Person (das *Ich*) die Rolle des syntaktischen Subjekts erfüllt und eine zweite (*Das Blümchen*) die des syntaktischen Objektes mit seiner vom Subjekt unabhängigen Handlung.

Wenn das *Ich* in der ersten Strophe auf dem semantischen und strukturellen Niveau nicht nur vorherrscht, sondern auch überhaupt nur allein existiert, so koexistieren schon zwei handelnde Personen auf der lexischen und syntaktischen Ebene, obwohl die zweite (*Das Blümchen*) noch als kein syntaktisches Subjekt auftritt. Es bekommt noch sozusagen kein legitimes Recht auf das Sprechen. Deshalb ist das, was als eine schöne Beschreibung *Des Blümchens* oberflächlich eingeschätzt werden kann (apropos: eine verblaßte, schablonenhafte Beschreibung ist es nur auf den ersten Blick, weil all dieser sentimentale Flitterkram (wie *Sterne leuchtend*, wie *Äuglein schön*) keine Darstellung von *Des Blümchens* Schönheit, sondern nur eine Vorstellung *Des Blümchens* beim Erzähler ist: das ist nämlich er, der kein anderes, autonomes, wertvolles, mit seinem Kosmos gleichberechtigtes Leben im *Blümchen* sieht, sondern nur allgemeine spießbürgerliche scheinbare Schönheiten, weil *nichts zu suchen* in einem anderen Weltall, das als ein *Nicht-Ich* genannt werden darf, das Wesen des philosophischen Credos für den Erzähler ist. Ebendeswegen ist ein echtes Genuß von der objektiven Pracht *Des Blümchens* (d.h. vom Wert des *Nicht-Ich-Kosmos*) dem Erzähler nicht eigen, weil er diesen Kosmos nur erobern, sich aneignen, d.h. vernichten will und kann.

Gerade davon ist die Rede in der ersten Zeile der dritten Strophe: *Ich wollt es brechen*. Und wiederum verwendet Goethe schöpferische Möglichkeiten der deutschen Sprache erfolgreich und einfach genial, diesmal aber nicht die der Syntax, wie im Fall mit **accusativus cum infinitivo**, sondern die Potenzen der deutschen Morphologie: im ersten und im zweiten Vers gibt es ein Hinweis auf das *Nicht-Ich-Weltall* („*Ich wollt es brechen, da sagt es fein*“), aber der Hinweis ist in ein Wort verkleidet, das homonym ist (entweder bedeutet es das Personalpronomen der dritten Person Singular Neutrum Akkusativ und ersetzt deswegen das Substantiv *Das Blümchen*, oder ist es ein Demonstrativpronomen, das das ganze Weltall *Des Blümchens* vertritt: das vom *Ich* unabhängige Leben *Des Blümchens* – „ein *Blümchen stehn*“, – seine Pracht, primitiv vom pragmatischen Erzähler beschrieben – „wie *Sterne leuchtend*, wie *Äuglein*

schön“, – seine harmonische Koexistenz im Walde – „*im Schatten*“ – als einen anderen, nichtmenschlichen Kosmos).

Im System des eben analysierten Egozentrismus soll das zweite morphologische Antlitz des Homonyms „*es*“ als das Demonstrativpronomen eine axiologische Semantik von Zweitrangigkeit, Unwertvollheit, von etwas, was ein halb verächtliches oder sogar verachtungsvolles Verhalten hervorruft. Nämlich das findet ein linguopoetischer Leser in der dritten Strophe: „*Ich wollt es brechen*“, d.h. „Ich wollte all dies zerstören“ – so ist der erste Vers des dritten Strophe kontextual, implizit zu deuten, obwohl er auch (explizit, auf der konventionalen semantischen Ebene) „Ich wollte die Blume pflücken“ bedeutet.

Diese beiden Sinnebenen muß ein linguopoetischer Leser im Satz „*Ich wollt' es brechen*“ finden und verstehen, sonst kann er die nächsten Sätze nicht objektiv einschätzen, weil eine zu schnelle Verwandlung im Gedicht nach der zweisinnigen Zeile über das Blumenbrechen beginnt: der Egoismus des *Ichs*, an deren Rechtmäßigkeit zuerst nur der Autor zweifelte und deswegen zwei Weltalle, zwei philosophische Credos gegenüberstellte, wird jetzt auch vom Erzähler kritisiert und abgelehnt.

Gerade so ist die Semantik nicht nur des Adverbiales der Zeit „*da*“, das den zweiten Vers in der dritten Strophe anfängt („*Da sagt es fein*“) und außer der Zeit der Handlung noch die Unerwartetheit für den Erzähler bedeutet (und ob! All das, was das *Ich* zerstören wollte, erweist sich als eine sprechende Person!) sowie Art und Weise dieser Handlung zeigt (all dies erscheint als eine raffinierte, zärtliche, rücksichtsvolle Größe, worauf das letzte Lexem der zweiten Zeile „*fein*“ direkt hinweist, das polysemantisch ist: eine feine Stimme – d.h. dünn, zart, – eine feine Blume – d.h. schön, – ein feines Benehmen – d.h. rücksichtsvoll, – eine feine Rede – d.h. gewählt – u.ä.m.).

Dadurch verkörpern die erste und die zweite Zeilen der dritten Strophe einen scharfen Konflikt zwischen zwei Trägern der entgegengesetzten Weltauffassungen: dem kriegerischen Egozentrismus des *Ichs* und der schutzlosen altruistischen Offenherzigkeit *Des Blümchens*.

Der Konflikt versteckt den impliziten Gedanken des Erzählers daran, daß er sich die Blume, die er nur als einen wertlosen Bestandteil seines Kosmos wahrnahm, aneignen und vernichten wollte, sie aber ihr unentbehrliches, unveräußerliches Recht auf eine autonome Existenz verlangte. Der Konflikt wird im dritten und im vierten Vers der dritten Strophe am stärksten: „*Soll ich zum Welken gebrochen sein?*“ Diese Erklärung *Des Blümchens* über sein Recht auf eine souveräne Existenz ist

der Form und dem Inhalt nach ein pathetisches und glänzendes Plädoyer für die Behauptung seiner Weltauffassung. So eine Hochschätzung dieses Monologs verstärkt jene Tatsache, daß er nur aus 6 Lexemen besteht, die nur 3 Satzglieder bilden: das Prädikat *soll gebrochen sein*, das Subjekt *„ich“* und das Adverbiale des Ziels *„zum Welken“*. Aber die Lexeme bilden die Satzglieder so grammatisch erfolgreich und lexisch so anschaulich, daß ein Deutscher, der über eine philologische Hochschulbildung verfügt, einen solchen Satz kaum (oder wenigstens mit Mühe und Not) zusammenstellen kann.

Der monologische Satz *Des Blümchens* ist morphologisch und syntaktisch kompliziert (das Modalverb *„soll“* mit dem reduzierten Infinitiv II Passiv (*„gebrochen [worden] sein“*)) und zugleich architektonisch und inhaltlich schön (ein Minimum an lapidare Satzglieder und ein Maximum an Polysemie jedes Lexems).

Außer der direkten, konventionalen, expliziten Semantik des Monologs kann man eine Fülle impliziter, kontextualer Bedeutungsschichten hier finden. So verbirgt das Prädikat *„soll gebrochen sein“* nicht nur eine direkte alltägliche Frage *„Wozu bin ich gepflückt zu werden?“*, sondern auch eine philosophische rhetorische Frage *„Ist es gerecht, meinen Kosmos nur deshalb zu zerstören, daß er neben Dir und ohne Deine Genehmigung existiert?“* So personifiziert das Subjekt *„ich“* in diesem Monolog nicht nur *Das Blümchen* selbst, sondern auch seine pflanzliche Umgebung: *Wald* als Weltall der Flora, *Schatten* als Allegorie der harmonischen Beziehungen zwischen den pflanzlichen Familienmitgliedern. Anders gesagt personifiziert dieses Ich im Munde *Des Blümchens* jenen Kosmos, der vom Kosmos des Erzählers unabhängig existiert, aber vom Erzähler egoistisch und zerstörend wahrgenommen wird. Darauf weist das Prädikat *„wollt' brechen“* hin: nicht *„mitnehmen“*, nicht *„pflücken“* gebraucht Goethe, die ihren Inhalt mild, diplomatisch, neutral sind, sondern das grausame Verb *„brechen“* mit dem Sinn einer brutalen Mißhandlung.

Der feine Monolog *Des Blümchens* muß also für den Erzähler wie ein Blitz aus heiterem Himmel sein: die Blume, d.h. etwas nach des Erzählers Ansichten zweitrangiges, streitet mit ihm um ihr nutzloses Leben und macht das der Form und dem Inhalt nach glänzend und schlagend. Es ist für den Leser und das *Ich* klar, daß die Folge des Konfliktes nur die einzige sein kann: Übereinstimmung, Harmonie, Beisammensein, denn ein eventueller Sieg des Egozentrismus wäre sowieso eine für den Erzähler vernichtende Niederlage aus weltanschaulicher und moralischer Sicht: das *Ich* ist doch in den Wald freilich aus einen egoistischen Zweck gegangen (*„so für mich“*), aber ohne etwas Schlimmes zu tun (*„nichts zu suchen, das*

war mein Sinn“).

Deshalb fängt der Erzähler in der 4. und 5. Strophe an, schon nicht für sich, nicht egozentrisch zu handeln, sondern für ein anderes Lebewesen, sozusagen kollektivistisch, wobei er das Recht jeder Naturschöpfung auf ihren eigenen Kosmos anerkennt und sogar vorschlägt, alle Weltalle in eine harmonische, ihre Mitglieder unterstützende Familie zu sammeln. Mit Mühe und Not dient das *Ich* jetzt *Dem Blümchen*: was wiegt hier aus dieser Sicht nur eine einzige Hyperbel *“Ich grub’s mit allen den Würzlein aus”!* Und wie logisch und syntaktisch aktiv wird die Blume in den beiden Schlußstrophen des Gedichtes: sie verdrängt den Erzähler als die auffallende handelnde Person aus dem Text, aber nur explizit, weil drei Verben für ihre glückliche Existenz (*„pflanzt, zweigt, blüht“*) zeigen, daß dieses Glück ihr der hintergründige Erzählers sichert.

Jetzt ist es die höchste Zeit, uns an den Titel des Gedichtes zu erinnern: was eigentlich geschieht im Text? Der lyrische Held hat ein Hauptgesetz des Daseins entdeckt, daß jedes Leben autonom, wertvoll und gleichberechtigt ist. Und er hat das für sich selbst ganz unerwartet und unter einfachen alltäglichen Bedingungen gemacht.

Ein linguopoetischer Leser kann in diesem lyrischen Sujet eine soziale Anspielung auf eine wirkliche Geschichte leicht erblicken: der große altgriechische Mathematiker Archimedes hat einmal auch ganz unerwartet und in alltäglichen Umständen, sozusagen „im Schatten“ des Badezimmers, wo er „nichts zu suchen“ strebte, ein wichtiges hydrostatisches Grundgesetz entdeckt und dabei den griechischen Ausdruck „Heureka!“ ausgeschrien, was auf deutsch „Ich habe es gefunden“ bedeutet.

Schlußfolgerung

Es bleibt mir nur nochmals hervorzuheben, daß die Linguopoetik als die Lehre über künstlerische Funktionen jeder Textgröße imstande ist, den objektiven Sinn des Werks, d.h. sein Konzept voll und ganz zu entziffern und in die analytische Sprache der Philologie zu übertragen.

ANMERKUNGEN

1. Brigitte Helmling, Gustav Wackwitz. Literatur im Deutschunterricht am Beispiel von narrativen Texten. – München: Goethe-Institut, 1986. – S. 14: „Literaturdidaktik im Fremdsprachenunterricht“.
2. Bernd Kast. Jugendliteratur im kommunikativen Deutschunterricht. – München: Langenscheidt, 1985; derselbe: Literatur im Unterricht. – München: Goethe-Institut, 1984; derselbe: Vorbemerkungen zur

- „Jugendliteratur“ // Jugendliteratur / B.Kast u.a. – München: Goethe-Institut, 1981. – S. 8-32.
3. s. Anm. 1.
 4. Diethelm Kaminski. Eine Beispielsammlung. – München: Goethe-Institut, 1984; derselbe: Märchen. – München: Goethe-Institut, 1985; derselbe: sagen. – München: Goethe-Institut, 1989.
 5. s. Anm. 1.
 6. Karlhans Frank. Literarische Texte im Unterricht: Märchen. – München: Goethe-Institut, 1985; derselbe: Sagen. – München: Goethe-Institut, 1989; Aloys Beuers u.a. Moderne Literatur verstehen. – München: Hueber, 1987; Korbian Braun u.a. Lesen leicht gemacht. – Stuttgart: Klett, 1989; Hans Joachim Schädlich. Der Sprachabschneider. – München: Goethe-Institut, 1986.
 7. So zum Beispiel Manfred Lechner (Dialogische Übungen. – Stuttgart: Klett, 1989. – S. 9): „Die ‘Dialogische Übungen’ sind keine Drillübungen(...). Das Wort von der ‘Ermittlung zur Kreativität’ ist vielleicht zu hoch gegriffen, die Absicht liegt jedoch in dieser Richtung“.
 8. s. Anm. 1, S. 13: „...für uns sind deshalb die Äußerungen jedes Lesers zu einem Text legitim und eigentlich das Wichtigste. Was ihm der Text ‘sagt’ oder ‘nicht sagt’, bleibt gültig in dem Maße, wie er auf Stellen im Text hinweisen kann, die seine Rezeption bestimmen“.
 9. K.Braun u.a. Deutsch als Fremdsprache. – Stuttgart: Klett, 1969; E.Fuhrmann. Arbeitsbuch. – Stuttgart: Klett, 1974; H.-W.Blaasch. Strukturübungen und Tests. – Stuttgart: Klett, 1980; R. Berger. Sprechübungen für das elektronische Klassenzimmer. – Stuttgart: Klett, 1985; E.-M. Enkins u.a. Deutsch als Fremdsprache. – Stuttgart: Klett, 1987.
 10. Dieser Verlag hat 1984-90 10 Lehrbücher „Deutsch für Ausländer“ herausgegeben.
 11. s. Anm. 1 und 4.
 12. s. Anm. 4.
 13. s. Anm. 1, S. 14.
 14. Karin Herrmann. Literarische Texte in der Unterrichtspraxis: Übungsformen. – München: Goethe-Institut, 1984. – S. 23.
 15. Die neue Schulpraxis. – 1898. – N 9.
 16. Anatolij M.Naumenko. Vorstellung einer neuen Auffassung zum Interpretieren eines belletristischen Textes // das Wort ‘88-’89. – Zwickau, 1988. – S. 206-214.
 17. Брандес М.Л. Стилистика немецкого языка. – М.: ВШ, 1990. – С. 58-80; Stilistik der deutschen Sprache / W. Fleischer u.a. – Leipzig: Bibliographisches Institut, 1975. – S. 268-300.