

RESEARCH

Wilhelm Kuehs

Mythenweber

Soziales Handeln und Mythos

 Springer VS

Mythenweber

Wilhelm Kuehs

Mythenweber

Soziales Handeln und Mythos

Wilhelm Kuehs
Klagenfurt, Österreich

Dissertation Alpen-Adria Universität Klagenfurt, Österreich, 2014

ISBN 978-3-658-09812-4 ISBN 978-3-658-09813-1 (eBook)
DOI 10.1007/978-3-658-09813-1

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Springer VS

© Springer Fachmedien Wiesbaden 2015

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlags. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Wiedergabe von Gebrauchsnamen, Handelsnamen, Warenbezeichnungen usw. in diesem Werk berechtigt auch ohne besondere Kennzeichnung nicht zu der Annahme, dass solche Namen im Sinne der Warenzeichen- und Markenschutz-Gesetzgebung als frei zu betrachten wären und daher von jedermann benutzt werden dürften.

Der Verlag, die Autoren und die Herausgeber gehen davon aus, dass die Angaben und Informationen in diesem Werk zum Zeitpunkt der Veröffentlichung vollständig und korrekt sind. Weder der Verlag noch die Autoren oder die Herausgeber übernehmen, ausdrücklich oder implizit, Gewähr für den Inhalt des Werkes, etwaige Fehler oder Äußerungen.

Gedruckt auf säurefreiem und chlorfrei gebleichtem Papier

Springer Fachmedien Wiesbaden ist Teil der Fachverlagsgruppe Springer Science+Business Media (www.springer.com)

Vorwort

„Es gibt nur Erzählungen, nichts anderes.“¹
Christoph Ransmayr

Die Welt ist dem Menschen nur als Erzählung fassbar. Was auch immer wir wahrnehmen, was auch immer wir planen, was wir tun und worüber wir auch immer nachdenken, allem liegt die Struktur einer Erzählung zugrunde. Wir stehen der Welt und unseren Mitmenschen als Erzähler gegenüber, ja wir sind uns selbst nur als Erzählung zugänglich. Unser Wissen über die Welt und über uns selbst als Teil dieser Welt ist im Sinne von Erzählungen strukturiert.

Die Hauptthese dieser Arbeit ist also so einfach wie radikal: Die Welt und die Menschen, sogar wir selbst treten uns als Erzählung gegenüber. Alles Wissen wird in Form von Erzählungen gebildet und aufbewahrt.

Die Idee ist im Grunde nicht neu. Diese These des erzählten Selbst, der Identitätskonstruktion mittels Erzählung wird von einigen Autoren vertreten. Ich nenne hier nur Paul Ricoeur und Daniel C. Dennett als prominenteste Vertreter dieser Richtung. Auch aus dem Bereich der neuen Erzähltheorie und der Soziologie kommen Anregungen und Hinweise, aber das alles scheint mir viel zu wenig weitreichend, zu unsystematisch und zu vage. Niemand versucht, die Theorie der Weltaneignung durch Erzählung auf eine narratologisch und semiotisch abgesicherte Basis zu stellen. Das aber will ich in dieser Arbeit leisten. Ich werde zeigen, dass die Erzählung unserer Welterfahrung schon auf neurologischer Ebene zugrunde liegt und wir deshalb gar nicht anders können, als die Welt als Erzählung zu begreifen. Die Erzählung beginnt schon im Akt der Wahrnehmung, denn jede Wahrnehmung beruht auf einer Abduktion, und diese Abduktion begründet eine Semiose, die notgedrungen die Form einer Erzählung annimmt.

Im ersten Teil der Arbeit untersuche ich die Struktur und Form von Erzählungen. Ich zeige, wie man jede Art von Erzählung auf einen Mythos zurückführen kann und wie Fabel, Plot und Erzählfunktionen aus dem Mythos entstehen.

Die Frage nach der Struktur der Erzählung wurde in der Forschung oft gestellt und auf vielfache Weise beantwortet. Diese Tradition, vom Formalismus über den Strukturalismus bis hin zur postmodernen Textsemiotik, bildet die Basis

¹ Christoph Ransmayr, „Erzählen im Duett“, Interview mit Martin Pollack und Christoph Ransmayr von Mia Eildhuber und Stefan Gmünder, in: „Der Standard“, Wien, Samstag 24. September 2011, Album A2

meiner Untersuchung. Doch mir geht es um mehr als die Struktur der Erzählung. Ich zeige, welche Mechanismen wirksam werden, wenn sich Erzählungen verändern, wenn die Erzähler die Geschichte transformieren und aus ihrem ursprünglichen Mythos lösen und in einen anderen überführen. Dabei wird allmählich deutlich, wie Mythos, Fabel, Plot, Erzählfunktionen und Szenen zusammenhängen und einander wechselseitig beeinflussen. Es entsteht ein dynamisches Modell des Textes.

Wenn wir uns nun ansehen, wie sich der Text verändert, stellt sich die Frage, wer für die Transformation und Modifikation der Erzählung verantwortlich ist. Es sind die Subjekte, die mit dem Text umgehen, aus ihm ihre Konstruktion von Wirklichkeit herstellen und sich mittels des Textes in der Welt verorten.

Die Erzählung als Fundament der Welterfahrung begegnet uns in allen Kulturen. Eines der prominenten Beispiele ist die Mythologie der australischen Aborigines. Hier ist die ganze Welt eine Erzählung, und die Menschen sind dafür verantwortlich, diese Erzählung immer und immer wieder zu erzählen. Denn nur durch das Erzählen ist und bleibt die Welt ein bewohnbarer Ort, ein Ort, an dem wir uns zurechtfinden.

Wenn wir dieser Spur folgen, dann entdecken wir in vielen Mythologien ähnliche Konzepte. Auf poetische Weise formulieren diese Mythologien eine Einsicht, die ich mit dieser Arbeit in die Sprache der Wissenschaft übersetze und vertiefe.

Im zweiten Teil verfolge ich den Ursprung der Erzählung bis hinein in die Funktionsweise der Nervenzellen. Wahrnehmung, so erkennen wir, ist eine Erzählung *in nuce*. Schon wenn wir die Welt betrachten, entsteht durch Abduktion, Abstraktion und Analogie eine Erzählung. Dieses unbewusste, quasi automatische Erzählen auf neurologischer Ebene ist einer der Gründe, warum uns die Welt als Erzählung gegeben ist. Der Entwurf einer Neurosemiotik des Erzählens legt diesen Umstand offen.

Wenn wir nun die Wurzel des Erzählens in uns selbst gefunden haben, zeigt die weitere Untersuchung, wie wir gemeinsam erzählen. Wie wir, geleitet durch Empathie, durch die Kraft des Eros, gemeinsam an den Mythen weben, die unsere Welt ausmachen.

Dieser Arbeit des kooperativen Erzählens sind Teil drei und vier dieser Arbeit gewidmet. Die Textsemiotik, die zu großen Teilen auf den Untersuchungen von Umberto Eco fußt, wird mit Theorien der phänomenologischen Soziologie verknüpft. Vor allem Alfred Schütz liefert hier viele Anknüpfungspunkte, die es ermöglichen, eine Brücke zwischen herkömmlicher Textsemiotik und Soziosemiotik zu schlagen. Ich zeige, dass es sich hier um grundsätzlich gleichgeartete Untersuchungsfelder handelt. Denn wenn die Konstruktion von Wirklichkeit mittels

Erzählung funktioniert, dann liegt auch der gesellschaftlichen Wirklichkeit der Mythos zugrunde.

Im vierten und letzten Teil der Arbeit widme ich mich der Frage nach der Kooperation, nach der gemeinsamen Arbeit der Konstruktion von Wirklichkeit. Dabei streiche ich vor allem zwei Dinge heraus. Das Erzählen von Geschichten ist ein Alleinstellungsmerkmal des Menschen, und dieses Alleinstellungsmerkmal hängt direkt mit einer zweiten Besonderheit unserer Spezies zusammen. Wir sind vermutlich die einzigen Lebewesen, die Gesellschaft über geteilte Aufmerksamkeit herstellen.

Die Fertigstellung dieses Textes wurde mehrmals verzögert. Vor allem die beiden Sagenbücher, die ich 2012 und 2013 verfasste, sorgten für Monate der Unterbrechung. Allerdings konnte ich bei diesen Büchern meine Thesen noch einmal überprüfen und schärfen. So dauerte meine Beschäftigung mit diesem Buch gut drei Jahre. Die grundlegende Idee reicht freilich viel weiter zurück. Schon als ich mich zum ersten Mal mit Erzähltheorie beschäftigte, also am Beginn meines Studiums, fragte ich mich, wie Erzählung und Welt miteinander verschränkt sind. Dieser Frage ging ich nach und geriet dabei in ganz unterschiedliche Gebiete. Von der Literaturwissenschaft in die vergleichende Mythologie bis hinein in die Neurowissenschaften und in die Psychologie führte die Spurensuche. Nun habe ich so etwas wie ein Ziel erreicht. Ein großes Abenteuer ist damit zu Ende, und diese Dissertation kündigt von vielen Episoden dieser Reise. Die Theorie liegt nun in einem ersten Versuch vor.

Mein Dank gilt vor allem meiner Frau Ingrid, die mich über eine lange Strecke dieser Reise begleitet hat. Ohne sie wäre es nicht möglich gewesen, diesen Text abzuschließen. Ihre Geduld, nicht nur beim Korrigieren der ersten Fassung, und ihre Unterstützung abseits des Schreibprozesses haben maßgeblich dazu beigetragen, dass diese Dissertation nun vorliegt.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort.....	5
Teil I.....	15
Der Mythos.....	15
1. Mythos und Erzählung	17
1.1. Songlines	17
1.2. Struktur der Erzählung – eros mythoplokos	23
1.3. Struktur der Erzählung – Umriss eines Erzählmodells.....	26
1.4. Songlines und die Wilde Jagd.....	32
2. Songline und Archetypus	37
3. Archetypus und dynamisches Objekt.....	41
4. Aktanten.....	51
5. Aktanten – eingefaltete und ausgefaltete Ordnungen.....	63
6. Motiv und Szene	69
6.1. Die Kindesweglegung.....	70
7. Erzählfunktion, Plot und Fabel	77
8. Mythenkategorien.....	87
9. Intentio lectoris – Die Arbeit der Mythenweber	93
9.1. Identifikation	96
9.2. Interpretation	100
9.3. Semiose	103
9.4. Transformationen und Begrenzung	108
10. Songlines – mythoplokoï	117
10.1. Kulturelle Muster.....	118
10.2. Übertragbarkeit – Mustertransplantation.....	121
10.3. Musterentstehung	127
Teil II.....	129
Wahrnehmung und Semiose	129
1. Wahrnehmung und Weltaneignung	131
1.1. Biologische Voraussetzungen der Wahrnehmung	131
2. Sehen – neuronale Ebene	137
2.1. Das Auge.....	137
2.2. Sehen im Gehirn.....	139
2.3. Gehirn und Code.....	143
3. Das Gedächtnis oder gegen den Behaviorismus	145
3.1. Der unbedingte Reflex.....	145
3.2. Der bedingte Reflex	147
3.3. Zurückweisung des radikalen Behaviorismus.....	149
4. Neurosemiotik der Wahrnehmung	155
5. Ebenen und Perspektiven	161

5.1. Gehirn und Geist – Hard- und Software.....	168
6. Sehen – mentale Ebene	173
6.1. Das Seiende und die Erzählung	173
6.2. Das dynamische Objekt und die primäre Ikonizität	174
6.3. Der Zwang zur Secondness	176
6.4. Wahrnehmung und Schlussfolgerung.....	178
6.5. Abduktion.....	180
6.6. Abduktion und Wahrnehmung	188
6.7. Code.....	194
6.8. Neuronale und mentale Ebene als Verwickelte Hierarchie	200
6.9. Der ikonische Prozess auf neuronaler und mentaler Ebene.....	202
7. Wahrnehmung als selbstmodifizierendes Spiel	205
7.1. Der Code und die soziale Ebene der Wahrnehmung	210
Teil III.....	219
Erzählung und Gesellschaft	219
1. Das Soziale, die Relevanzsysteme und die Semiosphäre.....	221
1.1. Kognitiver Typus, Nuklearer Inhalt und Relevanz.....	221
1.2. Kognitiver Typus, Nuklearer Inhalt und der Code.....	228
1.3. Pfade, das Modell Q und die Enzyklopädie.....	230
1.4. Enzyklopädie als Labyrinth und Hypertext.....	235
2. Rahmen	241
2.1. Primärer Rahmen – ein Fall von Übercodierung	243
2.2. Rahmen, Szene und Erzählsituation	245
2.3. Untercodierte Rahmen – Ambiguität.....	247
2.4. Klärung des Rahmens und Rahmungsirrtümer	249
2.5. Modulation und Täuschung.....	251
3. Transformation.....	257
3.1. Die theatralische Transformation – Transformation der Motive.....	259
3.2. Die szenische Transformation.....	263
3.3. Die Transformation der Erzählfunktion und der Personen.....	270
3.4. Die Transformation der Fabel und der Aktanten.....	282
3.5. Die Transformation der Isotopien und des Mythos	291
4. Songline des täglichen Lebens.....	313
Teil IV.....	325
Mythenweber	325
1. Mythos Conjunctis.....	327
2. Intersubjektivität.....	331
2.1. Bewusstsein, Sinn und Leiblichkeit.....	331
2.2. Die Generalthese der reziproken Perspektive	334
2.3. Anthropologische Anmerkungen zur Generalthese.....	338

2.4. Der generalisierte Andere – Vom Wettkampf zur Sympathie	342
2.5. Sympathie und Kooperation	350
3. Mimesis	361
4. Typen, Rollen und Aktanten.....	367
5. C. G. Jungs Definition der Persona und des Selbst	373
6. Rosarium Philosophorum.....	383
Zusammenfassung.....	391
Literaturverzeichnis.....	405

Abbildungsverzeichnis

1. Abbildung: Ebenen textueller Mitarbeit; Umberto Eco, „Lector in fabula“, S. 89.....	28
2. Abbildung: Ideologische Isotopien europäischer und australischer Mythen	33
3. Abbildung: Aktantenmodelle der Ödipussage	56
4. Abbildung: Aktantenmodell und Personenkonstellation der Ödipussage und bei Hamlet	58
5. Abbildung: Aktantenmodell für die Ödipussage bei Freud und Frazer	59
6. Abbildung: Aktanten, Kategorien und Achsen	61
7. Abbildung: Das mystische Aktantenmodell	61
8. Abbildung: Semiotisches Viereck nach Greimas.....	98
9. Abbildung: Telemachie nach Homer	283
10. Abbildung: Telemachie nach Joyce	283
11. Abbildung: Vergleich Ogygia und Eccles Street Nr. 7	286
12. Abbildung: Vergleich von sieben Szenen aus der Odyssee und Ulysses	288

Teil I

Der Mythos

1. Mythos und Erzählung

1.1. Songlines

Herkömmlich versteht man unter „Mythos“ eine Erzählung, im Besonderen eine Erzählung, die das Verhältnis des Menschen zum Metaphysischen definiert. Mircea Eliade sagt, der Mythos sei eine heilige und damit zugleich wahre Geschichte und hebt ihn damit von anderen Erzählungen ab.² So versichere der Mythos dem Mitglied der archaischen Gemeinschaft, dass seine Handlungen eingebettet sind in eine archetypische Ordnung. Was auch immer er oder sie tun wird, ist schon einmal getan worden.³ Oft genug von den Göttern selbst oder von den Heroen, die ein Verhaltensmuster erfunden und durchgeführt haben.

Dadurch erscheint das Wissen durch eine der Gesellschaft übergeordnete Instanz gesichert und organisiert. Eliade nennt als Beispiel die Aborigines, die ihre Mythologie, ihr Alltagswissen, ihre gesellschaftliche Organisation auf die Taten von Göttern und Heroen, die als Ahnen gedeutet werden, zurückführen. Diese Götter und Heroen wanderten in der so genannten Traumzeit über die noch wüste und leere Erde und erschufen Pflanzen, Tiere, Berge und Flüsse.⁴ Durch ihr Verhalten, etwa das Setzen oder Übertreten eines Verbotes, schufen die Ahnen soziale Richtlinien.⁵ Aber man darf sich diesen Schöpfungsakt nicht im Sinne der Genesis vorstellen, wie sie in den drei großen monotheistischen Religionen erzählt wird. Die Ahnen, die Kulturheroen, verschwinden zwar auch nach getaner Arbeit, sie bleiben aber wesentlich stärker präsent als der *deus otiosus*, zu dem sich die monotheistische Theologie und Mythologie hinneigt. JHWH verschwindet aus der Schöpfung und jedes Eingreifen in die Natur oder die Geschichte wird als überaus außergewöhnliches Ereignis, als Wunder qualifiziert. Die Ahnen jedoch legen sich nur schlafen, und in diesem Schlaf greifen sie permanent in das Leben der Menschen und in das Sein der Welt ein.

2 Mircea Eliade, „Mythos und Wirklichkeit“, Insel Verlag, Frankfurt am Main, 1988, S. 16

3 Ibid., S. 138f

4 Mircea Eliade, „Australian Religions – An Introduction“, Cornell University Press, Ithaca/London, 1973, S. 42

5 Karl-Erik Sveiby, Tex Skuthorpearl, „Treading lightly : the hidden wisdom of the world’s oldest people“, Allen & Unwin, Crowns Nest, 2006, S. 4

Die Ahnen werden z.B. zu Hügeln, zu Merkzeichen in der Landschaft, zu Tjurungas⁶ und Songlines. Sie verkörpern sich aber auch in Menschen. Jeder Aborigine ist ein wiedergeborener Ahne⁷, bzw. er wird im Laufe seines Lebens zu diesem Ahnen, indem er die Erzählung lernt und Schritt für Schritt in das Wissen seiner Gesellschaft eingeweiht wird.⁸

Ich stimme Eliade zu, wenn es um die Funktion des Mythos geht, aber ich widerspreche ihm, wenn er den Mythos pauschal mit einer Erzählung gleichsetzt. Außerdem sehe ich den Mythos nicht auf offensichtlich heilige Erzählungen beschränkt. Jeder Erzählung liegt ein Mythos zugrunde.

Eine Erzählung ist die Ausfaltung eines Mythos. Wir werden sehen, dass ein Mythos eine Vielzahl von Erzählungen hervorbringen kann, Erzählung und Mythos daher nicht ident sind.

Der Mythos fußt auf einer konstanten Aktantenkonstellation⁹. Diese Aktantenkonstellation erzeugt verschiedene Fabeln, die sich aber eben aufgrund der Aktanten ähneln, und diese Fabeln sind in der Lage, verschiedene Plots hervorzu- bringen.

Dieser Ansatz zwingt uns zu einer semiotischen Betrachtung und Definition des Mythos. Dabei wird sich zeigen, wie weit die herkömmliche Auffassung vom Mythos irrig ist. Wir werden feststellen, dass Motive und Szenen zwar Hinweise auf die Fabel geben, aber keine verlässlichen Indikatoren sind. Damit stelle ich eine vielgeübte Praxis und weithin akzeptierte Theorie infrage. An einigen Beispielen werde ich zeigen, wie irreführend es sein kann, aus der Existenz gleicher Motive in einer Erzählung auf die Verwandtschaft hinsichtlich eines Mythos zu schließen. Besser und verlässlicher zur Identifikation eines Mythos ist die Frage nach seinem Aktantenmodell.

Diese Richtung der Untersuchung fördert nicht nur neue Erkenntnisse über die Struktur des Mythos zutage, sie verhilft uns auch zu einem besseren Verständnis der Funktion des Mythos in einer Gesellschaft.

Der Rückgriff auf das Aktantenmodell hat aber nicht nur den Vorteil, Erzählungen besser einem Mythos und damit ihren archetypischen Wurzeln zuordnen zu können. Indem wir Erzählungen auf ihr Aktantenmodell zurückführen, enthüllen wir auch die Tiefenstruktur der Erzählung, jenes Zentrum der Geschichte, in dem die Handlung vorbereitet wird, in dem sie eingefaltet, quasi als Potential schlummert und durch den Prozess des Erzählens aktualisiert wird.

6 Mircea Eliade, „Australian Religions – An Introduction“, S. 45

7 Ibid., S. 49f

8 Karl-Erik Sveiby, Tex Skuthorpearl, „Treading lightly: the hidden wisdom of the world's oldest people“, S. 59ff

9 Mit Algirdas Greimas verstehe ich unter Aktant eine semantische Einheit innerhalb einer Erzählung, die einen gewissen Handlungsbereich einnimmt. Algirdas Julien Greimas, „Strukturelle Semantik – Methodologische Untersuchungen“, Friedrich Vieweg und Sohn, Braunschweig, 1971, S. 157ff

Wie die Aborigines bin ich der Überzeugung, jede mögliche Handlung, jedes Handlungsmuster und jede Funktion menschlichen Verhaltens im Mythos vorgeformt zu finden. Der Mythos umspannt alle Möglichkeiten menschlichen Tuns und Seins. Die Welt muss erzählt werden, um für uns überhaupt zur Welt zu werden und nicht undurchdringliches und feindliches Chaos zu bleiben. Erst durch den Mythos erhält unsere Welt Struktur. Die Songlines machen diese Funktion des Mythos offensichtlich. Nur das Land, das von einer Songline durchzogen ist, gilt als wirkliches Land. Nur Handlungen, die von einer Songline beschrieben sind, gelten als möglich.

Den Begriff der Songline¹⁰ hat Bruce Chatwin bekannt gemacht. In seinem gleichnamigen Roman (dt. Traumpfade) legt Chatwin quasi seine eigene Songline durch Australien, und seine Erkundung des Landes gerät zu einer Erschaffung eines Kulturraums für die Leserinnen und den Lesern und wohl auch für Chatwin selbst. Vor diesem Roman war die Kultur der Aborigines den durchschnittlichen Lesern kaum bekannt. Die über die wüsten Ebenen Australiens ziehenden Eingeborenen wurden, wenn überhaupt wahrgenommen, für kulturlos, ungebildet und rückständig gehalten. Mit den Mitteln des Romans und des Reiseberichts erobert Chatwin das Land. Er leistet aber noch mehr. Wie Lévi-Strauss in „Das wilde Denken“¹¹ zeigt er, dass es keine primitiven Völker gibt. Die Aborigines gelten als die materiell am wenigsten weit entwickelte Gruppe der Welt, gleichzeitig sind die Aborigines aber eine ausgeprägte Wissensgesellschaft. Ihr Wissen ist in Erzählungen organisiert, und diese Erzählungen sind nicht nur sakraler Natur, sondern umfassen ihre gesamte Lebenswelt. Jede dieser Erzählungen ist in einem Mythos begründet, und das stellt Eliades Unterscheidung infrage. Der Mythos ist nicht durch das Kriterium der Sakralität von anderen Erzählungen geschieden. Der Mythos ist vielmehr die Grundlage jeder Erzählung.

Das gilt nicht nur für die Aborigines. Die Erzählung ist grundlegend für die Wissensspeicherung und Wissensvermittlung jeder Gesellschaft. Nur durch die Erzählung kann der Mensch sich die Welt überhaupt aneignen und verfügbar machen. Die Welt ist dem Menschen erst zugänglich und handhabbar, wenn er sie erzählt.

Die Songlines sind ein zunächst auffälliges und griffiges Beispiel für diesen Umstand. Dabei lassen sich aber leicht parallele Erscheinungen in anderen Semiosphären¹² finden. Chatwin selbst hegt den Verdacht, bei den klassischen My-

10 Bruce Chatwin, „The Songlines“, Penguin, New York, 1988

11 Claude-Lévi-Strauss, „Das wilde Denken“, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1968

12 Unter einer Semiosphäre versteht man ein zeitliches und räumliches Kontinuum, innerhalb dessen Semiose möglich ist. Lotman konstruierte den Begriff der Semiosphäre analog zum Begriff der Biosphäre und übernahm auch die Idee der inneren Dynamik und der Durchlässigkeit gegenüber anderen Sphären. Eine Semiosphäre besteht nicht aus einer hierarchischen Ansammlung und sinnerzeugenden Subsystemen, die miteinander kommunizieren und in gegenseitigen Spannungsverhältnissen stehen.

then der Antike handle es sich um eine durch Sagen gezeichnete Landkarte des Mittelmeerraumes.¹³ Wir werden am Beispiel des Ödipusmythos sehen, dass diese Einschätzung gar nicht von der Hand zu weisen ist. Auch für die hinduistische Mythologie lässt sich dieser Verdacht durch einige Beispiele erhärten, und besonders auffällig ist dieses Phänomen bei Volkssagen. Die von mir gesammelten und neu erzählten Sagen aus Kärnten¹⁴ stellen geradezu eine mythologische Landkarte dar, denn jeder Ort, beinahe jede Weggabelung ist durch eine Geschichte markiert. Diese Songlines oder Markierungen in der Landschaft sind aber nicht die Erzählung selbst. Eine Songline ist aus erzähltechnischer Perspektive ein mnemotechnisches Mittel, um eine Erzählung wiederzufinden. Die Hügelkuppen, Wasserlöcher, Steinmale und Baumgruppen dienen dem Erzähler dazu, sich an die einzelnen Episoden und Handlungsstränge zu erinnern. Die Songline ist jedenfalls selbst keine Erzählung, sondern eine Struktur, die eine Erzählung aufbewahrt und sie konserviert, also ein kulturelles Muster.

Wie die mittelalterlichen Scholastiker oder die zeitgenössischen Gedächtniskünstler bedienen sich die Aborigines dieser kulturellen Muster, um ihr Wissen als Erzählung zu organisieren. Wird ein bestimmter Punkt in der Landschaft aufgesucht, ein Wasserloch etwa, gibt es zu diesem Wasserloch eine Geschichte.

Eine der bekanntesten Geschichten der Aborigines handelt von der Regenbogenschlange, einem Kulturheros, der in allen Gebieten Australiens eine herausragende Rolle spielt. Die Regenbogenschlange erscheint, als die Erde noch wüst und leer ist. Aus dem Bauch der Erde kriecht sie hervor und schlängelt sich über die Erde. Sie bringt die Hügel hervor. Ihre Eier versteinern und bilden Felsformationen¹⁵ mit ihrem Bauch schiebt sie Flussbette aus, und sie ist es, die die Frösche aus ihrem Schlaf weckt, sie aus der Erde befreit.

Dominante Subsysteme befinden sich im oder nahe dem Zentrum der Semiosphäre und bestimmen Inhalt und Form der Diskurse. Sie werden aber jederzeit von anderen peripheren Subsystemen in Frage gestellt und können von ihnen abgelöst werden.

Ebenso wichtig wie diese innere Differenzierung der Semiosphäre ist der Umstand, dass Semiosphären über Grenzen verfügen. Diese Grenzen sind Ort der Übersetzung und Transformation. Hier werden vorgeblich nicht-semiotische Einheiten in semiotische Einheiten überführt und so für die Semiosphäre nutz- und verstehbar gemacht. Solche Grenzen können etwa Übersetzungsprozesse zwischen Sprachen aber auch neuronale Prozesse sein, wie sie in dieser Arbeit weiter unten beschrieben werden.

Essentiell für das Entstehen von Sinn innerhalb und zwischen Semiosphären ist der Austausch von Systemen und Subsystemen, also der Dialog. Der Dialog ist gleichzeitig eine Funktion der Semiosphäre, die für die Dynamik innerhalb und zwischen den Systemen verantwortlich ist.

Juri Lotman, „On the semiosphere“ Sign Systems Studies 33.1, University of Tartu Press, Tartu, 2005, S. 205 - 229

13 Bruce Chatwin, „The Songlines“, S. 74

14 Wilhelm Kuehs, „Sagen aus Kärnten – Erzählband“, Hermagoras, Klagenfurt, 2006

15 Josephine Flood, „The Original Australians – Story of the Aboriginal People“, Allen & Unwin, Crows Nest, 2006, S. 139

Jeder Frosch kommt in einem großen Sack voller Wasser auf die Welt. Die Regenbogenschlange kitzelt die Frösche, bis sie laut auflachen und sich winden. Dadurch zerbrechen die Wassersäcke und das Wasser ergießt sich auf das Land. Das Wasser befruchtet die Erde, und die Pflanzen, Tiere und Vögel werden von der Regenbogenschlange erschaffen.¹⁶

Zu dieser Zeit sind Menschen und Tiere und Pflanzen noch nicht voneinander zu unterscheiden. Um die Menschen von den anderen Lebewesen zu trennen, führt die Regenbogenschlange das Gesetz ein. Wer sich an das Gesetz hält, der wird zum Menschen geformt. Wer das Gesetz übertritt, wird von der Regenbogenschlange in den Körper eines Tieres oder einer Pflanze verbannt und erhält eine neue Aufgabe. Von dieser Zeit an sind sie die Tiere und Pflanzen Gesetzestem der Menschen.¹⁷

Für den Stamm der Gundungurra etwa beginnt die Reise der Regenbogenschlange beim Wollondilly River in New South Wales. Von dort liefert sie sich eine Jagd mit dem Mirragan (einem Tupfelbeutelmarder oder einer Tigerkatze). Diese Jagd endet erst 170 Kilometer weiter beim Joolundoo Wasserloch.¹⁸ Bei den Aranda tritt neben der Regenbogenschlange der Eidechsenahne als Kulturbringer auf. Er bringt den Menschen viele handwerkliche Fertigkeiten bei. Er zeigt ihnen, wie man Speere herstellt und wie man Pflanzen als Nahrung und Heilmittel nutzt. Auch führt er die Beschneidung der Knaben ein und gibt den Aranda damit eine gesellschaftliche Verfassung.¹⁹ Sein jetziger Aufenthaltsort, wenn man das so sagen kann, befindet sich in einer Höhle, die zum heiligen Ort der Aranda wurde.²⁰

Diese Geschichten sind von den landschaftlichen Gegebenheiten motiviert. Dazu lassen sich in der europäischen Sagenliteratur leicht parallele Fälle finden. Die unzähligen Geschichten über den betrogenen Teufel etwa sind oft genug an ein landschaftliches Merkmal gebunden.

Die Brüder Grimm verzeichnen in ihren deutschen Sagen eine Reihe solcher Geschichten, u.a. von der Teufelsmühle. Ein Müller erbaut am Abhang eines Berges eine Windmühle. Dabei hat er aber nicht bedacht, dass hier im Tal der Wind nur unbeständig weht und sich oft tagelang kein Lüftchen regt. Deshalb wünscht sich der Müller insgeheim eine Mühle am Gipfel des Berges. Dort weht

16 Karl-Erik Sveiby, Tex Skuthorpearl, „Treading lightly: the hidden wisdom of the world’s oldest people“, S. 1

17 Ibid., S. 4

18 Jim Smith, „New insights into Gundungurra place naming“, in: „New insights into Gundungurra place naming“, Luise Hercus, Harold Koch (ed.), ANUE Press and Aboriginal History Inc, Canberra, 2009 S. 88

19 Herbert Boltz, „Märchen der australischen Ureinwohner“, Fischer, Frankfurt am Main, 1982, S. 9f
20 Ibid., S. 12

der Wind beständig und der Müller könnte seine Mühle rund um die Uhr in Betrieb halten.

Der Teufel erfährt vom Wunsch des Müllers und schlägt ihm einen Handel vor. „Gibst du mir deine Seele, so baue ich dir in einer Nacht die Mühle auf den Gipfel des Berges“, sagt der Teufel. „Aber nur, wenn du vor dem ersten Hahnenschrei fertig bist“, willigt der Müller in den Vertrag ein.

Wie es in diesen Geschichten eben so geht, schuftet der Teufel die ganze Nacht.

Als der Müller sieht, dass dem Teufel sein Werk wohl gelingen wird, bekommt er es mit der Angst zu tun. Er sucht nach einer Möglichkeit, heil aus dem Pakt mit dem Teufel auszusteigen. Gerade als der Teufel schon die letzte Steinreihe auf die Mauer setzt, stößt der Müller einen Mühlstein an und der Stein rollt über den Hang ins Tal. Der Teufel glaubt, dass ihm da der letzte Stein des Bauwerkes entkommt und rennt dem Mühlstein hinterher. Wie Sisyphus greift er sich den Stein und wälzt ihn den Hang hinauf. Aber da dämmt der Morgen. Der Hahn des Müllers plustert sich auf und kräht. Aus Wut schlägt der Teufel sein Werk in Stücke.²¹

Eine ähnliche Geschichte findet sich in der Sagensammlung von Georg Graber. Hier wird der Teufel von einem verschuldeten Bauern zu einer Wette herausgefordert. Wenn der Teufel es schafft, in nur einer Nacht eine Stiege bis zum Himmel zu bauen, dann soll der Teufel die Seele des Bauern haben. Ist die Stiege aber bis zum ersten Hahnenschrei nicht fertig, dann verliert der Teufel und muss die Schulden des Bauern zahlen.²²

Die Belege für die Verbreitung dieser Sage lassen sich leicht vermehren. Aus Norddeutschland berichten Adalbert Kuhn und Wilhelm Schwartz eine ähnliche Geschichte über eine Teufelsmauer.²³ Karl Müllenhoff findet eine Sage über eine Teufelsbrücke im Herzogtum Lauenburg.²⁴

Auch in der hinduistischen Mythologie wie in afrikanischen und südamerikanischen Sagen finden wir eine Vielzahl von Geschichten, die einen Berg, einen Fluss oder einen Ort als heilig ausweisen, ihn in ein Netz aus Erzählungen einspinnen, das einen ganzen Landstrich, ja einen ganzen Kontinent bedecken kann.

Diese geografische Verortung des Mythos als Songline ist aber nur die augenfälligste Struktur, mit der der Mythos die Welt ordnet. Ein Geflecht aus Mythen

21 Brüder Grimm, „Deutsche Sagen“, Zwei Bände in einem Band. Vollständige Ausgabe nach dem Text der dritten Auflage von 1891, Winkler, München, 1965, S. 206 f

22 Georg Graber, „Sagen aus Kärnten“, Leykam, Graz, 1944, S. 230

23 Adalbert Kuhn, Wilhelm Schwartz, „Norddeutsche Sagen, Märchen und Gebräuche aus Meklenburg, Pommern, der Mark, Sachsen, Thüringen, Braunschweig, Hannover, Oldenburg und Westfalen“, Brockhaus, Leipzig, 1848, S. 170

24 Karl Müllenhoff, „Sagen, Märchen und Lieder der Herzogthümer Schleswig, Holstein und Lauenburg“, Schwesche Buchhandlung, Kiel, 1845, S. 291f

durchzieht die gesamte Lebenswelt, verbindet uns mit unseren Mitmenschen und konstituiert Wissen und Verfasstheit einer Gesellschaft.

1.2. Struktur der Erzählung – *eros mythoplokos*

Um die Erzählung und damit den Mythos semiotisch zu fassen, müssen wir ein methodisches Raster entwickeln, das einerseits den Aufbau, den Bauplan einer Erzählung zeigt und andererseits die Funktion der Erzählung in der Semiosphäre aufdeckt.

Umberto Eco schlägt vor, jeden Text und jedes kulturelle Objekt unter drei Gesichtspunkten zu betrachten: *intentio operis*, *intentio auctoris* und *intentio lectoris*.

Will der Rezipient die *intentio auctoris* erfassen, versucht er den vom Autor gemeinten Sinn zu eruieren. Im Fall der *intentio operis* konzentriert sich die Rezipienten darauf, herauszufinden, was der Text selbst an Interpretationspfaden bereithält, also wie der Text aus sich selbst Sinn erzeugt und Wege der Interpretation anbietet. Im dritten Fall, der *intentio lectoris*, konzentrieren wir uns auf die Arbeit der Interpreten, auf jenen Sinngehalt, den jeder und jede aufgrund seiner oder ihrer Dispositionen aus dem Text schöpfen kann.²⁵

Diese drei Perspektiven sind ideal gedacht nicht zu verwirklichen. Wir stecken in der *intentio lectoris* fest und können uns nur in einer analytischen Anstrengung der *intentio operis* annähern. Darin besteht das erste Hindernis. Das zweite Hindernis besteht in der unendlichen und möglicherweise abgleitenden Semiose, die wir durch die Betrachtung eines Textes auslösen.²⁶

Wir sehen zunächst nur jene Bedeutungen, jene Isotopien²⁷, die wir kraft unseres Vorwissens, der uns eigenen Methode und unserer Befindlichkeit aus dem Text aufrufen können. Im Text steckt aber jedenfalls mehr Sinn, als ein einzelner Leser, und sei es der Autor selbst, extrahieren kann. Ein Text, ein kulturelles Objekt, ist also sowohl polysem wie auch polyvalent und kann immer wieder aktualisiert werden, wobei jede Aktualisierung durchaus in der Lage ist, andere und neue Sinnebenen des Textes zum Vorschein zu bringen.

Eco lenkt den Blick bei dieser Betrachtung einerseits auf das Sinnpotential des Textes und andererseits auf die Mitarbeit der Rezipienten. Die Frage nach der Meinung des Autors, danach, was der Autor uns sagen will, tritt in den Hintergrund. Für unsere Untersuchung ist das umso wichtiger, da Mythen keinen ein-

²⁵ Umberto Eco, „Die Grenzen der Interpretation“, dtv, München, 1995, S. 35ff

²⁶ Ibid. S. 74f

²⁷ Unter Isotopie verstehe ich hier Sinnebenen, die sich durch die Rekurrenz von Klassen innerhalb eines Textes ergeben. Vgl. Algirdas Julien Greimas, „Strukturelle Semantik“, S. 46f

deutig feststellbaren Autor haben. Die Erzählungen, die auf Mythen fußen, sind freilich von jemandem hergestellt worden, aber die Intention des Autors auf semantischer Ebene ist hier weit weniger von Belang, als man das hinlänglich, also etwa im Schulunterricht oder im ungeschulten Alltagsverständnis, annimmt.

Außerdem, und das betrifft unsere zweite Schwierigkeit, erhalten wir die *intentio auctoris* im besten Fall wiederum als Text, der nun seinerseits interpretiert werden muss. Wenn wir den Autor eines literarischen Textes befragen, dann erhalten wir möglicherweise eine Antwort, die einer anderen Textsorte zugehört als der poetische Text. Ein Text bleibt es aber allemal, und dieses Verfahren enthebt uns nie der Arbeit der Interpretation.

Dieses Problem lässt sich schlechterdings nicht beseitigen. Es ist eine grundlegende Eigenschaft der Semiose, dass aus Zeichen neue Zeichen erzeugt werden, dass also die Interpretation nicht einen natürlicherweise abschließbaren Prozess darstellt, sondern dass ein Interpretant stets einen anderen hervorbringt und wir diesen Prozess, meist aus pragmatischen Gründen, an einer Stelle abbrechen.

Die *intentio auctoris* ist dennoch nicht völlig unerschließbar. Sie offenbart sich uns eben im Text und in den Handlungen des Autors. Je größer der Textkorpus ist, der uns zur Verfügung steht, desto besser können wir einen Autor einschätzen, desto besser verstehen wir den Sender einer Botschaft.

Die Behandlung dieses Problems müssen wir aber verschieben. Wir können nicht den zweiten Schritt vor dem ersten machen. Zunächst haben wir den Text, und um diesen Text müssen wir uns zuallererst kümmern. Denn wenn uns etwas die *intentio auctoris* offenbaren kann, dann ist es der Text.

Der Textbegriff wird hier sehr weit gefasst.²⁸ Jedes kulturelle Objekt ist für uns ein Text. Jeder Gegenstand, jedes Lebewesen, jede Entität, jedes Element der Semiosphäre ist ein Text und daher interpretierbar und auch schon interpretiert. Denn etwas gehört erst dann zur Semiosphäre, wenn ihm eine Bedeutung zugesprochen wird. Etwas muss Teil einer Erzählung werden, um Teil unserer Wirklichkeit zu sein.

Bildlich gesprochen steht der Text immer zwischen mir und dem anderen. Der Text ist es aber auch, der es mir ermöglicht, mit dem anderen in Kontakt zu treten. Erst durch kulturelle Muster, durch Texte, die wir teilen, kann sich Empathie voll entfalten. Die Fähigkeit zur Empathie, unsere Fähigkeit zur geteilten Auf-

28 Als Text verstehe ich hier alles, was einen Code bzw. eine Codestruktur beinhaltet. Vgl.: Eco, Umberto, „Semiotik - Entwurf einer Theorie der Zeichen“, Wilhelm Fink, München, 1987, S. 61ff

merksamkeit²⁹, ist aber grundlegend für unsere Fähigkeit verantwortlich, uns über kulturelle Muster zu verständigen.

Kulturelle Objekte – und jedes kulturelle Objekt kann, weil es interpretiert werden muss, als Text bezeichnet werden – entstehen aus unserer Fähigkeit zur Empathie und geteilten Aufmerksamkeit. Wie Michael Tomasello herausgefunden hat, ist die Repräsentation der Wirklichkeit in Zeichen und symbolische Kommunikation erst möglich, wenn ein Feld der geteilten Aufmerksamkeit geschaffen wurde.³⁰

Will man diesen Prozess verdeutlichen, so kann man mit Sappho sagen, dass Eros es ist, der die Mythen verwebt. Sie nennt ihn *mythoplokos*, den Mythenweber.³¹ Für Hesiod zählt Eros zu den ersten Göttern, also zu den Urbewegern und Urschöpfern der Welt. Gleich nach dem Chaos im Gefolge der Gaia taucht Eros auf. Er ist der schönste der Unsterblichen, und er bezwingt sowohl den Verstand der Menschen wie auch der Götter, stürzt sie in Verwirrung und bringt die Welt in Gang.³² Eros ist eine schaffende Kraft, aber er ist kein Bewahrer, er hält alles in Bewegung, und er webt die Mythen zu immer neuen Erzählungen, und das setzt uns in Erstaunen, weil wir dem Hin und Her kaum folgen können.

Das Bild von *eros mythoplokos* fasst die innige Beziehung von *intentio operis* und *intentio auctoris* mit außergewöhnlicher Schärfe. Eros als Begleiter der Aphrodite ist nicht nur der Stifter von Zuneigung und Liebe, wie Aphrodite hat auch der schöne Knabe eine dunkle Seite – nicht umsonst bezeichnet Kerkidas den Eros als den dunkelgeflügelten Sohn der Aphrodite.³³ Eros ist immer in Bewegung und verwebt nicht nur die Erzählungen und Mythen miteinander. Indem er ein Geflecht aus Geschichten webt, verbindet er auch die Menschen. Erst durch die Tätigkeit des Eros können wir Beziehungen zueinander aufbauen. Er ist der mythologische Grund der Intersubjektivität, und seine Figur zeigt uns, dass Kultur ein beständiger Prozess ist, ein Austausch von kulturellen Mustern, von Interpretanten, und damit ein Fließen und Weben von Erzählungen, das nur zustande kommt, weil Eros uns so fest aneinander bindet.

29 Unter geteilter Aufmerksamkeit (joint attention) verstehen wir mit Michael Tomasello die Fähigkeit, den anderen als intentionales Subjekt wahrzunehmen und sich gemeinsam mit ihm auf ein Objekt oder eine Aufgabe hin auszurichten. Aus einer dyadischen Beziehung von Subjekt zu Subjekt wird eine triadische Beziehung von Subjekt zu Subjekt zu Objekt, wobei die beiden Subjekte ihre Intentionalität und Aufmerksamkeit hinsichtlich des Objektes teilen. Michael Tomasello, „The Cultural Origin of Human Cognition“, Harvard University Press, Harvard, 2000, S. 62

30 Ibid., S. 98

31 Sappho, „The Poems of Sappho“, Edwin Marion Cox (ed. Trans.), Williams & Norgate, London, 1925, S. 93

32 Hesiod, „Theogonie“, in: derselbe, „Werke in einem Band“, Luise und Klaus Hallof (hrsg., übers.), Berlin/Weimar, Aufbau-Verlag, 1994, S. 8

33 Kerkidas, „Der Hauch des Eros“, in: „Griechische Lyrik in einem Band“, Dietrich Ebener (hrsg., übers.), Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag, 1980², S. 416

Bevor wir aber über Intersubjektivität und geteilte Aufmerksamkeit reden, wollen wir uns den Texten zuwenden, die zwischen uns und den anderen stehen. Verstehen ist nur möglich, wenn wir in geteilter Aufmerksamkeit unsere Interpretationen der Wirklichkeit einander so weit angleichen, dass keine offensichtlichen Irritationen auftreten. Um diese Übereinstimmung zu erreichen, müssen wir zwei Vorgaben erfüllen. Wir müssen uns einerseits als Rezipienten auf die Codestrukturen einer Semiosphäre einstimmen und uns andererseits an den Tendenzlinien des kulturellen Objektes orientieren, d.h. seiner *intentio operis* nachspüren.

Dieses Spiel zwischen *intentio lectoris* und *intentio operis* wird uns in den ersten beiden Teilen dieser Arbeit beschäftigen, und auch wenn zunächst von der Struktur des Textes, also hauptsächlich von der *intentio operis* die Rede sein wird, so muss die *intentio lectoris* doch immer mitgedacht werden. Denn sie befähigt uns, die Isotopien, das Sinnangebot des Textes zu aktualisieren und für uns verstehbar zu machen.

Die *intentio operis*, also jener Sinngehalt, den ein kulturelles Objekt bereithält, ist der Angelpunkt der Konstruktion sozialer Wirklichkeit. Nur indem sich die Teilnehmer einer Semiosphäre gemeinsam und zustimmend auf ein kulturelles Objekt beziehen, versichern sie sich der Existenz ihrer gemeinsamen Welt und ihrer gemeinsamen Deutung dieser Welt.

Diese Bezugnahme auf kulturelle Objekte erfolgt nicht singular. Wir handeln nicht ein Objekt nach dem anderen ab, sondern betrachten die Welt als ein Geflecht aus kulturellen Objekten, als eine Songline, die es permanent zu aktualisieren gilt. Die Aktualisierung dieses Geflechts nimmt eine bestimmte Form an. Das ist die Form der Erzählung.

Diese Form müssen wir zunächst näher betrachten, wenn wir den Prozess der Konstruktion sozialer Wirklichkeit verstehen wollen. Im Folgenden gebe ich einen Überblick, was ich unter dieser Form verstehe und unter welchen Kriterien sie zu analysieren ist. Diese Ausführungen dienen der ersten Orientierung. Die Grafik aus Umberto Ecos „Lector in Fabula“ soll dabei die Karte sein, die uns durch den Irrgarten des Mythos führt.

1.3. Struktur der Erzählung – Umriss eines Erzählmodells

Wenn wir ein Buch aufschlagen, einen Gegenstand betrachten, Menschen in ihren Handlungen beobachten, also pauschal gesagt, soziales und kulturelles Leben wahrnehmen, so sehen wir zunächst die lineare Manifestation des Textes. Das ist im Fall eines geschriebenen Textes die lexematische Oberfläche, von der aus die

Leser die Inhaltsebene aktualisieren müssen und die verschiedenen Strukturen des Textes aufrufen können.³⁴

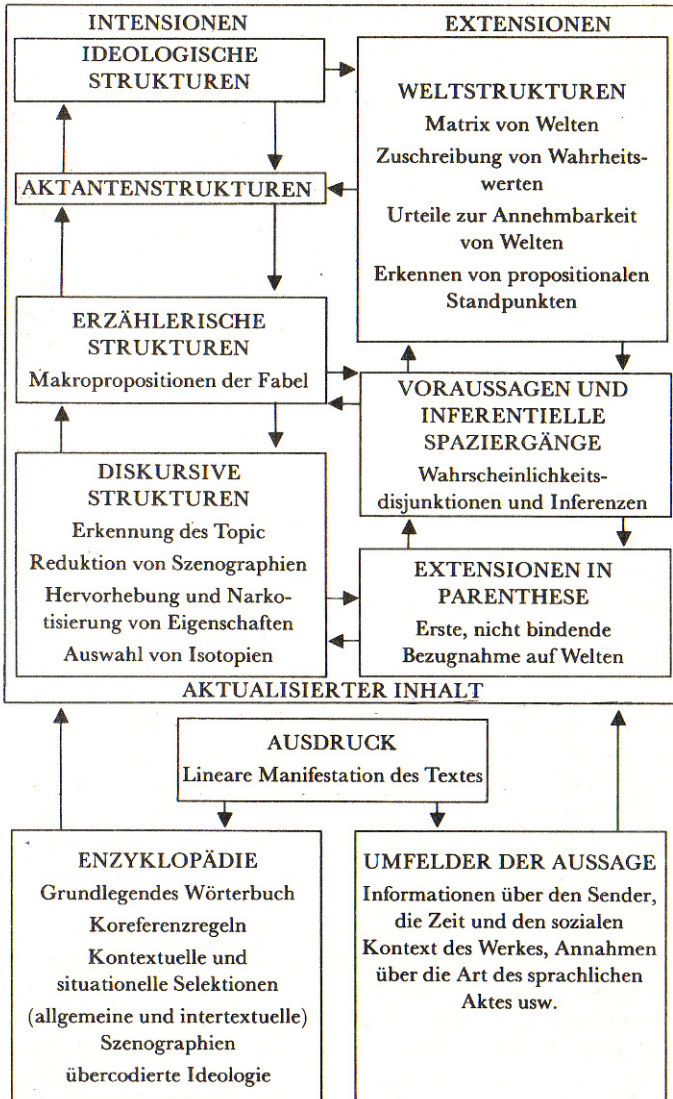
Wir fassen unseren Textbegriff deutlich weiter als Eco in „Lector in fabula“ und stehen vor der Schwierigkeit, anzugeben, was wir z.B. bei einer Handlung für das Äquivalent dieser lexematischen Oberfläche halten. Denn nicht jeder Bereich unserer sozialen Wirklichkeit wird von uns nach dem Vorbild der Sprache strukturiert, auch wenn man dieser Idee leicht verfallen kann, wenn man mit am Strukturalismus geschulten Methoden an die Analyse geht. Diese lexematische Oberfläche kann daher ganz unterschiedliche Formen annehmen. Die Abfolge von Handlungen, die Anordnung von Objekten, die Struktur eines Bildes, all das erscheint uns als lexematische Oberfläche eines kulturellen Objektes.

Zwar ist es möglich, Seme und Semklassen an kulturellen Objekten zu isolieren, aber es stellt sich heraus, dass die Verknüpfungen zwischen diesen Semen ganz und gar nicht einer lexematischen Struktur entsprechen, sich also nicht ohne weiteres eine Grammatik des Tafelbildes oder der Architektur erstellen lässt, wenigstens nicht, wenn der Begriff Grammatik linguistisch und nicht allzu metaphorisch aufgefasst wird. Sehr wohl können wir aber Codestrukturen ausmachen und diese auch beschreiben. Wir brauchen gar keine so komplexe Struktur, wie sie eine Grammatik darstellt, um ein kulturelles Objekt zu erzeugen und es in einer Semiosphäre so zu platzieren, dass es zur Sinnerzeugung dienen kann.

Durch die Aufsichtung von Codestrukturen entsteht ein Geflecht, eine Enzyklopädie, die als Matrix zur Hervorbringung einer Semiosphäre dient. Aus dieser Matrix stammen die Seme, die zur Konstruktion eines kulturellen Objektes verwendet werden und die wir als lineare Manifestation wahrnehmen. Dadurch, dass diese Seme schon in einem Zusammenhang mit anderen Semen stehen, setzt eine wechselseitige Beeinflussung ein. Seme wirken aufeinander, erzeugen Rückbezüglichkeiten und bringen wie selbstverständlich eine Reihe weiterer Seme hervor.

Das Geflecht der Enzyklopädie sollten wir uns aber nicht wie einen Teppich oder ein Stoffstück vorstellen, die Verbindungen weisen hinein in einen mehrdimensionalen Raum, und wenn man sich ein Bild davon machen wollte, müsste man sich so etwas wie ein Netz aus sich gegenseitig durchdringenden Möbiusbändern vorstellen. So ein Modell ist aber kaum darstellbar und wäre in seiner Komplexität auch wenig hilfreich. Umberto Eco bietet mit der folgenden Grafik eine Abstraktion, die eine ausreichende Komplexität bietet, aber dennoch handhabbar ist.

34 Umberto Eco, „Lector in fabula“, dtv, München, 1998³, S. 88



1. Abbildung: Ebenen textueller Mitarbeit; Umberto Eco, „Lector in fabula“, S. 89

Wie an der Grafik abzulesen, sieht Eco die lineare Manifestation abhängig einerseits von der generellen Enzyklopädie, in der ein kulturelles Objekt auftaucht, aber andererseits ebenso beeinflusst vom unmittelbaren Umfeld der Aussage. D.h. die Rezipienten werden nicht nur von ihren Dispositionen und den in der Semiosphäre bereitstehenden Codestrukturen bei der Erstellung von Interpretationen geleitet, sondern ebenso sehr von der unmittelbaren Situation, in der sie sich befinden und dem kulturellen Objekt begegnen.

Was die Ausfaltung der linearen Manifestation in Sinnstrukturen, die Herstellung eines komplexen Bedeutungsgeflechts anbelangt, so teilt Eco die Arbeit des Lesers in zwei Kategorien. In der intentionalen Kategorie geht es um die eigentliche Erforschung der *intentio operis*, während die Arbeit in der extensionalen Kategorie darin besteht, die intensionalen Strukturen mit den Weltstrukturen zu vergleichen.

Wir gehen zunächst von der Untersuchung der Vorgänge in der intensionalen Kategorie aus. Diese Kategorien existieren aber nicht bindungslos nebeneinander, sondern stehen in ständigem Austausch. Auch hier webt Eros seine Fäden und stellt ein komplexes Muster her, das den Beginn einer Bahnung oder Tradition bildet.

Bei der Herstellung einer Sinnstruktur wird zunächst der intensionalen Kategorie der Vorzug eingeräumt. Aus dem Text heraus wird eine grobe, aus der Enzyklopädie gespeiste Codestruktur über den Text gelegt. Im Rückbezug auf die Enzyklopädie wählen die Leser dann aus dem diskursiven Strukturen Elemente aus, die eine erste Gliederung des Textes jenseits seiner linearen Manifestation zulassen.

Die diskursive Struktur des Textes erlaubt uns eine Abstraktion auf semantischer Ebene. Wir wenden allgemeine Szenografien an und gelangen so zu einer Einschätzung in welcher Situation wir uns befinden bzw. in welche virtuelle Situation uns der Text versetzt. Eine Szenografie ist ein Frame ganz im Sinne Goffmans.³⁵ Ein Frame ermöglicht es, ein Geschehen einzuordnen, es in einen erzählerischen Ablauf zu bringen und somit verständlich zu machen. Szenografien oder Frames werden von der Enzyklopädie bereitgestellt. Wie sie entstehen, und wie wir sie auf neue Situationen anwenden, wird ausführlich Gegenstand der Erörterung im zweiten Teil dieser Untersuchung sein.

Eco unterscheidet zwischen allgemeinen und intertextuellen Szenografien. Allgemeine Szenografien beziehen ihre Bedeutung aus der Enzyklopädie.³⁶ Als kulturelle Muster liegen sie dort bereit, um von uns als Code verwendet und auf eine gegebene Situation angewandt zu werden. Ohne diese Szenografien könnten wir weder einen Text noch die extensionale Welt verstehen.

35 Erving Goffman, „Frame Analysis“, Northeastern University Press, Boston, 1986, S. 27ff

36 Umberto Eco, „Lector in fabula“, S. 98

Jede dieser Szenografien ist eine Erzählung *in nuce*. Der Frame, die Szenografie, ist nicht nur ein Ausgangspunkt der Erzählung, die Szenografie enthält die Erzählung dergestalt, dass uns, wenn uns die Szenografie bekannt ist, auch die Erzählung geläufig ist.³⁷ Besonders eindrücklich führt das Vladimir Propp vor Augen, wenn er in seiner „Morphologie des Märchens“ die Erzählfunktionen als Gerüst der Handlung herausarbeitet.³⁸

Eco deutet hier etwas an, was wir in diesem Kapitel unter dem Begriff eingefaltete und ausgefaltete Ordnungen³⁹ genauer untersuchen werden. Wenn wir eine Szenografie als Code verstehen, dann können wir auch die diskursive Struktur in ein direktes Verhältnis zur erzählerischen Struktur setzen. Die Szenografien oder Frames bestimmen direkt, welche Szenen in den erzählerischen Strukturen möglich sind.

Auf diskursiver Ebene besteht die Arbeit der Rezipienten außerdem in der Auswahl und dem Erkennen der Topics und der Isotopien, wobei Eco die Topics als pragmatisches und die Isotopien als semantisches Phänomen sieht.⁴⁰ Zu verstehen ist diese Unterscheidung folgendermaßen: Die Topics begrenzen die Anwendbarkeit des Textes in einer Semiosphäre, während die Isotopien für die Sinnstruktur innerhalb des Textes verantwortlich sind.

Ich sehe auch eine innige Verbindung zwischen den aktualisierten Isotopien und der ideologischen Struktur eines Textes, und diese ist wiederum stark mit der Weltstruktur verflochten. Aber zwischen den ideologischen Strukturen und den Isotopien stehen die erzählerischen Strukturen.

Unter erzählerischen Strukturen verstehe ich Elemente und Prozesse, die per Analyse aus dem Plot und der Fabel herausgeschält werden können. Die Fabel bildet dabei die Grundlage jedes erzählerischen Vorgangs. Aus ihr gehen der Plot und in weiterer Folge die Szenen und die Motive hervor. Regiert wird die Fabel von den Aktanten, die ihrerseits eine Ausfaltung und Konkretisierung des Mythos sind. Wir können uns die Beziehung zwischen Fabel und Aktanten zunächst als Hierarchie vorstellen, in der die Aktanten die Metaebene zur Fable bilden. Allerdings werden wir bald sehen, dass sich die Ebenen verwickeln und rückbezügliche Beeinflussungen stattfinden.

Der Mythos ist also nicht das Produkt der Erzählung, sondern ihr Grund. Der Mythos selbst ist eine Erscheinungsform der an sich unanschaulichen Archetypen, die als autonome psychische Komplexe das Leben der Menschen durchweben und in weit größerem Maß bestimmen, als dies unmittelbar sichtbar ist.

37 Ibid., S. 100

38 Vladimir Propp, „Morphologie des Märchens“, Hanser, München, 1972, S. 31 – 66

39 David Bohm, „Wholeness and the Implicate Order“, Routledge, London, 1980; ausführlich unter: Teil I 5. Aktanten – eingefaltete und ausgefaltete Ordnungen

40 Ibid., S. 114

In der erzählerischen Struktur drückt sich der Mythos am stärksten und sichtbarsten aus. Er ist aber auch in allen anderen Strukturen tätig und beeinflusst die Auswahl der Topics und die Aktualisierung der Isotopien ebenso, wie die Bezugnahme der Erzählung zur Weltstruktur. Regiert wird die erzählerische Struktur allerdings von den Aktanten, und diese sind der unmittelbarste Ausdruck des Mythos und damit so nahe am eigentlichen Archetypus, wie kein anderes Element der Erzählung.

Ausgehend vom Aktantenmodell Algirdas Julien Greimas' entwerfe ich ein Modell der Aktantenstruktur, das ausreichend komplex ist, um nicht nur den Heldenmythos und seine Ableger zu fassen, sondern auch andere Mythenkategorien abdeckt.

Unter Aktanten verstehe ich mit Greimas Handlungsfelder, die sowohl von Figuren als auch von metaphysischen Instanzen besetzt sein können. Sehr oft finden wir hinter der Figur, die sich eines Aktanten bemächtigt, eine ideologische Position. Aber auch und vor allem in Richtung der erzählerischen Struktur sind die Aktanten wirksam. Das Handlungsfeld bestimmt, welche Erzählfunktionen zum Einsatz kommen. Ein Held kann Erzählfunktionen, wie etwa den Kampf gegen den Widersacher, aktivieren, ist aber nicht in der Lage, die Erzählfunktion „Der Held wird erkannt“ auszuführen – oder wenigstens nur unter erheblichen erzähltechnischen Verrenkungen. Auch ist es in einem Schöpfungsmythos durchaus möglich, dass der Aktant des Helden, also sein gesamtes Handlungsfeld, überhaupt nicht vorkommt.

Im Lauf dieses Kapitels werde ich eine Auswahl an Aktantenmodellen vorstellen, die zu jeweils anderen Mythen gehören, und wir werden sehen, wie selbst das gleiche Repertoire von Aktanten unterschiedlichen Mythen zugeordnet werden kann, wenn man ihre Beziehung untereinander und die thematische Investierung berücksichtigt.

Die thematische Investierung ist wechselseitig mit den ideologischen Strukturen des Textes verknüpft. Die ideologische Struktur hängt gleichzeitig in hohem Maß mit den verwendeten Aktanten zusammen. Sie lässt sich aber nicht auf die intentionale Aktantenstruktur reduzieren, sondern bezieht einen großen Teil ihrer Wirksamkeit aus den kulturellen Mustern, die in der Weltstruktur vorhanden und in der allgemeinen Enzyklopädie begründet sind. Es ist nun die Aufgabe der Leser, anhand der gegebenen Strukturen des Textes ein Modell des Textinhaltes ebenso wie der Textform zu erstellen.

1.4. Songlines und die Wilde Jagd

Wenn wir dieses Modell nun auf ein Beispiel anwenden, können wir im ersten Anlauf gleich die wichtigsten Wechselwirkungen der intensionalen Strukturen der Erzählung beschreiben. Die Alpensagen bilden zusammen einen Textkorpus, der ähnlich wie die Songlines der Aborigines einen Mythologie ergibt. Wie in den Songlines werden auch hier örtliche Gegebenheiten einerseits als Merkpunkte, andererseits als Anlass der Erzählung, der linearen Manifestation des Textes, genommen. Die Fabel als erzählerische Struktur verweist aber ähnlich wie bei den Erzählungen, die mittels der Songlines generiert werden, auf eine ideologische Struktur und eine Weltstruktur. Die Erzählung produziert eine mit Bedeutung aufgeladene Welt. Die Ahnen haben die Welt erzählt und diese Erzählung an die Menschen weitergegeben. Das Land wird heilig durch die Erzählung⁴¹, und es ist von großer Wichtigkeit, dass diese Erzählungen von den Menschen wiederholt werden. Sollten die Aborigines jemals ihre Geschichten vergessen und ihre Rituale aufgeben, dann werden nicht nur die Aborigines verschwinden, die ganze Welt wird zurücksinken in eine wildes, ein amorphes Sein ohne Bedeutung.⁴²

Auch die europäischen Sagen müssen immer wieder erzählt werden. Sie stellen eine Art Vertrag mit der Anderswelt dar. Solange die Menschen rechtgläubig sind, sich also sowohl an die Gesetze des Christentums wie an die Gesetze der Wilden Jagd halten, wird sich die Wilde Jagd damit zufrieden geben, zwischen dem Betläuten und dem ersten Hahnenschrei Macht über das Land und das Leben auszuüben.⁴³ Der Hahnenschrei als Markierung ist einerseits den natürlichen Gegebenheiten einer ländlichen Gesellschaft geschuldet. Hähne krähen nun einmal am frühen Morgen – und manchmal krähen sie auch aus unerfindlichen Gründen mitten in der Nacht. Andererseits verweist der Hahnenschrei im Kontext einer christlichen Kultur auf das Jesuswort z.B. in Joh. 13,36 – 38. Nach dem Abendmahl, nach Judas' Weggang aus der Gemeinschaft der Apostel spricht Jesus zu Petrus und sagt, Petrus könne ihm nicht folgen. Als Petrus darauf beharrt und sein Leben für Jesus einsetzen will, entgegnet Jesus: „Noch bevor der Hahn kräht, wirst du mich dreimal verleugnen.“

Wir sehen, wie uns diese Geschichte unvermittelt in das Netz kultureller Bezüge führt. Ähnlich verhält es sich mit den australischen Geschichten von der Regenbogenschlange und dem Eidechsenahnen. Es lässt sich von den Taten der Regenbogenschlange nicht nur die Form der Landschaft ableiten, die Geschichte

41 Mircea Eliade, „Australian Religions – An Introduction“, S. 42

42 Karl-Erik Sveiby, Tex Skuthorpearl, „Treading lightly: the hidden wisdom of the world's oldest people“, S. 28

43 Wilhelm Kuehs, „Die Saligen – Erzählband“, Hermagoras, Klagenfurt, 2006, S. 168f

reicht tiefer und stößt ideologische Strukturen der Gesellschaft an. Bei den Aborigines sehen wir nicht nur die Erschaffung von alltäglichen Handlungen und Verhaltensweisen, die Erklärung für Landschaftsformationen, sondern eine grundlegende Genesis.

Auf intentionaler Ebene können wir die ideologische Struktur, oder wenigstens einen Aspekt dieser Struktur, durch die Fabel hindurchschimmern sehen. Und wir sehen auch, dass ideologische Struktur und Weltstruktur nur zwei Seiten derselben Ebene sind. Während die Geschichte von der Regenbogenschlange zur Einhaltung der Gesetze mahnt, wird in der Sage vom betrogenen Teufel durchaus die Listigkeit der Menschen belohnt. In den Sagen von der Wilden Jagd allerdings haben wir auf der Ebene der Fabel die gleiche Struktur wie in der Geschichte von der Regenbogenschlange. Die Auflehnung gegen die Gebote der Saligen und Feen, das Überschreiten von Grenzen wird unbarmherzig geahndet, da es als Respektlosigkeit gegen die heilige Ordnung und gegen die Gesetze der Anderswelt gesehen wird.⁴⁴ Mit dem Teufel kann man feilschen, mit der Anderswelt nicht.

Die ideologische Struktur, wie wir sie jetzt beschrieben haben, finden wir auf der intensionalen Ebene der Erzählung, die vom Rezipienten aktualisiert werden kann. Wir haben es mit der ideologischen *intentio operis* zu tun. Egal welche kulturellen Voraussetzungen der Rezipient mitbringt, er oder sie kann aus der erzählerischen Struktur, aus der Relation der Aktanten eben diese ideologische Struktur extrahieren.

Es lässt sich eine ideologische Isotopie dieser Mythen errichten.

	Gesetzestreue	Listigkeit
Regenbogenschlange	+	-
Teufel	-	+

	Gesetzestreue	Listigkeit
Anderswelt	+	-
Teufel	-	+

2. Abbildung: Ideologische Isotopien europäischer und australischer Mythen

Dieser Unterschied in der ideologischen Struktur bedingt eine grundlegend andere Weltstruktur. Bezieht man die Mythen auf eine extensionale Weltstruktur,

⁴⁴ Wilhelm Kuehs, „Die Saligen – Kommentarband“, Hermagoras, Klagenfurt, 2006, S. 146f

stellt sie also in den Kontext anderer Erzählungen der jeweiligen Semiosphäre, so haben wir es mit ganz unterschiedlichen möglichen Weltkonstruktionen zu tun. Im Fall der Aborigines begründet die Geschichte von der Regenbogenschlange, die wir hier exemplarisch für den australischen Mythenkomplex nehmen, eine zur monotheistischen Mythologie diametral entgegengesetzte Welt-sicht.

Gleichzeitig bedienen sich beide Mythen gleicher Elemente und üben die gleiche Funktion innerhalb der jeweiligen Semiosphäre aus. Die Funktion der Stabilisierung von Werten scheint in beiden Fällen vordringlich.

Diese konservierende Funktion des Mythos wird seit der Aufklärung kritisiert. Der Mythos hindere die Vernunft an der Erschließung der Welt und hemme den Fortschritt der technischen und geistigen Entwicklung einer Gesellschaft. Noch Horkheimer und Adorno öffnen in „Dialektik der Aufklärung“ eine Opposition zwischen Mythologie und Aufklärung. Die Aufklärung sei die Entzauberung der Welt.⁴⁵ An die Stelle der Herrschaft der Götter und ihrer Stellvertreter auf Erden tritt die Herrschaft des Menschen über sich selbst.⁴⁶ Doch die Vernunft schlägt in die Grausamkeit um, die sie zu bannen versucht. Im Mythos, so könnte man Horkheimer und Adorno lesen, ist das Opfer möglich, aber nicht die Vernichtung. Um die „120 Tage von Sodom“ zu schreiben, musste der Marquis de Sade durch die Schule der Logik gehen.⁴⁷

Wenn Horkheimer und Adorno Mythos und Vernunft noch als dialektisch aufeinander bezogene Elemente der Kultur sehen, so sehe ich im sogenannten Mythos, den ich hier besser das wilde Denken nenne, nur die Kehrseite des vernünftigen oder wissenschaftlichen Denkens. Daraus folgt auch die Auffassung, den Mythos nicht nur für eine bewahrende Funktion der Kultur zu halten, sondern ihm auch eine Rolle im schöpferischen Tun des Menschen zuzusprechen. Auch wenn man meint, alle Handlungen, alle Gedanken und jede Regung seien im Grunde in der Traumzeit schon angelegt, so kann man dennoch gleichzeitig der Auffassung sein, dass man durch sein Handeln die Welt nicht nur erhält, nämlich indem man die archaischen Handlungen der Heroen wiederholt, sondern die Welt durch sein Handeln in Kultur verwandelt. Mircea Eliade schreibt dazu:

„Obwohl es so aussieht, als seien die Mythen dazu bestimmt, die menschliche Initiative zu lähmen, indem sie sich als unberührbare Vorbilder darstellen, spornen sie den Menschen in Wirklichkeit an, schöpferisch tätig zu sein, und öffnen seinem Erfindergeist ständig neue Perspektiven.“⁴⁸

45 Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, „Dialektik der Aufklärung“, Fischer, Frankfurt am Main, 1988, S. 9

46 Ibid., S. 58

47 Ibid., S. 88f

48 Mircea Eliade, „Mythos und Wirklichkeit“, S. 138