

DER Deutsch UNTERRICHT

BEITRÄGE ZU SEINER PRAXIS UND WISSENSCHAFTLICHEN GRUNDLEGUNG

2 | 2014

Linguistik
in der Analyse
literarischer
Texte

und edle Gedanken dabei haben.
 Gedanken, die sie, wenn alles gut-
 geht und der Junge wiederkommt,
 der Nachwelt überliefert, die
 von alters her ein Mann, ich habe ihn
 Wertschätzung, er hieß Hans, wie sonst
 neigt er seine Augen, so die
 Schier war gekom-
 das
 Mannes
 war gekom



Sprache,
Sprachkunst und
Grammatik

Große Formen,
kleine Formen

Gedichte lesen,
vergleichen,
verstehen

Autorenstil,
Epochenstil,
Textstil

5 Textkonstellation. Eine linguistische Analyse am Beispiel eines Romananfanges (Michael Roes: „Leeres Viertel“)

Der Roman „Leeres Viertel“ von Michael Roes zeigt, wie die sprachliche Form und thematisierte Inhalte miteinander interagieren: Das Überschreiten kultureller Grenzen korreliert mit sprachlicher Normüberschreitung. Die Form ist nicht nur Basis des Verstehens, sie kann an den Grenzen von Norm und System Dehnung und Erweiterung erfahren, mit denen Neues auf neue Art gesagt werden kann. Gespräche brauchen einen Gegenstand, wir gehen von einem Textanfang der ethnographischen Reiseliteratur aus, um pragmatisch-poetische Verfahrensweisen in ihrem Mehrwert zu veranschaulichen.

PROF. DR. LUDGER HOFFMANN/DR. LIRIM SELMANI, DORTMUND

15 Keine Erzählung, sondern eine Beschreibung. Zu dem Kurztext „Eine Maschine“ von Thomas Bernhard

Der Text „Eine Maschine“ wird mit den Mitteln der Textmusterlinguistik als Beschreibungstext gedeutet. Dabei wird die konkrete Analyse eingebettet in eine Bewusstmachung des umfassenderen linguistischen Analyseinstrumentariums. U.a. wird die Verkettung der Sätze mithilfe der Thema-Rhema-Gliederung herausgearbeitet. Es wird gezeigt, dass alle Interpretationen eines Textes sich auf konkrete und exakte linguistisch erarbeitete Grundlagen stützen müssen.

PROF. DR. DR. H.C. MULT. NORBERT RICHARD WOLF, WÜRZBURG

25 Was leistet die Grammatik in Gedichten? Die sprachliche Gestalt des Liebesschmerzes in Rainer Maria Rilkes „Vorbei“ und Ingeborg Bachmanns „Eine Art Verlust“

Liebesschmerz und Grammatik – Ungleichartigeres scheint kaum vorstellbar? An Gedichten von Rainer Maria Rilke und Ingeborg Bachmann zeigt der Beitrag, wie auch die affektiven Inhalte der Gedichte an grammatische Gestaltvorgaben gebunden sind. Die Rekonstruktion der verschiedenen Leistungen der Grammatik erhellt Alternativen zum traditionellen Stilunterricht, die den Schülerinnen und Schülern textbezogene Entdeckungen ohne große terminologische Hürden ermöglichen.

PROF. DR. THOMAS FRITZ, EICHSTÄTT

36 Dialoge in erzählender Literatur. Pragma- und dialoglinguistische Analysen am Beispiel der „Blechtrommel“ von Günter Grass

Dialoge in literarischen Erzähltexten sind bislang kaum untersucht worden. Hier werden mit den Mitteln der Gesprächslinguistik exemplarische Analysen vorgenommen. Der gewählte Text, die „Blechtrommel“ von Günter Grass, eignet sich deswegen für eine Untersuchung

so gut, weil hier sehr unterschiedliche Dialogformen begegnen. Auf der Folie von nichtliterarischen Formen wird deutlich, welche Funktionen die Dialoge haben.

PROF. DR. JOHANNES SCHWITALLA, WÜRZBURG/
PROF. DR. EVA-MARIA THÜNE, BOLOGNA

50 Der Autor und Erzähler spricht. Eine textstilistische Untersuchung der Erzählinstanz in „Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend“ von Elias Canetti

Im Sprachunterricht können textlinguistische Stilanalysen von literarischen Texten ein dreifaches Lehr- und Lernziel erreichen, wenn sie bei Lernenden a) das Verständnis über die Mechanismen der Kommunikation aktivieren; b) das Wissen über das Funktionieren des Sprachsystems und c) kritisches Lesen und Textverstehen fördern. Das stilanalytische Verfahren wird hier an Hand einer exemplarischen Analyse ausgewählter Passagen aus Elias Canettis „Die gerettete Zunge“ präsentiert.

PROF. DR. MARINA FOSCHI ALBERT, PISA

61 Analyse von Theatertexten. Am Beispiel von Philipp Löhles Stück „Die Unsicherheit der Sachlage“ (2008)

Am Beispiel von Philipp Löhles Stück wird die bedeutungsgenerierende Funktion von Sprache in zeitgenössischen Theatertexten untersucht. Dabei kristallisieren sich solche sprachlichen Verfahren heraus, die die besondere *poetische Sprachgestalt* eines Textes ausmachen und als wichtige Bedeutungsträger Schlüssel zur Interpretation sind. Für ihre Beschreibung stützt sich der Beitrag auf den Ansatz der *Construction Grammar* (Günthner/Imo 2006), das Modell von *Nähe- und Distanzsprechen* (Agel/Henning 2007), die Beschreibungskategorien bei Schwitalla (2003) sowie auf methodische Verfahren der Textlinguistik bzw. der (interaktionalen) Stilistik.

DR. MICHAELA REINHARDT, UNIVERSITÀ PIEMONTE ORIENTALE VERCELLI

73 Die Sprechstörungen des Gregor Samsa in Franz Kafkas Erzählung „Die Verwandlung“

Franz Kafkas Erzählung „Die Verwandlung“ ist in kaum noch zu zählenden Arbeiten analysiert und ausgelegt worden. Aber eine für das Verständnis des Textes wichtige Facette ist bislang nicht geklärt worden: Wie ist die gravierende Kommunikationsstörung, unter der Gregor Samsa leidet, zu erklären? Hier wird gezeigt, dass und wie die Beeinträchtigung von Gregors Sprechfähigkeit sich als eine typische aphasische Form verstehen lässt. Auch wenn sie in einen umfassenden Deutungszusammenhang eingebettet sind, so sind die Symptome der Erkrankung zunächst zu klären, was hier unternommen wird.

PD DR. IGOR TROST, PASSAU

HEFT 2/14

LINGUISTIK IN DER ANALYSE LITERARISCHER TEXTE

LIEBE LESERINNEN, LIEBE LESER,

Linguistik und Literaturwissenschaft haben bei allen methodischen Unterschieden mit dem Bezug auf Texte einen gleichen Gegenstandsbereich als Ausgangspunkt und damit eine große gemeinsame Schnittmenge für die analytische Arbeit. In der Tradition des Faches Germanistik an den Universitäten, vor allem aber des Faches „Deutsch“ an den Schulen, hat sich die Zusammengehörigkeit von Sprach- und Literaturwissenschaft als Teile eines Faches niedergeschlagen. Aber während sich durch die Entwicklung der universitären Disziplinen in den letzten Jahrzehnten Abstände zwischen den Fachrichtungen aufgetan haben, ist die Einheit des Schulfaches aus gutem Grund bewahrt geblieben.

Die Analyse literarischer Texte mit den Mitteln der Linguistik kann die Brücke zwischen diesen Bereichen bilden. In diesem Themenheft findet sich ein breites Spektrum möglicher Zugänge zur Erschließung von literarischen Erzähl- und Beschreibungstexten, Gedichten und modernen Theaterstücken. Was die gewählten Methoden betrifft, so wird ein breites Spektrum linguistischer Zugangsmöglichkeiten präsentiert. Bei mehreren Beiträgen stehen Verfahren, die sich auf grammatische und lexikalische Eigenheiten der untersuchten Texte gründen, im Mittelpunkt, andere beziehen neuere diskursgrammatische Arbeitsweisen ein oder verweisen auf Arbeiten der aktuellen Textlinguistik. Alle Beiträge aber haben eines gemeinsam: Sie sind nahe am jeweiligen Text und arbeiten sprachliche Feinheiten heraus, aus denen für den jeweiligen Gesamttext Folgerungen gezogen werden können.

Hans-Werner Eroms

Thema

HANS-WERNER EROMS

2 Zur Einführung

LUDGER HOFFMANN / LIRIM SEMANI

5 Textkonstellation

Eine linguistische Analyse am Beispiel eines Romananfangs (Michael Roes: „Leeres Viertel“)

NORBERT RICHARD WOLF

15 Keine Erzählung, sondern eine Beschreibung

Zu dem Kurztext „Eine Maschine“ von Thomas Bernhard

THOMAS FRITZ

25 Was leistet die Grammatik in Gedichten?

Die sprachliche Gestalt des Liebesschmerzes in Rainer Maria Rilkes „Vorbei“ und Ingeborg Bachmanns „Eine Art Verlust“

JOHANNES SCHWITALLA / EVA-MARIA THÜNE

36 Dialoge in erzählender Literatur

Pragma- und dialoglinguistische Analysen am Beispiel der „Blechtrommel“ von Günter Grass

MARIA FOSCHI

50 Der Autor und Erzähler spricht

Eine textstilistische Untersuchung der Erzählinstanz in „Die gerettete Zunge“ von Elias Canetti

MICHAELA REINHARDT

61 Analytische von Theatertexten

Am Beispiel von Philipp Löhles Stück „Die Unsicherheit der Sachlage“ (2008)

IGOR TROST

73 Die Sprechstörungen des Gregor Samsa in Franz Kafkas Erzählung „Die Verwandlung“

Forum

THEATER

ELISABETH TROPPER

84 Vom Roman zum Theatertext auf die Bühne ins Klassenzimmer

ZUR DISKUSSION

CHRISTINA MARGIT SIEVER / TORSTEN SIEVER

90 Graphostilistische Variation in der (digitalen) Kommunikation

Analyse von Theatertexten

Am Beispiel von Philipp Löhles Stück „Die Unsicherheit der Sachlage“ (2008)

Einleitung

Während dem Drama bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts grundsätzlich der Status literarischer Texte zugeschrieben wurde und zumindest die Literaturwissenschaft daran Interesse zeigt, wird zeitgenössischen Werken hingegen häufig ihr Rang als eigenständige Kunstwerke abgestritten. Dies geschieht in allen für ihre Beschreibung zuständigen Wissenschaften (Theaterwissenschaft, Literaturwissenschaft, Sprachwissenschaft), obwohl *Text* und *Aufführung* in einschlägigen theaterwissenschaftlichen Beiträgen explizit als zwei autonome Kunstwerke definiert werden (Fischer-Lichte 1990, 252). Im Theaterbetrieb und im Feuilleton wird bei der kritischen Bewertung von solchen Texten in den meisten Fällen sogar von einer bestimmten Inszenierung ausgegangen und nicht vom Text selbst. Sehr selten unterscheidet man dabei sauberlich zwischen *implizierter Inszenierung* bzw. *Texttheatralität* und konkreter Aufführungssituation eines Stückes.¹ Nur sehr wenige theaterwissenschaftliche Arbeiten heben die *theatralen Qualitäten* der Sprache in Texten hervor (Finter 1990,

Poschmann 1997, Keim 1998).² Dies ist umso erstaunlicher, als sich gerade heute im Bereich des Texttheaters eine erstaunliche Menge und Vielfalt an Kunstwerken verzeichnen lässt, die von äußerst kreativer und poetischer Schaffenskraft zeugen.³ Im vorliegenden Beitrag soll exemplarisch die bedeutungsgenerierende Funktion von Sprache in zeitgenössischen Theatertexten untersucht werden. Dabei wird gezeigt, dass Sprache auch in dieser Sorte literarischer Texte nicht nur Inhaltliches unterstreicht/stützt, sondern dass durch den Blick auf ihre spezifische Beschaffenheit Inhaltliches oft erst erschlossen werden kann. Eine Untersuchung sprachlicher Phänomene erweist sich aus diesem Grund als Voraussetzung zum Textverstehen. Dargelegt wird darüber hinaus, in welcher Weise ein Theatertext seine ganz eigene *poetische Sprachgestalt* ausbildet, durch welche sich neue Bedeutungsräume bzw. Wege zum Textverständnis eröffnen. Alle methodischen Herangehensweisen tragen dabei stets der Textsorte mit ihrer grundlegenden Funktion Rechnung, d. h. der Tatsache, dass Theatertexte immer im Blick auf eine szenische Umsetzung geschrieben sind.

(1) Unter Implizierte Inszenierung versteht man in der Intertextualitätstheorie, dass der Text theatrale Zeichen in Rechnung stellt, die er nicht selbst besitzt. Analog hierzu wird der Begriff Texttheatralität verwandt (Poschmann 1997, 319). Die undifferenzierte Handhabung von Aufführung und Text zeigt sich nicht nur im deutschen Feuilleton, sondern auch bei zahlreichen Theaterfestivals und Preisvergaben wie z.B. den Mülheimer Theatertagen.

(2) Eine Abwertung erfahren Theatertexte darüber hinaus oft durch die gängigen Bezeichnungen wie „Text-“ bzw. „Spielvorlage“.

(3) S. am Ende des Artikel kleine Auswahl sprachlich interessanter Texte, die gut für den Schulunterricht geeignet sind.

Sprache⁴ in Theatertexten ist ein äußerst komplexer und leider allgemein vernachlässigter Untersuchungsgegenstand. Auch im Schulunterricht werden Theatertexte – wenn überhaupt – fast ausschließlich unter literaturwissenschaftlichen Gesichtspunkten untersucht. Hier liegt also auch auf didaktischer Ebene ein beträchtlicher Nachholbedarf.

Die Komplexität des Gegenstands besteht darin, dass Sprache in Theatertexten nicht nur auf ihre Funktion als dargestellte Figurenrede reduziert werden kann, sondern dass sie sich immer schon durch die ihr *eingeschriebene Zuschauerfunktion* auszeichnet: eine Äußerung ist immer Primär- und Metaaussage zugleich (Roumois-Hasler 1982, 20). Manfred Pfister prägte entsprechend den Begriff von *innerem und äußerem Kommunikationssystem* (Pfister, 50ff.), welche sich im Drama überlagern. Das äußere Kommunikationssystem regelt dabei die Kommunikation zwischen Autor und Rezipienten, das innere jenes der Figuren untereinander. Die vielen Stimmen und Mittel, welche ein Theaterstück⁵ ausmachen, bewirken dessen vielfache Perspektivierung. Nach Ursula Roumois-Hasler konstituiert sich entsprechend im Zuschauer die Gesamtperspektive, als Konglomerat aus dem vom Autor/der Autorin im Hinblick auf eine Sinnaussage hin gesteuerten Zusammenspiel aller im Stück vorhandenen Einzelperspektiven und der eigenen persönlichen Einstellung des Zuschauers als Theaterbesucher (Roumois-Hasler 1982, 21).

Die Beschaffenheit von Sprache in Theatertexten kann durch viele Faktoren bedingt sein, die über rein individuelle Stile und Entscheidungen der jeweiligen Autoren hinausgehen. So können auch vorgeprägte Muster aus der Tradition der Bühnensprache entscheidend sein (Hess-Lüttich 2005, 85) sowie die Rahmenbedingungen des Mediums Theater, welche Kondensierung, Konzentration und Intensivierung erfordern.

In heutigen Theatertexten wird, wie in anderen zeitgenössischen literarischen Werken, mit Verfremdungsverfahren der Wahrnehmungsautomatismus unterlaufen (vgl. Šlibar 2012). Entautomatisierung spielt auch hier eine entscheidende Rolle. Untersuchungen von Sprache in Theatertexten sind in den übergeordneten Zusammenhang der (Funktional- und Abweichungs-) Stilistik zu stellen. Denn auch hier, wie in anderen literarischen Texten, wird das *Mehr* an Informationen über das Stilistische vermittelt (Fix 2006, 64).⁶ Mit Ulla Fix wird im vorliegenden Beitrag außerdem von einem Stilbegriff ausgegangen, der das Gestalthafte miteinbezieht. Fix betont, Gestalten sei auf Einheitlichkeit gerichtetes sprachliches Handeln und somit ästhetisierendes Handeln. Stilistisches sei immer auch Ästhetisches. Das, was Eco den *ästhetischen Zeichencode* eines Kunstwerkes nennt, lässt sich insofern als *Gestalt* fassen, d.h. als etwas nicht nur Statisches sondern auch „Fließendes“, als prozesshaft und als Ausdruck von Handlungen (Fix 1996, 316) bzw. als kreatives semiotisches System (Firle 1990, 43). Nur die „komplizierte künstlerische Struktur gestattet es, einen Informationsumfang zu vermitteln, der mit Hilfe der elementaren eigentlichen sprachlichen Struktur gar nicht übermittelt werden könnte“ (Lotman 4, 1993, 24). Als relevant erweist sich jeweils „das *Fiktionalitätssignal* und von daher der Einsatz stilistischer Effekte im Dienste eines organischen Bezugs auf die ‚Aussage‘“ (Eroms 2008, 130).

Zum Verhältnis von Theater und Text

Gründe für die oben beschriebene widersprüchliche Situation, nämlich dass Theatertexten häufig der Rang als eigenständige Kunstwerke abgestritten wird, lassen sich nur im Rückblick auf die allgemeinen Entwicklungstendenzen im Theater des 20. Jahrhunderts erkennen. Ein ausführlicher Überblick hierzu würde den Rahmen

(4) Mit Sprache ist im Folgenden zur Vereinfachung ausschließlich die Verbalsprache gemeint.

(5) Theaterstück wird hier analog zu Theatertext verwendet.

(6) Fix (2006, 64) konstatiert: Das Stilistische ist „Träger pragmatischer Information und gibt dem Text einen zusätzlichen Bedeutungs- und Wirkfaktor“.

des vorliegenden Beitrags sprengen.⁷ Verwiesen sei an dieser Stelle nur auf die Bemühungen der *Entliterarisierung* und der sogenannten *Reitheatralisierung*, welche durch die Theaterreformer um 1900 angestoßen wurden und das Theater des 20. Jahrhunderts entscheidend geprägt haben. Mit den beiden Begriffen ist allgemein die Befreiung des Theaters von einem „zu engen Textkorsett“ der literarischen Vorlagen gemeint. Die Krise des Illusionstheaters, des Naturalismus und der Repräsentation hatte zu einer Suche nach neuen Formensprachen für das Theater geführt. Eine Entwicklung wurde in Gang gesetzt, die vor allem zwei wichtige Neuerungen brachte. Zum einen bedeutete sie den Beginn der Ära des Regietheaters (der Regisseur als Schöpfer des Theaterkunstwerks) und führte automatisch zur Diskreditierung des Texttheaters. Diese Tendenz bestimmt noch heute zu weiten Teilen die Bühnenpraxis. Zum anderen aber bedeutete die neue Entwicklung seit 1900 auch die Aufwertung aller theatralen Zeichen, somit auch der sprachlichen. Diese wiederum ermöglichte das Experimentieren auf allen Zeichenebenen. Die *Entliterarisierung* machte also paradoxerweise einen neuen Umgang mit Sprache erst möglich. Erste Vertreter solcher Sprachexperimente in Theater texts sind die Expressionisten und Dadaisten. Im weiteren Verlauf des Jahrhunderts sind es Theaterautoren wie Gertrude Stein, Thomas Bernhard und Heiner Müller, die sich besonders durch Experimente mit Sprache auszeichnen. So unterschiedlich ihre Schreibweisen auch sein mögen, alle haben gemeinsam, dass Sprache hier eine ganz eigene Bewegung entfaltet, *unmittelbare Texttheatralität* (Poschman 1997, 332, s. u.) erzeugt, sozusagen selbst schon ‚Theater‘ ist.

Die sprachliche Analyse von zeitgenössischen Theater texts ist eine besonders interessante Herausforderung, da sich solche Texte nicht mehr ausschließlich in der Form des herkömmlichen Dramas (offene oder geschlossene Form) präsentieren. Stattdessen herrscht heute eine beachtliche

Viefalt an Schreibweisen vor, bei denen oft die Übergänge zu anderen Gattungen (der Prosa sowie der Lyrik) fließend sind. Man hat es nicht mehr zwingend mit der bekannten Struktur von Dialogen und Regieanweisungen zu tun, sondern kann auf Texte treffen, die beispielsweise nur aus Monologen bestehen, oder auf Mischformen mit Versatzstücken aller möglichen Textsorten.

Traditionelle Kategorien wie Rollentext, Regieanweisungen, Figuren, Einheit von Raum und Zeit usw. werden z.T. in Frage gestellt; man versucht entsprechende Begriffe für neue Phänomene zu finden wie etwa ‚Textträger‘ (anstelle von ‚Figur‘), ‚Sprechtext‘ anstelle von ‚Rollentext‘ (Poschmann 1997, 38ff.). In jedem Fall ist es angebracht, den übergeordneten Begriff *Theatertext* (anstelle von *Drama*, *Textvorlage*, *Textsubstrat* usw.) zu verwenden.

Auch eine Gesamtperspektive ist in heutigen Theater texts nicht mehr zwingend gegeben. Hans-Thies Lehmann zählt gerade diesen Aspekt zu einem der wichtigen Merkmale des zeitgenössischen Theaters (Lehmann 2008, 47). Das Gewicht verlagert sich in vielen Theater texts, die binärfiktionale Darstellung möglichst auszuschließen versuchen, unweigerlich auf das äußere Kommunikationssystem. Im Extremfall findet (fast) keine Kommunikation im inneren System mehr statt.

In allen neueren Texten, die als Mischformen (‚dramatisch‘/‚nicht-dramatisch‘) betrachtet werden können, oszilliert die Funktion der Sprache durchgehend zwischen innerem und äußeren Kommunikationssystem, es entsteht ein komplexes und dynamisches referenzielles Geflecht.

Bisherige Untersuchungen

Im Bereich der Linguistik liegen bis heute insgesamt wenige Untersuchungen von deutschen Theater texts vor. Eine erste sprachwissenschaftlich relevante Analyse wurde 1974 von Harald Burger und Peter von Matt durchgeführt. Die Autoren ver-

(7) Siehe hierzu im Einzelnen die folgenden Beiträge: Zur Geschichte des Theaters im 20. Jahrhunderts. Brauneck (9, 2001); zu Entwicklungstendenzen in der 2. Hälfte des Jahrhunderts s. Szondi (2, 1965), Lehmann (4, 2008), Fischer-Lichte (1995), Fischer-Lichte/Kreuder/Pflug (1998); zur Entwicklung des Verhältnisses von Text und Theater s. Reinhardt (2014).

glichen die Sprache dramatischer Dialoge mit dem so genannten *restringierten Code* in Alltagssituationen. In den 1980er-Jahren untersuchten Ursula Roumois-Hasler und vor allem Anne Betten (1985) die Beschaffenheit dramatischer Dialoge in modernen bzw. zeitgenössischen Stücken. Darüber hinaus zu erwähnen sind vereinzelt Artikel⁸, die Tagungsakten des Kongresses „Dialogue Analysis“ (Betten/Dannerer, 2005), sowie eine Untersuchung zur *poetischen Sprache* in zeitgenössischen Theater-texten (Reinhardt 2014, wo auch kurz auf Philipp Löhles Stück „Die Unsicherheit der Sachlage“ eingegangen wird). Die meisten der hier erwähnten Arbeiten legten als Vergleichsmaßstab Dialoge der gesprochenen Alltagssprache an und kamen zu ähnlichen Ergebnissen: Auch bei extremen Annäherungen an den Stil der Alltagssprache im dramatischen Dialog zeigt sich immer eine Abweichungsqualität, wenn diese auch nur im Verdeutlichen bestimmter Züge von Alltagssprache liegt.

Im Bereich der Theaterwissenschaft wurden von Gerda Poschmann die Begriffe *mittelbare* und *unmittelbare Texttheatralität* entwickelt, mit denen auch im vorliegenden Beitrag operiert wird. Mit *mittelbare Texttheatralität* sind solche Elemente des Textes gemeint, die als „Tauschwert“ für die szenische Umsetzung (auch „szenische Poesie“ genannt) dienen. *Mittelbare Texttheatralität* entspricht insofern dem Begriff des *Performativen* bei Fischer-Lichte.^{9, 10} Die *unmittelbare Texttheatralität* hingegen bewirkt nach Poschmann, dass „der Sprache selbst als einer eigenständigen Wirklichkeit und einem performativen Sprachakt räumliche und zeitliche Dimensionen sowie Performance-Qualitäten abgewonnen werden“ (Poschmann 1997, 332).

Unmittelbare Texttheatralität ist hiernach – wie in Barthes' Theatralitätskonzept¹¹ – Entgrenzung der Sprache. Sie bedeutet ebenfalls *Präsenz* der Sprache und kann wie

alle anderen theatralischen Elemente körperlich-sinnliches Erleben bewirken.

Methodische Verfahren

Es ist evident, dass alle heutigen Formen, ob extreme Ausprägungen „nicht mehr dramatischer Theatertexte“ (Poschmann 1997), so genannter „postdramatischer Schreibweisen“ (Lehmann 1999, 2008) oder ob Texte mit relativ stabiler Dramenform, in Hinsicht auf die Untersuchung ihrer sprachlichen Beschaffenheit andere Analyseverfahren erfordern als früher. Längst reicht auch für Texte mit fester Dramenstruktur ein auf Dialoganalyse begrenzter wissenschaftlicher Bezugsrahmen nicht mehr aus. Spätestens seit Anne Bettens Studie (1985) hat sich herausgestellt, dass Methodenvielfalt und -flexibilität unbedingt erforderlich sind.

Für die Beschreibung der Phänomene gesprochener Alltagssprache stützt sich der Beitrag vornehmlich auf den Ansatz der *Construction Grammar* (für die deutsche Sprachwissenschaft: Günthner/Imo 2006), das Modell von *Nähe- und Distanzsprechen* (Ágel/Hennig 2007)¹² sowie auf die Beschreibungskategorien bei Schwitalla (2003). Unter *gesprochener Alltagssprache* werden hier alle möglichen Formen der Umgangssprache zusammengefasst, welche „v.a. in alltäglichen und ungezwungenen Kommunikationssituationen zum Tragen komm[en]“ (Linke/Nussbaumer/Portmann 2004, 347). Vor allem in den letzten Jahrzehnten hat sich im Bereich der Gesprochenen-Sprache-Forschung Erhebliches getan. Die größte Errungenschaft liegt in der Erkenntnis, dass gesprochene Sprache, als ursprüngliche Form der Kommunikation, ihren eigenen Gesetzmäßigkeiten folgt und nicht mit den Regeln der Standardgrammatik zu beschreiben – oder gar zu bewerten – ist. Die strukturellen Eigenschaften von Sprache werden demzufolge nicht mehr

(8) Z. B. Mazza, Donatella (2005).

(9) Vgl. z.B. Fischer-Lichte, Erika (1998).

(10) Dabei ist Fischer-Lichtes dichotomische Trennung von Performativität und Referenz als problematisch anzusehen, insofern als sich beide wechselseitig bedingen.

(11) Barthes stellt sich 1974 die Frage: „Qu'est-ce que c'est théâtraliser? Ce n'est pas décorer sa représentation, c'est illimenter le langage.“ Barthes, Roland (1974): Sade, Fourier, Loyola. Paris. S. 10. Zitiert nach Stricker (2007), 26.

(12) Ágel/Hennig berufen sich auf das Nähe-Distanz-Modell zu Mündlichkeit und Schriftlichkeit von Koch/Oesterreicher (1985).

losgelöst von ihren kommunikativen, sozialen, kulturellen, medialen und funktionalen Dimensionen untersucht, sondern als Ergebnis ihrer interaktiven Funktionen und Gebrauchsweisen gesehen (Günthner 2006, 96). Dabei werden u. a. bestimmte Grammatikalisierungs- bzw. Pragmatikalisierungserscheinungen in Augenschein genommen, „die dem Diskurs entstammen“ (...) und als (teil)verfestigte Konstruktionen konventionalisierte, rekurrente Muster bilden, die sowohl die Produktion als auch die Interpretation von Äußerungen erleichtern (Günthner 2006, 97). Zu solchen Mustern gehören nach Günthner beispielsweise die *dichten Konstruktionen* wie *Infinitivkonstruktionen* und *minimale Setzungen*. Die Gesprochene-Sprache-Forschung schließt somit den Ansatz der *Construction Grammar* mit ein, d. h. heißt das Postulat, dass sich grammatische Strukturen für kommunikative Zwecke herausgebildet haben und eng mit konkreten Gebrauchsbedingungen wie auch mit Aspekten menschlicher Kognition verwoben sind (Günthner 2006, 98). Da der dramatische Dialog immer im Spannungsfeld von Alltagssprache und Ästhetizität steht, wird jeweils festzustellen sein, in welcher Weise Stilisierungs- bzw. Verfremdungsverfahren (= Abweichungstechniken) angewendet werden und welches ihre möglichen Funktionen sind. Hierfür sind vor allem methodische Verfahren der Textlinguistik bzw. der (interaktionalen) Stilistik erforderlich.

Textbeispiel: „Die Unsicherheit der Sachlage“ (2008) von Philipp Löhle

Philipp Löhles Theatertext bietet sich für eine exemplarische Analyse besonders gut an, da er – wie viele der zeitgenössischen Texte – grundsätzlich auf gesprochene Alltagssprache referiert, dabei aber ein paar wenige, sehr ausgeprägte und wiederum einige sehr subtile Abweichungen aufweist, die interessante Aufschlüsse zum Textverständnis liefern. Dies soll im Folgenden an einigen Textausschnitten dargelegt werden.



© Birgit Hupfeld

Abb. 1: Alexander Ritter (Kellner), Marco Massafra (Jan C. Schmidt (1))

Die Handlung dieser ironischen Komödie¹³ ist relativ einfach: Jan arbeitet als freier Journalist für eine Zeitung. Als er von seiner Freundin Jule verlassen wird, zieht er aus der gemeinsamen Wohnung aus und kommt zunächst bei einem befreundeten Paar (Björn und Robert) unter. Nach einhalb Wochen geben diese ihm zu verstehen, dass er sich langsam etwas anderes suchen sollte. Jan lebt von nun an mit seinem Koffer im Freien. Er übernachtet in Stadtparks, gründet seine neue Rubrik mit dem Namen *Ein Koffer voller Leben von Jan C. Schmidt (US 5)* und nimmt plötzlich die Außenwelt auf ganz neue Weise wahr. Bis zum Schluss des Stückes werden die Leser/Zuschauer im Zweifel darüber gelassen, was

(13) Uraufführung im Mai 2009 am Schauspielhaus Bochum; Zitate hieraus im Folgenden unter der Sigle „US“.

wirklich geschieht und wer dafür verantwortlich ist. Offiziell sind die einzigen Personen im Stück „Jan C. Schmidt und noch ein Jan C. Schmidt (aber viel älter als der erste Jan C. Schmidt)“ (US 2). Alle übrigen Figuren (Jans Freunde Björn und Robert, der Zeitungstyp, Jenny, usw.) können Konstrukte aus Jans Phantasie sein. Wie dieser selbst sagt, ist „alles so undurchsichtig, neblig und beschlagen.“ – „die Feindbilder verwischen. Gut und Böse sind keine Kategorien mehr. (...) Man muss schon blind sein, wenn man denkt, alles passiere um einen herum und man selbst stehe wirkungslos in der Mitte“ (US 10). Dementsprechend bezieht Jan alle Geschehnisse auf sich selbst und überzeugt sich davon, an allem Schuld zu sein, was um ihn herum passiert: am Tod eines Obdachlosen, an einem Autounfall und der Explosion in der Redaktion seiner Zeitung. Ab und zu spricht Jan in sein Diktiergerät „und nennt es Arbeit“ (US 5). Als Heimatloser entdeckt er nun die Welt um sich herum und wundert sich: „Ich kann mir nicht vorstellen, dass es schon immer so ist. Das ist doch Wahnsinn“ (US 7). Beim Blick auf seine Stadt stellt er fest: „Sie sieht doch eigentlich ganz friedlich aus. (...) Aber lauf mal da drin rum. Es ist Wahnsinn“ (US 7). Solche und ähnliche Kommentare tauchen auch später mit großer Regelmäßigkeit im Text auf. Die meisten Szenen enden mit Aussprüchen wie den Folgenden:

- (1)
 – Es ist einfach Wahnsinn, wenn man mal rausgeht. Mein ich ja nur. (US 5)
 – Spannende Sache das. (US 5)
 – Wahnsinn. Und ich hab nichts gemerkt. (US 5)
 – Mann, echt. (US 7)

Nachdem um ihn herum Unfälle, Morde, Attentate passieren, von denen er glaubt, Auslöser zu sein, beschließt Jan, nicht mehr zu schlafen, denn „die einzige Chance ist die Selbstüberwachung“ (US 12). Der Schlafentzug treibt ihn vollends in die Psychose und er beginnt, sich für einen Terroristen zu halten. Am Schluss bastelt er Kofferbomben und lässt die gesamte Stadt explodieren. Innerhalb des Handlungsverlaufs tritt ab und zu der ältere Jan C. Schmidt auf, um einer fiktiven Zuhörerschaft von den Erfindungen

Georges Méliès' (3D-Film) und Léon-Scott de Martinvilles (Tonaufzeichnungen) zu berichten („Ich muss Ihnen das mal erzählen, weil es ist schon Wahnsinn ...“, US 4). Beide Erfindungen sind nur fast als gelungen zu bezeichnen, weil diesen Speichermedien angeblich jeweils das letzte Detail zur Vollendung fehlte, d. h. die Wiedergabe des jeweils Aufgezeichneten. Am Ende des Stückes präsentiert der ältere Jan dem jüngeren seine eigene Erfindung: ein Gerät, das die Wiedergabe aller Schwingungen, aller Materie gewährleistet, als eine Art Schlüssel zum Weltverständnis: „Da ist es drin. Alles. (...) Das ist der Schlüssel. Die Wiedergabe. (...) Die totale objektive Geschichtsschreibung. (...) Wenn Sie wissen wollen, wer die Stadt angezündet hat, spulen Sie einfach ein Stück vor“ (US 14). Vor dem Hintergrund der brennenden Stadt sitzen beide Jans und schauen sich mit Blick in das Gerät „alles“ an. Jan fühlt sich „mit einem Mal so alt“ und kommentiert auch diese Situation mit „Wahnsinn“ (US 14).

Über weite Strecken kann Löhles Text geradezu als Musterbeispiel für realistische Abbildung mündlicher Alltagssprache gesehen werden. So verlaufen die Gespräche Jans mit den anderen Figuren überwiegend in umgangssprachlichem Ton, wie beispielsweise die Frühstücksszene:

- (2)
 (...)
 1 **JAN** Du die Couch ist wirklich. Also. Saubequem.
 2 **Björn**.
 3 **BJÖRN** Ja, die ist ... Weil die keinen Steg hat in
 4 der Mitte. Da ist die wie ein Bett.
 5 **JAN** Das wird es sein. –
 6 **BJÖRN** Noch ein Brötchen, Jan?
 7 **JAN** Gerne, Björn. Die sind super-lecker.
 8 **BJÖRN** Aufbackbrötchen. Vom Plus.
 9 **JAN** Super.
 10 **BJÖRN** Mhm. (US 2)

Der vorliegende Ausschnitt weist viele typisch sprechsprachliche Elemente auf. Zu nennen sind hier unter anderem Abbrüche (Z. 1), Anakoluthen (Z. 3: Ja, die ist ... Weil

die keinen Steg hat in der Mitte), Ellipsen bzw. dichte Konstruktionen¹⁴, in diesem Fall *minimale Setzungen* (Z. 8: *Aufbackbrötchen. Vom Plus.*), Analepsen (Z. 7: *Gerne, Björn*) sowie eine Ausklammerung bzw. aggregierte Präzisierung (Ágel/Hennig 2007, 195f.) wie *in der Mitte* (Z. 3–4) Darüber hinaus sind verschiedene lexikale Formen der Umgangssprache zu finden wie *super, saubequem*, außerdem Diskursmarker und Antwortpartikel (*also, ja, mhm*). Es handelt sich in allen Fällen um Elemente, die *Nähersprechen* kennzeichnen (Ágel/Hennig 2007). Der Inhalt des Gesprächs könnte kaum banaler sein, die Sprache aber vermittelt die soziokulturelle Dimension eines warmherzig-freundschaftlichen Zusammenseins in einer Art Wohngemeinschafts-Situation. Durch die gegenseitige namentliche Anrede wirkt der warmherzige Umgang allerdings leicht überzogen und *inszeniert*.

Im gesamten Text lassen sich endlos viele weitere Beispiele für typische Merkmale mündlicher Alltagssprache finden. Hervorgehoben seien an dieser Stelle nur zwei syntaktische Konstruktionen: sogenannte uneigentliche V-1-Sätze (mit dem Verb in Spitzenstellung): *Finde ich jedenfalls super, dass du das machst* (US 5), *Ist total nett* (US 6) und *weil*-Sätze mit Verbzweitstellung wie *„Ich muss Ihnen das mal erzählen, weil es ist schon Wahnsinn...“* (US 4). Letztere haben in der jüngsten Vergangenheit stark in der mündlichen Alltagssprache zugenommen. Gohl/Günthner stellen fest, dass *weil* in solchen Konstruktionen die Funktion eines Diskursmarkers übernimmt, ebenso wie *obwohl* mit Verbzweitstellung (Gohl/Günthner 1999).

Insgesamt erzeugt die alltagssprachliche Gestaltung des Textes eine starke Nähe der Figuren zueinander (inneres Kommunikationssystem) und stellt gleichzeitig eine Nähe

zwischen Rezipienten und Figuren her (äußeres Kommunikationssystem). Die Gespräche und das Geschehen wirken realistisch, und die Rezipienten können sich leicht in die Figuren/Situationen hineinversetzen. Die Figur Jan kommt einem – auf fast irritierende Weise – nahe.

Dem insgesamt alltagssprachlich gehaltenen Text mit unauffälligen Stilisierungen setzt Löhle nur sehr wenige, aber starke Stilisierungen entgegen. Extrem sprachlich reduziert ist die einleitende Szene des Textes. Hier wird die Trennung Jans von seiner Freundin dargestellt. Der Text enthält nur drei Lexeme:

(3)

- 1 **JULE** Du oder ich. –
 - 2 **JAN** Du?
 - 3 **JULE** Du oder ich. –
 - 4 **JAN** Du.
 - 5 **JULE** Du oder ich. –
 - 6 *Jan versucht mit Jule zu tanzen.*
 - 7 **JAN** Ich.
 - 8 *Jan packt einen Koffer und geht.*
- (US 2)

Da keine weitere Szene im Stück einer solch extrem sprachlichen Reduktion unterliegt, ist die Annahme berechtigt, dass hier der Hintergrund für alles weitere Geschehen *skizziert* werden soll. Somit bewirkt die Stilisierung einen Gegensatz zwischen skizzenhaft angedeutetem Hintergrundgeschehen und sprachlich realistisch ausgearbeitetem Vordergrund. Dass die Szene mit *Ich* endet, könnte bereits auf Jans Egozentrik als Thema verweisen. Durch die sprachliche Gestaltung erhält dieser Abschnitt eine starke *unmittelbare Texttheatralität*, welche ihn in besonderer Weise einprägsam macht. Dieser sprachlich minimalistischen Szene folgt die erste „offizielle“ Szene, die Früh-

(14) Die Begriffsfindung ist hier umstritten. Ich übernehme hier sowohl Susanne Günthners Terminus ‚dichte Konstruktionen‘ (Günthner 2006) als auch die Begriffe ‚Ellipse‘ und ‚Analepse‘ nach Schwitalla (2003, S. 101ff.), bzw. Hoffmann (1999), Zifonun u.a. (1997, S. 569 ff.). Dabei gehe ich davon aus, dass Ellipsen und Analepsen als eigenständige, satzwertige Einheiten (dichte Konstruktionen) und, wie Günthner betont, als sprachliche Strukturen mit Regelmäßigkeit zu betrachten sind, die dem Diskurs entstammen, dort sedimentiert und transformiert werden (Günthner 2006, S.97). Günthner lehnt, in Anlehnung an die Construction Grammar, den Begriff ‚Ellipse‘ grundsätzlich wegen seines defizitären Charakters ab. M. E. kann er aber unter den oben genannten Prämissen weiter verwandt werden, zumal wenn ‚Ellipse‘/ ‚Analepse‘ statt als „defizitär“ als im „Geiste zu vervollständigen“ definiert werden. Die Diskussion um die Definition von ‚Satz‘ in mündlicher Sprache hat einerseits die Frage nach syntaktischen Grenzen, andererseits nach der Autonomie von elliptischen Formen neu gestellt. Betten benutzt in Anlehnung an die neuere Syntax- und Prosodieforschung oft den passenden Ausdruck ‚Satz- und Intonationsbogen‘ für das Erfassen satzähnlicher Äußerungseinheiten (Betten 2000, S. 220).



Abb. 2: Journalist Jan C. Schmidt (Marco Mas-safra) interviewt Flug-hafengegnerin Jenny (Elisabeth Hart)

stücksszene. Diese beginnt wiederum, bevor sie in gängige Umgangssprache übergeht, mit einer stark stilistisch markierten Sequenz:

(4)

- 1 **JAN** Björn.
 - 2 **BJÖRN** Ja.
 - 3 **JAN** Björn.
 - 4 **BJÖRN** Ja.
 - 5 **JAN** Björn.
 - 6 **BJÖRN** Jan!
 - 7 **JAN** Du die Couch ist wirklich. Also. Saubequem.
 - 8 Björn.
- (weiter s. oben: Textbeispiel 2) (US 2)

Die gleiche Sequenz – ebenfalls sprachlich von hoher *unmittelbarer Texttheatralität* – wiederholt sich insgesamt elfmal im Text, jeweils in den Dialogen zwischen Jan und Björn. Beim zwölften Mal wird sie im Gespräch zwischen Jan und Robert variiert, nachdem Robert mysteriöserweise an Björns Stelle auftritt und Jan verwirrt ist. Sie etabliert sich im Stück wie eine feste Formel, ein besonderes Interaktionsritual, das im ersten Moment als Einforderung der Aufmerksamkeit interpretiert werden könnte. Zusammen mit der Eingangsszene bleibt sie die einzige stilistisch auffällige Gestalt

und wirkt wie ein Fremdkörper im Text. Durch die mehrfache Wiederholung erhält sie eine wichtige Funktion für die Gesamtgestalt des Textes. In ihrer Starrheit wirkt sie wie ein kleiner sprachlicher Spleen von Jan oder wie ein momentaner ‚Aussetzer‘. Offenbar bedient sich Jan dieses Ansprache-Rituals, um sich der Existenz des Freundes als seines Gegenübers und damit seiner eigenen Existenz zu vergewissern. Dennoch taucht es im Stück nicht an den Stellen auf, an denen Jan seine Verunsicherung thematisiert, sondern meistens an solchen Stellen, an denen er Oberhand im Gespräch zu haben scheint. Dieses völlig unverhoffte Auftauchen gibt in jedem Fall Hinweis auf den Bruch mit der Realität, auf Jans tiefgehende Verunsicherung. Jans Wahrnehmung der Welt entsprechend hat auch seine Sprache eine Abweichungsqualität: Sie markiert einen Bruch, der sich am deutlichsten in diesem merkwürdigen Bestätigungs-Ritual äußert.

Viel subtiler gestaltet sind andere Verfremdungsverfahren im Text.

Der Ausspruch *Wahnsinn* zum Beispiel charakterisiert als einer der häufigsten in der Umgangssprache benutzen Ausdrücke sowohl das Staunen über Dinge, als auch das Unvermögen, diese zu beschreiben und zu verstehen. Nach Johannes Schwitalla

ist das Wiederholen die häufigste Art des Reformulierens in der mündlichen Sprache (Schwitalla 2003, 186), Insofern fällt zunächst die häufige Verwendung dieser sprachlichen Form im einzelnen Dialogabschnitt zunächst nicht als stilistisch markiert auf. Dennoch bildet sich *Wahnsinn* auf der Ebene des äußeren Kommunikationssystems durch seine permanente explizite Wiederaufnahme und die Verdichtung im Gebrauch zum Textthema heraus. Besonders deutlich wird dies an Stellen wie: (...) *Es ist Wahnsinn. Diese Aggressionen sind Wahnsinn. Was hier abgeht ist Wahnsinn. Das ist zuviel für einen* (US 6).

Ein weiteres subtiles Verfremdungsverfahren soll am Textbeispiel (5) vorgführt werden.

Jan erweist sich im Stück insgesamt als naiver, egozentrischer und unsensibler Zeitgenosse, mit wenig Sinn für die Anliegen der anderen. Zum Beispiel interessiert ihn Jennys Protestaktion gegen die neue Landebahn nicht wirklich, sondern liefert ihm nur Stoff für seine Artikel. Er wundert sich über Jennys Einsatzvermögen (*Da glaubt man die Generation Doof hat keine Ziele mehr und du opferst deine Freizeit, um Unterschriften für den Flughafen zu sammeln*, US 5). Auch zeigt er wenig Verständnis dafür, dass er seinen Freunden Björn und Robert langsam lästig wird:

- (5)
- 1 **BJÖRN** Ich habe hier Socken von dir gefunden.
 - 2 Das muss echt nicht sein.
 - 3 **JAN** Oh mein Gott. Socken. Commander holen
 - 4 Sie uns raus. Hier ist alles voller Socken.
 - 5 Sie sind überall. Sie haben uns umzingelt.
 - 6 (*Jan imitiert ziemlich gut eine Weltraum-*
 - 7 *schlacht*).(...) (US 3)

Interessant an dieser Textstelle ist außer Björns typisch sprechsprachlicher Formulierung (*Das muss echt nicht sein.*) und der in Szene gesetzten Action-Film-Sprache Jans die komplexe Regieanweisung in Zeile 6). Ähnliche Regieanweisungen, welche für die szenische Umsetzung eine große He-

rausforderung darstellen dürften, finden sich an einigen anderen Stellen des Stückes: *Jan bietet Jenny einen Kuss, ein gemeinsames Leben, eine Veranda mit Schaukelstuhl an* (US 5) – *Björn und Jan stellen Normalität dar, dann das Abweichen der Normalität* (US 8). Der Text enthält auf diese Weise ein großes Potenzial an szenischer, d.h. *mittelbarer Texttheatralität*. Szene 27 (US12-13) trägt den Titel "Jan auf der Wache. Und da sind wirklich viele Polizisten, die total oft lachen". Der Titel vermittelt in seinem umgangssprachlichen Ton den Eindruck, ein Freund würde einem eine Geschichte erzählen. In dieser Szene, in welcher Jan um seine Verhaftung bittet, bestimmt die permanente Wiederholung der Regieanweisung *Die Polizisten lachen* (nach jeder Replik) die gesamte Textgestalt und gibt der Situation eine kafkaeske Note. Diese ständige explizite Wiederaufnahme der Regieanweisung und ihres verunsichernden Inhalts unterstreichen Jans psychisch ausweglose Lage. Am Ende dreht sich der Spieß um und *Jan fängt an zu lachen. Die Polizisten starren nur noch* (US 13). Die scheinbare Nähe zu Kafka wird aufgehoben, denn Löhles Protagonist ergreift nun die Initiative: *Warum lassen Sie mich denn einfach davonkommen? (...) Das wird schlimm enden. Und Sie werden mitten drin stehen und untergehen. Und dann? Lachen Sie dann immer noch?* (US 13). In der folgenden Szene beginnt Jan, das Attentat auf die Stadt vorzubereiten.

Löhles Text birgt noch einen weiteren überaus wichtigen gestalterischen Aspekt: Innerhalb der Dialoge kommt häufig ein metasprachliches Merkmal zum Tragen, das vor allem das Verhältnis von Sprache und Wirklichkeit thematisiert. Jan zeigt ein gewisses Vergnügen am Formulieren, das ihn zu Formen von Sprach-Spielen anregt, welche sich meistens – als wären sie ansteckend – über Sprecherwechsel hinweg fortsetzen. Zum einen wird an solchen Stellen die Macht der Sprache als Mittel der Manipulation (von Wirklichkeit) hervorgehoben, zum anderen ihre Arbitrarität.

Im folgenden Abschnitt geht es um den ersten Aspekt. Für Jans neue Kolumne soll ein passender Name gefunden werden. Dabei sind Anspielungen auf berühmte Titel nicht zu überhören:

- (6)
Pitching
- 1 **JAN** Und jetzt sagen Sie mal.
Ist das ne geile Idee?
 - 2 **ZEITUNGSTYP** Nur mit
einem Koffer?
 - 3 **JAN** Ist das ne geile Idee?
Und wir nennen das:
 - 4 Koffertelegame von
Jan C. Schmidt.
 - 5 **ZEITUNGSTYP** Koffertelegam-
me. Das ist nix. Wir
 - 6 brauchen was Knackigeres.
Leben aus dem
 - 7 Koffer.
 - 8 **JAN** Von Jan C. Schmidt.
Klingt so nach
 - 9 Zauberer.
 - 10 *Man denkt nach.*
 - 11 **ZEITUNGSTYP** Der Koffer
der Anderen.
 - 12 **JAN** Von Jan C. Schmidt.
 - 13 **ZEITUNGSTYP** Wie mein Leben
 - 14 zieht mein Koffer an
 - 15 mir vorüber.
 - 16 **JAN** Von Jan C. Schmidt.
 - 17 **ZEITUNGSTYP** Nicht ohne
meinen Koffer.
 - 18 **JAN** Von Jan C. Schmidt.
 - 19 **ZEITUNGSTYP** Koffer-Raum.
(...) (US 4)

In den Beispielen (7) und (8) hingegen wird die Arbitrarität sprachlicher Zeichen vorgeführt. Auch das Auflisten verschiedener Bezeichnungen für die gleiche Bedeutung geschieht spielerisch. Jan scheint sprachlich ‚alles im Griff‘ zu haben und fordert seinen Freund im folgenden Abschnitt aufschneiderisch mit Fremdsprachenkenntnissen heraus:¹⁵

- (7)
- 1 **JAN** Es geht dir ums Wohnzimmer?
(...)
 - 2 Ein Wohnzimmer, in dem
 - 3 ihr euch so gut wie nie aufhaltet.
 - 4 **BJÖRN** Weil du da bist.
Weil du da bist.

- 5 **JAN** Ist nichtmal schön.
Euer Wohnzimmer.
- 6 Euer Livingroom.
- 7 **BJÖRN** Jan.
- 8 **JAN** Salle de séjour.
- 9 **BJÖRN** Jan.
- 10 **JAN** Salla de estar.
- 11 **BJÖRN** Jan.
- 12 **JAN** Soggiorno.
- 13 **BJÖRN** So kann es nicht weiter
gehen.
- 14 **JAN** Keting. Chinesisch.
(...) (US 3)

Jan reagiert hier auf den Vorwurf Björns nicht, wie zu erwarten wäre, mit einem Rechtfertigungsversuch, sondern mit einer „Nebensequenz“,¹⁶ die als Ablenkungsmanöver verstanden werden kann. Durch das Beharren auf dem von ihm eingeleiteten Thema (Wie drückt man ‚Wohnzimmer‘ in anderen Sprachen aus?) und Björns resignierten einsilbigen Reaktionen übersteigt diese Sequenz den Rahmen eines konventionellen Alltagsgesprächs und wird als leicht *stilisiert/verfremdet* im Sinne von *überzogen* wahrgenommen. Gleichzeitig erweist sich Jan hier als sprachlich Versierter, als derjenige, der die Welt auch in fremden Sprachen beherrscht. Der zweite Typ des Formulierspiels betrifft Vergleiche, die ebenfalls plötzlich innerhalb der Dialoge retardierende Momente erzeugen können:

- (8)
- 1 **ZEITUNGSTYP** (...) Und Alkohol in
 - 2 einer Redaktion, das ist wie Salz im
Meer...
 - 3 **JAN** Bäume im Wald.
 - 4 **ZEITUNGSTYP** Blau am Himmel.
(US 9)

Solche Formulierspiele tauchen regelmäßig im Text auf (s. z.B. auch US 8) und erweisen sich in ihrer Strukturrekurrenz als wichtiges Gestaltungsmittel des Gesamtextes. Die Sprachspiele, in welchen Jan sich souverän gibt, bilden einen starken Kontrast

(15) Der folgende Ausschnitt geht dem Textbeispiel (5) direkt voraus.

(16) Vgl. Brinker/Sager (2001, 82), mit Rekurs auf Jeffersons „side-sequences“ (1972).

zu seiner – ebenfalls durch Sprache ausgedrückten – Unsicherheit.

Resümee

Die Analyse sollte beispielhaft die sprachlichen Phänomene aufdecken, welche als wichtige Bedeutungsträger des Textes Schlüssel zur Interpretation sind.

Es wurde zunächst festgestellt, dass Löhle seinen Text vornehmlich alltagssprachlich gestaltet hat. Hierdurch wird eine starke Nähe der Figuren zueinander und zwischen Figuren und Rezipienten erzeugt. Die Gespräche und das durch sie vermittelte Geschehen wirken realistisch und leicht nachvollziehbar.

Der wichtigste Schlüssel zum Textverständnis liegt im Kontrast der alltagssprachlich gefärbten Dialogstrecken und stark verfremdeter Textabschnitte.

Einerseits scheint Jan (zusammen mit seinen Fantasiefiguren) Sprache als Mittel der Manipulation auf virtuose Weise zu beherrschen. Er selbst verkörpert als Journalist die Macht von Sprache. Darüber hinaus charakterisiert seine (Alltags-)Sprache ihn grundsätzlich als eine ‚aus dem Leben gegriffene‘ Figur. Auch die metasprachlich gefärbten Dialogabschnitte fügen sich zunächst auf der grammatisch-syntaktischen Ebene nahtlos im Stück ein. Auf der kommunikativ-pragmatischen Ebene, der des äußeren Kommunikationssystems, wirken sie allerdings befremdlich, da sie nicht der Normerwartung eines Alltagsgesprächs entsprechen.

Auf der anderen Seite enthält der Text extrem auffällige Fiktionalitätssignale, die Jans psychisch prekäre Situation aufdecken. Der Ausdruck *Wahnsinn* wird in doppelter Beziehung zu einem Leitthema, auch wenn er zunächst im umgangssprachlichen Kontext kaum auffällig erscheint. In Jans befremdlichem Bestätigungs-Ritual, wel-

ches den gesamten Text skandiert, kommt schließlich seine maßlose Unsicherheit zum Ausdruck.

Löhles Komödie bleibt in der Schwebelage zwischen diesen Extremen, löst den Widerspruch nicht wirklich auf und erweist sich hierdurch einmal mehr als modernes Zeitzeugnis. In Jan stellt sie das Paradox einer typischen zeitgenössischen Figur dar: jemanden, der die Welt kommentiert (in diesem Fall als Journalist) und meint, die Realität sprachlich im Griff zu haben, doch im Grunde nichts von ihr versteht. Wie am Beispiel der problematisierten Speichermedien scheidet es jeweils an der *Wiedergabe*, d.h. an der Interpretation der Wirklichkeit.

In seiner flapsigen und egozentrischen Art pflegt Jan den Umgang mit den Menschen, die er braucht, ohne die Fähigkeit zu besitzen, sich in deren Lage zu versetzen, und ohne zu wissen, wer er selbst eigentlich ist. Auch dies trägt zu seiner und zur allgemeinen ‚Unsicherheit der Sachlage‘ bei.

Löhles Komödie bleibt bis zum Schluss leicht und humorvoll. In ihrer sprachlichen Gestaltung kommt allerdings das tiefgehend beunruhigende Moment zum Ausdruck, welches auf der Ebene des äußeren Kommunikationssystems die gesamte Tragik des Zeitgenossen Jan auslotet.

Die besondere *poetische Sprachgestalt*, das Zusammenspiel von Alltagssprache und starken Verfremdungen macht auch die künstlerische Qualität des Textes aus.¹⁷ ■

Literatur

Ágel, Vilmos/Hennig, Mathilde (2007): Überlegungen zur Theorie und Praxis des Nähe- und Distanzsprechens. In: Vilmos Ágel/Mathilde Hennig (Hg.): Zugänge zur Grammatik der gesprochenen Sprache. Tübingen.

Betten, Anne (1985): Sprachrealismus im deutschen Drama der siebziger Jahre. Heidelberg.

Betten, Anne/Dannerer, Monika (Hg.) (2005): Dialogue Analysis IX: Dialogue in Literature and the Media. Tübingen.

(17) An dieser Stelle nur eine kleine Auswahl aktueller Theatertexte, die ebenfalls sprachlich besonders interessant und für die Analyse im Schulunterricht gut geeignet sind:

Moitz Rinke (1995): „Der graue Engel“, ders. (2007): „Die Nibelungen“; Kathrin Röggla (2008): „worst case“; Dea Loher (2009): „Diebe“; Dirk Laucke (2009): „Der kalte Kuss vom warmen Bier“; Ewald Palmethofer (2009): „faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete“, ders. (2010): „tier. man wird doch bitte unterschicht.“

- Brauneck, Manfred (2001): Theater im 20. Jahrhundert. 9. Aufl. Reinbek bei Hamburg.
- Brinker, Klaus/Sager, Sven F. (2001): Linguistische Gesprächsanalyse. Eine Einführung. 3. Aufl. Berlin.
- Burger, Harald/v. Matt, Peter (1974): Dramatischer Dialog und restringiertes Sprechen. In: Zeitschrift für Germanistische Linguistik 2, 269–298.
- Eroms, Hans-Werner (2008): Stil und Stilistik. Eine Einführung. Berlin.
- Finter, Helga (1990): Der subjektive Raum. Bd.1. Die Theaterutopien Stéphane Mallarmés, Alfred Jarrys und Raymond Roussels: Sprachräume des Imaginären. Tübingen.
- Firle, Marga (1990): Stil in Kommunikation, Sprachkommunikation und poetischer Kommunikation. In: Ulla Fix (Hg.): Beiträge zur Stiltheorie. Leipzig, 19–45.
- Fischer-Lichte, Erika (1990): Die Zeichensprache des Theaters. Zum Problem theatralischer Bedeutungsgenerierung. In: Renate Möhrmann (Hg.) (1990): Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung. Berlin, 233–260.
- Fischer-Lichte, Erika (1995): TheaterAvantgarde: Wahrnehmung – Körper – Sprache. Tübingen/Basel.
- Fischer-Lichte, Erika/Kreuder, Friedemann/Pflug, Isabel (Hg.) (1998): Theater seit den 60er Jahren. Grenzen der Neo-Avantgarde. Tübingen/Basel.
- Fischer-Lichte, Erika (1998): Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Weg zu einer performativen Kultur. In: Erika Fischer-Lichte/Friedemann Kreuder/Isabel Pflug (Hg.): Theater seit den 60er Jahren, 1–20.
- Fix, Ulla (1996): Gestalt und Gestalten. Von der Notwendigkeit der Gestaltkategorie für eine das Ästhetische berücksichtigende pragmatische Stilistik. In: Zeitschrift für Germanistische Linguistik NF. 6, 308–323.
- Fix, Ulla (2006): Textualität und Stil. In: Marina Foschi Albert/Marianne Hepp/Eva Neuland (Hg.): Texte in Sprachforschung und Sprachunterricht. München, 60–71.
- Gohl, Christine/Günthner, Susanne (1999): Grammatikalisierung von *weil* als Diskursmarker in der gesprochenen Sprache. In: Zeitschrift für Sprachwissenschaft 18, 39–75.
- Günthner, Susanne (2006): Grammatische Analysen der kommunikativen Praxis – ‚Dichte Konstruktionen‘ in der Interaktion. In: Arnulf Deppermann/Reinhard Fiehler/Thomas Spranz-Fogasy (Hg.) (2006): Grammatik und Interaktion. Radolfzell: Verlag für Gesprächsforschung, 95–121.
- Günthner, Susanne/Imo, Wolfgang (Hg.) (2006): Konstruktionen in der Interaktion. Berlin/New York.
- Hess-Lüttich, Ernest W. B. (2005): Literarische Gesprächsformen als Thema der Dialogforschung. In: Anne Betten/Monika Danneker (Hg.) (2005): Dialogue Analysis IX: Dialogue in Literature and the Media. Tübingen. Teil 1, 85–97.
- Keim, Katharina (1998): Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers. Tübingen (= Theatron 23).
- Koch, Peter/Oesterreicher, Wulf (1985): Sprache der Nähe – Sprache der Distanz. Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Spannungsfeld von Sprachtheorie und Sprachgeschichte. In: Romanistisches Jahrbuch 36, 15–43.
- Lehmann, Hans-Thies (2005): Postdramatisches Theater. 4. Aufl. Frankfurt am Main.
- Linke, Angelika/Nussbaumer, Markus/Portmann, Paul R. (2004): Studienbuch Linguistik. 5. Aufl. Tübingen.
- Löhle, Philipp (2008): Die Unsicherheit der Sachlage. Publiziert als Beilage in Theaterheute 05/09. (Auch erhältlich über den Rowohlt Theaterverlag: http://www.rowohlt-theaterverlag.de/stueck/Die_Unsicherheit_der_Sachlage.3024132.html)
- Lotman, Jurij M. (1993): Die Struktur literarischer Texte. 4. Aufl. München.
- Mazza, Donatella (2005): Zur Sprache im Drama des Expressionismus: *Kräfte* von August Stramm. In: Claudio Di Meola/Antonie Hornung/Lorenza Rega (Hg): Perspektiven Eins. Istituto Italiano di Studi Germanistici: Rom, 329–341.
- Pfister, Manfred (2001): Das Drama. 11. Aufl. München.
- Poschmann, Gerda (1997): Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse. Tübingen.
- Reinhardt, Michaela (2014): TheaterTexte – Literarische Kunstwerke. Eine Untersuchung zu poetischer Sprache in zeitgenössischen deutschen Theatertexten. Berlin.
- Roumois-Hasler, Ursula (1982): Dramatischer Dialog und Alltagsdialog im wissenschaftlichen Vergleich. Bern.
- Schwitalla, Johannes (2003): Gesprochenes Deutsch. 2. Aufl. Berlin.
- Šlibar, Neva (2012): Desautomatisierung der Sprache als entscheidendes Qualitätskriterium für die neueste deutschsprachige Literatur und für fremdsprachige Literaturvermittlung? In: Franciszek Gruzca (Hg): Akten des XII. Internationalen Germanistenkongresses in Warschau. Bd. IV. Frankfurt am Main, 19–24.
- Stricker, Achim (2007): Text-Raum. Strategien nicht dramatischer Theatertexte. Heidelberg.