2.7 Einige Aspekte der Rededarstellung

2.7.1 Darstellungsarten

Die Informationen werden im Text mit Hilfe von verschiedenen typischen Formen des sprachlichen Gestaltens wiedergegeben. Zu ihnen gehören vor allem die Darstellungsarten, die seit der antiken Rhetorik Verwendung für die Schulung über den Textaufbau finden.

Bei den Darstellungsarten handelt es sich um dreiseitige Gebilde: Das sind Grundformen sprachlicher Gestaltung (syntaktisch-stilistischer Aspekt), abhängig von bestimmten Inhalten (kognitiv-semantischer Aspekt) und der jeweiligen Mitteilungsabsicht (kommunikativer Aspekt). Die wichtigsten Darstellungsarten sind **Berichten, Beschreiben** und **Erörtern**, die sich weiter verzweigen können.

Berichten. Der Sinn des Berichtens besteht darin, den Leser/Zuhörer über den Ablauf eines Ereignisses sachlich und objektiv zu informieren. Die Ereignisse, die in Berichten dargestellt werden, sind abgeschlossen. Sie sind seit längerer oder kürzerer Zeit abgeschlossen, so dass der Berichtende sie in ihrer Zeitabfolge darstellt. Die Zeitabfolge bildet den Leitfaden, an den man sich hält, wenn man über die Tatsachen der Wirklichkeit in ihrer historisch-chronologischen Entwicklung berichtet. Deswegen ist das zeitliche Nacheinander der Geschehnisse ein entscheidendes Strukturelement des Berichts. *(Bessmertnaja/Wittmers)*

Bei der Herstellung eines berichtenden Textes wird nur das Wichtigste ausgewählt: Was für den Leser/Zuhörer selbstverständlich oder unwichtig ist, wird gewöhnlich weggelassen. Es können nicht nur Stunden und Tage, sondern Monate und Jahre übersprungen werden. Die reale Zeit wird sozusagen „gerafft". Die Zeitraffung ist demzufolge ein weiteres Strukturelement des Berichtens.

Von sprachlichen Mitteln, die am Aufbau des Berichtens Anteil haben, sind die Mittel des Temporalfeldes besonders wichtig, die den Bericht zeitlich strukturieren. Das sind vor allem lexische Mittel mit Zeitbedeutung (Datum, Uhrzeit, Wochentag, Monat, Jahreszeit sowie Adverbien, Präpositionen, Konjunktionen, Verben und Adjektive mit Zeitsemantik). Von den morphologischen Formen ist in erster Linie das Präteritum zu nennen. Fernerhin tritt das Plusquamperfekt zum Ausdruck der Vorzeitigkeit auf. Unter bestimmten Bedingungen sind auch Präsens und Perfekt möglich. Von den syntaktischen Mitteln sind für den Bericht Aussagesätze mit Temporalangaben im Vorfeld kennzeichnend. Das sind vorwiegend Handlungs- und Vorgangssätze. Das Nacheinander der Sätze entspricht im häufigsten Fall dem zeitlichen Nacheinander der Teilgeschehnisse.

Zur Veranschaulichung des Anteils sprachlicher Mittel an der Strukturierung des Berichtens legen wir Ihnen als Beispiel folgenden Text vor:

„Peradse, Sohn eines kachetinischen Priesters, kam Anfang der zwanziger Jahre zum Studium nach Deutschland. Nach seiner Promotion in Bonn legte er im Jahre 1931 das Mönchsgelübde in London ab. Anschließend lebte er in Paris, wo er georgische Emigranten als Priester seelsorgerisch betreute, dann wieder in Deutschland und Warschau. Dort verhaftete ihn im Jahre 1942 die Gestapo, weil er Juden unterstützt hatte. Einige Monate später gab er in Auschwitz für andere Häftlinge sein Leben. Im Jahre 1995 sprach ihn die georgische Kirche heilig." *(Nielsen)*

Die Darstellungsart „Berichten" zeichnet sich durch folgende Stilzüge aus: Sachlichkeit, Unpersönlichkeit, Exaktheit, Klarheit. Die wesentlichen Redegattungen, denen „Berichten" zugrunde liegt, gehören zur schriftlichen Kommunikation. Das sind vor allem Lebenslauf, Protokoll, Chronik, Bekanntmachung, Meldung, Sachbericht, Sportbericht, Reisebericht u. a.

Erzählen ist die subjektiv gefärbte Gestaltung von Ereignissen. Der Erzähler formt den Stoff nach seinem Geschmack: Er wählt aus einer Fülle von Geschehnissen aus, äußert seine Meinungen und Bewertungen und schafft Höhepunkte, um seinen Zuhörer/Leser in Spannung zu versetzen. Oft erzählt man von eigenen Erlebnissen in der 1. Person. Das wirkt sich auch auf das gewählte Wortgut und die grammatische Gestaltung aus: Neben den berichteten Tempora (Präteritum, Plusquamperfekt) erscheinen öfters das Perfekt und das Präsens; die Sachlexik räumt den Platz für expressives Wortgut; Mittel der Bildhaftigkeit machen mit). Dementsprechend treten die Stilzüge wie Expressivität, Subjektivität, Pointiertheit (Steigerung), Dynamik, Anschaulichkeit auf. All diese sprachlich-stilistischen Erscheinungen lassen sich mit folgendem Textbeispiel veranschaulichen:

Die Halbgötter

Ich laufe auf dem Gang auf und ab. Es ist nicht mehr auszuhalten. Tausend Gedanken schießen mir durch den Kopf. Vor einer Stunde haben sie ihn reingefahren. Wie wird es ihm gehen? Es scheint eine langwierige Sache zu werden. Wenn es nur gut geht. Ich brauche ihn.

Schon wieder eine Viertelstunde vergangen. Niemand sagt etwas. Zwar hetzen sie alle an mir vorbei, aber keiner gönnt mir einen Blick. Ein Dutzend Zigaretten werde ich nun verraucht haben. Lange halte ich das nicht mehr aus. Ich stoppe einen von ihnen. „Wie geht es denn jetzt aus?", wage ich ihn zu fragen. Der Mann sieht mich an und geht weiter.

Nach einer Viertelstunde wage ich es erneut. Diesmal ein Achselzucken. Mein Magen zieht sich zusammen. Ich frage mich, ob ich ihn je wiedersehen werde. Wut und Angst vermischen sich. Da öffnet sich die Tür wieder. „Ich will endlich wissen, wie es um ihn steht! Sie haben gesagt, es werde in einer Stunde alles fertig sein. Das war um 9 Uhr, jetzt ist es 20 Minuten nach 11. Was wird denn nun?"

Der Kerl stiert mich erstaunt an. Zu meiner Überraschung antwortet er mir. Sie scheinen doch reden zu können! „Ich kann Ihnen noch nichts sagen. Es haben sich leider einige unvorhersehbare Komplikationen ergeben. Sie müssen auch sein Alter bedenken. Es ist nicht so leicht, wie wir gedacht haben. Aber das wird schon!"

Um 12 Uhr beginne ich mich zu regen. Steht Mitleid in den Blicken der Leute? Oder gucke ich nicht mehr richtig? Jetzt muß doch langsam ein Ergebnis da sein. Oder sagen sie es mir etwa nicht? Vielleicht ist schon alles zu spät und sie lassen mich hier sitzen. Ich will es jetzt wissen. Gehe zur Tür und reiße sie auf: „Idiot, raus, kein Zutritt!"

Um 14 Uhr, ich habe schon alles aufgegeben, kommt der Chef strahlend auf mich zu: „Aber, aber, jetzt machen Sie mal nicht so'n Gesicht, ist alles in Ordnung; das macht 871 Mark dreißig. Sie können ihn dann mitnehmen."

Endlich habe ich ihn wieder – meinen Wagen – und verfluche die Halbgötter in Blau. *(Jädke, nach Engel/Tertel)*

Beschreiben ist das Darstellen der Tatsachen auf Grund von Beobachtung, von konkret sinnlicher Wahrnehmung der Dinge und Erscheinungen im Raum. Deswegen ist seine Struktur durch die räumliche Beziehungen, das räumliche Nebeneinander geprägt. *(Bessmertnaja/Wittmers)*

„Beschreibung" ist der Oberbegriff für verschiedene Typen dieser Darstellungsart.

Gegenstandsbeschreibung. Gegenstandsbeschreibungen geben wichtige Merkmale des Objekts und die Beziehungen der Merkmale zueinander wieder. Als Objekte der Beschreibung können einzelne Gegenstände (ein Bild, ein Haus, eine Pflanze, ein Tier, das Äußere eines Menschen usw.) sowie Landschaften (eine Stadt, eine Bergkette, ein Platz usw.) bezeichnet werden.

In der Gegenstandsbeschreibung wird der Leser/Zuhörer planmäßig über das Objekt informiert, so dass er es sich möglichst plastisch und anschaulich vorstellen kann. Zu diesem Zweck gliedert der Verfasser in der Regel das zu beschreibende Objekt in seine Teile . Exakte Angaben über Größe, Form, Farbe, Funktion und Lage der Einzelteile sind daher von großer Bedeutung.

Am wichtigsten für die Gegenstandsbeschreibung ist die räumliche Strukturierung: Im Nacheinander der Sätze wird das räumliche Nebeneinander von Gegenständen objektiver Realität dargestellt. Die räumliche Perspektive wird hauptsächlich durch die Mittel des Lokalfeldes (Raumfeldes) wiedergegeben. Vor allem sind das lexische Mittel mit Ortssemantik: Lokaladverbien (*da, hier, dort, rechts, links, vorn, innen, seitwärts, bergauf, bergab u. a.*), Präpositionen (*über, unter, vor, zwischen u.a.*), Adjektive *(nah, weit, zentral, östlich, bogenförmig u. a.),* Verben *(sich befinden, umfassen, überqueren, münden, u.a.),* Substantive (*Panorama, Kreuzung, Kurve, Harz, u. a.)*

Im Dienste der Anschaulichkeit stehen vor allem die Adjektive, die unterschiedliche Merkmale des Gegenstandes angeben: Farbbezeichnungen *(purpurrot, blaugrün, dunkelblau u. a.),* Bezeichnungen der Oberflächenstruktur *(glatt, rauh u. a.),* Formbezeichnungen (*rund, dreieckig u. a.),* antonymische Adjektive *(schmal/breit u. a.).* Bildhafte Vergleiche können die Anschaulichkeit der Darstellung wesentlich erhöhen (*sternförmig, maisgelb, giftgrün u. a.)*

Ein charakteristisches morphologisches Mittel der beschreibenden Texte ist die außerordentlich häufige Verwendung des Präsens. Diese Zeitform unterstützt die Wirkung, dass Beobachten und Darstellen zu gleicher Zeit ablaufen. In Relation zum Präsens können Perfektformen auftreten. Der Gebrauch des Präteritums ist seltener.

Als sprachliches Mittel zum Beschreiben werden auch Satzarten gebraucht. Das sind verhältnismäßig kurze, aneinandergereihte Aussagesätze (vorwiegend Zustandssätze) mit ähnlicher syntaktischer Struktur, von denen jeder ein bestimmtes Merkmal charakterisiert.

Hier ein Beispiel der Gegenstandsbeschreibung:

„Es war das Jahr 1918. Pirosmani schied aus der Welt, bevor das Zeitalter der Industrie endgültig Georgien erreichte. Eines seiner letzten Gemälde ist der „Eisenbahnzug in Kachetien". Im Hintergrund sind die weißen Berge des Kaukasus und ein fahler Mond zu sehen. In den Abteilen des Waggons leuchtet grelles, gelbes Licht. Aber vor dem Zug ist es öde. Riesige Weinkrüge, die in die Erde eingelassen den georgischen Wein aufbewahren und Weinschläuche aus unversehrten Büffelhäuten mit Schwanz und Beinstrümpfen, in denen der Wein nach Tiflis transportiert werden soll, liegen als Symbole der alten georgischen Kultur lieblos herum" *(Nielsen)*

Es gibt einige Redegattungen, denen die Gegenstandsbeschreibung zugrunde liegt. Die wichtigsten davon sind Bildbeschreibung, Naturbeschreibung, Ortsbeschreibung, Personenbeschreibung, Wegbeschreibung, Stadtführung u. ä. Die Darstellungsart „Gegenstandsbeschreibung" verleiht diesen Texttypen solche Stilzüge wie Sachlichkeit, Exaktheit, Klarheit.

Vorgangsbeschreibung. Die Vorgangsbeschreibung, ebenso wie die Gegenstandsbeschreibung, ist die Form der konkret sinnlichen Wahrnehmung der Wirklichkeit. Auch hier entsteht die Illusion der unmittelbaren Beobachtung, des Dabeiseins. *(Bessmertnaja/Wittmers)* Aber bei der Vorgangsbeschreibung handelt es sich nicht um Gegenstände, sondern um Vorgänge, die mit dem Zeitablauf unmittelbar verbunden sind. Im Unterschied zum Bericht sind das minutiöse Zeitabläufe – es geht hier nicht um Tage, Monate oder Jahre, sondern um Sekunden, Minuten, Augenblicke. Das bedeutet, dass der Vorgang in einem begrenzten Raum und in einer begrenzten Zeit abläuft. Davon ausgehend spricht man über eine gewisse Einheit des Ortes und der Zeit.

Um die Reihenfolge der Zeitabläufe darzustellen, greift man gewöhnlich nach Zeitadverbien *jetzt, dann, da, nun, gleich, sofort, sogleich, plötzlich, endlich u.a.,* Pronominaladverbien *darauf, danach u.a.*, Wortgruppen *einen Augenblick später, nach einer Weile usw.*:

„Er ging nun ins Restaurant, bestellte sich Essen, schnüffelte in einigen Zeitungen, fingierte an seiner Krawatte und warf den Gästen teils achtungsvolle, teils hochmütige Blicke zu, je nachdem sie gekleidet waren. Als aber das Essen eine Weile auf sich warten ließ, zog Herr Ziegler seine aus Versehen gestohlene Alchimistenpille hervor und roch an ihr. Dann kratzte er sie mit dem Zeigefingernagel, und endlich folgte er naiv einem kindlichen Gelüste und führte das Ding zum Mund; es löste sich im Munde rasch auf, ohne unangenehm zu schmecken, so daß er es mit einem Schluck Bier hinabspülte. Gleich darauf kam auch sein Essen." *(Hesse)*

Es ist aber in der Vorgangsbeschreibung sehr oft der Fall, dass die zeitliche Dynamik durch die Reihenfolge der Teilgeschehnisse selbst wiedergegeben wird:

„Ich hebe an. Wähle eine Nummer. Zünde mir eine Zigarette an. Genieße die Vorfreude. Bis am anderen Ende eine vertraute Stimme „Hallo" sagt."
(Bruder, nach Engel/Tertel)

Die sprachlichen Mittel des Raumfeldes sind prinzipiell gleich mit den Mitteln der Gegenstandsbeschreibung.

Für die Vorgangsbeschreibung spielt die Verbwahl eine besondere Rolle, denn die Teilgeschehnisse werden hauptsächlich durch das Verb bezeichnet. Es werden dabei Verben gebraucht, die beim Leser/Zuhörer dynamische Vorstellungen über den Verlauf des Vorganges hervorrufen können. An der Realisierung der Zeitdynamik sind auch Infinitive und Partizipien beteiligt.

Wir nennen einige Texte, denen die Darstellungsart „Vorgangsbeschreibung" zugrunde liegt: Reportagen, konkrete Szenen in Prosawerken, einmalige Episoden aus dem Alltag.

Charakterisieren. Eine spezifische Art der beschreibenden Texte bildet die Charakteristik. Im Unterschied zum Beschreiben werden beim Charakterisieren Gegenstände und Vorgänge nicht unmittelbar beobachtet, sondern analysiert und zusammengefasst. Deswegen verlangt das Charakterisieren Stellungnahme und Urteil.

Die Charakteristik wird gewöhnlich zur Bewertung einzelner Gegenstände, Menschen und Erscheinungen benutzt. Einige wesentliche Textgattungen, denen diese Darstellungsart zugrunde liegt, sind: Charakteristik von handelnden Personen in Prosawerken, Buch-/Theater-/Filmbesprechungen, Gutachten und Rezensionen, Gebrauchsanweisungen, Kochrezepte u.a.

Wir veranschaulichen diese Darstellungsart mit folgendem Textbeispiel:

„Gerda war ein wenig apart und hatte etwas Fremdes und Ausländisches an sich; sie liebte es, ihr prachtvolles rotes Haar ...etwas auffallend zu frisieren, und viele fanden es *albern*, daß sie die Geige spiele – wobei zu bemerken ist, daß ‚albern' einen sehr harten Ausdruck der Verurteilung bedeutete. Darin jedoch mußte man mit Tony übereinstimmen, daß Gerda Arnoldsen ein vornehmes Mädchen war. Ihre für ihr Alter voll entwickelte Erscheinung, ihre Gewohnheiten, die Dinge, die sie besaß, alles war vornehm." *(Th.Mann)*

Situationsbeschreibung. Als eine besondere Art des Beschreibens kann unter Umständen auch die Situationsbeschreibung betrachtet werden. Bei dieser Darstellungsart geht es hauptsächlich um parallel ablaufende Teilgeschehnisse, die jeweils einen bestimmten Aspekt der Gesamtsituation widerspiegeln: Der Beobachter wählt die wichtigsten Aspekte aus und knüpft sie zu einem einheitlichen Ganzen zusammen. Diese Darstellungsweise ist vor allem für Reportagen charakteristisch:

„Millionen Leute kamen in den folgenden 14 Tagen nach Berlin. Alle wollten das verhüllte Haus sehen. Das Fest rund um den Reichstag wurde ein großes Happening. Musiker, Lebenskünstler und schräge Vögel unterhielten die Leute. Man konnte Leitern mieten, um bessere Fotos zu bekommen. Zwei Studenten verhüllten Besucher mit einem Stück Stoff. Junge Mädchen verkauften selbstgebackenen Kuchen. Bayerische Blaskapellen machten Musik neben afrikanischen Trommlern." *(JUMA,4/95)*

Schildern. Ist die Beschreibung nicht sachgerichtet, sondern subjektiv gefärbt, so nennt man diese Darstellungsart eher Schildern. Es geht also um erlebnisbetonte Gestaltung von Sachverhalten (von Gegenständen, Landschaften, Menschen, Tieren, Gefühlen u. a.). Eigentlich berührt sich das Schildern auch mit dem

Erzählen, besonders bei solchen Themen wie Landschaftsbeschreibung und Erlebnisbeschreibung.

Die Darstellungsart „Schildern" kommt vor allem in Prosawerken und Reportagen ins Spiel:

(1) „Ich blieb überrascht stehen. Der alte Pflaumenbaum neben der Benzinpumpe war über Nacht aufgeblüht.

Er hatte den ganzen Winter krumm und kahl dagestanden, wir hatten alte Reifen daran gehängt und Ölkanister zum Trocknen über die Äste gestülpt, er war nichts anderes gewesen, als ein bequemer Ständer für alles, vom Putzlappen bis zur Motorhaube; – noch vor ein paar Tagen hatten unsere gewaschenen blauen Leinenhosen daran herumgeflattert, noch gestern hatte man ihm kaum etwas angemerkt, – und nun auf einmal, über Nacht, war er verwandelt und verzaubert in eine schimmernde Wolke von Rosa und Weiß, eine Wolke von hellen Blüten als hätte sich ein Schmetterlingsschwarm auf unsern dreckigen Hof verflogen. *(Remarque)*

(2) „Hier findet der warme Nordwind, der ungestüm über die Ebenen braust, und sein nicht weniger kraftvoller Widersacher, der kalte, oft bissige Pampero einen Resonanzkasten vor, in dem es sich heulen und stöhnen und rauschen und ächzen und wetteifern läßt mit den Drosseln, den Spatzen, den Schwalben, den Möwen, die in den Zweigen lärmen." *(„Reportagen", Rey, nach Burger)*

Zu Stilzügen des Schilderns gehören vor allem Expressivität, Subjektivität, Anschaulichkeit.

Erörtern. In der Erörterung werden Probleme aus unterschiedlichen Wirklichkeitsbereichen dargestellt. Bei der Herstellung eines erörternden Textes geht man gewöhnlich von einer These aus. Sie bildet den Grundgedanken der Aussage. Vom Grundgedanken aus werden die weiteren Gedanken abgeleitet. Dabei verfolgt man das Ziel, das Problem darzulegen oder zu lösen. Dementsprechend wird der Grundgedanke erklärt, begründet, kommentiert, bewiesen , widerlegt oder es werden Schlussfolgerungen gezogen.

Wir veranschaulichen diese Darstellungsart mit folgendem Beispiel:

„Wir müssen auf das Verhältnis eines Sprechenden und Hörenden zurückgehen. Ist Denken und Gedankenverbindung in beiden ein und dasselbe, so ergibt sich bei Gleichheit der Sprache das Verstehen von selbst. Wenn aber das Denken in beiden wesentlich verschieden ist, ergibt es sich nicht von selbst auch bei Gleichheit der Sprache. Nehmen wir beide Fälle absolut, so verschwindet die Aufgabe, denn im ersteren Falle entsteht sie gar nicht, weil sie mit der Auflösung

rein zusammenfällt, im zweiten Falle ist sie, wie es scheint, unauflösbar." *(Schleiermacher)*

Charakteristisch für die Erörterung sind vor allem diejenigen sprachlichen Mittel, die die kausale Beziehungen realisieren. Von syntaktischen Mitteln sind in erster Linie kausale Gliedsätze mit den Konjunktionen *denn, darum, deshalb, weil, da u. ä.* nennen. Von Bedeutung ist auch der Satzumfang: In erörternden Texten sind die Sätze bedeutend länger, als in anderen Darstellungsarten. Kennzeichnend sind ferner die Fügungen und Lexeme, die erläuternde Bedeutung haben: *beziehungsweise (bzw.), nämlich, sozusagen, das ist, das heißt (d. h.), zum Beispiel (z. B.) um so mehr, um so weniger u. a.* Von morphologischen Mitteln spielen hier die Wortarten mit der kausalen Semantik eine Rolle: z. B. Kausaladverbien *(deshalb, daher, folglich, demnach, infolgedessen, trotzdem u. a.),* Adjektive *(fragwürdig, erörterbar, akzeptabel, widerspruchsvoll u. a.)*, Präpositionen *(wegen, infolge, laut, dank u. a.)*. Hier ist auch der Gebrauch der Tempora zu erwähnen: Da es sich bei den erörternden Texten in der Regel um Verallgemeinerungen handelt, wird in ihnen gewöhnlich generalisierendes Perfekt gebraucht, manchmal tritt auch das Präteritum in gleicher Funktion auf. Beim Zitieren und Prognostizieren ist der Konjunktiv unentbehrlich. Die Verbreitung der Passivformen weist auf die Hervorhebung der zu besprechenden Objekte.

Redegattungen, denen die Darstellungsart „Erörtern" zugrunde liegt, beschränken sich wesentlich auf schriftliche Kommunikation. Das sind vor allem fachwissenschaftliche Arbeiten (Monographie, Dissertation, Lehrbuch, Artikel u. ä.), Massenmedientexte (Kommentar, Artikel, Leitartikel, Kritik u. a.), Reklamation usw. Bei mündlicher Kommunikation spielt die Diskussion die wichtigste Rolle.

Zum Schluss muss unterstrichen werden, dass Berichten, Beschreiben und Erörtern als typische Formen des sprachlichen Gestaltens relativ selten in reiner Form vorkommen – in den meisten Fällen werden sie miteinander kombiniert.

Seminarübungen zum Thema „Darstellungsarten"

Aufgabe 1. Bestimmen Sie die sprachlichen Mittel des Temporalfeldes, die folgenden Auszug zeitlich gliedern. Ordnen Sie jeder Zeitbezeichnung ein Teilereignis zu.

„Anfang des 19. Jahrhunderts litten die Württemberger schwer unter der französischen Besatzung. Außerdem forderten die Kriege des Völkerschlächters Napoleon hohe Opfer.

Von 18 000 Württembergern kamen aus dem Russlandfeldzug nur 150 zurück. Die Kriegsnöte wurden erschwert durch verhängnisvolle Mißernten. Im Sommer 1816, dem schlimmsten Jahr, fiel die gesamte Ernte aus. Kälte, Regen und Hagel hatten sie zerstört. Die dadurch entstandene Not zwang einige tausend Menschen, das Land zu verlassen...

In Russland setzte damals Zar Alexander I. (1801-1825) die Kolonisation des Reiches fort, die Katharina II. begonnen hatte. In seinem Manifest aus dem Jahre 1804 hatte der russische Zar den Einwanderern große Versprechungen gemacht...

So kehrten einige hundert schwäbische Familien im Spätsommer 1816 ihrer Heimat den Rücken und traten ihren langen Marsch nach Georgien an. Nach zwei Jahren beschwerlicher Wanderung entlang der Donau, über Odessa, wo sie überwinterten, und über den Großen Kaukasus erreichten die Schwaben im November 1818 endlich ihre neue Heimat." *(nach Nielsen)*

Aufgabe 2. In folgenden Texten berichten die Kinder – ein Junge und ein Mädchen – über ähnliche Geschehnisse auf verschiedene Arten. Welche texttypologischen bzw. stilistischen Unterschiede können Sie feststellen?

Textprobe 1

„Ich bin mit Thomas und dem Christian direkt vor dem Haus gewesen. Die beiden hatten einen Fußball mit, und mit dem haben wir gespielt. Nachher sind noch zwei andere Jungs gekommen, der Peter und der Rolf, die sind doch viel größer als wir. Die haben den Ball weggenommen, und der Rolf hat Thomas vor die Brust geschlagen. Darauf hat dann Thomas eine Klamotte geschmissen. Aber weil Peter gleich weggesprungen ist, ist sie durch das Fenster bei Frau Schwarz reingeflogen. Da ist Frau Schwarz rausgekommen und hat furchtbar rumgeschimpft. Sie hat den Rolf und den Thomas kriegen wollen, die den Stein geschmissen haben, aber die sind mit den anderen schnell weggelaufen. Da ist dann noch eine andere Frau aus dem Haus gekommen, und auch der Mann von ihr – der Mann hat mich gleich festgehalten. Aber ich hab den Stein doch gar nicht geschmissen.
(Wunderlich, nach Ulrich)

Textprobe 2

„Abends kurz vor sieben sollte ich schnell beim Bollwege für meine Mutter noch eine Tüte Waschblau holen gehen, weil wir am nächsten Tag Wäsche hatten. Als ich vollkommen artig und still mit der Tüte zurückkomme, spielt doch wahrhaftig das Trautchen Meiser mit dem Minchen Lenz ausgerechnet vor unserem neuen Haus Hüpfekästchen. Ich bin ganz ruhig an diesen Kindern vorbeigegangen und habe nur mal eben mit einem Fuß die Kreidestriche etwas verwischt und das Trautchen ein bißchen an seinem Wollkopf gezerrt. Sonst nichts. Fing da doch das Trautchen sofort an zu kreischen und zu brüllen und wollte fortlaufen – ich konnte es gerade noch an seiner Schürze festhalten, und etwas kam über mich, daß ich ihm die ganze Tüte mit dem teuren Waschblau auf den Kopf schüttete. Weiter habe ich überhaupt nichts getan und habe das Trautchen auch ruhig zu einer Wasserleitung laufen lassen. Dann habe ich für das Wechselgeld noch mal Waschblau vom

Bollwege geholt und zu meiner Mutter gesagt, die Preise für Waschblau wären aufgeschlagen.

Zu Hause saßen wir alle gerade so recht gemütlich beim Abendessen, als die Frau Meiser plötzlich frech ins Zimmer gestürzt kam und heulte und zitterte wie ein Pudding, wenn mein Vater mal mit der Faust auf den Tisch haut. Und die Meiser zerrte das Trautchen hinter sich her. Das habe ich zuerst überhaupt nicht erkannt, denn durch die Wasserleitung war das Trautchen vollkommen blau geworden. Haare blau, Gesicht blau, Kleid blau. Vollkommen blau. Es war wunderbar, und ich werde mich auch noch mal so blau färben, und nie hätte ich gedacht, daß ein Trautchen so herrlich aussehen könnte. Statt das nun einzusehen und sich zu freuen, schrie Frau Meiser, ich habe ihre Tochter ruiniert, und sie verlangte Schadenersatz." *(Keun)*

Aufgabe 3. Bestimmen Sie die Darstellungsart folgender Auszüge aus dem Buch von Fried Nielsen „Wind, der weht. Georgien im Wandel" und äußern Sie sich zu ihren charakteristischen Merkmalen:

Textprobe 1

„In der Wohnung ist es frostig wie in einem Kühlhaus. Mit den beiden Kerzen, deren Wachs auf meine Jacke tropft, haste ich in das Bad und stelle sie auf das Regal unter dem Spiegel. Ich drehe den Wasserhahn auf, doch es kommt kein Wasser. Wieder einmal muss ich das Wasser aus der Badewanne, in der immer genug Vorrat ist, in das Wasserbecken schöpfen. Mit dem eiskalten Wasser benetze ich mein Gesicht und putze mir hastig die Zähne. Das Zahnfleisch schmerzt. Bibbernd gehe ich in das Schlafzimmer, wo ich mich flink entkleide. Meine Beine und Arme sind so kalt wie Eiszapfen. Über den Schlafanzug ziehe ich einen Pullover und eine Hose aus Fleece-Stoff."

Textprobe 2

„Wir setzen uns auf die Bänke entlang der Holztafel, deren Holz nicht mehr zu sehen ist, da Schüssel an Schüssel, Schale an Schale steht. Kleine Schalen mit Salaten aus Rettich und Radieschen, Platten mit Auberginen, geschmückt mit Granatapfelkernen, große Schalen mit Salaten aus Tomaten und Gurken und ausladende Schalen mit Hühnchen in hellbrauner Soße, die sich als Walnusssoße herausstellen sollte."

Textprobe 3

„Der Teppich stammt aus Fachralo, südlich von Bolnissi. Es ist wirklich ein sehr altes Stück, wohl vom Anfang des 19. Jahrhunderts. Seine Farben – das milde Blau der Borte und das zarte Grün des Grunds – glänzen wie am ersten Tag. Es sind Farben, die aus der Natur gewonnen wurden, aus dem Granatapfel, dem Indigo und Safran. Sie lassen den Teppich wie neu erscheinen. Neue Teppiche hingegen, mit der Farben der Chemie gefärbt, wirken oft alt, struppig und glanzlos. Die klaren Farben unseres Teppichs, der noch in der freien Natur, zwischen zwei Bäumen gespannt, geknüpft wurde, bewahren die landschaftliche Schönheit des Kaukasus: das friedliche Grün der Gebirgswiesen, die sich

unter der großen Weite des blauen Himmels wie endlos fortsetzen, und das tiefe Rot der Abendsonne, die auf die weißen Gipfel der Berge scheint."

Aufgabe 4. Nennen Sie sprachliche Mittel, die die Darstellungsart „Erörtern" kennzeichnen:

Textprobe 1

(a) „Es wäre verfehlt zu behaupten, die Bibel als Korpus oder „Kanon" insgesamt sei fiktional. Es geht mir hier um ein ganz bestimmtes Gleichnis, also um eine Untergruppe der verschiedenen Textsorten, die in der Bibel vorliegen. Ich lehne mich dabei natürlich an die Gattungsunterscheidungen an, wie sie in der Literaturwissenschaft üblich sind."

(b) „Es ist in der Tat fraglich, ob man eine Satzgrammatik einfach auf Texte anwenden kann. Meine Kritik an Chomsky ist, daß die Textebene wegzufallen scheint oder lediglich so vorkommt, daß der Text als *Kette* von Sätzen aufgefaßt wird. Ich halte dieses Verfahren als Ausgangspunkt bei der Bestimmung dessen, was die Textualität ausmacht, für sehr fragwürdig." *(Güttgemanns)*

Textprobe 2

„Wenn ich richtig sehe, ist der literarische Text durch die ästhetische Kompetenz dessen, der ihn liest, definiert; und die ästhetische Kompetenz des Lesers dadurch, daß er den fiktionalen Text als einen solchen versteht. Beides bedingt sich also gegenseitig. Das wäre ein Zirkel und würde uns nicht weiterführen. Ein sicheres Kriterium für Textsorten – und zwar speziell für fiktionale Texte als Textsorten – könnte nur geliefert werden, wenn man im Text selbst Signale ausmachen könnte, die eindeutig darauf hinweisen, daß dieser Text ein literarischer ist." *(Raible)*

Textprobe 3

„Im Interview sagt Wilder, dass Frauen auf Grund langer Erfahrung gelernt hätten, dass Verführung wirksamer ist als Gewalt, und dass sie deshalb – im Gegensatz zu den Männern – friedlich zusammenleben würden, wenn das andere Geschlecht nicht mehr existierte. Ich denke, dass die beiden verschiedenen Geschlechter nicht ohne einander auskommen können, denn jeder profitiert in fast jeder Hinsicht vom anderen, auch wenn es manchmal ganz schön anstrengend ist." *(Kranich)*

Aufgabe 5. Der Verlag „Rütten & Loening" präsentiert seinen Lesern den georgisch-deutschen Schriftsteller Giwi Margwelaschwili, den Autor des Romans „Das böse Kapitel" , folgenderweise:

Giwi Margwelaschwili ist seit frühester Jugend ein Wanderer
zwischen den Welten: als Jugendlicher ein georgischer Emigrant
in Deutschland, 1947 vom sowjetischen Geheimdienst verschleppt
in die Heimat seiner Vorfahren, zeit seines Lebens ein Grenzgänger
– zwischen Ländern, Kulturen und Sprachen.
Sein Thema: das Nebeneinander von Realwelt und Buchwelt.
Er selbst: ein Buchweltbürger.

Wie würden Sie die vorliegende Darstellungsart und ihre stilistische Beschaffenheit interpretieren?

Aufgabe 6. Untersuchen Sie in folgenden Texten das Kombinieren von Darstellungsarten einschließlich der sprachlichen Gestaltungsmittel:

(1) „Den 20. Jänner ging Lenz durchs Gebirge. Die Gipfel und hohen Bergflächen im Schnee, die Täler hinunter graues Gestein, grüne Flächen, Felsen und Tannen.

Es war naßkalt; das Wasser rieselte die Felsen hinunter und sprang über den Weg. Die Äste der Tannen hingen schwer herab in die feuchte Luft. Am Himmel zogen graue Wolken, aber alles so dicht – und dann dampfte der Nebel herauf und strich schwer und feucht durch das Gesträuch, so träg, so plump.

Er ging gleichgültig weiter, es lag ihm nichts am Weg, bald auf, bald aufwärts. *(Büchner)*

(2) „Die einzige Droschke der Stadt wartete gleichgültig und bestaubt vor dem Bahnhof. Die Stadt mußte klein sein. Sie besaß gewiß eine Kirche, ein Rathaus, einen Brunnen, einen Bürgermeister, eine Droschke. Das Pferd war braun, breithufig, trug rötliche Zottelmanschetten über den Fußgelenken und hatte keine Scheuklappen. Seine Augen glotzten groß und wohlwollend auf den Platz. Wenn es wieherte, neigte es den Kopf seitwärts wie ein Mensch, der sich zum Niesen anschickt.

Ich stieg in die Droschke und überholte auf der Landstraße alle wackelnden Hutschachteln und schwankenden Koffer mit den daran hängenden Menschen." *(Roth)*

2.7.2 Rededarstellung in literarischen Texten

In einem epischen Werk sind die Formen der Redegestaltung sowie Reflexionsgestaltung[1] viel komplizierter als traditionelle Darstellungsarten. Es geht hier eher um die literarische Erzähltechnik, die von mehreren Faktoren der fiktiven Kommunikation beeinflusst wird. Eine bedeutende Rolle spielt dabei die literarische Gattung (Sage, Märchen, Novelle, Roman usw.), die künstlerische Methode des Verfassers und zeitgenössische Rezeptionsbedürfnisse. Maßgebend aber ist im konkreten Fall Standort, Seh- und Sprechweise der fiktiven Gestalten – des Erzählers und der handelnden Personen. Es entstehen dadurch zwei unterschiedliche Phänomene: die Perspektive des Erzählers und die Perspektive der Figur: Der auktoriale Erzähler kann selbst über das Ereignis berichten (Autorensprache), er kann das Wort jedoch auch einer Figur übergeben (Figurensprache). Die Sprachpartien der Erzählers und der Figur/Figuren können sich parallel entwickeln, aber sie können sich auch überschneiden oder verschmelzen. Als Beispiel führen wir folgende Situation an: eine literarische Figur steht vor der Alternative: in den Garten gehen oder dies nicht zu tun. Der Autor kann diese Szene auf verschiedene Weisen darstellen:

(1) Sie fragte: „Muss ich wirklich in den Garten?"
(2) Sie fragte, ob sie wirklich in den Garten müsse.
(3) Musste sie wirklich in den Garten?
(4) „Ich muss in den Garten. Aber vielleicht muss ich das ja gar nicht. Wenn nicht, dann... Na ja, am besten frag' ich ..."

Im ersten Satz geht es um das Nebeneinander zweier Perspektiven: der des Autors und der der Figur. Das Gesprochene erscheint als **direkte Rede:** Der Autor lässt die Figuren selbst sprechen. Dafür sind gewisse Voraussetzungen notwendig: einleitende Verben (*sagen, fragen, antworten, erwidern, flüstern, rufen* sowie *denken, träumen, empfinden, fühlen usw.),* Anführungszeichen (in den modernen Kunstwerken werden sie meist weggelassen), manchmal auch Angaben der Gesten, Mimik usw.

Durch direkte Rede wird das Erzählen lebhafter, anschaulicher. Außerdem ist die direkte Sprechart ein wichtiges Mittel der Personencharakteristik und trägt deshalb einen tiefen psychologischen Sinn.

---

[1] Reflexion ist ein literarisches Gestaltungsmittel, durch das Gedanken, Gefühle, Assoziationen, Träume und Zweifel literarischer Gestalten sichtbar gemacht werden können. *(nach Kasper)*

Im zweiten Satz haben wir mit der Überlagerung der Erzählerperspektive durch die der Figur zu tun. Das Gesprochene erscheint als **indirekte Rede**. Das ist Wiedergabe von Worten anderer in der 3. Person.

In einem epischen Werk wird die indirekte Rede gewöhnlich mit der direkten kombiniert. Die indirekte Rede übernimmt dabei die kompositorische Funktion der Abwechslung: manche Partien in direkter Rede wechseln sich mit Partien in indirekter Rede ab. Sogar in einem polyphonischen (mehrstimmigen) Werk kann sie die Erzählerstimme von der Figurenstimme abheben.

Die sprachlichen Merkmale der indirekten Rede sind: dritte Person statt erster, Konjunktiv statt Indikativ, Nebensätze (*sagte/meinte/dachte, dass...)* .

Das dritte Beispiel stellt **erlebte Rede** als Reflexion dar. In diesem eigenartigen Typ der Redewiedergabe sind die Autorensprache und die Figurensprache miteinander verschmolzen, so dass es kaum erkennbar ist, wessen Stimme man hört. Eigentlich ist es ein Selbstgespräch der Figur, vom Erzähler in der 3. Person Präteritum dargestellt.

Moderne Schriftsteller bevorzugen diese Erzählmethode, weil sie das Versenken in das Innenleben der Figur (innere Konflikte, erregte Gedankenabläufe, feinste seelische Nuancen) und ein unmittelbares Mitfühlen ermöglicht.

Von allen Arten der fremden Rede besitzt die indirekte Rede die undeutlichsten formellen Merkmale. Das Fehlen eines klaren Hinweises auf den Übergang vom Berichten zur erlebten Rede verlangt den Einsatz feinster Sprachmittel, die die Grenze zwischen zwei Perspektiven – der des Erzählers und der der Figuren – fließend machen. Dazu gehören vor allem syntaktische und lexische Zeichen der emotionalen Rede: Ausrufesätze, rhetorische Fragen, Ellipsen, Satzabbrüche sowie Interjektionen, Partikeln, Lieblingswörter, Elemente der mündlichen Alltagsrede u. ä. Es wird auch der Konjunktiv gebraucht, obwohl der Moduswechsel nicht immer die erlebte Rede verrät.

Im **inneren Monolog** (s. Beispiel 4) geht es um die Wiedergabe von in Wirklichkeit unausgesprochenen Gedanken, Assoziationen, Ahnungen und Träume der Figuren in direkter Ich-Form. Das Wesentlichste des inneren Monologs besteht – wie bei der erlebten Rede/Reflexion – in der Vereinigung der Autor- und Figurenperspektive, das Spezifische aber – im Dominieren der Figurenstimme. Davon zeugt vor allem der Wechsel vom Präteritum zum Präsens und von der dritten Person zur ersten oder seltener zur zweiten (bei der Selbstanrede). Aber dies bedeutet nicht, dass der Erzähler seine Position nicht bewahrt: Er äußert sich aus der Figur heraus, indem er ihre Gedanken und Erlebnisse in einer für diese Person typischen Form wiedergibt. Gerade in dieser Unmittelbarkeit und Dynamik der

Darstellung liegt die besondere Wirkung des inneren Monologs, obwohl die scheinbar übergangslose Verknüpfung von Gedanken und Assoziationen ihn manchmal schwer verständlich machen.

Zu charakteristischen sprachlichen Mitteln des inneren Monologs gehören alltagssprachlicher, emotioneller Wortschatz, Satzbaubruch, Interjektionen, Partikeln sowie Besonderheiten der individuellen Sprechweise der Figur.

Aus dem inneren Monolog entwickelte sich später das literarische Gestaltungsmittel, das die unzusammenhängende, ungeordnete Reflexion einer literarischen Gestalt enthält. Diese moderne Erzähltechnik, die als *Bewusstseinsstrom* bezeichnet wird, setzt eine assoziative Folge von Bildern und Gedanken anstelle der geordneten Erzählhandlung.

Mit der Erzählkunst ist aufs engste die stilistisch-ästhetische Kategorie verbunden, die man nach Elise Riesel als **Subtext** oder **Untertext** bezeichnen kann: „Der Subtext ist es, was *zwischen* den Zeilen zu lesen ist – was *hinter* den expliziten Worten steckt – was *unter* dem Oberflächentext in der Tiefe liegt... Für das richtige Dekodieren eines Wortkunstwerkes ist das Erfassen der Unterbedeutung eine unabdingbare Forderung. Denn echte Dichtung ist zweidimensional: Sie enthält einen Ober- und Untertext; sie zwingt uns, Tieferes zu sehen, als ihre Oberfläche zeigt."

Der Subtext ist – bei all seiner Implizität – kein Produkt subjektiver Rezeption. Er lässt sich aus der sprachlichen Gestaltung unmittelbar durch Ausstrahlung von rational und emotional stark markierten Zeichen des realen Textes mehr oder weniger exakt erschließen. Im Subtext sammeln sich die im Kunstwerk indirekt ausgedrückten, aber doch spürbaren Inhalts- und Gefühlsnuancen.

Eines der häufigsten sprachstilistischen Mittel zur Herausbildung des Subtextes sind die Leitmotive. Damit ein Einzelmotiv zum symbolischen Leitmotiv wird, muss es sich in gewissen Abständen wiederholen und Bedeutungsträger sein. Die leitmotivische Technik zwingt den Leser, bald vorwärtsweisende, bald rückwärtsweisende Verknüpfungen im Erzählten aufzudecken, die subtextuelle Momente offenbaren.

Die Subtextualität kann auch durch Allusionen (Anspielungen auf bestimmte Zitate, auf bestimmte sprachstilistische Besonderheiten berühmter Persönlichkeiten u. ä.), Allegorisierungen und Symbolisierungen gebildet werden.

In der letzten Zeit gewinnt die Subtextualität immer mehr an Bedeutung, nicht nur in der schönen Literatur, sondern auch in anderen funktionalen Bereichen, vor allem in Massenmedien und im Sprachverkehr des öffentlichen Lebens.

Seminarübungen zum Thema „Rededarstellung in literarischen Texten"

Aufgabe 1. Äußern Sie sich zu Fragen der Erzähltechnik anhand folgender Textauszüge:

(1) „Ihr Gesicht kam mir bekannt vor. Sie war noch zehn Schritte vor mir; da erhob ich mich rasch und ging ihr entgegen. Sie hatte gelächelt, und ich wußte, wer sie war.

„Ja, ich bin es", sagte sie und gab mir die Hand.

„Ich habe Sie gleich erkannt"; sagte ich.

„Ich hoffe, das ist nicht zu schwer gewesen", erwiderte sie. „Und Sie haben sich eigentlich auch gar nicht verändert."

„Sieben Jahre...", sagte ich.

Sie nickte. „Sieben Jahre..." *(Schnitzler)*

(2) „Philips blaue Augen (das Schönste an ihm übrigens) reichten ihr gerade bis zum Mund. Ohne den Kopf zu bewegen, hatte sie manchmal seine Augen geküßt, aber nur aus Mitleid, weil sie so groß war und er so klein. Hatte ein Mann, dessen Augen ihr gerade bis zum Mund reichten, der in Amerika Geschäfte machte und über diese ‚Tätigkeit' pathetische Schriftrede führte, als wären's Rittertaten, hatte solch ein Mann das Recht, ihrer so sicher zu sein?! Wer war er denn? Hatte er Papas feine und resignierte Miene bei seiner Werbung nicht verstanden?" *(Werfel)*

(3) „Die Polizisten erschienen nochmals, um ein Protokoll aufzunehmen. Sie sei also am Abend mit Momme Berend Nissen und anderen zu einem Volleyballturnier gefahren und habe bei ihrer Rückkehr geglaubt, ihr Mann sitze wieder einmal in der Waldesruh. Sie brauchte nur den Kopf sinken zu lassen, als nicke sie knapp. Die Beamten schienen schon Bescheid zu wissen." *(Homann)*

(4) „Welch ein Treiben vor den Kaufhäusern, die Herde geht einkaufen – nein, sag das nicht. Dir ist der Spaß vergangen: klingt schon besser. Wenigstens ist es nicht leicht, auf dem Rand eines ausgetrockneten Brunnens zu sitzen und zu wissen, daß man anderswo auch nicht besser paßt ....

- Weißt du, daß du so nie etwas verkaufen wirst?

Ein großer Passant, zu mir hergebeugt.

- Na hier, deinen Schmuck.

- Den trage ich, den will ich nicht verscherbeln.

- Angeber.

Da geht er hin; er meint meine Kettchen, die Uhr, was weiß ich, meinen Ohrring. Wo sind wir denn hier, ich verkaufe nichts!

Ruhig, sei kein Hitzkopf. Deine auffällige Kleidung war doch immer ein Spiel für dich, warum solltest du sie jetzt in Frage stellen. Sabine läßt sie sich auch ganz gerne gefallen,

nur manchmal, doch öfter, nimmt sie sie bloß hin. Es ist allein deine Sache, wie du dich kleidest." *(Kaminski)*

Aufgabe 2. „Die moderne Literatur mit ihrer komplizierten Erzähltechnik hat noch eine ganze Reihe von Mischformen der Rededarstellung geschaffen"– meint Elise Riesel. Überprüfen Sie diese These, indem Sie folgendes Textbeispiel untersuchen.

„Im Flur klingelte das Telefon, Es war Berend. Gegen fünf komme er sie abholen, wie verabredet. „Wie verabredet?" sagte sie. „Ich dachte, ich müßte selber fahren." Wieso denn. Ob Hennessen sie ärgere, ob er wieder unterwegs sei. „Der tut mir nichts, im Gegenteil. Der trinkt im Augenblick sogar nicht mehr."

Sie redeten am Tisch über die Station. Hennessen sagte, sein Zement und Zementkalk seien hart geworden, er müsse sich neuen besorgen. „Um fünf holt mich Berend für das Spiel heute abend." Dann sei er längst wieder da, sagte er. Sie pflegte sich am Nachmittag, um abends in Form zu sein." *(Homann)*

Aufgabe 3. „Der Kontrabass" von Patrick Süskind ist als innerer Monolog eines Kontrabassspielers dargestellt. Folgender Auszug – wenn auch kurz – hat die wichtigsten Stileigenschaften der entsprechenden Rededarstellungsart. Besprechen Sie diese Eigenschaften und äußern Sie sich ferner zur Frage, ob es in der Übersetzung die Stilqualität des Originals beibehält.

„...Ich bin Kavalier zu der Dame, die ich liebe, vom Scheitel bis zur Sohle. Aber es ist ekelhaft, wenn diese Dame mit anderen Herren ausgeht. Ich finde das ekelhaft! Die Dame, die *ich* liebe! Geht nicht mit anderen Herren ins Fischlokal! Nacht für Nacht!... Zwar, sie kennt mich nicht, aber... aber das ist auch die *einzige* Entschuldigung, die sie hat! Wenn sie mich kennt... wenn sie mich dann kennenlernt... es ist nicht wahrscheinlich, aber... wenn wir uns dann kennen, dann – kann sie was erleben, das kann ich ihnen jetzt schon sagen, das gebe ich Ihnen schriftlich, weil... weil...

Er fängt plötzlich zu brüllen an.

...ich lasse es mir nicht gefallen, daß meine Frau, bloß weil sie Sopranistin ist und eines Tages Dorabella singt oder Aida oder Butterfly, und ich bin bloß ein Kontrabassist! – das sie... deswegen... in Fischlokale geht... das lasse ich nicht ...verzeihen Sie... Entschuldigung... ich muß mich etwas ... mäßigen... glaube ich ... mäßigen... – glauben Sie, daß ich ... für eine Frau... überhaupt zumutbar bin...?"

„...ქალთან, რომელიც მიყვარს, თხემით ტერფამდე კავალერი გახლავართ. მაგრამ საზიზღრობაა, როცა ეს ქალი სხვა მამაკაცებთან დაიარება. საზიზღრობაა! ქალი, რომელიც *მე* მიყვარს, სხვა მამაკაცებთან ერთად არ უნდა დადიოდეს თევზის რესტორანში! ყოველ საღამოს! ... მართალია არ მიცნობს, მაგრამ... მაგრამ მისი

ერთადერთი გამართლებაც სწორედ ეს არის! როცა გამიცნობს... თუკი გამიცნობს... ძნელი წარმოსადგენია, მაგრამ... თუკი გამიცნობს, მაშინ... მაშინ ვაჩვენებ (ეს ახლავე შემიძლია გითხრათ და ამაში ეჭვი არ შეგეპაროთ), იმიტომ რომ ... იმიტომ რომ ...

უცებ ღრიალს იწყებს.

... ვერ მოვითმენ, რომ ჩემი ცოლი, მხოლოდ იმიტომ, რომ სპრანოა და ერთ მშვენიერ დღეს დარაბელას ან აიდას ან ბატერფლაის პაეტიას იმღერებს, მე კი მხოლოდ და მხოლოდ კონტრაბასისტი ვარ!... რომ ამის გამო... თევზის რესტორანში დაიარებოდეს... ამის უფლებას... მაპატიეთ... ბოდიშს ვიხდი... ცოტა უნდა ... თავი შევიკავო... მე მგონი... შევიკავო...

როგორ ფიქრობთ, საერთოდ... გამოვდგები... ქალისათვის?"

(aus dem Deutschen übersetzt von Bidzina Ramischwili)

Aufgabe 4. Untersuchen Sie das Zusammenspiel des Oberflächentextes und des Subtextes im folgenden Kurzstück von Gabriele Wohmann, und nehmen Sie Stellung zur These von Elise Riesel: „Dem Nichtausgesprochenen kann ein bedeutend gewichtigerer Ausdruckswert zukommen als dem Ausgesprochenen".

Flitterwochen, dritter Tag

Reinhard am dritten Tag gegen fünf, auf der Bierkneipenterrasse: Du wirst deine Arbeit aufgeben. Du wirst einfach kündigen. Es war fast windstill, die Luft feucht. Ich kam aber nicht ganz dahinter, ob es mir richtig behagte. Ich starrte immer weiter den Mann mit der Warze an. Reinhard hob sein Glas, trank mir zu, mit irgendeinem Trinkspruch auf unsere Zukunft. Die Warze sah wie ein Polyp aus. Reinhard schlug vor, so wie jetzt an der See auch später regelmäßig spazieren zu gehen. Ja. Warum nicht? Schließlich: die Wohnung mit ihrer günstigen Lage. Unterm Hemd würde die Warze sich auch bemerkbar machen. Sie war mehr als einen Zentimeter lang. Seitlich vom Schlüsselbein stand sie senkrecht ab. Prost, Schatz, cheerio! Vielleicht, bei diesem Unmaß, hieß das nicht mehr Warze, was ich immer noch anstarrte. Liebling, he! Wir sind getraut! Du und ich – wir zwei – was man sich so zunuschelt kurz nach der Hochzeit. Reinhards Lieblingsgerichte, dann meine. Durch die Fangarme sah die Warze einer Narrenkappe ähnlich. Die Wohnung werden wir nach deinem Geschmack einrichten; der Garten – bloß Wildnis. Tee und Reinhards Teegroßhändler. Nett, so einig zu sein. Abwegiges Grau der See, und mein zweites Glas leer. Die Oberfläche der Warze war körnig, wie die Haut auf Hühnerbeinen. Reinhard hat noch zwei Stella Artois[1] bestellt, ich fühlte nun doch ziemlich genau, dass es mir zusagte, das Ganze, das Bier, diese Witterung, dies bemerkenswerte Meer und unser Gerede über alles, zum Beispiel: Hauptsache, du bist dein blödes Büro los. Das schrundige Ding auf der

[1] belgisches Bier

Schulter, erstarrtes Feuerwerk, stand nicht zur Debatte. Reinhard schützte wieder mal ein Schiff vor und starrte durchs Fernglas runter auf den Strand. Gewitter stand unmittelbar bevor, unser Zusammenleben auch, auch Abendspaziergänge, Teebestellungen, Leibgerichte, die Warze war immer noch sichtbar nun unterm Hemd, das der Mann anzog. Antonio Gaudi[2] hätte sie geträumt haben können. Reinhard redete, und ich habe eine Zeit lang nicht zugehört, weil ich – ich hätte schon ganz gern gewusst, ob das nicht wehtat, wenn mehr als nur ein Hemd auf die Warze Druck ausübte. Organisation, Schatz, sagte Reinhard, und er ist nicht nur billiger beim Großhändler, es ist einfach besserer Tee. Weiter Stella Artois, die Schwüle war mir recht, das Meer lieb und wert, egal Reinhards Seitensprünge durchs Fernglas. Der bekleidete Krake, der vertrauliche Vielfuß, Verruca[3] die Warze. Freust du dich, Schatz? Reinhard war mir jetzt näher. Auf alles, Schatz? Und was man so sagt. Es war nett.
Der Mann mit der neukatalanischen Warze bezahlte. Dann verstaute er sein Fernglas in einem etwas abgeschabten Lederetui. Er stand auf. Da stand auch ich auf. Der Mann mit der Warze bahnte sich den besten Weg zwischen den Korbsesseln. Ich hinterher. Er brauchte nicht weiter auf mich zu warten , ich habe kaum gezögert, er wartete, wieder mir zugekehrt, die Warze, das Wappen, er wartete, Reinhard wartete, mein Mann mit der Warze. *(nach Biermann/Schurf)*

Aufgabe 5. Bestimmen Sie in der Kurzgeschichte von Peter Bichsel die funktionale Beziehung der erzählerischen Mittel (Kombinieren der Redeweisen, Symbolik, Leitmotive, kompositionsbezogene Stilfiguren usw.) zum Textganzen sowie seinem thematischen Schwerpunkt „Sehnsucht des modernen Menschen nach Erlösung aus der Alltagsroutine und seine Passivität ".

San Salvador

Er hatte sich eine Füllfeder gekauft.
Nachdem er mehrmals seine Unterschrift, dann seine Initialen, seine Adresse, einige Wellenlinien, dann die Adresse seiner Eltern auf ein Blatt gezeichnet hatte, nahm er einen neuen Bogen, faltete ihn sorgfältig und schrieb: „Mir ist es hier zu kalt", dann, „Ich gehe nach Südamerika", dann hielt er inne, schraubte die Kappe auf die Feder, betrachtete den Bogen und sah, wie die Tinte eintrocknete und dunkel wurde (in der Papeterie garantierte man, daß sie schwarz werde), dann nahm er seine Feder erneut zur Hand und setzte noch großzügig seinen Namen Paul darunter.
Dann saß er da.

---

[2] spanischer Architekt, mit dessen Namen der neukatalanische Baustil verbunden wird.
[3] *Verruca:* Warze

Später räumte er Zeitungen vom Tisch, überflog dabei die Kinoinserate, dachte an irgend etwas, schob den Aschenbecher beiseite, zerriß den Zettel mit den Wellenlinien, entleerte seine Feder und füllte sie wieder. Für Kinovorstellung war es jetzt zu spät.
Die Probe des Kirchenchores dauert bis neun Uhr, um halb zehn würde Hildegard zurück sein. Er wartete auf Hildegard. Zu all dem Musik aus dem Radio. Jetzt drehte er das Radio ab.
Auf dem Tisch, mitten auf dem Tisch, lag nun der gefaltete Bogen, darauf stand in blauschwarzer Schrift sein Name Paul.
„Mir ist zu kalt"; stand auch darauf.
Nun würde also Hildegard heimkommen, um halb zehn. Es war jetzt neun Uhr. Sie läse seine Mitteilung, erschräke dabei, glaubte wohl das mit Südamerika nicht, würde dennoch die Hemden im Kasten zählen, etwas müßte ja geschehen sein.
Sie würde in den „Löwen" telefonieren.
Der „Löwe" ist mittwochs geschlossen.
Sie würde lächeln und verzweifeln und sich damit abfinden, vielleicht.
Sie würde sich mehrmals die Haare aus dem Gesicht streichen, mit dem Ringfinger der linken Hand beidseitig der Schläfe entlangfahren, dann langsam den Mantel aufknöpfen.
Dann saß er da, überlegte, wem er einen Brief schreiben könnte, las die Gebrauchsanweisung für den Füller noch einmal – leicht nach rechts drehen – , las auch den französischen Text, verglich den englischen mit dem deutschen, sah wieder seinen Zettel, dachte an Palmen, dachte an Hildegard.
Saß da.
Und um halb zehn kam Hildegard und fragte: „Schlafen die Kinder?"
Sie strich sich die Haare aus dem Gesicht. *(nach Biermann/Schurf)*

Aufgabe 6. Worin besteht die Spezifik der Erzähltechnik in folgendem Auszug aus dem Roman von Uwe Timm „Heißer Sommer"? Bestimmen Sie, wo und wie sich die Stimmen des Er-Erzählers und der Buchfigur überschneiden. Stellen Sie sprachliche Signale fest, die den Ausgang der Geschichte vorausahnen lassen.

(Vier junge Leute sitzen an einem Tisch im Vorgarten eines Lokals.)

„ Ulrich erzählte von Ulrich, der damals noch Ulli hieß, und von Moritz dem Foxterrier. Also:

Es war kurz nach der Währungsreform, da hatten sie einmal einen Kriegskameraden seines Vaters besucht. Mit dem war sein Vater in Rußland durch dick und dünn gegangen, wie er damals immer sagte. Sie standen also, sein Vater, seine Mutter (sein kleiner Bruder Manfred war damals noch nicht da), der Foxterrier Moritz und er, der kleine Ulli, an einem Sonntagnachmittag bei dem Kameraden vor der Tür und klingelten. Aber niemand öffnete und sein Vater sagte: Komisch, da ist doch jemand, man hört doch Geschirrklappern, und klingelte nochmals das vereinbarte Doppelzeichen. Vielleicht haben sie schon gegessen, sagte Ullis Vater.

Die beiden Familien besuchten sich nämlich manchmal unangekündigt zur Essenszeit. Die mit den lila Fingernägeln hörte Ulrich bereits zu.

Endlich wurde die Haustür geöffnet, und der Kamerad sagte: Hallo, ihr, das ist ja eine Überraschung.

Es riecht nach Gebratenem und Ullis Vater fragt, ob sie auch nicht stören beim Essen. Aber der Kamerad sagt: Selbstverständlich nicht, sie seien leider gerade mit dem Essen fertig geworden, schade, etwas früher und sie hätten mitessen können, es sei fast zu reichlich gewesen. Und die Tochter des Kameraden trägt gerade das Geschirr in die Küche.

Was gab es denn?

Was ganz Außerordentliches, sagt der Kamerad, Gänsebraten.

Alle seufzen und sagen: Gänsebraten.

Woher hast du denn die Gans?

Organisiert beim Tommy, getauscht gegen ein Deutsches Kreuz in Gold und eine silberne Nahkampfspange.

Donnerwetter, sagt Ullis Vater, du bist ja doch noch der alte. Der Kamerad lacht und sagt, ja, ja, man tut, was man kann, aber er sagt das so merkwürdig hastig, leider müßten sie gleich weg, und Ullis Vater sagt darauf: sie hätten auch nur mal kurz vorbeisehen wollen, schnell mal guten Tag sagen. Wir gehen gleich wieder. Aber da schlägt der Kamerad Ullis Vater auf die Schulter, kameradschaftlich, was dem kleinen Ulli immer gefallen hat, und sagt: Kommt doch wenigstens einen Augenblick rein.

Der hat dabei nicht an den Hund gedacht, ergänzt Lothar zu den beiden Frauen hinüber.

Und Ulrich fährt fort: Den Moritz, den hatte der Kamerad nämlich nicht gesehen. Sie gehen alle ins Wohnzimmer, wo es besonders gut riecht, und da kriecht Moritz sofort unters Sofa, wobei sich der Kamerad und seine Frau ansehen, und der Kamerad ist auf einmal ganz einsilbig, was er doch sonst nie ist, sonst ist er immer zu Scherzen aufgelegt, greift Ulli in die Haare und so, aber jetzt, jetzt sagt er gar nichts und Ullis Eltern setzen sich auf das Sofa, unter dem es kratzt und zerrt, und Ullis Vater sagt: Pfui und Ksch und willst du wohl.

Aber der Kamerad sagt, Mensch, laß doch den Hund spielen, der stört doch niemanden, aber er sagt das gar nicht so überzeugend, wie er sonst etwas sagt, und seine Frau wird erst rot und dann wieder blaß, während unter dem Sofa ein Geschmatze und Geschlappe anfängt, und der Kamerad sagt, er hätte neulich, rein zufällig, den Zörn getroffen, der damals den Stoßtrupp geführt hat, bei Woronesh, als auch der Bataillonskommandeur fiel.

Nicht Woronesh, sagt Ullis Vater, das war bei Kursk, und weil das Geschmatze unter dem Sofa immer lauter wird und weil der Kamerad schon wieder einen Angriff auf Charkov mit einem Ausbruch aus dem Kessel von Tscherkasy verwechselt, fragt der Vater, was der Hund da unten treibt, und gibt Ulli den Befehl, sofort den Köter unter dem Sofa hervorzuholen, wogegen der Kamerad heftig protestiert und sagt,, man solle doch wenigstens dem Hund seine Freiheit lassen, in diesen Hundezeiten, und die Frau des Kameraden will Ulli, als der sich auf den Boden legen will, sogar festhalten.

Und jetzt kommt der Clou, sagt Lothar.

Greif doch nicht immer vor, sagt Ulrich.

Also, der kleine Ulli kriecht an das Sofa ran und ruft: Der frißt da was. Aber was, das konnte er nicht erkennen, und er versucht, Moritz am Halsband unter dem Sofa hervorzuziehen. Aber der schnappt nach seiner Hand, was Moritz noch nie getan hat, und knurrt.

Alle sind aufgesprungen und reden durcheinander, und die Tochter des Kameraden lacht und lacht.

Sofort raus mit dem Köter, befiehlt Ullis Vater.

Ulli stöbert Moritz auch endlich auf, und der kriecht mit dem Hinterteil voran unter dem Sofa hervor, und hinter sich her zieht er eine große gebratene Gans.

Er hatte schon ganze Batzen herausgerissen. Rückwärts zieht er die Gans über den Teppich quer durchs Wohnzimmer zum Vertiko und knurrt und reißt und schlingt.

Als Ullis Mutter eingreifen will, sagt der Kamerad immer noch: Nun laß doch den Hund."

3.8 Methoden der Stilanalyse

Bei der Stiluntersuchung eines Textes kommt es darauf an, die Verwendung jener sprachlichen Mittel herauszufinden, die dem Text sein Gepräge geben und ihn in seiner gesellschaftlich-kommunikativen Funktion charakterisieren. Dabei ist zu betonen, dass die stilistische Analyse keineswegs darin besteht, diese Mittel in einem Text herauszusuchen und zu gruppieren: Stilistische Analyse kann nur dann produktiv sein, wenn alle Elemente des Stils in einem Sprachwerk als natürlicher Ausdruck seines Gehalts und seiner Funktion verstanden werden. Diese organische Einheit des Inhalts, der Funktion und der Form festzustellen, ist die eigentliche Aufgabe des Stilforschers. All das muss aber vor allem sprachdidaktischen Zwecken dienen. Der Analysierende soll die stilistischen Ausdrucksmöglichkeiten einer Sprache kennenlernen; er soll durch die Analyse spezifische Stilmerkmale und Stileffekte, Intentionen und Redestrategien von Autoren durchschauen; nach der Aneignung der Methoden der Stilanalyse soll er außerdem den Weg von der Textinterpretation zur Textproduktion gehen können, damit er in seiner Muttersprache und graduell auch in Fremdsprachen die stilistischen Möglichkeiten kommunikationsadäquat verwenden lernt. Methoden der Stilanalyse müssen daher lehr- und lernbar sein. Aber gerade die Erarbeitung solcher Methoden war und bleibt das Hauptproblem der traditionellen Stilistik. Zwar hat es im Grenzbereich zwischen Linguistik und Literaturwissenschaft, in dem man sich mit Stil beschäftigt, nicht an der Entwicklung vielfältiger Stilkonzeptionen gefehlt. Um so erstaunlicher ist es, dass nur ganz selten aus den Stiltheorien Methoden für konkrete Stilanalyse abgeleitet wurden. Lange Zeit war die Stilinterpretation eine "Sache des Gefühls". Das hatte zur Folge, dass die traditionelle Stilistik keine ausreichende Methodenlehre für stilistische Textuntersuchungen anbietet. Deshalb kann man nur über einige Hauptverfahren sprechen.

Explication de textes. Die als "explication de textes" bezeichnete Methode, literarische Texte zu erläutern und zu interpretieren, ist gegen Ende des 19. Jahrhunderts in Frankreich entstanden und wird vor allem in französischsprachigen Ländern (besonders im Schulunterricht) bis heute praktiziert. Die zu analysierende Textstelle wird:

- im Gesamttext lokalisiert;
- inhaltlich erläutert;
- in Bezug auf Entstehung historisch betrachtet;
- sprachlich und stilistisch erklärt;
- in ihrer Gesamtbedeutung gewürdigt.

Das Repertoire von Interpretationsmomenten wird in der Regel von Autor zu Autor variiert. So schlägt zum Beispiel E. Riesel für den Interpretationsprozess folgenden Ablauf vor:

für literarische Texte

- kurze literarische Würdigung des Textes (Biografisches über den Dichter; seine Stellung in der Geschichte der Literatur; Genre des Textes)
- kurze Angaben über den Text (explizit ausgedrückter Inhalt; implizit mitschwingender Gedankengehalt: Lokalisierung des Auszuges im Text)
- Textkomposition (der innere und äußere Aufbau des Textes) und ihre sprachstilistische Verwirklichung
- ausdrucksvolles Lesen des Textes.

für nichtliterarische Texte

- kurze Angaben über den Text (explizit ausgedrückter Inhalt; implizit mitschwingender Gedankengehalt; Lokalisierung des Auszuges im Gesamttext)
- außerlinguistische Spezifik des Textes (seine funktionalen und individuellen Stilzüge und ihre sprachliche Ausformung)
- Textkomposition (der innere und äußere Aufbau des Textes) und ihre sprachstilistische Verwirklichung
- ausdrucksvolles Lesen des Textes.

Die Stilforscherin bezeichnet dieses Verfahren als "komplexe Textinterpretation" und sieht ihren Zweck in der Untersuchung der Wechselbeziehung zwischen Inhalt, Form und Wirkung des sprachlichen Gebildes. Dabei unterscheidet sie zwischen zwei eng miteinander verbundenen Unterarten der Analyse. Das sind:

- *die sogenannte literarische Textinterpretation*, in der besonderer Nachdruck auf das Erfassen literarisch-ästhetischer Merkmale des Werkes gelegt wird;
- *die sogenannte linguostilistische Textinterpretation*, in der die Hauptaufmerksamkeit dem Erfassen sprachstilistischer Merkmale des Werkes gilt. Diese Methode ist nicht nur auf schöngeistige, sondern auch auf Werke verschiedener kommunikativer Bereiche anwendbar.

Vergleich verschiedener Textfassungen. Der Vergleich von verschiedenen Textfassungen wird zu unterschiedlichen Zwecken vorgenommen. In der traditionellen Literaturwissenschaft dient diese Methode der Untersuchung von Textgenese: Es werden in der Regel verschiedene Fassungen eines literarischen Textes mit einander konfrontiert, um Aufschluss über die Auswahl des Autors und sogar über Änderungen seiner stilistischen Intentionen zu gewinnen. So ist z.B.

Goethes Gedicht "Willkommen und Abschied" in zwei Fassungen überliefert, die sich in einigen Versen stilistisch unterscheiden:

Frühe Fassung

Die Nacht schuf tausend Ungeheuer,
Doch tausendfacher war mein Mut,
Mein Geist war ein verzehrend Feuer,
Mein ganzes Herz zerfloß in Glut.

Spätere Fassung

Die Nacht schuf tausend Ungeheuer,
Doch frisch und fröhlich war mein Mut,
In meinen Adern welches Feuer!
In meinem Herzen welche Glut!

Bei solchen Vergleichen kommen stilistische Unterschiede deutlich zum Ausdruck. Aus diesen Gründen werden auch mit gutem Erfolg beliebige bedeutungsgleiche Texte verglichen, besonders aber jene, die den verschiedenen Funktionalstilen angehören. Die in solchen Texten getroffene verschiedenartige Auswahl von sprachlichen Mitteln deutet vorwiegend unterschiedliche Bedingungen jener Kommunikationssituationen an, in denen diese Texte fungieren.

Obwohl solche Stilvergleiche weitläufig durchgeführt wurden (für unterschiedliche Textfassungen, verschiedene Schaffensperioden eines Autors, unterschiedliche literarische Epochen, unterschiedliche Funktionalstile, geschriebene vers. gesprochene Sprache usw.), fehlt es bislang an einer ausgebauten Vergleichsmethodik.

Stilistisch-quantitative Analysemethoden. Im Gegensatz zu traditionell rein subjektiven Verfahren der Stilinterpretation stehen Versuche, den Stil von Texten mit Hilfe von statistischen Analyseverfahren objektiv zu beschreiben. Die statistische Methode besteht im Grunde genommen im Auszählen von irgendwelchen stilistisch relevanten sprachlichen Einheiten. Bislang wurden vorwiegend die Wortlänge, die Satzlänge und das Frequenzverhältnis zwischen Verb und Nomen quantifiziert. So wurde z. B. festgestellt, dass die maximale Satzlänge (von 14 bis 18 Wörtern) in der modernen deutschen Sprache für populärwissenschaftliche Prosa charakteristisch ist. (Vergleichsweise lag dieses

Maximum in Lessings Werken bei 24 und in Goethes Texten bei 30 Wörtern je Satz.) Die statistische Bearbeitung der Wortwahl hat bewiesen, dass die abstrakten Substantive den wissenschaftlichen Stil kennzeichnen, der Stil des Alltagsverkehrs aber die emotionale Lexik bevorzugt. Nach der Gebrauchsfrequenz einzelner Wortarten wurde ein "verbalstilistischer" oder "nominalstilistischer" Charakter verschiedener Textarten zum Ausdruck gebracht usw.

Viele dieser Untersuchungen wären ohne den Einsatz elektronischer Datenverarbeitungsanlagen nicht möglich gewesen. Dabei muss beachtet werden, dass der Computer keineswegs nur ein Hilfsmittel des Zählens ist: Durch Computerauswertungen ergeben sich Hinweise auf mögliche stilistische Zusammenhänge, die auf andere Weise nicht auffallen würden.

Die statistischen Methoden der Stilanalyse sind mit gutem Erfolg zur Autoridentifizierung eingesetzt worden, d. h. zur Klärung der Verfasserschaft von anonym überlieferten Texten und von Texten, deren Autorenschaft umstritten ist. Im Großen und Ganzen aber sind sie als Ergänzung zu anderen Methoden der Stilanalyse zu betrachten.

Hermeneutik. Die Hermeneutik ("immanente Deutung der Texte") versteht Stil als Werkstil und versucht, ihn nur aus dem Werk selbst heraus zu analysieren: Das literarische Kunstwerk und sein Stil sollen in werkimmanenter Interpretation erhellt werden, ohne Rückführung auf biografische Umstände aus dem Leben des Autors, auf Strömungen der zeitgenössischen Geschichte, Philosophie oder Kunstauffassung. Nach dieser Konzeption kann Stil nur als Gesamteigenschaft eines geschlossenen Werkes beschrieben werden. Stilzüge in einem begrenzten Kontext lassen sich nicht analysieren, da sie auf den Stil des ganzen Kontextes verweisen.

Der Interpretationsprozess vollzieht sich *(nach Spitzer)* hauptsächlich in zwei Schritten. Zunächst liest der Interpret den Text durch, bis ihm "etwas Sprachliches auffällt", in dem er ein stilistisch relevantes Merkmal erkennt. Bei der erneuten Lektüre überprüft er dieses Merkmal systematisch am Text und bestätigt es durch zahlreiche ähnliche Stilmerkmale. Die Auffassung, dass ein intuitiv erkanntes Einzelmerkmal relevant und repräsentativ für das ganze Kunstwerk ist, beruht auf der Annahme, dass literarische Texte stets homogene einheitliche Ganzheiten sind, in denen jede Einzelheit qualitativ auf das Gesamte verweist.

Der zweite Schritt der Analyse vollzieht sich beträchtlich methodischer als der erste: Für den ersten Schritt gibt es keine methodischen Hinweise – er hängt völlig von der Intuition des interpretierenden Subjekts ab. Daher ist es schwer, die Interpretationspraxis methodisch zu systematisieren und als lehrbares Verfahren

darzustellen. Deswegen ist dieses Verfahren – wie Bernd Spillner sagt – "nur von begnadeten Interpreten durchfürbar".

Kontext-Kontrast-Verfahren. Diesem Verfahren liegt die Stilauffassung von Michael Riffaterre zugrunde. Nach dieser Auffassung resultiert Stil aus dem Kontrast zwischen dem unerwarteten Element im Text und dem vorangehenden Kontext. (Diesen Kontext bezeichnet Riffaterre als *Mikrokontext*). Der Kontrast wird also durch den Mikrokontext und das kontrastierende sprachliche Element gebildet. Der Stileffekt entsteht als Resultat des Zusammenwirkens von Mikrokontext und unvorhersagbarem Kontrastelement. Das kann man sich leicht an einem Beispiel klarmachen. Nehmen wir an, dass in einem Text, der aus einer Folge komplexer hypotaktischer Perioden besteht, plötzlich ein ganz kurzer, einfach gebauter Hauptsatz auftritt. In diesem Fall bildet die Hypotaxe, den einen Pol des kontextuellen Kontrastes, den zweiten aber – das unerwatete und daher stilistisch markierte Element – der kurze Hauptsatz. Der Stileffekt kommt durch die beiden in Kontrast stehenden Elemente und dem Kontrast selbst zustande.

Der erste Ansatz von Riffaterre, dass alle sprachlichen Elemente kontextgebunden sind und je nach dem Kontext einen Stileffekt ausüben können oder auch nicht, wird durch den Ansatz der Rolle der Kategorie *Leser* ergänzt, die in Beziehung zu den Kontextkontrasten gesetzt wird. Demnach kommt dem Leser eine entscheidende Funktion zu: Die Stileffekte werden eingentlich erst existent, wenn sie vom Leser wahrgenommen werden. Andererseits ist der Leser auch für die praktische Stilanalyse von Bedeutung: Er soll nämlich dem Stilforscher Hinweise auf das Vorhandensein der stilistischen Elemente im Text geben. Dadurch kann der Stilforscher subjektiven Werturteilen entgehen.

Riffateterres Gedanke, die Befragung von Informanten in die Stiluntersuchung einzuführen, hat wichtige Anstöße zur Entwicklung einer neuen Analysemethode gegeben, die in der Fachliteratur als "Verfahren der Leserbefragung" oder "Unterstreichungsmethode" bekannt ist. Hierbei geht es vor allem darum, dass Informanten gebeten werden, im Text alles zu unterstreichen, was sie für stilistisch relevant oder für auffällig halten. Solch ein Test ist eine gute Grundlage für die weitere Stilanalyse.

Methoden der Informantenbefragung sind für die Stilanalyse von höchstem Interesse. Aber leider haben sie bislang nur experimentellen Charakter.

Seminarübungen zum Thema "Methoden der Stilanalyse"

Aufgabe 1. Zwei verschiedene Interpretationen des Gedichts von Rainer Maria Rilke "Jetzt reifen schon die roten Berberitzen", die wir nebeneinanderstellen, offenbaren zwei unterschiedliche Analysemethoden: die eine kann als linguostilistische, die zweite aber als literarische bezeichnet werden. Lesen Sie diese Interpretationen aufmerksam durch und versuchen Sie festzustellen, auf welche Weise das unterschiedliche Herangehen an das dichterische Werk in diesen Textdeutungen zur Geltung kommt.

Rainer Maria Rilke

Jetzt reifen schon die roten Berberitzen

Jetzt reifen schon die roten Berberitzen,
alternde Astern atmen schwer im Beet.
Wer jetzt nicht reich ist, da der Sommer geht,
wird immer warten und sich nie besitzen.

Wer jetzt nicht seine Augen schließen kann,
gewiß, daß eine Fülle von Gesichten
in ihm nur wartet, bis die Nacht begann,
um sich in seinem Dunkel aufzurichten: –
der ist vergangen wie ein alter Mann.

Dem kommt nichts mehr, dem stößt kein Tag mehr zu,
und alles lügt ihn an, was ihm geschieht:
auch du, mein Gott. Und wie ein Stein bist du,
welcher ihn täglich in die Tiefe zieht.

(1)

Das Gedicht "Jetzt reifen schon die roten Berberitzen" ist eines der tiefsten und reichhaltigsten in Rilkes lyrischer Schöpfung. Es hat, wie oft bei Rilke, zwei Themen, das eine – mehr äußerlich und konkret, das andere – innerlich und philosophisch-verallgemeinernd.

Den Ausgangspunkt des Gedichts bildet das Thema "Mensch und Natur", näher betrachtet – der Mensch oder der Dichter inmitten der herbstlichen Natur, inmitten des herbstlichen Gartens oder Parks (alternde Astern atmen schwer im Beet). Die Naturbeschreibung als solche nimmt aber in dem dreizehnzeiligen Gedicht nur die beiden ersten Zeilen ein. Der Dichter eilt gleich darauf in seine Gedankenwelt zurück, aus der er vielleicht durch den glühenden Farbenfleck der *roten Berberitzen* hervorgescheucht

wurde. Und diese vorübergehende Betrachtung der konkreten Umwelt gibt Anlass für eine Reihe innerer Betrachtungen, die schon von der dritten Zeile an in Form von einer philosophischen These beginnen:

"Wer jetzt nicht reich ist, da der Sommer geht,
wird immer warten und sich nie besitzen."

Von welchem Reichtum ist hier die Rede? Das Gedicht wird nur dann verständlich, wenn man sich klar wird, dass, ungeachtet der größten Konkretheit der herbstlichen Eindrücke, den weiteren Auseinandersetzungen eine indirekte, metaphorisch-übertragene Bedeutung des Wortes *Herbst* zugrunde liegt: Es ist der Herbst des Menschenlebens, und noch präziser, der Herbst eines Künstlerlebens. Und so ist auch der Reichtum zu verstehen: Es ist der innere Reichtum eines Menschen, der ein langes, ereignisreiches Leben hinter sich hat. Jetzt oder nie soll dieser Mensch (der Dichter? der Künstler?) "reich" sein, um in seiner endgültig erreichten Reifezeit (und die Nacht bedeutet bei Rilke gerade die Zeit der schöpferischen Sammlung eines Künstlers!) *eine Fülle von Gesichten* in seinem seelischen Innern erstehen lassen. Wenn es jetzt nicht geschieht, so geschieht es nimmermehr, und der Mensch, von dem die Rede ist, der Künstler in ihm, ist tot. Gerade als Künstler ist er tot und *vergangen*, obgleich er als Mensch noch am Leben bleiben kann. Mit seiner schöpferischen Kraft ist es aber aus:

"Dem kommt nichts mehr, dem stößt kein Tag mehr zu,
und alles lügt ihn an, was ihm geschieht..."

Rilke ist hart gegen den sein schöpferisches Ich so leicht vernachlässigenden und verleugnenden Menschen, denn es ist eine Art Verbrechen gegen die hohe Gnade des künstlerischen Genies, darauf kein Erbarmen zu erhoffen ist, auch von Gott nicht, als der höchsten schöpferischen Kraft der Welt. Mit eiserner Folgerichtigkeit erfährt der Schuldige die Strafe für seine Schuld:

"auch du, mein Gott. Und wie ein Stein bist du,
welcher ihn täglich in die Tiefe zieht."

So endet das Gedicht. Es ist die Geschichte vom Verbrechen gegen sich selbst und von innerer Strafe – ein tragisches Subjekt, wo kein "glückliches Ende" denkbar ist.

Das Gedicht besteht aus drei fünffüßigen jambischen Strophen. Die erste und die dritte Strophe sind vierzeilig, wobei aber die erste, ruhigere Strophe, umklammernde Klang – und eingeklammerte Stumpfreime aufweist, während die Zeilen der dritten Strophe alle stumpf ausgehen, was mehr dem endgültigen Urteilsspruch über den Schuldigen angepasst ist. Die mittlere Strophe ist fünfzeilig (cdcdc) mit abwechselnden männlichen und weiblichen Reimen.

Seinem Bau nach zeigt also das Gedicht gewisse, für Rilke charakteristische Abweichungen von einer regelrechten Form. Die Ausführung folgt bei Rilke überhaupt sehr genau den Anforderungen des Inhalts.

Die drei Strophen bedeuten auch inhaltlich drei Etappen der Entwicklung. In der ersten wird die Exposition gegeben und die philosophische These formuliert. Die zweite Strophe ist der Ausarbeitung der These, der Konkretisierung desselben Gedankens

gewidmet. Die dritte Strophe fällt das gnadenlose Urteil über den Schuldigen. Dabei ist zu beachten, dass das Verschulden in der zweiten Strophe nicht direkt als negatives Verhalten, sondern als Verneinung des erwarteten positiven Verhaltens gegeben wird. Das ist sehr wichtig, denn dadurch erfahren wir, was geschehen sollte und doch nicht geschehen ist – so wird auch indirekt das positive Ideal einer schöpferischen Natur gegeben.

In diesem Gedicht Rilkes sind zwei verschiedene Möglichkeiten des dichterischen Verhaltens zu dem zu bearbeitenden Stoff sehr klar vertreten. Zwischen ihnen, wie zwischen zwei verschiedenen Polen, bewegt sich überhaupt die Gestaltung der Wirklichkeit. Es sind die sinnlich-bildhaften, konkreten und die rationalen, erklärend auslegenden Darstellungsarten. Beide Darstellungsarten bedienen sich verschiedener Mittel. Und dasselbe können wir auch in Rilkes Gedicht beobachten.

Die stimmungsvolle, konkret-bildhafte Beschreibung der Natur, obgleich sehr kurz gefaßt, zeigt einen einfachen syntaktischen Bau, ohne jegliche Hervorhebung des logischen Moments. Daher ist die Verbindung von Sätzen meist eine lose Aneinanderreihung, oft konjunktionslos:

"Jetzt reifen schon die roten Berberitzen,
alternde Astern atmen schwer im Beet."

Diese poetische Manier hat auch andere charakteristische Merkmale: eine ausgesprochene Vorliebe für metaphorische Mittel (alternde Astern atmen schwer im Beet) und Klangmittel aller Art (hier, die sich in den beiden Zeilen wiederholenden *r*, die gedehnten *a* und *e* der zweiten Zeile u. ä).

Diese Methode taucht bruchstückweise da auf, wo das positive Ideal das Dichters inmitten der negativen Beschreibung stückweise entsteht ("gewiß, daß eine Fülle von Gesichten / in ihm nur wartet, bis die Nacht begann, / um sich in seinem Dunkel aufzurichten..."), – also dort, wo die emotionale Anteilnahme des lyrischen Ichs an dem Geschehen zutage tritt. Hier sind es aber, wie gesagt, Bruchstücke von syntaktischen Einheiten, keine ganzen Sätze als solche, denn die Einstellung des Dichters und folglich die Intonation ist eine wesentlich andere geworden: Es ist eine logisch gebaute Anklagerede, die mit einem richtigen Urteilsspruch endet. Diese Anklagerede bildet gerade die zweite, rationale, erklärend-auslegende Darstellungsart.

Natürlicherweise sind hier ganz andere syntaktische Strukturen am Platz. Die Sätze sind von einer beträchtlichen Länge und logisch gebaut, es sind Satzgefüge. Der zweite Satz dieses Abschnitts nimmt alle fünf Zeilen der zweiten Strophe ein.

Die herrschende Figur ist der syntaktische Parallelismus – ein Mittel, das für die Rednerkunst, für die Rhetorik, sehr geeignet ist –, und da haben wir auch wirklich eine Art gerichtliche Auseinandersetzung, einen Prozess in poetischer Form.

So fangen z. B. die beiden ersten logisch gebauten Sätze mit den Worten an: "Wer jetzt nicht....", und der nächste Satz in der dritten Strophe beginnt mit einer Anschlusskonstruktion: "Dem kommt nichts mehr, dem stößt kein Tag mehr zu....".

Die Lexik ist auch viel trockener und sachlicher, außer den von uns hervorgehobenen bildhaften Momenten und auch den letzten zwei Zeilen mit dem pathetischen Anruf an Gott. Diese emotional gehobenen Zeilen enthalten wieder einer bildhaften Vergleich (und wie ein Stein) und zeichnen sich durch den Gebrauch von Klangmitteln aus (... ihn täglich in die Tiefe zieht)". *(T.I.Silman. Stilanalysen. 1969)*

(2)

"Jetzt reifen schon die roten Berberitzen"

Ein Bild, ein Herbstakkord setzt ein, ausgereift auch in der Klangkomposition.

"*Alternde* Astern atmen schwer im Beet".

Das Altern vollzieht sich gegenwärtig. Mit dem "Atmen" geht das Bild insgeheim hinüber in die beseelte Welt, aus dem Herbst des Jahres rücken wir in den Herbst des Lebens. Das Grundwort "alt" kommt ein zweites Mal jetzt im menschlichen Bereich.

"Der ist vergangen wie ein alter Mann".

Ein "alter *Mann*", der gelebt *hat*; Leben als Bewegung und Wachstum ist vorbei, nunmehr nur noch Zustand und Stillstand. Es wird ihm nichts mehr zuwachsen.

"Dem kommt nichts mehr..."

Vorbei ist das Aufnehmen von Welt, das Anraffen von Gestalten, das Licht, der Tag, die Spannung von Ich und Welt; die schöpferische Verwandlung ist unmöglich geworden.

"Dem stößt kein Tag mehr zu".

Zwar bleibt das Dasein äußerlich noch aufrecht, Fassade: Der erfüllte Innenraum fehlt, es steht in der Täuschung. Das Vergangen-Sein wird bestimmt von den Negationen vorher, von der Versäumnis der Ernte, dem Verfehlen der Reife.

"und alles lügt ihn an, was ihm geschieht;
auch du, mein Gott. Und wie ein Stein bist du,
welcher ihn täglich in die Tiefe zieht".

Das dichterische Ich, das nicht im Vordergrund erscheint, sagt in der dritten Person aus. Für "ihn", den alten Mann, ist Gott "wie ein Stein" – ist Schwere. "Alles" wird unwahr. Und das geschieht täglich und überall.

Woher die Verneinung?

Der Raum fehlt, in dem Gott wirken kann: die Seele. Gott verliert sein Recht. Wir hören einen Augenblick Nietzsches Wort heraus: "Gott ist tot". Rilke aber meint, wenn Gott totgesagt wird, muss zuvor die Seele tot sein. Lästerung fällt sichtbar auf den Lästerer zurück. Gottesdienst einer toten Seele ist Lüge. Anbetung mit versteinertem Herzen, Kult ohne Kraft lebendigen Glaubens ist Götzendienst. Darum spricht der Dichter das große *Du* an Gott, als dessen eigen er sich bekennt: "Auch du, mein Gott". Es ist wie anklagender Aufschrei, dem keine Lösung folgt. Ausweglos die Lage des anderen, Alten, des Dichters Ruf verhallt, die dritte Person ist wieder da. Der letzte Blick weist in die Tiefe, nach unten. So bleibt alles in Schwermut.

Die dunklen Töne des Eingangs steigern sich zur schwarzen Wucht des Endakkords. Auftakt und Ausgang stimmen zusammen. Sie greifen ineinander wie das zweimalige

"Alt". Sie umschließen, als Anfangs- und Schlussstrophe eine Mitte, die schwerer wiegt nach dem Maß des Gedichts: Der Fünfzeiler weitet die From, die Außenstrophen sind wie der Rahmen. Selbst das Reimprinzip ändert sich (cdcdc). Wie "Wer jetzt nicht..." und "... der ist vergangen..." sich ergänzen, so entsprechen sich die Reime "kann" und "Mann", betont durch die Symmetrie in der Achse: "... bis die Nacht begann". Sehen wir uns die Reime der Schlussstrophe an: Aus umfassenden, klingenden und stumpfen Reimen der Anfangsstrophe sind jetzt kreuzende Reime geworden, aber nur noch männlich-stumpfe. Nach der auch formal außerordentlichen, erregteren Mitte wird der Vers unruhiger, der Reim härter und wichtiger.

Was geht in dieser Strophe, die so sichtbar wirkende Mitte ist, vor?

"Wer jetzt nicht..."

Entschieden und entscheidend tritt die Aussage hervor. Stufe um Stufe ist sie vorbereitet.

"Jetzt reifen schon..."

"Wer jetzt nicht reich ist..."

"Wer jetzt nicht seine Augen schließen kann".

Dreimal dieses Jetzt. Unwillkürlich hören wir Rilkes "Herbsttag".

"Wer jetzt kein Haus hat, baut sich keines mehr.v

"Wer jetzt allein ist, wird es lange bleiben..."

"Jetzt": Der Punkt der Unausweichlichkeit ist erreicht. Das Dasein tritt in die Entscheidung, gerufen vor seine Summe.

"... da der Sommer geht".

Der Sommer ist die Fülle des Lebens. Wer ihn nicht nütze, dass er nun "reich" ist, in der Fülle ist und die Fülle in ihm, wird vergeblich harren. Er wird nie mehr in den Besitz der Ernte kommen, wird "immer warten".

Auf den aber, der wirklich gelebt hat, "wartet" nun die Fülle "in ihm". Die geborgene Fülle wartet nur, dass er "seine Augen schließt". Eine Welt von "Gesichten" wartet, dass es außen Nacht wird, dass das Handeln, die Aufnahme von Welt endlich aufhört. Soll innere Welt entstehen, "sich aufrichten" aus dem Verborgenen, muss "Dunkel", müssen die Brücken abgebrochen sein.

Solche Nacht zwingt den Menschen zu sich selber, zur Besinnung und entfaltet andere Möglichkeiten. Die Nacht entfesselt und bindet neu, wie in des Novalis "Hymnen an die Nacht".

"Nacht *beginnt*" - ein bewusster Akt - das Schließen der Augen, das "μύειν". Durch Trennung von der Welt zu uns zu kommen, ist der entscheidende Anruf. Es ist möglich zu allen Zeiten und an allen Orten.

"Wer jetzt nicht seine Augen schließen kann.
gewiß, daß eine Fülle von Gesichten
in ihm nur wartet, bis die Nacht begann,
um sich in seinem Dunkel aufzurichten: –
der ist vergangen wie ein alter Mann".

Dem Menschen, der nach innen schaut, steigt das Gesehene auf zu neuen "Gesichten". Das Gesehene wird Gesicht. Der Sehende wird Seher. Er sieht nun das Wesen des Gesehenen. Das Eigentliche, Gültige steht auf. Die wirkliche Welt entsteht, "richtet sich auf" – innen. Im Innenraum der lebendigen Seele wächst aus allem Gottes Gesicht. Wer aber erntet, ohne die Ernte des Lebens in Innenwelt zu verwandeln, erntet nicht. Wer lebt, ohne Ernte, Summe, Wesen des Lebens einzuverwandeln in das Leben seiner Seele, lebt nicht. Wer Gott nicht anschaut im Geiste, bleibt unberührt vom Geiste Gottes. Wer sich nicht scheiden kann vom toten Stoff, dem werden Gott und Seele "Stein".

Das Gedicht fordert keinen Weltverzicht. Im Gegenteil, zuerst müssen die Augen offen sein, erst müssen die Arme ernten. Ohne Tag und Tat keine Wandlung nach innen, ohne Sehen keine Gesichte, ohne Außen kein lebendiges Innen. Mensch sein heißt Stoff beseelen, Welt durchgeistigen, verwandeln. Tot ist, wer dem Außen verfällt. Auch Gott muss sich gegen ihn wenden.

Es könnte hier noch mehr gemeint sein: dass es erst der Mensch, wenn auch in hoher Gestalt als Seher, vielleicht als Dichter, ist, der Innenraum und mit ihm Gott schafft. So gäbe der Mystiker Gott Leben und Dasein? Hier wohnt fromme Scheu nahe bei Hybris. Sollte Gott wirklich des Menschen, des Mystikers Bild, Geschöpf und Gefangener sein?

Das Gedicht spricht von Verwandlung. Es ist die Verwandlung im Menschlichen, nicht die von oben. Die Möglichkeit der Gnade wird nicht berührt.

(Albrecht Weber. In: "Wege zum Gedicht". München/Zürich, 1956).

Aufgabe 2. Machen Sie sich noch mit einem Verfahren der Stilanalyse bekannt. Es folgt ein von Heribert Rück realisierter Kotext-Kontrastanalyse-Versuch. Für diesen Versuch hat der Stilforscher einen kurzen Ausschnitt aus Heines "Das Buch Le Grand" ausgewählt. Er betrachtet diesen Ausschnitt als kennzeichnend für Heines Kontrastierung des Erhabenen mit dem prosaisch Lächerlichen. Das Ziel der Analyse besteht darin, ein so schwer greifbares Phänomen wie Heinesche Ironie anhand der vorliegenden Textprobe zu entschlüsseln.

Der Textausschnitt wurde zuerst Seminarteilnehmern vorgelegt: Sie sollten stilistisch markierte Stellen unterstreichen. Die Unterstreichungsresultate wurden dann bei der Analyse berücksichtigt, ausgenommen die Fälle, die für den Leser des Jahres 1826 (Erscheinungsdatum des Werkes) – im Gegensatz zum heutigen Leser – stilistisch neutral waren (*besorgen* für *sich sorgen*, *mögen* für *können*, *jener, desselben*, das Weglassen des Hilfsverbs beim Plusquamperfekt in *getragen* und *hineingefallen*).

Hier der Textausschnitt:

"Und die fromme Ursula, die mich als Kind auf den Armen getragen, liegt auch dort begraben, und es wächst ein Rosenstrauch auf ihrem Grab – Rosenduft liebte sie so sehr im Leben, und ihr Herz war lauter Rosenduft und Güte. Auch der alte Kanonikus liegt dort begraben. Gott, wie elend sah er aus, als ich ihn zuletzt sah! Er bestand nur noch aus Geist und Pflastern und studierte dennoch Tag und Nacht, als wenn er besorgte, die Würmer

möchten einige Ideen zu wenig in seinem Kopfe finden. Auch der kleine Wilhelm liegt dort, und daran bin ich schuld. Wir waren Schulkameraden im Franziskanerkloster und spielten auf jener Seite desselben, wo zwischen steinernen Mauern die Düssel fließt, und ich sagte: "Wilhelm, hol doch das Kätzchen, das eben hineingefallen" – und lustig stieg er hinab auf das Brett, das über dem Bach lag, riß das Kätzchen aus dem Wasser, fiel aber selbst hinein, und als man ihn herauszog, war er naß und tot. Das Kätzchen hat noch lange Zeit gelebt."

Hier der strukturierte Text:

1. Und die fr. Ursula, die ... getragen, liegt auch dort begraben
2. und es wächst ein Rosenstrauch auf ihrem Grab-
3. Rosenduft liebte sie so sehr im Leben.
4. und ihr Herz war lauter Rosenduft und Güte.
5. Auch der alte Kanonikus liegt dort begraben.
6. Gott, wie elend sah er aus, als ich ihn zuletzt sah!
7. Er bestand nur noch aus Geist und Pflastern
8. und studierte dennoch Tag und Nacht, als wenn er besorgte,
9. die Würmer möchten einige Ideen zu wenig i.s. Kopfe finden.
10. Auch der kleine Wilhelm liegt dort ____
11. und daran bin ich schuld.
12. Wir waren Schulkameraden im Franziskanerkloster und spielten auf
13. jener Seite desselben, wo zwischen st. Mauern die Düssel fließt,
14. und ich sagte: "Wilhelm, hol doch das Kätzchen, das eben hineingefallen".
15. und lustig stieg er hinab auf das Brett, das über d. B. lag,
16. ____ riß das Kätzchen aus dem Wasser.
17. fiel aber selbst hinein,
18. und als man ihn herauszog, war er naß und tot.
19. D. Kätzchen ____ hat
20. noch lange Zeit gelebt.

Z.2. Die Anreihung einer Detail-Information durch "und" ist hier nicht zu erwarten. Das Scheinsubjekt "es" kontrastiert nicht nur mit dem Subjekt in Z.I; es rekurriert zugleich auf einen Märchen-Kode.

Z.3. "Leben" steht in Kontrast zu dem rekurrenten "Grab".

Z.4. Die Verknüpfung durch das anreihende "und" kommt unerwartet – das emphatische "so" in Z.3 lässt eine Fortsetzung durch "daß" erwarten.

"Rosenduft" wird durch das vorausgehende "Herz" wie durch das folgende "Güte" in Richtung des Merkmals + abstr gedrängt. Es entsteht ein eigentümliches Oszillieren in der Semantik von "Herz" und "Rosenduft", was vom Leser als Komik/Ironie wahrgenommen wird.

Z.5.: Kontrast durch Umstellung von "liegt auch dort" in Z.1.

Z.6.: Der exklamative Satztyp kontrastiert mit dem deklarativen Kontext.

Z.7.: Der Kontext "Es bestand nur noch aus" lässt ein Substantiv mit dem Merkmal + konkr erwarten. Nachdem sich der Leser mit dem Wort "Geist" auf + abstr umorientiert hat, erfolgt die Nennung des sehr konkreten "Pflastern". Die ironische Wirkung würde hier durch Tilgung des Wortes "Geist" zerstört.

Z.8.: Die Verwischung des Gegensatzes durch das anreihende "und" überrascht. (Man vergleiche "... Pflastern. Dennoch studierte er...").

Z.9. "die Würmer" kontrastiert mit dem durch den Makrokontext festgelegten "besorgte" (sich Sorgen machen um etwas Geistiges), wobei hier die mit dem Begriff "Würmer" verbundenen Konnotationen des Unangenehmen und Banalen den Gegensatz hervorrufen. Das abstrakte "Ideen" bildet als Objekt zu "die Würmer... möchten...finden" einen scharfen Kontrast zu den intern im Infinitivsatz erzeugten Vorstellungen. Auch hier würde die Wirkung von Komik/Ironie zerstört, wenn man den Begriff "Würmer" z. B. mittels einer Substitution durch "Nachwelt" beseitigte.

Z.10.: Durch die Nichtwiederaufnahme der Rekurrenz "begraben" entsteht eine textuelle Leerstelle (prosodisch: eine Pause), die als Kontrast wirkt.

Z.11.: Das anreihende "und" ist nicht zu erwarten. Der Effekt des Unerwarteten wird hier noch durch die vorausgehende Leerstelle verstärkt. Außerdem bringt der Teilsatz "und daran bin ich schuld" einen völlig neuen Aspekt ins Geschehen, so dass sich eine Abgrenzung durch "aber" anbieten würde.

Z.15. Unerwartete Anreihung durch "und" an einen direkten Befehlssatz. Der mit dem Wort "lustig" verbundene Begriff kontrastiert mit der durch "schuld" erzeugten und mit einem bestimmten Vorwissen verbundenen Lesererwartung. ("Auch der kleine Wilhelm liegt dort").

Z.16. Unterbrechung des Polysyndetons mit expressiver Wirkung (textuelle Leerstelle).

Z.18. Ironischer Kontrast-Effekt: dem erwarteten "tot" ist das konkrete und zugleich banale "naß" vorgeschaltet, wodurch beide Begriffe in das Licht ironischer Ambivalenz gerückt werden.

Z.19.: Textuelle Leerstelle: Man erwartet eine adversative Konjunktion (z. B. aber, jedoch, hingegen, indessen) zur Hervorhebung des tragisch-ironischen Gegensatzes.

Z. 19/20: Abrupter Wechsel in Erzählhaltung und Erzählperspektive (Tempusmetapher): "hat ... gelebt". Übergang zu einem Tempus der unmittelbaren Anteilnahme bezogen auf "das Kätzchen" (!) und gleichzeitig Rückschauperspektive.

Z.20.: Der semantische Gegensatz zwischen "noch lange gelebt" und durch "stieg, riß, fiel" bezeichnet kurze, zeitlich begrenzte Vorgänge. "Gelebt" steht außerdem in semantischem Gegensatz zu dem vorhergehenden "tot" und makrokontextuell, zu der Rekurrenz "begraben, Grab". Stilistisch aktiviert wird schließlich die unmittelbare Kontaktstellung zum vorangehenden"...war er naß und tot". (Vgl. "Indessen hat das Kätzchen noch lange Zeit gelebt").

(Heribert Rück. Stilanalysen mit Hilfe des theoretischen Ansatzes von Michael Riffaterre (gekürzt). In: Methoden der Stilanalyse. Berd Spillner (Hrsg). Tübingen, 1984.)

3 Grundbegriffe und Forschungsmethoden der pragmatisch orientierten Stilistik

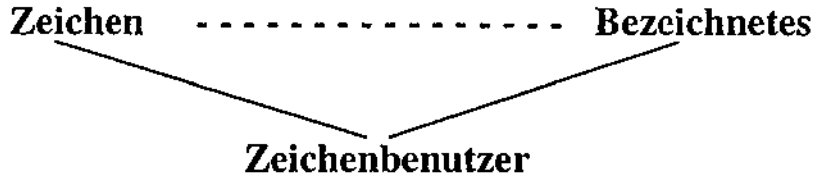
In der „Einleitung" wurde bereits erörtert, dass die Neuorientierung in der Stilistik, die zu Beginn der 70-er Jahre einsetzt und bis heute noch fortgeführt und ausgebaut wird, an den Paradigmawechsel in der Linguistik gebunden ist. Deswegen wäre es sinnvoll, mit generellen Aspekten des neuen – kommunikativ-pragmatischen – Paradigmas zu beginnen.

3.1 Pragmatische Konzepte in der Linguistik

3.1.1 Was bedeutet *Pragmatik?*

Pragma ist ein griechisches Wort und bedeutet „Sache", „Ding", aber auch „Tun", „Handeln". Im alltagssprachlichen Gebrauch des Wortes *Pragmatik* wird die erste Bedeutung angesprochen (*pragmatisch denken* heißt *in Bezug auf konkrete Sachen erfolgsorientiert denken*). *Pragmatik* in der zweiten Bedeutung aber ist ein relativ junger Begriff. Er stammt aus der Wissenschaft, die sich mit Zeichen generell beschäftigt. Diese Wissenschaft heißt **Zeichentheorie** oder **Semiotik**. Entscheidende Beiträge zur Etablierung der Semiotik als einer unabhängigen Wissenschaft leisteten die amerikanischen Philosophen Ch. S. Peirce (1839-1914) und Ch. W. Morris (1901-1979) sowie der Genfer Sprachwissenschaftler Ferdinand de Saussure (1857-1913).

Die Semiotik macht Aussagen darüber, was Zeichen zu Zeichen macht, beschreibt die unterschiedlichen Zeichenarten und Zeichensysteme, behandelt die Frage der Zeichenfunktion. Dabei stützt sie sich auf ein bestimmtes Zeichenmodell. Seit Morris ist dies das sogenannte "semiotische Dreieck":



Diesen drei Dimensionen des Zeichenmodells entsprechen die semiotischen Teildisziplinen:

Syntaktik – Untersuchung der formalen Relation zwischen Zeichen untereinander.

Semantik – Untersuchung der Relation zwischen Zeichen und Gegenständen (Zeichenbedeutung)

Pragmatik – Untersuchung der Relation zwischen Zeichen und ihren Interpreten/Benutzern.

Hier ein Beispiel:

Sie haben sich im Wald verlaufen und suchen nun nach dem Weg. Da sehen Sie einen Pfeil, der an einem Baum befestigt ist. Im Weltwissen jedes Menschen ist diese konkrete Zeichenform *(syntaktische Dimension)* mit einer bestimmten Bedeutung *(semantische Dimension)* verbunden. Sie interpretieren das Zeichen in der vorhandenen Situation *(pragmatische Dimension)* und gehen in die empfohlene Richtung. Damit hat das Zeichen seinen Zweck bzw. seine Funktion erfüllt.

3.1.2 Linguistische Pragmatik als Theorie des sprachlichen Handelns

Die menschliche Sprache ist auch ein Zeichensystem *(Saussure),* das im Rahmen der linguistischen Semiotik bzw. der semiotischen Linguistik – der am weitesten fortgeschrittenen semiotischen Wissenschaft – erforscht wird.

Aus heutiger Sicht ist es völlig klar, dass das semiotische Konzept die generelle Richtung der Sprachforschung im 20.Jahrhundert vorausbestimmt hat. Kennzeichnend ist dabei, dass die semiotische Linguistik etappenweise voran kam, und dass diese Etappen den drei Zeichendimensionen (Syntaktik, Semantik und Pragmatik) genau entsprachen.

Im ersten Entwicklungsabschnitt konzentriert sich die Linguistik auf die *Syntaktik* und macht das Feststellen von Systemzusammenhängen zwischen den Strukturelementen des Sprache zu ihrem Forschungsobjekt. Kognitive (semantische) und kommunikative Leistungen der Sprache werden dabei fast völlig ignoriert. Auf der zweiten Entwicklungsstufe aber verlagert sich der Interessenfokus der Linguistik auf *Semantik.* Die Anhänger der semantischen Wende operieren mit der These, der Existenzgrund der Sprache liege in ihrer Bedeutsamkeit – in der Tatsache also, dass Sprachzeichen Bedeutung haben.

Diese beiden Forschungsrichtungen sind durch intralinguistische Orientierung gekennzeichnet, was auf folgenden Saussureschen Lehrsatz zurückgeht: „Die Sprache an und für sich selbst betrachtet ist der einzige Gegenstand der Sprachwissenschaft." Der Benutzer des Zeichens als eine extralinguistische Größe bleibt demzufolge noch jahrzehntelang außerhalb der Linguistik.

Die Lage ändert sich erst Anfang der 70-er Jahre, als der dritte – *pragmatische* – Aspekt des sprachlichen Zeichens als Hauptobjekt der linguistischen Forschung deklariert wird. Gerade diese Wende von der immanenten Sprachbetrachtung zur extralinguistischen Problematik wird als die **Neuorientierung** sowie der **Paradigmawechsel** in der Linguistik bezeichnet. Die generelle Verschiebung der linguistischen Interessen führte ihrerseits zur Herausbildung eines neuen