

MILAN PIŠL

DIE KONSTRUKTIONEN DER GESPROCHENEN SPRACHE IM THEATERTEXT UND IHR POTENZIAL ZUR VERMITTLUNG VON EMOTIONEN

Abstract:

The article deals with the analysis of syntactic structures of a spoken language, which are used in the drama speech. It is based on the hypothesis that the emotional line of a text can be arranged with the help of excluding, ellipses, parenthesis or anacoluthon. First, this hypothesis was theoretically supported and then a concrete text *Tätowierung*, written by Dea Loher was analyzed.

Einleitung

Die Dramensprache verwendet auch in ihrer Textform die kommunikativen Strukturen und Konstruktionen der gesprochenen Sprache. Das Drama präsentiert sich als eine Reihe von Gesprächen und deshalb als ein geeignetes Objekt für den Zweck der dialoganalysierenden und gesprochensprachlichen Forschung.

Die im Theatertext vorkommenden Gespräche simulieren die gesprochene Sprache. Es geht um einen Prozess, der nicht linear verläuft - sehr oft kommen zahlreiche Einschübe, Abweichungen vom Thema, Gedankenstörungen, Reformulierungen und ad hoc-Kommentare oder Assoziationen vor. Diese prototypischen gesprochensprachlichen Konstruktionen haben die Funktion den linearen Redestrom zu unterbrechen und zugleich können sie auch zur Vermittlung von Emotionen dienen. Neues Potential für den Ausdruck von Emotionen entsteht durch die Verwendung von separaten Konstruktionen, die oft wichtige Nebeninformationen oder emotionale Zustände zum Ausdruck bringen.

Dieser Artikel soll zeigen, wie die gesprochensprachlichen Konstruktionen und Emotionen im Zusammenhang bzw. im Verhältnis zueinander stehen. Als Sprachmaterial wurde das Theaterspiel *Tätowierung* von Dea Loher analysiert.

Dramensprache

Dramatische Dialoge sind in höchstem Maße intendiert und stilisiert. Im Unterschied zur realen Alltagssprache ist in der Dramensprache die Person des im Hintergrund stehenden Autors eine bedeutende und kreative Entität.

„*Theatralisch konzipierte, von dem Autor künstlerisch geäußerte und wirkungsintendierte Dialoge stellen die schriftliche Simulation der Alltagsgespräche dar.*“ (Pfister 2000:19).

„*Alltagsgespräche entstehen aus dem dialogischen, spontanen Zusammenwirken mindestens zweier Menschen; künstlerische Gespräche werden dagegen von einem Autor mit viel Reflexion und möglichen Korrekturgängen geschrieben [...]; sie sind ein monologisches Angebot für ein anonymes oder sehr unterschiedliches Publikum.*“ Schwitalla (2003:45)

Der mittels des schriftlichen Mediums reduzierte Dialog vermisst offensichtlich manche Aspekte, wie z. B. Spontaneität der Figurenrede, die dem Kalkül des Dramatikers zu verdanken ist. Außertextuelle Phänomene, wie Hinweise zur oder Angemessenheit der nonverbalen Ausdrücke stehen entweder außerhalb des dramatischen Haupttextes (Regieanweisungen etc.), oder sind erst aus den syntaktischen und situativen Zusammenhängen zu erkennen (Exposition, Einleitendes Akord, Motto).

Die Situationsgebundenheit des dramatischen Sprechens äußert sich darin, dass es die dargestellte Realität bruchstückhaft beschreibt. Daher treten häufig elliptische und unvollständige Sätze auf. Der Autor gibt dem Stück einen zeitlichen und räumlichen Rahmen, bestimmt die Zahl der handelnden Personen und ihre sprachlichen Auftritte sowie die Redelänge. Er organisiert absichtlich die Konfliktsituation, pointiert den Kontext und macht den sprachlich kodierten Ausdruck von Emotionen deutlich. Der Dramatiker kann sein Repertoire um einen Zusatzwert erweitern, indem er den Redestrom unterbrechende Konstruktionen verwendet.

***Tätowierung* – Ein Theaterstück**

Dea Loher (*1964) verwendet in ihrem von Kritikern und Zuschauer begeistert aufgenommen Drama eine vielfältige künstlerische Sprache ohne Interpunktion. Der Text von *Tätowierung* ist in 3 Handlungen und 27 unterschiedlich benannten Akte eingeteilt. Eigentlich spielt das ganze Geschehen innerhalb begrenzter Lokationen und es treten 5 Personen auf.

Eine visuelle Markierung der Satzzeichen gibt es nicht und ihre syntaktischen Funktionen sind nur schwierig zu erkennen. Dem Leser werden formal ausgelöste syntaktische Zusammenhänge präsentiert. Die Sprache wirkt als

eine ununterbrochene Akkumulation von Sprachmaterial. Nur die Rede der einzelnen Figuren ist deutlich getrennt. Die Figuren reihen ihre Aussagen schnell hintereinander, anscheinend spontan, ohne markante Struktur. Bei näherer Betrachtung des Textes ist festzustellen, dass die strukturellen und formalen Merkmale des Theaterstücks¹ eingehalten wurden.

Das behandelte Thema des Stücks ist aus dem gesellschaftlichen Blick ohne Zweifel kontrovers und wird vor dem Hintergrund komplizierter Familienbeziehungen dargestellt. Die Handlungslinie schildert eine Inzestbeziehung zwischen dem Vater, genannt Ofen-Wolf, und seinen beiden Töchtern Anita und Lulu. Im Verlauf der Handlung setzen sich die einzelnen Figuren mit dieser Tatsache unterschiedlich auseinander. Es variiert nicht nur die gesellschaftliche (In-)Akzeptanz des realen Sachverhalts, sondern in erster Linie ihre sprachliche Gestaltung. Der Text ist reich an Streitgesprächen, Übermachtdemonstrationen, Attacken und anderen emotional gespannten Konstellationen. An ihrer Darstellung beteiligen sich die gesprochensprachlichen Strukturen mit dem hohen Potenzial für den Ausdruck von emotionellen Zuständen.

Aspekte der Analyse

Um den Kontext immer im Auge behalten zu können und den Aspekt der Kontextgebundenheit nicht zu verlieren, wird der Situationsrahmen notwendigerweise den einzelnen Beispielen beigelegt. Im Artikel werden die ausgewählten Passagen mit derselben Strukturierung wie im Originaltext zitiert, die graphischen Hervorhebungen (Unterstreichungen) sollen Analyse Zwecken dienen.

An den ausgewählten Passagen werden gewisse Konstruktionen der gesprochenen Sprache demonstriert, die in der Gattung postmodernes Drama für den Ausdruck emotioneller Einstellungen benutzt werden können. Die Analyse geht vom realen Textmaterial aus und präsentiert die Strukturen der Theatersprache, die zu den prototypischen gesprochensprachlichen Formen gehören und sich zugleich im Hinblick auf den Kontext am Ausdruck der Emotionen beteiligen. Obwohl es mehrere Ansätze zur Struktur der Alltagsgespräche gibt (Kallmeyer (1985:85)² oder Schwitalla (1987:100f)), kommen Arbeiten, die sich mit der

¹ Zu den fundamentalen Kriterien eines Theaterspiels gehören aus theaterwissenschaftlicher Sicht andere Aspekte als aus linguistischer – z.B. die Einheit des Orts, der Zeit und der Handlung. Mehr in den Arbeiten von Hess-Lüttich (1985), Andreotti (1996) und Pfister (2000).

² An der ersten Stelle steht das, worüber und auf welche Art (narrativ, beschreibend, argumentativ, assoziativ) gesprochen wird, dann ob die sozialen Rollen der Personen der Gesprächsorganisation entsprechen. Es folgt, wie die Beziehungen sprachlich gestaltet sind, oder ob sich die Beteiligten durch ihr Verhalten gegenseitig unterstützen oder zur Entstehung eines Konflikts beitragen.

gesprochensprachlichen Konstruktionen in dramatischen zeitgenössischen Texten und ihren Position in der Emotionsforschung beschäftigen, selten vor.³

In *Tätowierung* werden kontroverse Tabuthemen wie Inzest, Missbrauch, emotionelle Erpressung oder aus Gier motivierte Straftaten behandelt. Im Text werden Motive versprochen, über die man sonst gar nicht, nicht so ausführlich oder zumindest nicht so laut spricht wie im alltäglichen Leben.

Damit ein Rahmenthema tatsächlich zum kommunikativen Mittelpunkt des Stücks wird, muss es in der Gesprächsform realisiert werden. Zugleich ist es nötig, dass der Kommunikationspartner auf dieses Thema auch eingeht. Es gibt Themen, die nur andeutend besprochen werden, da sie zu bedrohlich bzw. zu peinlich oder unangemessen für die sprachliche Gestaltung scheinen. Im Unterschied zu offen besprochenen Themen haben die nicht konventionellen ein höheres Potential für das Verwenden nicht-linearer Konstruktionen und zugleich für die Übertragung (bzw. Verstärkung) der themenbezogenen Emotionen. Die Figuren in *Tätowierung* sind sich bewusst, welche Themen ihre Rede behandelt, und ihre intendierte Sprachproduktion entspricht der delikaten Situation.

Zum Sprechen über Tabus sind besonders Pronomen geeignet. Sie setzen voraus, dass der Hörer schon weiß, wovon die Rede ist z.B. *Die Mädchen es/ mit ihren Vätern treiben*. (S.63). Das Pronomen *ES* ist in diesem Fall ein Vertretungswort für den sexuellen Missbrauch der eigenen Töchter. Die Wortarten mit reicher Semantik (Substantive, Adjektive und Verben) müssen dann nicht benutzt werden.

Höhepunkte der *Tätowierung* sind affektive Erregungen, in welchen sich das Potenzial für die Präzisierung der emotionalen Zustände meistens widerspiegelt. Mit der Kontrolle über ihre emotionelle Ausgewogenheit verlieren die Figuren auch diejenige über ihr normales Sprechen. Ihren sprachlichen, beinahe schon sprachlosen Ausdruck finden solche Affektetksten in heftigen, pathetischen, und emotional gespannten Passagen. Kennzeichnend dafür sind kurzatmige, abgehackte und fragmentarische syntaktische Konstruktionen. Als Beispiel ist die folgende, höchst affektive Sequenz von Anita zu erwähnen:

*Ich schlag dich kaputt
ich schlag dich zu Schrott
ich sperr dich ein
du saublödes Vieh (S.81)*

Sie spricht hier fast nach einem standardisierten Sprachmuster: Die Rede ist in der Befehlsform, die Abzielung auf die andere bzw. eigene Person wird streng eingehalten. Einerseits erscheint die strikt geäußerte Perspektive *ich vs.*

³ z.B. Bayerdörfer, Hans-Peter (2007): *Von Drama zum Theatertext*. Tübingen

du, andererseits gewinnt der Gegensprecher die Hauptaufmerksamkeit mithilfe der Pronomen in der 2. Person (*du, dich*). Die semantische Bedeutung der verwendeten Worte ist affektiv (*kaputtschlagen, einsperren*), auch vulgär (*saublödes Vieh*) oder zerstörerisch (*Schrott, kaputt*). Die Emotionen, die in diesem kurzen Redeabschnitt vorkommen, kann man als Wut, Tobsuchtsanfall oder Drohung klassifizieren.

Den Figuren von Anita und Ofen-Wolf wird in *Tätowierung* die längste Redelänge⁴ vorbehalten, deshalb orientiert sich diese Analyse v. a. auf ihre sprachlichen Auftritte. Andere Figuren bekommen nicht so viel Raum und sind für die Handlungsentwicklung eher ergänzend.

Ausklammerung

„Die Verschiebung einer Wortgruppe aus ihrer üblichen Position innerhalb der Satzklammer in eine Position außerhalb davon“ (Metzler Lexikon Sprache, 2005) ist laut traditioneller Auffassung der Linguistik ein prototypisches gesprochensprachliches Phänomen.⁵ Gründe für diese Klassifikation liegen in der Unzulänglichkeit des menschlichen Gedächtnisses. Die Ausklammerungen betreffen vorwiegend die Informationen im Mittelfeld des Satzrahmens, wo meistens das menschliche Arbeitsgedächtnis überlastet wird. Besonders deutlich wird es in Diskussionen oder in Gesprächen. Der Satzrahmen kann eine Hilfe zur besseren Orientierung im Redestrom darstellen und signalisiert einen möglichen Satz- oder Redeabschluss.

Diese kommunikativen Signale können beim Ausdruck der emotionalen Ebene ausgenutzt werden. Der Sprecher will in einer emotionsgespannten Situation sein Rederecht absichtlich lange bewahren, um alles, was ihm am Herzen liegt, zu äußern. Dabei können ihm auf der lautlichen Ebene die auffälligen Rezeptionssignale (Sprechmelodieverlauf, Segmentierung der Aussage, Tempo usw.), die stets nach der Klammer vorkommen, helfen.

Im Theatertext kommt die Ausklammerung hauptsächlich in Streitgesprächen oder in Konfliktsituationen vor, wo mehrere Akteure sprachlich schnell hintereinander auftreten. Das Wort wird ständig übergeben und die Figuren benehmen sich sprachlich unfair. Die falschen und nicht relevanten Argumente sind absichtlich in den Ausklammerungen positioniert. Die Rede erweist dann anscheinend eine argumentative Vorgangsweise. Der Gesprächspartner spricht

⁴ Die Redelänge von Anita variiert in den 3 Szenen zwischen 22-45% und die Redelänge von Ofen-Wolf zwischen 16-44%.

⁵ Die statistischen Untersuchungen (vgl. Schwitalla 2003:118) erwiesen, dass dem nicht so ist. Der Durchschnitt der Ausklammerungen in verschiedenen gesprochenen Textsorten ist nicht deutlich höher als in geschriebenen Texten.

seine Beweggründe im hohen Grad der Erregung in der Form von Ausklammerungen aus, um der anderen Seite keine Chance auf eine sprachliche Gegenreaktion zu geben und jede folgende Diskussion schon am Anfang zu stoppen.

*OFEN-WOLF Ich verrat dir etwas
über die Schwarzen
das ist forschermäßig
wissenschaftlich festgehalten
dass die Mädchen es
mit ihren Vätern treiben
ausschließlich und gern
und es zum Heulen schön finden S.63*

Ofen-Wolf belehrt seine Tochter über die sexuellen Rituale und Verhältnisse in Afrika, aber er verwendet die Rede nur zur Verbesserung seiner eigenen Position. Er sucht Argumente für ununterbrochene Gewalt und niedrigen Geschlechtsverkehr mit seiner älteren Tochter Anita.

In diesem Textausschnitt kommt die Ausklammerung zweier Adjektive vor, die mit einem Konnektor *und* verbunden sind. Damit wird die Aussage deutlich verstärkt. Mithilfe der Positionierung am vorgesehenen Ende des Satzes entsteht eine neue, argumentative Perspektive – der Vater spricht über ein Tabuthema, über Inzest, aber mit den ausgeklammerten bewertenden Eigenschaftswörter beruft er sich auf eine fremde Entschuldigung. Er unterstellt der Tochter ihre Gefühle und versucht sie offensichtlich zu manipulieren. Sie sollte den Sex mit ihrem eigenen Vater *gern* haben und es *ausschließlich* mit ihm treiben. Er demonstriert die Begier und zugleich auch seine krankhafte Eifersucht. Dabei stützt er sich auf Forschungsergebnisse der Wissenschaftler und untermauert damit seine Argumente. Anita soll dabei Gewissensbisse haben, dass sie nicht gern mit ihrem Vater schläft.

Die Information in der ausgeklammerten Konstruktion wechselt radikal die Perspektive der Aussage. Sie bringt Schuld- und Minderwertigkeitsgefühle und die Ansicht, dass die Tochter etwas falsch macht. An den ausgeklammerten Teil knüpft noch eine Zusatzaussage, die den Sachverhalt noch weiter führt und deutlich verstärkt. Anita wird der ungenügenden Freude über den Koitus mit dem Vater fast angeklagt. Er macht ihr Vorwürfe, ist auf sie eifersüchtig, sie solle es *ausschließlich* mit ihm, nicht nur *gern*, sondern es sogar *zum Heulen schön finden*. Man kann postulieren, die intendierte Wirkung ist in diesem Fall Manipulation und gezieltes Vorkommen von Schuldgefühlen, Ratlosigkeit und Eifersucht. Die Vorwürfe rufen noch mehr Schamgefühle von Anita hervor und stellen die Übermachtdemonstration seitens Ofen-Wolfs dar.

Das Gespräch nimmt dann eine andere Richtung auf neue Themen, erwähnt aber nochmals Vaters Stellung zu seiner Inzesthandlung:

*OFEN-WOLF Die Väter führen
die Töchter
in das Frauenleben
das ist ihre Pflicht
weil sie die Väter sind
schließlich und endlich S.63*

Wieder äußert der Vater seine wackelige Begründung für das Inzestbenehmen. Er erweitert seine Position auch auf andere Väter und versucht damit eine neue Argumentation zu finden. Er führt die allgemeingültige Wahrheit an und verwendet dazu die Ansichten fremder Autoritäten.

In der Ausklammerung sind in diesem Fall definitive Feststellungen zu beobachten, die andeuten sollen, es sei darüber nicht mehr zu diskutieren. Der Vater ist der stärkste Spieler in der Szene und sein sprachliches Benehmen entspricht dem im hohen Maße. Mit dieser Konstruktion beendet er die ganze Rede, die nur scheinbar einer Debatte ähnelt. Anita bekommt keine Chance sich dazu zu äußern und besitzt weder Lust noch Kraft sich zu wehren. Sie unterliegt der Demagogie und aufgrund der manipulativen Rede ihres Vaters ist es ausschließlich sie, die sich schuldig fühlt. Es geht nicht in der ersten Reihe um seine emotionalen Zustände, sondern er versucht bei ihr Angst, Schuldgefühle und Befürchtungen hervorzurufen.

Wie im oben angeführten Beispiel benutzt Ofen-Wolf den Konnektor *und*, was als standardisiertes sprachliches Schema erscheint. Die Adjektivwörter, die so im Paar vorkommen, erinnern an die Zwillingsformen und erweisen fast synonymische semantische Bedeutung.⁶ Ofen-Wolf müsste nicht beide verwenden, um seine Stellungnahme zu präsentieren. Trotzdem macht er das absichtlich um die Äußerungsperspektive zu ändern und seine hohe emotionelle Beteiligung mitzuteilen.

Ellipse

Die Alltagsrede beinhaltet einige dramatische Verkürzungen⁷, da sprachlich verwirklichte Redegegenstände nicht immer wiederholt werden müssen. Wenn

⁶ Zur Funktion von Paarformeln vgl. Deppermann (2007:89).

⁷ Nach Schwitalla (2003:101) kommen z. B. die Sätze ohne Verb 60 mal häufiger in der gesprochenen als in der geschriebenen Sprache vor.

der Sprecher die Situation schon einmal erklärte, so brauchen die nachfolgenden Prädikate selbstverständlich nicht nochmals formuliert werden. Eine Ellipse, nicht nur im Theatertext, betrifft die Weglassungen von Satzteilen, aufgrund des schon vorher bekanntgegebenen syntaktischen und semantischen Kontextes⁸ und dank ihrer Präsenz im Gedächtnis.

In *Tätowierung* ist die Verwendung von Ellipsen nicht eine Frage des Ökonomieprinzips der Sprache im engeren Sinne, sondern es geht um die thematische Verankerung und Satzperspektive. *Wenn das Thema konstant bleibt und im Rahmen des Gesprächs kein Themawechsel verläuft, können die Gesprächsgegenstände reduziert oder ganz weggelassen werden und man kann die Aufmerksamkeit auf das Rhema des Dialogs richten.* (Schwitalla 2003:108)

Das Potenzial für die Übertragung der Emotionen mit Hilfe der Ellipsen ist hoch. Durch intendierte Weglassungen kann man nicht nur die eigene Aussage wirklich grundsätzlich modifizieren, sondern die globale Stimmung des behandelten Themas ändern. Im Rahmen einer Szene bzw. eines Dialogs kommt die mehrseitige Beeinflussung oft vor. Die sprechenden Personen reagieren subjektiv untereinander auf das schon Gesagte. Sie beteiligen sich stark an dem Thema. Oder die Teilnahme ist nur partiell und der Gesprächspartner kann die Rede des Gegners für eigene Kommunikationszwecke missbrauchen.

OFEN-WOLF *Und sonst
lernt ihr sonst nichts
über die Schwarzen*

ANITA *Dass ihre Kultur
der unseren
in mancher Beziehung
ebenbürtig wenn nicht
überlegen ist*

OFEN-WOLF *Genau
überlegen genau
in mancher Beziehung
überlegen genau S.62*

Das Gespräch findet in einer Situation statt, wo Ofen-Wolf seine Tochter ausfragt, was sie über die Kultur in Afrika weiß. Sie verfasst eine allgemein akzeptable Aussage. Es ist deutlich zu spüren, dass sie möglichst diplomatisch, ausführlich und ohne Grund zu einem Streit antwortet. Sie beendet die Rede

⁸ Es geht um verkürzte Sätze, in denen tatsächlich eine echt syntaktische Vollendung innerlich gefordert, aber äußerlich nicht geleistet wird (Bühler 1934:166).

mit einem Konditionalsatz und lässt so ihre Formulierung für eventuelle Ergänzungen offen.

Der Vater wiederholt teilweise ihre Rede, aber in einer absichtlich modifizierten Form. Er beginnt zwar mit *genau*, in dreifacher Wiederholung, spricht aber nur den für ihn passenden Teil nach. Er will das Thema ändern bzw. nur für seine Intention verwenden. Mit der intendierten Weglassung des nicht auf das neue Thema bezogenen Sprachmaterials versucht er die Tochter in eine ganz andere Position zu manipulieren. Plötzlich geht es nicht mehr um die schwarze Kultur, die nach Anitas Aussage mit der weißen vergleichbar ist, sondern um ihre Dominanz.

Der Dialog geht weiter und der Vater knüpft an diese Dominanz an und missbraucht das neu gestaltete Thema für die zynische Entschuldigung seiner sexuellen Übermacht. Die Tochter hat also neutral geantwortet, aber der Vater hat trotzdem durch gezielte Auslassungen sein eigenes Thema durchgesetzt. Die Ellipse hat in diesem Fall ein hohes Potential für die subjektiv motivierte Manipulation, für den intendierten Themawechsel und für den Missbrauch der Gegneraussage.

Aufgrund ihres Potenzials den semantischen Wert der Aussage entweder komplett zu vervollständigen oder nur die minimale Kontaktfläche sprachlich anzudeuten, sind die Ellipsen mit unterschiedlicher Sprecherperspektive im Dialogverlauf eng verbunden. Als Beispiel kommen die Fragesätze mit *w*-Wörtern. Das Fragepronomen am Anfang einer Frage gibt schon den Bereich an, innerhalb dessen eine Information fehlt. Man braucht nur diesen Bereich semantisch zu füllen, alles andere kann weggelassen werden.

<i>OFEN-WOLF</i>	<u>Wo</u> die Blumen her sind
<i>ANITA</i>	<u>Gekauft</u>
<i>OFEN-WOLF</i>	<u>Wo</u> tätst du das Geld hernehmen
<i>ANITA</i>	<u>Was</u> du mir gibst
<i>OFEN-WOLF</i>	Seit wann kaufst du dir Grünzeug dafür Wenn du mich anlügst
<i>ANITA</i>	Kannst ja nachfragen im Geschäft S.83

Es ist zugleich eine engere Bindung an das schon Geäußerte zu beobachten. Die antwortende Person übernimmt die angebotene syntaktische Konstruktion der Frage und kann nur mit der minimalen inhaltlichen Füllung der syntaktischen Positionen antworten.

Anita spricht sehr sparsam und sagt nicht mehr als notwendig ist. Sie äußert dadurch ihre Distanz und verschweigt absichtlich das Subjekt ihrer Antwort.

Deswegen kann der Rezipient sowie auch Ofen-Wolf vermuten, dass Anita die Blumen nicht gekauft hat. Die Ergänzung der Aussage um das Subjekt würde den potentiellen Appell enthalten, daraus Schlüsse zu ziehen, was in keinem Fall Anitas Absicht ist. Die Vieldeutigkeit des einzigen Wortes ist in diesem Fall auffällig breit. Die Ellipse, oder hier genauer gesagt Analepse, steht im deutlichen Kontrast zur detaillierten Rede.

Die Kürze der Antwort drückt auch den Widerwillen aus. Ebenfalls kommen in Frage die intendierte Spontaneität und Plötzlichkeit der Ereignisse. Die Textkohärenz ist nicht gestört, sondern es wird ein verkürztes Sprechen für die größere Dynamik des Gesprächs benützt. Auf der emotionalen Ebene stellt die benutzte Ellipse Aversion, Verlegenheit oder Betroffenheit dar. Zusammen mit dem intendierten Verschweigen der vielleicht wichtigen Informationen ist das eine gute Möglichkeit die Ambiguität und Verunsicherung in den Dialog einzubringen.

Wenn man die lautliche Ebene (obwohl das Untersuchungsmaterial in der Textform vorkommt) in diesem kurzen Ausschnitt näher betrachtet, erfährt man, dass es sich bei Anitas Antwort prinzipiell um zwei mögliche Intonationsverläufe handelt. Entweder ist die Sprechmelodie fallend und Anita verteidigt eine defensive Position. Sie sendet das Signal, dass sie etwas verheimlicht oder keine Lust mehr hat, diesen Dialog weiter zu führen. Oder sie antwortet mit steigender Intonation und bringt zu ihrer Aussage einen neuen Zusatzwert. Sie deutet dem Vater kommunikativ an, dass es doch normal ist, Blumen zu kaufen. Anita nützt damit ihre seltene Möglichkeit zur verbalen Aversion gegen ihren eigenen Vater, wobei dieser nichts merkt.

Parenthese

Man betrachtet eine Parenthese als „*einen grammatikalisch selbstständigen Einschub in einen Gesamtsatz, wobei dieser Einschub den Gesamtsatz syntaktisch-semantisch unterbricht, seine syntaktische Struktur allerdings nicht verändert wird.*“ (Metzler Lexikon Sprache, 2005). Diese Unterbrechung ist üblicherweise visuell deutlich markiert⁹, was eine gewisse Isolierung innerhalb einer Basisstruktur darstellt. In *Tätowierung* gibt es weder Interpunktion, noch andere formale Hervorhebungen visueller Art.

Kommunikativ geht es um eine Kreuzung von Haupt- und Nebengedanken. Im Text können dadurch die Merkmale des sukzessiven bzw. assoziativen Denkens unterscheiden werden. Die Parenthesen ermöglichen die Vermittlung ei-

⁹ Z. B. durch Klammern, Gedankenstriche oder Kommata usw., obwohl die visuelle Markierung nicht eindeutig ist. Mehr dazu bei Lampert (1992:17).

nes sprachreflexiven Kommentars oder wie Schwyzer (1939:32) formulierte: „*Auch ein Ausbruch des Affekts kann in parenthetischer Form auftreten.*“

Die Emotionen, die Autoren oft mithilfe der Parenthese äußern wollen, sind nicht konsequent und variieren oft. Prototypisch aber scheint, dass es um Kommentare, Ergänzungen, Reformulierungen, Implikationen oder Assoziationen subjektiver Art geht. Dem Rezipienten wird angewiesen, sich im Rahmen des Dramas in der dargestellten Realität persönlich zu engagieren.

Die Szenen sind voll von Konfliktpassagen und die Streitsituationen und die Figuren halten sich natürlich nicht an eine einförmige Linie. Für den Einsatz der parenthetischen Konstruktionen ist vor allem das Kriterium der Dynamik des Dramentextes relevant¹⁰. Sie machen jedoch den prozessualen Charakter des Theatertextes bewusst. Sie fügen die Information hinzu, wie und unter welchen Bedingungen das Gesagte relevant ist. Sie bilden die emotionale Basis für das Verständnis des ganzen Textes bzw. des ganzen Geschehens. Sie dienen auch als Signal für eine andere bzw. neue Schicht des Textes, die mit dem Basistext nicht im Ganzen korrelieren muss und dem anscheinend bloß informativen Text eine zusätzliche emotionale Dimension gibt. Dies geschieht im Theatertext. In diesem Fall steht das primäre Informationsangebot im Hintergrund und in den Vordergrund tritt die Situation bzw. Handlung.

<i>ANITA</i>	<i>Was hast du gegen Blumen Ein Gruß aus der Natur</i>
<i>OFEN-WOLF</i>	<i>Wenn die von einem Mann sind <u>das sag ich dir</u> und der mir unter die Augen kommt Wie kommt so einer dazu</i> <i>S.83</i>

Dies ist ein Beispiel der parenthetischen Struktur, die auf der lautlichen Ebene durch den deutlichen intonatorischen Unterschied wahrzunehmen ist. Der ganze Dialog spielt sich mit spürbarer emotionaler Intensität ab und die Situation erreicht in diesem Moment ihren Höhepunkt – der tyrannische und herrische Vater macht der von ihm missbrauchten Tochter befehlerische Vorwürfe wegen ihrem neuen Freund Paul. In dem hohen Grad der Aufregung formuliert er den ersten Teil des formal realen aber semantisch doch irrealen Konditionalsatzes, was laut syntaktischer Auffassung Emotionen hervorrufen kann¹¹.

¹⁰ Sie nehmen Einfluss auf die Textgestaltung und erlauben bestimmte Formen von textsyntaktischen Kohärenzen (z.B. ermöglichen sie auch sprachlichen Handlungen der Personen, die aus verschiedenen Gründen auf der Bühne nicht beteiligt sind).

¹¹ Schwyzer (1939:8f)

Die Situation geht weiter, aber der Vater beendet den Satz nicht. Die Struktur wenn-dann ist hier der unterbrechenden Struktur wegen nicht eingehalten. Die erwartete Bedingungsformulierung bleibt leer. Die Aussage gewinnt deswegen die Konnotation einer unausgesprochenen Drohung. Das hat nur ein Ziel, und zwar Angst und gehorsames Benehmen bei der Tochter hervorzurufen.

Dazu erscheint hier die Konstruktion mit dem Pronomen in der 2. Person: *dir*, was noch deutlicher die direkt auf eine andere Figur gezielte Intentionalität signalisiert. Obwohl in diesem Moment auf der Bühne nur 2 Personen auftreten, benutzte die Autorin dieses metakommunikative Mittel um noch zusätzlich die emotionale Auswirkung der Worte des Vaters zu äußern.

Anakoluth

Unter der Bezeichnung Anakoluth/Satzbruch erscheinen gesprochensprachliche Konstruktionen, die im Rahmen der kontinuierlichen Rede einen mehr oder weniger deutlichen Abbruch darstellen.¹² Das Auftreten solcher Strukturen ist ein Zeichen der lebhaften kommunikativorientierten Sprache, wobei die folgenden syntaktisch-semantischen Fortsetzungen variabel sind. Das, was nach dem Anakoluth kommt, entspricht der kommunikativen Situation. Am häufigsten erschienen sowohl die semantischen als auch formalen Präzisierungen und Korrekturen oder die ergänzenden Angaben. Die sprachliche Aktivität der Reformulierung und Erweiterung steht eng mit der Äußerung der Gefühlszustände der Figuren zusammen. Die folgende Unterscheidung der Anakoluthen wird teilweise von der Klassifizierung der Anakoluthen in der Alltagssprache von Schwitalla übernommen.

a) Abbruch und Präzisierung/Korrektion

OFEN-WOLF *Aber was Besseres kriegt sie nicht*
hier nicht und nirgends
Da kann sie hingehen
wohin sie will S.73

In diesem Textausschnitt folgt eine Korrektur des schon geäußerten Sachverhalts. Durch solche Korrekturen werden die syntaktischen Positionen, die schon gefüllt waren, wiederholt, ohne dass eine grammatische Konjunktion hinzugefügt wird. Die negative, resolute und zugespitzte emotionell gefärbte Rede wird durch diese Präzisierung deutlich verstärkt. Die Anakoluthform

¹² Schwitalla (2003:89)

steigert zusätzlich den Sachverhalt der Aussage, die schon nach der gespannten Situation verschärft genug scheint.

Der Ofen-Wolf spricht so mit seiner langjährigen Frau beim Abendessen. Sie lobt das Essen, das er vorbereitet hat, nicht genug, was ihn intensiv angreift und zu dieser erregten Rede bringt. Obwohl der Dialog nur zwischen 2 Figuren verläuft, spricht der Mann seine Ehefrau als *sie* in der 3. Person an. Es ist ein Signal für die gezielte Demütigung des Kommunikationspartners, was das nachfolgende Auftreten der Anakoluth-Konstruktion noch bestätigt. Die Häufung von Negationswörtern drückt Wut und Resoluteität in der Formulierung aus. Die aufgeregte Rede äußert etwas Absolutes, eine definitive Überzeugung des Sprechers.

OFEN-WOLF Gehen Sie
Gehst du mit meiner Tochter
in die Schule
 [...]
 Also ihr kennt euch
aus der Schule S. 92

OFEN-WOLF Das Überleben liegt abgesichert
in den Händen treusorgender
Eltern
Meinen Sie das
meinst du das
 [...]
 Was wollen Sie damit sagen S. 94

Diese zwei Passagen implizieren in der lautlichen Ebene nach dem Abbruch eine kleine Intonationspause. In der kommunikativen Auffassung ist es aber nicht so. Im Gegenteil - nach der schwer erkennbaren Tonhösesenkung kommt ein für die Parenthese kennzeichnendes schnelleres Sprechtempo.¹³ Es soll die ungeeignete Anredeform sprachlich und semantisch verdecken, obwohl der genaue Sprechverlauf in jeder Hinsicht von konkreter Inszenierung abhängt.

Die Figur bemüht sich natürlich um einen möglichst angepassten sprachlichen Ausdruck, die Höflichkeitsformen sind dabei von großer Bedeutung. Beide korrigierten Formen spielen sich selbstverständlich am Anfang der Rede ab. Ob man duzt oder siezt wird im Alltag schon bei der ersten Verwendung der entsprechenden Verbform klargemacht. Genau in diesem Zeitpunkt kommt

¹³ Mehr zu den möglichen Intonationsverläufen nach parenthetischer Konstruktionen in Lampert (1992:21ff) oder Schwitalla (1987:118f).

die Möglichkeit sich zu korrigieren und nach schneller Einschätzung und Auswertung aller kommunikativen Signale in Folge der dargestellten Situation die Anredeform zu ändern.

Der Kontext, in dem beide Passagen gesprochen werden, ist deutlich unterschiedlich. Zunächst findet der Dialog am Dramenbeginn statt, als sich Anitas Freund Paul mit ihrem Vater zum ersten Mal treffen. Beide Protagonisten kennen sich noch nicht und suchen die metakommunikativen Signale der Gestaltung ihrer beiderseitigen Kommunikation. Dazu gehört die Anpassung der Wortwahl und eigentlich der ganzen Stimmung an die Situation, den Adressaten oder an Gruppennormen.

Der Vater spricht Paul an. Als erste Anredeform wählt er das konventionalisierte höfliche Siezen. Schnell korrigiert er sich und äußert dadurch vom Beginn an die untergeordnete Position des neuen Familienmitglieds. Als das Duzen schon zumindest einseitig akzeptiert wird, kommt die weitere Möglichkeit diese interne Vereinbarung zu bestätigen. Das geschieht aber nicht. Der Vater macht dasselbe wie im ersten Textausschnitt. Wieder versetzt er den betroffenen und verwirrten Paul in eine minderwertige Position. Ein solch ständiges Korrigieren dient zum Ausdruck der Verachtung und Nichtanerkennung.

b) Abbruch, partielle Wiederholung und neue semantische Ergänzung

<i>ANITA</i>	<i>Und wann ist die Lulu dran</i> <u>Wenn ich ihm nicht mehr zu Willen bin</u> <i>Will ich es nicht wollen</i> <u>wenn ich mich weiger</u> <i>Ist die Lulu dran</i> <i>Weglaufen wenn ich was sag</i> <u>wenn ich was sagen könnt</u>	<i>S.74</i>
--------------	---	-------------

Die schon deutlich erkennbare emotionelle Intensität in Anitas Monolog ist durch die Verwendung des mehrgliedrigen Anakoluths noch verstärkt. Die junge Frau beschreibt ihre inneren Denkprozesse und denkt über ihre scheinbar ausweglose Situation nach. Dreimal spricht sie die Anfangsphase eines Bedingungssatzes aus und jedes Mal kommt danach eine neue semantische Ergänzung.

Der Rezipient bekommt aus den Mosaiken schrittweise ein komplexes sprachliches Bild über die psychischen Verläufe und das innere Leben der Figur. Anita versprachlicht ihre Verzweiflung, Ausweglosigkeit und Ratlosigkeit. In der dritten Anakoluthform erscheint ein Konjunktiv, der eine potentielle Lösung bietet. Die Tochter will sich gegen den Vater wehren. Sie überlegt, was sie machen soll, und zugleich demonstriert sie sprachlich ihr abhängiges Verhältnis

ihm gegenüber. Dabei ist die Unentschlossenheit der jungen Frau in ihrer Sprache zu beobachten.

Die häufige Verwendung von Satzbrüchen ist ein Zeichen der sukzessiven Fortschritte im Formulierungsprozess. Sprache, ähnlich wie Denken, was dieses Beispiel bestätigt, ist so organisiert, dass die Informationen, Zusammenhänge und oft auch emotionelle Ergänzungen schrittweise zur Realisation kommen¹⁴. Der Sprecher beginnt den intendierten (oft auch unbewussten) Sachverhalt zu beschreiben, oder auf ihn zu reagieren. Dabei reiht er seine Ideen und anderes Sprachmaterial aneinander, wobei die Anakoluthe unterstützend auftreten.

ANITA *Es ist halt langsamer
wie die andern
ein stilles Kind S.103*

Anita verteidigt ihr vor Kurzem geborenes Kind vor ihrem Freund Paul. Er macht ihr Vorwürfe deswegen, dass das Kind einen anderen biologischen Vater hat, und zwar Ofen-Wolf, den Vater von Anita. Das Baby entwickelt sich nur langsam, weint und lacht überhaupt nicht und seine Augen haben unterschiedliche Farben. Sie schützt das Kind und zeigt dabei alle prototypischen Symptome der Mutterliebe.

Die bruchhaften Satzkonstruktionen gewinnen eine weitere semantische Ergänzung. Dem Sprecher fällt noch etwas ein, was entweder für das Verständnis der Rede wichtig ist oder Argumente für die Verbesserung der eigenen Position potentiell nachbringen kann. Oder wie in diesem Fall, wo Anita ihre Liebe zu dem vom Partner nicht akzeptierten Kind demonstriert. Neue Begründungen drängen sich nach vorne, werden also früher gesagt, als es ihre syntaktische Ordnung erlaubt.

Es ist natürlich nicht möglich alles auf einmal zu sagen, Anita äußert sich sprachlich im langsamen Zuwachs neuer Informationen, Argumente und Einschätzungen der emotionalen Reaktion, immer auf schon Gesagtes zurückgreifend. Ihre Rede hat eine argumentative Stimmung. Sie versucht auch das Potenzial des entsprechenden Melodieverlaufs auszunützen, um Paul zu überzeugen. Ihre defensive Position spiegelt sich in der Verwendung des Wortes *halt* wider. Sie will über die negativ wahrgenommene Tatsache zwar nicht diskutieren, aber sie führt die Verteidigung des eigenen Kindes weiter.

c) Abbruch und Neuanfang

PAUL *Wie hätt ich denken können*

¹⁴ Deppermann (2008:39)

dass es sowas gibt
in der Wirklichkeit
so ein Verbrechen S.86

In seiner Rede interpretiert Paul die triste Situation in der Familie. Zugleich reflektiert er seine persönliche Gefühlskonstellation. Er äußert seine Stellung, ist dabei von verzweifelten Gefühlen überwältigt und wertet den vorliegenden Sachverhalt aus. Zuerst verwendet er bei der sprachlichen Gestaltung seiner Rede das allgemeine Vertretungswort *sowas*. Das ist ein Beweis dafür, dass er die passenden Worte sucht und nicht im Stande ist, die kaum zu glaubende Realität irgendwie zu bezeichnen.

Dabei spielen die Pronomina mit ihrer Vertretungsfunktion eine wichtige Rolle. Sie sind fähig über eine zwar bekannte, aber z.B. tabuisierte oder unanständige Realität etwas zu sagen. *Sowas* hat nicht so eine reiche Semantik wie Substantiva oder Adjektive. Weiter organisiert er seine Gedanken, geht vom Konditionalsatz zu dem realen Stand (*in der Wirklichkeit*) und seine Aussage eskaliert mit dem stark negativ konnotierten Wort *Verbrechen* in der Verbindung mit *so ein*. Eine solche Benennung ist zwar negativ, aber trotzdem ist es ein Merkmal des gehobenen Sprechstils.

Die Sprache verfügt sicher über prägnantere, oft vulgäre Ausdrücke, die den Stand mit Recht besser beschreiben könnten. Mithilfe der spezifizierenden Struktur *so ein* erscheint in der Endphase der Rede wieder das Bewertungsmerkmal. Für die Anreihung des Anakoluths werden wie üblich keine Verbindungsmittel verwendet.

d) Abbruch und Fortsetzung

OFEN-WOLF *eine Tätowierung*
die du behältst
mein Zeichen
dein Leben lang
Vatermal
unauslöslich S.76

Diese zentrale Sequenz, die dem Theaterstück den Name gegeben hat, kommt im Monolog des Vaters vor. Er spricht unter dem Einfluss der animalischen, triebmäßigen Gefühlszustände zu Anita seine pathetische Rede aus. Er vergleicht seine Inzesthandlung mit einer Tätowierung. Die Assoziation auf etwas Ewiges, Nicht-Beseitigbares scheint klar zu sein. Die Durchführung einer Tätowierung verläuft mittels Nadel und unzähliger Einstiche, was eine unkonventionelle, aber sprachlich gelungene Verknüpfung mit dem Koitus her-

vorrufft. Die Entwicklung dieser Idee folgt in mehreren im Text verwendeten Anakoluthen, was als ein Zeichen der Improvisation und der Spontaneität vorkommt. Der Vater äußert dadurch die klar ablesbare Überwältigung von seinen Gefühlen. Als *Zeichen* soll Anita ihr Stigma das ganze Leben tragen und der Vater identifiziert sich ohne Scham als Täter, als Verursacher der ganzen Situation. Sein Monolog gipfelt mit dem definitiven Ausdruck *unauslöslich* und bringt damit die Szene zum Zentrum des ganzen Dramas.

Dea Loher drückte formal symmetrisch zwei Gedankenfolgen in einem Reaueauftritt aus. Die erste Linie bildet *eine Tätowierung – mein Zeichen – Vatermal* und wird auf die Figur bzw. auf das Benehmen von Vater orientiert. Die andere Linie ist *die du behältst – dein Leben lang – unauslöslich* und repräsentiert den tragischen Blickwinkel seitens Anitas. Eigentlich handelt es sich in diesem Textabschnitt um den emotionsstärksten Auftritt in der *Tätowierung*.

Zusammenfassung

Die Szenen, in den die emotionellen Ereignisse zutage treten, zählen zu den Höhepunkten der meisten Dramen, und Dea Loher's *Tätowierung* stellt keine Ausnahme dar. Der sprachlich dargestellte, entwickelte und auspointierte Konflikt ermöglicht es, die unterschiedliche Auseinandersetzung mit den Problemen der Figuren wahrzunehmen. Im Theater text lassen sich Streitgespräche und Konfliktpassagen in ihrer mehrschichtigen alltäglichen Form nicht hinreichend vermitteln. Um übermittelbar zu sein, müssen sie „geäußert“ werden, also sprachlich in Erscheinung treten.

Die Linearität als ein Bestandteil sprachlicher Äußerungen wird im Theater text unterbrochen, wobei die Gründe dafür variieren. Was dem linearen System der Sprache Widerstand leistet, sind die subjektiven und emotionalen Szenen im Text, die in Form von Ausklammerungen, Ellipsen, Parenthesen oder Anakoluthe auftreten. Solche gesprochensprachlichen Konstruktionen stellen ein erhöhtes Potential für die Übertragung der emotionellen, kommunikativen oder ergänzenden Verhältnisse dar.

Die unterbrechenden Satzstrukturen dienen auf der kommunikativen Ebene zur Unterscheidung des Basistextes und der fakultativen Komponenten. Sie zeichnen sich dadurch aus, dass sie die strukturell wahlfreie Komponente eines Textes darstellen. Sie ändern radikal die Betrachtung der vermittelten Informationen und Handlungen aus dem Blickwinkel des Rezipienten. Die Handlungsstruktur der unterbrechenden Konstruktionen wird zur Optimierung der Informativität, Präzisierung und situativen Ergänzung eingesetzt.

Die Informationen (im Hinblick auf das zentrale Thema) sind schon auf der Basisebene zu finden, aber die gesprochensprachlichen Konstruktionen brin-

gen einen Zusatzwert, der den Text prinzipiell beeinflusst und seine Wirkung präzisiert.

Die Strategie der Verwendung von gesprochensprachlichen Strukturen sichert die vielfältigen rhetorisch-manipulativen Effekte, beschränkt die emotionale Basis für die vermittelte Handlung und spiegelt die intendierten Bestrebungen des Autors wider. Die analysierten Konstruktionen dienen als fundamentale Mittel für die Verstärkung und Steigerung der Aussage. Zugleich besitzen sie die Kraft die Äußerungsperspektive des schon Gesagten grundsätzlich zu ändern. Allgemeine Generalisierungen im Hinblick auf ausgedrückte Emotionen kann man nach der Analyse kaum erwerben, die sind fundamental auf den Gesamtkontext des Dramas bezogen. Die Emotionen, die am häufigsten mithilfe der gesprochensprachlichen Konstruktionen geäußert werden, beziehen sich auf Gefühlskonstellationen wie Wut, Angst, Demütigung, Eifersucht oder Verachtung.

LITERATURVERZEICHNIS:

Primärliteratur:

LOHER, Dea (1994): *Tätowierung*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.

Sekundärliteratur:

- ANDREOTTI, Mario (1996): *Traditionelles und modernes Drama*. Eine Darstellung auf semiotisch-strukturaler Basis. UTB Verlag, Bern, Stuttgart, Wien.
- ASMUTH, Bernhard (2004): *Einführung in die Dramenanalyse*. J. B. Metzler Verlag, Stuttgart, Weimar.
- BÜHLER, Karl (1934): *Sprachtheorie: Die Darstellungsfunktion der Sprache*. Fischer Verlag, Jena.
- DEPPERMAN, Arnulf (2007): *Grammatik und Semantik aus sprachanalytischer Sicht*. de Gruyter Verlag, Berlin.
- GREPL, Miroslav (1967): *Emocionálně motivované aktualizace v syntaktické struktuře výpovědi*. Univerzita J. E. Purkyně, FF, Brno.
- HESS-LÜTTICH, Ernest (1985): *Zeichen und Schichten im Drama und Theater*. Philologische Studien und Quellen 98, Berlin.
- KALLMEYER, Werner (1996): *Gesprächsrhetorik*. Rhetorische Verfahren im Gesprächsprozess. Gunter Narr Verlag, Tübingen.
- LAMPERT, Martina (1992): *Die Parenthetische Konstruktion als textuelle Strategie*. Zur kognitiven und kommunikativen Basis einer grammatischen Kategorie. In: Slawistische Beiträge, Band 284. Sagner Verlag, München.
- PISTER, Manfred (2000): *Das Drama*. Theorie und Analyse. Fink Verlag, Stuttgart.
- SCHINDLER, Wolfgang (1990): *Untersuchungen zur Grammatik appositions-verdächtiger Einheiten im Deutschen*. Niemeyer Verlag, Tübingen (Linguistische Arbeiten 246).
- SCHWITALLA, Johannes (1987): *Konflikte in Gesprächen*. In: SCHANK, Gerd/SCHWITALLA, Johannes (Hrsg.): *Tübinger Beiträge zur Linguistik*. Gunter Narr Verlag, Tübingen.
- SCHWITALLA, Johannes (2003): *Gesprochenes Deutsch*. E. Schmidt Verlag, Berlin.
- SCHWYZER, Eduard (1939): *Die Parenthese im engem und im weitem Sinne*. In: *Abhandlungen der Preußischen Akademie der Wissenschaften*. Jahrgang 1939. Verlag der Akademie der Wissenschaften, Berlin

ABSTRAKT:

Článek se zabývá analýzou syntaktických konstrukcí mluvené řeči použitého v jazyku divadelní hry. Východiskem byla hypotéza, že emocionální rovina textu může být velmi dobře zprostředkována za pomoci vyrámcování, elipsy, parenteze nebo anakolutu. Tento předpoklad byl nejdříve nezbytně teoreticky podložen a následně rozebrán v rámci analýzy konkrétního divadelního textu *Tätowierung* od Dey Loherové.

