



НАРОДНАЯ УКРАИНСКАЯ АКАДЕМИЯ

СТИЛІСТИКА НІМЕЦЬКОЇ МОВИ

Навчальний посібник
для студентів факультету «Референт-перекладач»

Видавництво НУА

НАРОДНАЯ УКРАИНСКАЯ АКАДЕМИЯ

СТИЛІСТИКА НІМЕЦЬКОЇ МОВИ

Навчальний посібник
для студентів факультету «Референт-перекладач»

Видання доповнене та перероблене

Харків
Видавництво НУА
2019

УДК 811.112.2'38(075.8)
С80

*Затверджено на засіданні кафедри
германської та романської філології
Народної української академії
Протокол № 8 від 4.03.2019*

Упорядник *Ж. Є. Потапова*
Рецензент *Н. І. Закринична*

Стилістика німецької мови : навч. посіб. для студ. фак. «Референт-перекладач» / Нар. укр. акад., [упоряд. Ж. Є. Потапова]. – Вид. доп. та переробл. – Харків : Вид-во НУА, 2019. – 112 с. – Нім.

Посібник має на меті допомогти студентам засвоїти основні положення курсу «Стилістика німецької мови». При упорядкуванні матеріалу були використані методологічні принципи та основні теоретичні положення класиків радянської германістики проф. Є. Г. Різель та Є.Й. Шендельс, викладені в їх роботах, і, зокрема, в «Deutsche Stilistik».

УДК 811.112.2'38(075.8)

© Народна українська академія, 2019

I. Thema

Grundsatzfragen der Stiltheorie

mit Schwerpunkten

1. Stilistik aus gesellschaftswissenschaftlicher Sicht.
2. Sprache/Rede-Stil. Problem der Stilklassifikation.
3. Stilistische Bedeutung.
4. Sprach- und Stilnormen.
5. Methoden in der Stilistik.

Kontrollfragen zum Thema

1. Definition des Begriffs Stilistik.
2. Stellung der Stilistik im System der theoretischen Wissenschaften.
3. Grundsatzfragen der Stilistik aus mikro- und makrostilistischer Sicht.
4. Definition der Begriffe Sprache /Rede - Stil.
5. Problem der Stilklassifikation.
6. Stadien des Kommunikationsablaufs.
7. Stilzüge.
8. Absolute stilistische Bedeutung einer sprachlichen Einheit.
9. Gehobene Stilfärbung. Ihre Klassen.
10. Stilistische Bedeutung der sprachlichen Einheit im Kontext.
11. Norm und Zeit.
12. Norm und Nation.
13. Norm und Sprachschicht.
14. Norm und kommunikativer bzw. stilistischer Gebrauchswert.
15. Norm und Ganzheitsstrukturen unterschiedlicher gesellschaftlicher Spezifik.
16. Verstoß gegen die Norm.
17. Hauptarten der heutzutage anwendbaren Methoden in der Stilistik.

Termini

- Absicht
- Aspekt
- Ausdruckswert
- Definition
- Eindruckswert
- Empfänger
- Gebrauchswert
- homogen
- kommunikativ
- Komponente
- Konnotation
- Kontextstilfärbung
- Linguistik
- Literaturwissenschaft
- Markierung
- Mitteilung
- partiel
- Poezität
- Sender
- Stilzug

Thema 1
GRUNDSATZFRAGEN DER STILTHEORIE
Stilistik aus gesellschaftswissenschaftlicher Sicht

Definition des Begriffs Stilistik

Aus einer größeren Anzahl von Bestimmungsmöglichkeiten sollen zwei Definitionen ausgewählt werden.

1. Stilistik unter dem soziolinguistischen Aspekt.

Stilistik (Stillehre) ist die Wissenschaft von der Verwendungsweise und Ausdrucksgestaltung der Sprache in sämtlichen Kommunikationsbereichen und Kommunikationssituationen in unterschiedlichen Kommunikationsakten.

Wenn die Soziolinguistik das Wechselverhältnis zwischen Gesellschaft und Sprache untersucht, so muss die Stilistik die Beziehungen zwischen Gesellschaft und Stil aufdecken.

Stil ist nicht nur ein ästhetischer Begriff. Stil ist vielmehr jeder Rede immanent. Stil ist die Art und Weise, **wie** bestimmte Gedanken, Gefühle und Willensäußerungen dem Gesprächspartner dargeboten werden.

Die Stilistik befasst sich in erster Linie mit den **funktionalen Verwendungsweisen der Sprache**. Ausgangspunkt der **Funktionalstilistik** ist nicht der Individualstil, sondern der sog. **Funktionalstil** und **seine Substile**, die funktionalen Gattungs- oder Genrestile im System wie in den entsprechenden schriftlichen und mündlichen Texten (Textsorten).

2. Stilistik unter dem pragmatischen Aspekt der Sender/Empfänger-Beziehungen.

Der Kontakt zwischen den Gesprächspartnern spielt eine überaus relevante Rolle. Es handelt sich darum, einem anderen, dem Kommunikationspartner, etwas zu erzählen, zu berichten, zu beschreiben. Aus dieser Sicht lässt sich die folgende Definition geben: Stilistik ist die Lehre von den Beziehungen zwischen der Mitteilungsabsicht des Senders und deren Wirkung auf den Empfänger.

Stellung der Stilistik im System der Wissenschaften

Hier wird die Meinung jener Wissenschaftler vertreten, die die Stilistik als besondere philologische Wissenschaft betrachten. Die Stillehre darf weder von der Linguistik noch von der Literaturwissenschaft gänzlich oder zum Teil „okkupiert“ werden. Die drei philologischen Disziplinen bilden zusammen **die Wissenschaft von der Sprache** und müssen gemeinsam in organischem Zusammenwirken den Urquell, von dem sie alle gespeist werden, erforschen. Das geschieht aber mit verschiedenen Zieleinstellungen: **Die Linguistik** untersucht den gesamten Sprachbau als System; **die Literaturwissenschaft** interessiert sich vor allem für die Sprache als Kunst. **Der Stilistik (Linguostilistik)** obliegt es, die Verwendungsweisen der Sprache in sämtlichen funktionalen Ausdruckssystemen unter dem paradigmatischen Aspekt zu ergründen sowie unter dem syntagmatischen Aspekt in allen möglichen schriftlichen

und mündlichen Textsorten. Die genannten Disziplinen bilden das System der philologischen Wissenschaften – Philologie im tiefsten Sinne des Wortes.

Der Terminus Linguostilistik wird als präzisierendes Synonym zu Stilistik angenommen.

An die Grundsatzfragen der Stilistik kann man aus **mikro-** und **makrostilistischer Sicht** herangehen.

Die Mikrostilistik befasst sich vornehmlich mit der stilistischen Charakteristik sprachlicher Grundeinheiten und unterschiedlicher Stilfiguren sowie mit ihren Verwendungsmöglichkeiten im Kleinkontext oder erweiterten Kontext (übersatzmäßige Formen, Absätze, Absatzfolge).

Um die Stilwerte einzelner linguistischer Phänomene allseitig zu erfassen, muss man in manchen Fällen sogar das Textganze zum Beweis heranziehen.

Aufgabe der **Makrostilistik** ist die Erforschung des Stils als **Komplexerscheinung** und **Organisationsprinzip von Ganzheitsstrukturen**. Ihr Forschungsmaterial bilden grundsätzlich abgeschlossene sprachliche Großeinheiten, wobei aber die Wechselbeziehung zwischen dem Ganzen und seinen Teilen stets beachtet werden muss.

Es gibt noch Grenz- und Überschneidungszonen zwischen Linguistik und Stilistik und zwischen Stilistik und Literaturwissenschaft.

Noch ein interessanter Aspekt der Stillehre – ihre diachrone Betrachtung. Jede sprachstilistische Gegebenheit unserer Zeit ist Ergebnis der jeweiligen Entwicklung. Daher die Notwendigkeit, auch **die Geschichte** der Funktional- und Gattungsstile sowie der entsprechenden Individualstile im Längsschnitt zu untersuchen.

Die Stilistik sollte sich ferner auch nicht nur mit einer einzigen Sprache befassen, sondern zur **vergleichenden Stillehre** führen. Dabei wären neue Problemkreise heranzuziehen – die Gegenüberstellung von funktionalen Stilen und einzelnen Ausdrucksmitteln verschiedenen Nationalsprachen (deutsch, ukrainisch, russisch, französisch u.a.m.). Im engsten Zusammenhang mit der vergleichenden Stiltheorie steht auch **die Theorie der Übersetzung**.

Sprache/Rede-Stil. Problem der Stilklassifikation

Definition der Begriffe Sprache/Rede-Stil

Für unsere weiteren stilistischen Folgerungen ist es wichtig zu unterstreichen, dass wir Sprache/Rede als zwei Seiten einer dialektischen Einheit ansehen, die ebenso untrennbar sind wie das Allgemeine und das Einzelne (Besondere). Reales Forschungsobjekt der Linguistik ist die Sprache als dialektische Einheit von Sprache/Rede, als Einheit des Allgemeinen und Einzelnen in der Kommunikation. Zu wissenschaftlichen Zwecken lässt sich annehmen, dass Sprache und Rede auseinander gelöst werden können.

Die Sprache ist das allgemeine Potential, das Baumaterial, **woraus** alle Benutzer ihre konkrete Rede zusammenfügen.

Die Rede enthält das, **was** dem Gesprächspartner mit Hilfe des allen verständlichen Sprachkodes mitgeteilt wird (Information).

Die Art und Weise, **wie** die Sprache/Rede-Einheit ausgeformt und ausgestaltet wird, ist **der Stil**.

In welchem Verhältnis stehen Sprache/Rede und Stil zueinander? Dass Stil, gesondert von Sprache/Rede, undenkbar ist, darüber besteht kein Zweifel. Schwerer fällt die Antwort auf die umgekehrte Problemstellung: Ist jeder mehr oder minder geschlossenen sprachlichen Äußerung, d.h. jeder Rede auf jedem Gebiet menschlicher Tätigkeit, Stil eigen? Hier wird die Meinung vertreten, dass jede Information – sei sie schriftlich oder mündlich, im Bereich der Wissenschaft, Publizistik oder künstlerischen Literatur – Stil **hat**.

Es handelt sich hier um charakteristische Einheiten, die die Information nach Inhalt und Ausdrucksform in ein bestimmtes Stilsystem einordnen und ihre Lage auf der stilistischen Höhenskala sowie ihre expressive Beschaffenheit angeben. Dass dabei stilistisch nullgefärbte Elemente aller Sprachebenen – neutrale Lexik, neutrale grammatische und intonatorische Gegebenheiten – in der Aussage vorhanden sind, darf keineswegs als Widerspruch zur Feststellung eines mehr oder weniger ausgeprägten Stilcharakters jeglicher Rede aufgefasst werden.

Der Sender muss der stilistischen Einheit seiner Rede nicht immer bewusst sein. Wahl und Verwendung der einzelnen Sprachmittel kann halbautomatisch oder sogar völlig automatisch vor sich gehen.

Problem der Stilklassifikation

Die funktionale Betrachtungsweise des Stils geht auf die Arbeiten des Prager Zirkels und auf die sowjetische Schule um V. W. Winogradow zurück.

In der Fachzeitschrift „Вопросы языкознания“ (1/1954 – 1/1955) lösten die Fragen der Funktionalstilistik eine öffentliche Diskussion aus. Ihr wichtiges Ergebnis ist **die allgemeine Bejahung der Funktionalstile sowie die Anerkennung der gesellschaftlichen Aufgaben**, die die betreffende Verwendungsweise der Sprache in diesem oder jenem Verständigungsbereich zu erfüllen hat, als **Klassifikationsprinzip**. Auch die Relevanz zweier Faktoren wurde für den

sprachlicher Gesellschaftsverkehr akzeptiert: die Berücksichtigung des Verständigungsweges und der Verständigungsart. Die Kommunikation kann durch verschiedene Kanäle zustande kommen: auf mündlichem Wege im Monolog, Dialog oder Polylog, (Gespräch zwischen mehreren Menschen) in der Massenkommunikation (z.B.: Redner – Versammlungsteilnehmer), in fiktiver mündlicher Unterhaltung durch Funk und Fernsehen; oder auf schriftlichem Wege – durch Presse, offizielle Dokumentation, wissenschaftliche oder schöne Literatur. Offen blieb nach der Beendigung der Stildiskussion die Frage, **welche** funktionalen Stile/Substile und **wie viele** objektiv nachgewiesen werden können.

Von den 50er Jahren angefangen bis in die jüngste Gegenwart werden von den sowjetischen Verfassern der russischen, ukrainischen, deutschen, englischen und französischen Stilistik **mehr oder weniger** einheitlich – teils mit unterschiedlicher Benennung, teils mit verschiedener Untergliederung in Gattungsstile – die folgenden Funktionalstile angeführt

Stil der öffentlichen Rede
Stil der Wissenschaft
Stil der Presse und Publizistik
Stil der Alltagsrede
Stil der schönen Literatur

Um zu einer Stilbeschreibung aufgrund gemeinsamer und unterschiedlicher Merkmale zu gelangen, muss man vom konkreten Kommunikationsablauf ausgehen, d.h. von der kommunikativen Absicht des Senders über die sprachstilistische Ausformung seiner Mitteilung bis zum kommunikativen bzw. stilistischen Eindruckswert auf den Empfänger.

Also, die Kommunikationskette sieht so aus: **Funktionale Spezifik** (Aussageabsicht, Intention des Senders) → **Linguostilistische Spezifik** (*Stilzüge – deren linguistische Ausformung – kommunikativer bzw. stilistischer Ausdruckswert der Aussage*) → **Kommunikativer bzw. stilistischer Eindruckswert** (der Eindruckswert der Aussage auf den Empfänger).

Zwischen Sender und Empfänger machen sich objektive und subjektive stilprägende Faktoren geltend.

Unter **objektiven** kommunikativen Bedingungen des Sprachverkehrs muss auf die Relevanz der sog. **Kontaktfaktoren** hingewiesen werden. Die Kontaktfaktoren werden wesentlich durch den Verständigungsweg und die Verständigungsart beeinflusst. Bei direkter mündlicher Verbindung zwischen den Gesprächspartnern – etwa in der Betriebsversammlung oder in einem wissenschaftlichen Vortrag, im Schul- oder Hochschulunterricht oder bei einer Einzelkonsultation – finden Aussprachen statt, durch die der Sender veranlasst wird, strittige Fragen sowie unklare Ausführungen inhaltlich und formal zu präzisieren. Bedeutend schwieriger geht die indirekte Kontaktaufnahme durch ein Gerät vor sich, sei es durch Funk oder Fernsehen, mittels Tonband oder selbst per Telefon, also in einer Situation, in der sich Sender und Empfänger nicht sehen. Die schriftliche Übermittlung eines Textes schließt eine unmittelbare Verbindung zwischen den Kommunikationspartnern aus.

Dennoch entsteht zwischen ihnen ein **mittelbarer** Kontakt von tiefer Wirkung – und dies dank der Kunst bzw. dem Können des Senders, die Empfänger in den Bann der inhaltlichen und stilistischen Darbietungsform der Mitteilung zu zwingen.

Die **subjektiven** kommunikativen Bedingungen hängen mit der individuellen Beschaffenheit von Sender und Empfänger zusammen, mit deren persönlichen „Status“, Sozialgruppe, Berufsinteressen und Lebenserfahrung, Schulbildung, Altersstufe, Temperament u.ä.

Es wäre unrichtig, eine **unmittelbare** Verbindung zwischen außersprachlichen (objektiven und subjektiven) Faktoren und ihrer sprachlichen Realisierung anzunehmen. Das direkte Ursache-Wirkung-Verhältnis besteht zwischen den kommunikativen Wirklichkeitsbedingungen (Mitteilungszweck, Thema, Sprechsituation u.a.m.) und den Stilzügen.

Was verstehen wir unter **Stilzügen**? Es handelt sich um ein **Bindeglied** zwischen außersprachlichen Faktoren und zweckmäßiger innersprachlicher Ausgestaltung, durch deren Verzahnung **der Stilcharakter der Aussage geprägt wird**.

Betrachten wir z.B. ein konkretes Amtsdokument. Sofort fallen die stilistischen Eigentümlichkeiten der Ausdrucksweise ins Auge: offizieller Ton, Unpersönlichkeit, Distanzwahrung zwischen Sender und Empfänger, Mangel an jeglicher emotionalen Expressivität – alles in allem **Förmlichkeit** als dominierender, stilbildender Zug.

Fassen wir selbst ein amtliches Schreiben ab, so müssen wir eben diesen Stilzug – Förmlichkeit mit allen ihr anhaftenden Komponenten – die **stilregelnde** Forderung ausstellen, als stilistische **Anwendungsnorm**, deren Einhalten die funktionsgerechte sprachliche Formulierung bedingt.

Offensichtlich lassen sich funktionale Stilzüge zweierlei Art konfrontieren: **allgemeine**, die einen großen Geltungsbereich haben, mit **spezifischen**, die nur bestimmte, engere gesellschaftliche Aufgaben erfüllen.

Wir führen hier nur die wichtigsten Stilzüge an.

Zur ersten Gruppe rechnen wir vor allem drei Stilzüge von großem Begriffsumfang, die in unterschiedlichen funktionalen und individuellen Stilen zu finden sind, wenngleich in unterschiedlicher Ausgestaltung und unterschiedlichem Ausmaß; es sind die grundlegenden Kategorien jeglicher Kommunikation – **Logik, Expressivität und Bildkraft**.

Diese 3 Stilzüge enthalten eine Reihe von Komponenten, die den Stilcharakter der jeweiligen Aussage präzisieren. So umfasst der Stilzug **Logik** ein ganzes Bündel von Teilfaktoren wie: **Klarheit** und **Sachlichkeit des Gedankenganges**, **Genauigkeit (Exaktheit) der Beweisführung**, **Abstraktionsvermögen** u.a. All diese Komponenten (wie noch andere!) sind im Oberbegriff Logik vereinigt und bilden vornehmlich die Wesensmerkmale wissenschaftlicher Informationen.

Als zweiten allgemeinen Stilzug mit großem Geltungsbereich sehen wir die für alle Typen und Sorten sprachlicher Aussage so relevante Kategorie der **Expressivität** an. Ohne Verwendung logischer oder/und emotionaler Mittel der Expressivität in all ihren Spielarten ist kein einziger Verständigungsbereich denkbar.

Zweifellos gehört noch eine dritte stilistische Grundkategorie von großem Geltungsumfang zu den grundlegenden allgemeinen Stilzügen: **die Bildkraft** mit ihren beiden Hauptkomponenten – **Bildhaftigkeit** (synonym: Anschaulichkeit, Sinnfälligkeit) und **Bildlichkeit**.

Die Anschaulichkeit der Wortwahl ist allen Äußerungen der Sprachwirklichkeit in höherem oder geringerem Maße eigen. Abgesehen von ihrer hohen Bedeutung in den Bereichen der schönen Literatur, der Presse und Publizistik sowie des Alltagsverkehrs ist dieses qualitative Wesensmerkmal auch im Stil der Wissenschaft und des offiziellen Verkehrs aus Verständnisgründen durchaus wünschenswert. In diesen beiden Erscheinungsformen der Sachprosa fließen Anschaulichkeit und logische Expressivität oft ineinander.

Die zweite Komponente des Stilzugbündels Bildkraft, **die Bildlichkeit**, erstreckt sich nicht auf alle Gebiete des sprachlichen Gesellschaftsverkehr, aber sie spielt eine wesentliche Rolle im Stil der schönen Literatur, der Presse und Publizistik wie des Alltagslebens.

Jetzt gehen wir zu einigen **spezifischen Stilzügen** mit geringerem Wirkungsbereich über (**die zweite Gruppe** der Stilzüge).

Wir haben schon **die Förmlichkeit** als typisches Stilzugbündel im Sprachverkehr des öffentlichen Lebens genannt. Ihre auffallenden Teilfaktoren (Wesensmerkmale) – **der offizielle, trockene Ton, die Unpersönlichkeit und Distanzwahrung, der Mangel an emotionaler Expressivität** – treten je nach dem konkreten Genre (Textsorte) mehr oder weniger in den Vordergrund.

Als weiteren spezifischen Stilzug für einen bestimmten kommunikativen Bereich fassen wir **die Ungezwungenheit** der Sprech- und Schreibweise im Alltagsverkehr auf. Sie manifestiert sich in mannigfachen Variationen der **Lockerheit und Auflockerung der Darstellung** auf allen Ebenen. Wenn die Ungezwungenheit sich mit der emotionalen Komponente des allgemeinen Stilzugs Expressivität verbindet, kann sie zur subjektiven Bewertung und geringeren Faktentreue tatsächlicher Vorgänge führen.

Die vorangehenden Ausführungen zeigen auch, dass es **obligatorisch-primäre** und **fakultativ-sekundäre** Stilzüge gibt. Im Stil der Wissenschaft beispielsweise ist **Logik** mit all ihren Komponenten obligatorisch, demnach der primäre Stilzug, während emotionale **Expressivität** und Bildkraft fakultativ-sekundär auftreten können (dies hauptsächlich in populärwissenschaftlicher und polemischer Prosa, mehr in gesellschaftlichen als in technischen Texten).

Als letzter Bestandteil der linguostilistischen Spezifik wäre **der Ausdruckswert der Aussage** zu nennen. In ihm kommt die kommunikative und damit auch die stilistische Absicht des Senders – bewusst oder unbewusst – zum Durchbruch.

Endglied der Kommunikationskette ist **der Eindruckswert** der Aussage auf den Empfänger. In der Sprachwirklichkeit stehen Ausdrucks- und Eindruckswert in unterschiedlichen Beziehungen zueinander; sie können im Ideal zusammenfallen wie etwa im Stil der Wissenschaft, sie können optimal angenähert sein, sie können mehr oder weniger divergieren. Man kann das Verhältnis zwischen diesen beiden Begriffen folgenderweise erklären: der kommunikative bzw. der stilistische Ausdruckswert ist

die gesteuerte Absicht des Senders, der erstrebte kommunikative bzw. stilistische Eindruckswert auf den Empfänger.

Der Individualstil des Menschen ist auf allen Gebieten der kommunikativen Tätigkeit diesem oder jenem Funktionalstil untergeordnet.

Stilistische Bedeutung

Wir unterscheiden zwei Arten der stilistischen Bedeutung:

1. Unter dem paradigmatischen Aspekt fällt sie mit der absoluten Stilfärbung der isolierten sprachlichen Einheit im Sprachsystem zusammen.

2. Unter dem syntagmatischen Aspekt schwindet diese Deckungsgleichheit. In zusammenhängender Rede wird der Begriff *stilistische Bedeutung* wesentlich komplizierter.

Absolute stilistische Bedeutung einer sprachlichen Einheit

Die absolute stilistische Bedeutung (synonym: Stilfärbung, Markierung; Kolorierung, stilistische Charakteristik) ist eine dem Sprachsystem innewohnende linguistische Erscheinung, die **die qualitative und quantitative Verwendung der sprachlichen Einheit im Kontext vorausbedingt**. Sie fügt eine zusätzliche, unentbehrliche Information zur lexischen und grammatischen Bedeutung hinzu.

Schema (Modell)

(für alle sinntragenden Spracheinheiten mehr oder weniger gültig)

A) funktionale Komponente	B) normative Komponente	C) expressive Komponente
der Stilfärbung		

Die Reihenfolge der Aufzählung im Schema ist nicht zufällig. Es ist selbstverständlich, dass wir in der Funktionalstilistik gerade von der funktionalen Komponente ausgehen.

A) Die funktionale Komponente der Stilfärbung gibt die kommunikative Sphäre an, in der eine bestimmte sprachliche Gegebenheit sozusagen „beheimatet“ ist.

Die funktionale Stilfärbung bricht in einzelnen Sprachelementen durch: in bestimmten Wörtern und Wendungen, Konstruktionen und Intonationsvarianten. In jedem Stil finden sich – nebst neutralen Erscheinungen, die allen Verwendungsweisen der Sprache gemeinsam sind – bestimmte funktionalstilistisch kolorierte Bestandteile. So gehört z.B. die Präposition *zwecks* (mit Genitiv) zur typischen Lexik des Amtsdeutsch und anderer Gattungsstile der Sachprosa (Gerichts-, Handelsstil, diplomatischer Stil u.a.). Die Konstruktion *zu + Partizip I*, ebenso wie *das erweiterte Attribut* im nominalen Rahmen tragen den Stempel der Sachprosa.

B) Die normative Komponente der Stilfärbung lässt sich als eine Skala von Ausdrucksschattierungen veranschaulichen, deren Nullpunkt die normalsprachliche (einfach-literarische) Basis bildet, die Grundnorm für sämtliche funktionale Stile der schriftlichen und mündlichen Rede.

normative Stilfärbungen (Stilschichten)	Schema	Beispiele		
		1	2	3
Geschwollen (geschraubt, gespreizt)				Herr Professor mögen gütigst gestatten...
Gewählt (gehoben)		Angesicht, <i>sich</i> vermählen, Antlitz, <i>sich</i> verehelichen		Herr Professor gestatten gütigst...
Normalsprachlich (einfach- literarisch)		Gesicht <i>heiraten, sich</i> <i>verheiraten</i>	Niemand (war gekommen)	Herr Professor, erlauben Sie (gütigst)...
Literarisch- umgangssprachlich		<i>jemand</i> <i>kriegen</i>	Kein Mensch, keine Seele (war gekommen)	
Salopp- umgangssprachlich		Fratze <i>sich kriegen</i>	Kein Hund (war gekommen)	
Grob- umgangssprachlich (vulgär)		Fresse	Kein Aas (war gekommen)	



Grundform



zulässige Norm



außerhalb der Norm

Als Grundnorm bezeichnen wir die Stilfärbung, die in allen Stilen als Nullfärbung, als neutrale Basis empfunden wird.

Wie leicht ersichtlich, bilden die einzelnen Punkte der normativen Stilfärbungsskala – seien sie durch Wörter, Wortgruppen oder lexisch-grammatische Fügungen ausgedrückt – zwei- oder mehrgliedrige synonymische Reihen. Die Glieder dieser Reihen enthalten mehr oder weniger gemeinsame lexisch-semantische Merkmale, unterscheiden sich aber durch ihre stilistische Charakteristik, d.h. durch ihre Lage auf der stilistischen Höhenskala.

Einige Erläuterungen zur ersten Beispielreihe der Tabelle. Die Verben *heiraten*, *sich verheiraten* gehören dem Grundwortschatz der deutschen Sprache an, sie sind allgemeinverständlich und allgemeingebräuchlich. Hingegen ist *sich vermählen* ein Synonym gehobener Stilfärbung. Auch *sich verehelichen* hat absolut gewählte Stilfärbung, dominierend ist aber hier die funktionalstilistische Markierung – der offizielle Amtston. Beide Verben (*sich verehelichen*, *sich vermählen*) würden in der Alltagsrede fast gespreizt wirken. Ein weiteres Synonym dieser Reihe – *sich kriegen* in der Bedeutung „heiraten“ – liegt auf der stilistischen Höhenskala zwischen lit.-umg. und salopp.

Auf der Skalenpunkt der gehobenen Stilfärbung ist die Klasse **poetische Lexik** von besonderem Interesse. Als absolute Poetismen bezeichnen wir sprachliche Einheiten (Einzelwort, Wortgruppe, lexisch-syntaktische Fügung), deren poetischer Stilwert schon unter dem paradigmatischen Aspekt fühlbar ist, da ihnen hohe künstlerische Aussagekraft und starke ästhetisch-pragmatische Wirkung eigen ist – die sog. **Poetizität**.

Die lexische Basis der absoluten Poetismen ist mannigfach gestaltet:

a) Archaismen, z.B.: der Nachen – Boot, Kahn. Die absolute poetische Stilfärbung derartiger Wörter wird gewiss im Kontext, oder gerade durch den Kontext, noch verstärkt.

b) Selten gebrauchte Wörter und Wendungen gehobener Stilfärbung wie *feuchten* anstatt *befeuchten*: („Morgentau der Liebe feuchtete meine Wangen“, Heine).

c) Dichterische Einmalbildungen, die durch Ungewöhnlichkeit ihrer Semantik wie durch die Wortbildung und Klanggestalt bei ihrer bloßen Nennung die Zugehörigkeit zum poetischen Wortschatz verraten: *wellenatmend* (Goethe), *Sehnsuchglut* (Heine).

d) Ein- und mehrgliedrige Tropen, Periphrasen und Vergleiche: *die Pflanze – ein „Kind des hellen Sonnenglanzes“*, *„der Flammenwunsch im Herzen“* (Lenau)

C) Die expressive Komponente der Stilfärbung kann unter dem paradigmatischen Aspekt nur als Opposition expressiv/nicht expressiv verstanden werden – so ist z.B. *richtig* das schwache, merkmallose Glied der Opposition, *goldrichtig* das starke, merkmalleiche.

Zwischen den drei Komponenten der absoluten stilistischen Bedeutung besteht ein enges Wechselverhältnis: die Veränderung einer Komponente (vor allem der funktionalen) zieht in der Regel eine Modifizierung der anderen nach sich.

Sind die drei Komponenten des isolierten Wortes nicht markiert, so weist das Schema auf die **Nullstufe**, auf die allseitige stilistische Neutralität der sprachlichen Einheit hin. Demnach würde das Stilfärbungsmodell der Präposition *mit* folgenderweise aussehen: *neutral-neutral-neutral (n-n-n)*.

Ist ein Wort oder eine phraseologische Fügung polysem, muss jeder einzelnen lexischen Bedeutung ihre stilistische Charakteristik beigegeben werden. Betrachten wir dazu eine anschauliche Illustration – das Lexem *Mattscheibe*:

1. leicht matte, aber durchsichtige Scheibe im Fotoapparat (n-n-n);
2. Neubedeutung – Bildschirm des Fernsehapparats (n-n-n);
3. eine Mattscheibe haben, d.h. geistig nicht aufnahmefähig sein, begriffsstutzig (Stil des Alltagsrede – salopp-umg. – expressiv).

Am häufigsten begegnen wir zur Bezeichnung der Expressivität in der stilistischen Bedeutung der sprachlichen Einheit den sog. **Bewertungskomponenten** oder **-semen**. Unter Bewertung verstehen wir die positive oder negative Einstellung des Sprechers/Schreibers zum Gegenstand der Rede, wobei in positiven und negativen Bewertungsemen unzählbare Gefühlsschattierungen und Stimmungsnuancen zum Ausdruck kommen können – so etwa Achtung, Bewunderung; Liebe, Geringschätzung, Verachtung, Hass. Besondere Aufmerksamkeit kommt den Bewertungen Humor, Spott, Ironie, Satire in der expressiven Komponente der stilistischen Bedeutung zu. Allerdings bereitet ihre Einordnung in die Opposition positiv/negativ gewisse Schwierigkeiten, da sie unmittelbar vom konkreten Sinnzusammenhang beeinflusst wird.

Stilistische Bedeutung der sprachlichen Einheit im Kontext

Die stilistische Bedeutung einer sprachlichen Einheit in zusammenhängender Rede besteht aus zwei heterogenen Faktoren:

a) aus der Stilfärbung des Wortes, der Wortfügung, des Affixes, der morphologischen Form oder der syntaktischen Konstruktion im Kontext – daher **Kontextstilfärbung** und

b) aus stilistischen **Konnotationen**, die teils unmittelbar aus der Kontextstilfärbung, teils aber erst aus der gesamten Information erwachsen. Unter den stilistischen Konnotationen als zweitem Bestandteil der stilistischen Bedeutung in zusammenhängender Rede verstehen wir summarisch das, was in der Fachliteratur unterschiedliche Namen trägt (Nebensinn, Oberton, Unterton, Untertext, Unterschwelligkeit u.a.), aber dennoch das gleiche meint: die Gesamtheit von Gedanken, Gefühlen, Stimmungen, Vorstellungen, die der Sender durch die sprachstilistische Gestaltung des ganzen Kontextes dem Empfänger verständlich macht oder machen will – dies allerdings nicht explizit, sondern implizit.

Betrachten wir nun die stilistische Bedeutung der sprachlichen Einheit anhand illustrativer Sinnzusammenhänge. Z.B.: *tropfnass* – so nass, dass es tropft. Vergleichen wir zwei Aussagen, in denen dieses Lexem enthalten ist:

1. *Nach dem Waschen tropfnass aufhängen!* (Gebrauchsanweisung für das Reinigen eines Pullis aus synthetischem Gewebe),
2. *Gestern haben wir einen Ausflug gemacht. Wir kamen tropfnass nachhause* (Erzählung).

Im ersten Satz ist *tropfnass* fast terminologisch zu verstehen, jedenfalls aus funktionaler Sicht zur Berufslexik gehörig, normalsprachlich und nicht expressiv. Im

zweiten Satz sehen wir eine andere Kontextstilfärbung: Stil der Alltagsrede – lit.-
umg. – expressiv.

In jedem Kommunikationsakt können zur Kontextstilfärbung **subjektive Konnotationen** hinzutreten – sowohl im Augenblick der Durchsage beim Sprecher/Schreiber als auch beim Hörer/Leser, sobald er Mitteilung vernommen hat. Die an der Grenze zwischen linguistischen und außerlinguistischen Erscheinungen befindlichen Konnotationen lassen sich kaum verallgemeinern und systematisieren.

Ein weiterer Beleg:

*Von fern die Uhren schlagen,
Es ist schon tiefe Nacht,
Die Lampe brennt so düster,
Dein Bettlein ist gemacht.*

Als Konnotationen werden übereinstimmend angegeben: Einsamkeit, Wehmut, Trauer, Verzweiflung u.ä. In diesem Fall deckt sich der Eindruckswert auf die Empfänger optimal mit dem vom Dichter angestrebten Ausdruckswert. Es handelt sich hier um die Eingangsstrophe von Eichendorffs Gedichtzyklus „Auf meines Kindes Tod“.

Unter **kontextualen Poetismen** versteht man Wörter und Wendungen sowie lexisch-syntaktische Fügungen, die erst im Prozess der Rede dichterische Wirkung ausüben. Ihnen zugrunde liegen meist normalsprachliche Lexeme, deren denotative Bedeutung stilistisch nullgefärbt ist. Mit ihrer Hilfe werden Bilder (Metaphern, Metonymien, bildkräftige Periphrasen und Epitheta, Vergleiche) geschaffen, die den Sachverhalt und Ideengehalt emotional-einprägsam zum Ausdruck bringen. In manchen Fällen genügt ein Kontextminimum zur Poetisierung der Aussage, so etwa in der kurzen Aussage: *...im Garten lärmt die Stille* (Eva Strittmatter). Diese an sich paradoxe Formulierung ruft mannigfache Konnotationen im Leser hervor. Und wahrscheinlich entstehen bei unterschiedlichen Empfängern unterschiedliche Nebengedanken, Gefühle und auch voluntative Impulse.

Kontextuale Poetismen müssen aber nicht unbedingt auf Bildern beruhen. **Alle** Wörter der Sprache können, unterstützt durch Mikro- und Makrokontext wie durch andere sprachstilistische Gegebenheiten, unter bestimmten Umständen den Umwandlungsprozess zu poetischer Lexik mitmachen, wenn sie die Gesamtidee des Dichtwerks und seinen Gesamtton mitbestimmen, wenn sie als Bausteine teilhaben an der ideellen und künstlerischen Formung des Ganzen.

Sprach- und Stilnormen

Sprach- und Stilnormen in Wechselbeziehung zu außerlinguistischen Faktoren

Unter **Sprach- und Stilnormen** verstehen wir die Gesamtheit historisch veränderlicher, aber dennoch über größere Zeitabschnitte hinaus stabil kodifizierter Gesetzmäßigkeiten, die die Beschaffenheit wie den Gebrauch der sprachlichen Einheiten auf allen Ebenen bewerten und verbindliche Kriterien für richtig/falsch, angemessen/unangemessen darstellen.

Die Norm ist ein Schnittpunkt zwischen linguistischen und außerlinguistischen Faktoren.

a) Beginnen wir mit der **Zeit** als außerlinguistischem Faktor.

Zur Illustration: *absteigen* – *In welchem Hotel bist du abgestiegen?* Das Verb *absteigen* wirkt heute in der genannten Redewendung gehoben und wird daher nur in besonderen Kommunikationssituationen verwendet (hingegen in der Alltagsrede: *Wo hast du Unterkunft gefunden, ein Zimmer bekommen?*).

b) Eine relevante Beziehung besteht zwischen **Norm und Nation**. Sprach- und Stilnormen sind nur innerhalb eines **national homogenen** Sprachkollektivs gültig. Da die deutsche Gegenwartssprache die nationalen Varianten des „deutschen Deutsch“, des Schweizer Deutsch und des österreichischen Deutsch umfasst, müssen wir auch die entsprechenden Normen dieser unterschiedlichen sprachlichen Ausprägungen als untereinander gleichberechtigt, als souverän anerkennen. So hat der Österreicher das Recht, die Perfektformen *ich bin gegessen, bin gestanden* als nationale Norm zu wahren, ebenso wie für den deutschsprachigen Schweizer etwa das Verb *besammeln* (versammeln) in allen funktionalen Bereichen und Sprechsituationen literarisch einwandfrei ist (Z.B.: *die Touristen besammeln sich im Park*).

c) **Norm und Sprachschicht** (sog. vertikale Gliederung). Wie bekannt, besitzen Literatursprache, Umgangssprache und auch die territorialen Dialekte ihre eigenen Normen, allerdings mit qualitativen und quantitativen Unterscheidungsmerkmalen. Auch die Wahl der Sprachschicht und damit ihrer Normen hängt unmittelbar von außerlinguistischen Faktoren ab: nicht nur von der sozialen Herkunft, von der Bildung, der beruflichen Zugehörigkeit und dem Alter der Gesprächspartner, sondern auch von nationalen und territorialen Momenten.

d) **Norm und kommunikativer bzw. stilistischer Gebrauchswert**. Innerhalb eines zeitlich beschränkten und national homogenen Normensystems lassen sich synchron zwei Gruppen unterscheiden: stilistisch neutrale und stilistisch markierte Normen. Die ersteren betreffen die Basis des Sprachbaus und gelten für sämtliche kommunikativen Sphären der Literatursprache und literarischen Umgangssprache, zum Teil auch für die Ortsdialekte der Gegenwart. Sie lassen allerdings auf allen Ebenen einen gewissen Spielraum für fakultative Varianten (z.B.: 'außerdem/außer'dem), die aber in kommunikativer und stilistischer Hinsicht irrelevant sind.

Die zweite Gruppe, die stilistisch markierten Normen, umfassen sprachliche Einheiten, die infolge ihrer absoluten, d.h. systemhaften Stilfärbung an bestimmte Verwendungsmöglichkeiten gebunden sind. Um ihren Gebrauchswert in der Rede zu

determinieren, muss man unbedingt ihre stilistische Charakteristik (funktionelle, normative, expressive Komponente) im Auge haben. So zwingt z.B. die gehobene Stilfärbung, die dem Substantiv *Angesicht* eignet, den Sprecher/Schreiber, dieses Lexem im passenden Kontext zu verwenden, wie etwa: *das teure Angesicht des Vaters/der Mutter, im Angesicht der Gefahr*. Hingegen würde die Formulierung *Wasch dir doch dein Angesicht ab, auf der Wange hast du Tintenflecke!* der Situation nicht angemessen sein.

Verstoß gegen die Norm – Abweichung von der Norm als Stilmittel

Das folgende Beispiel ist eindeutig als **Informationsstörung** zu werten. In einer Rundfunkdurchsage hieß es: *Sie hören unsere Sendung ab 1. Februar vierzehntägig*. Hier handelt es sich zweifellos um einen Verstoß gegen die Norm. Zusammensetzungen mit *-tätig* bedeuten: für eine Reihe von Tagen; daher wäre also die Sendung vierzehn Tage lang zu hören. Aussageabsicht aber ist die Mitteilung, die alle 14 Tage eine solche Durchsage stattfindet. Richtig muss es heißen: *vierzehntäglich* (Zusammensetzungen mit *-täglich* zeigen an, dass etwas sich nach einer bestimmten Zeit wiederholt).

Die folgenden zwei Beispiele bringen einen **vermeintlichen** Verstoß gegen die Norm. In diesem Fall haben wir ein wirksames stilistisches Mittel vor uns, das mit Hilfe einer nichtkodifizierten Passivform einen ganzen Aphorismus sprachökonomisch zum Ausdruck bringt: *Wer nicht will, der wird gewollt* (Strittmatter, *Der Ochsenkutscher*). Gewiss wird der kommunikative bzw. stilistische Effekt durch die Gegenüberstellung der aktiven und der normwidrigen Passivform erzielt.

B. Brecht lässt in „Mutter Courage“ die Heldin ausrufen: *der Friede ist ausgebrochen*. Für diese Person ist der Friede ein Unglück, weil sie nur im Krieg gute Geschäfte macht; daher die Verletzung der üblichen Fügungspotenz (*der Krieg bricht aus*) als gezieltes Stilmittel des Autors.

Methoden in der Stilistik

Wir unterscheiden zuerst zwei Hauptarten: das **qualitative** und das **quantitative** Verfahren, die Annäherung beider Pole ergibt das dritte, das **qualitativ-quantitative** Verfahren.

1. Das traditionelle qualitative Verfahren aller philologischen Wissenschaften besteht in der induktiven, empirischen, d.h. von der Beobachtung des zu untersuchenden Stoffes ausgehenden und zur Verallgemeinerung führenden Arbeitsweise. Das Fehlen von konsequenten exakten Methoden macht aber manche Schlussfolgerungen unüberprüfbar. Man spricht mehr individuelle Meinungen, intuitive Überlegungen als festgestellte Tatsachen aus. Die Forderung nach Objektivität und Exaktheit aller modernen Wissenschaften regt auch die Vertreter der philologischen Disziplinen an, das traditionelle Verfahren zu vervollständigen. Hier gabeln sich die Wege.

Im Bereich der Stilistik versucht der Schweizer Germanist Hans Glinz, durch einen genauen, detailliert beschriebenen Prozess die Stilanalyse zu objektivieren und zu vereinheitlichen. Dazu führt er eine Reihe von Arbeitsschritten und Proben ein (Klangprobe, Verschiebprobe, Weglassprobe). Er entwickelt eine experimentierend-interpretierende Forschungsmethode. Er sucht nach Methoden, die den Text in wissenschaftlich kontrollierbarer Weise erfassen lassen, das bedeutet: die Resultate sollen von anderen Sprachforschern überprüft werden können.

2. Einen anderen Weg schlagen die Vertreter des quantitativen Verfahrens ein. Die Entwicklung der mathematischen Informationstheorie, der Statistik, der Kybernetik beeinflusst in zunehmendem Maße die philologischen Disziplinen, darunter auch Stillehre. Die mathematischen Bewertungsmaßstäbe, insbesondere die Statistik, scheinen ein wirksames Mittel für die Erzielung wissenschaftlich kontrollierbarer Ergebnisse zu sein, als beispielweise die Proben von H. Glinz.

Bei dem quantitativen Verfahren im Bereich der Stillehre handelt es sich um die Statistik und die darauf beruhende Wahrscheinlichkeitstheorie.

In der modernen Stilanalyse spielt die Wahrscheinlichkeitstheorie eine große Rolle. Aber man muss wissen, **was** man zählt und **wozu** man zählt. Nicht alle sprachlichen Elemente sind stilrelevant.

3. Um die Mängel der mathematischen Beschreibung zu beheben, die in der Isolierung der Form vom Inhalt, von Kontext- und Situationsart bestehen, greift man zum qualitativ-quantitativen Verfahren, das die Vorzüge beider Methoden in sich vereinigt. Dabei dienen die Zahlen bloß als Hilfsmittel, als Stütze.

II. Thema

Wortschatz der deutschen Gegenwartssprache aus stilistischer Sicht mit Schwerpunkten

1. Fragen der Wortwahl.
2. Stilistische Charakteristik des neuen deutschen Wortschatzes.
3. Stilistische Charakteristik und Stilwerte fester Wortverbindungen.

Kontrollfragen zum Thema

1. Thematische und synonymische Verwandtschaft.
2. Gemeinsprachliche und kontextuale Synonymie.
3. Stilistisch undifferenzierter Wortbestand.
4. Stilistisch differenzierter Wortbestand.
5. Historismen und lexische Archaismen.
6. Neologismen.
7. Stilistische Anachronismen.
8. Nationale und territoriale Dubletten.
9. Hyperhochdeutsch.
10. Fremdsprachige Wörter.
11. Termini, Berufslexik, Berufsjargonismen.
12. Soziale Jargonismen.
13. Vorwiegend nominative stehende Verbindungen.
14. Phraseologische Wortverbindungen.
15. Individuelle Variationen der Phraseologismen.

Termini

- Anachronismen
- Archaismen
- Berufslexik
- charakterologisch
- Dialektismen
- Dubletten
- expressiv
- Grundkriterium
- Historismen
- Hochdeutsch
- Hyperhochdeutsch
- Idiom
- Jargonismen
- kolorit
- kontextual
- Neologismen
- okkasionell
- Realienwörter
- Stützwort
- Termin
- Umdeutung
- Verwandtschaft
- Wortbestand

Thema 2

WORTSCHATZ DER DEUTSCHEN GEGENWARTSSPRACHE AUS STILISTISCHER SICHT

Fragen der Wortwahl

Thematische und synonymische Verwandtschaft

Bei der Besprechung der unterschiedlichen Bauelemente, aus deren zweckentsprechender Auswahl und Organisation der Stil als Komplexerscheinung erwächst, kommt der lexischen und phraseologischen Wortwahl besondere Bedeutung zu. Von dem Charakter der Wortwahl hängt es zum Großteil ab, ob die Rede des Menschen klar oder verschwommen, wahrheitsgetreu oder heuchlerisch-verlogen wirkt, ob sie zündet oder kalt lässt, mitreißt oder abstößt. Materielle Voraussetzung für eine angemessene sprachliche Gestaltung unserer Gedanken ist die Möglichkeit, aus einer größeren Anzahl von thematisch und synonymisch miteinander verbundenen lexischen Einheiten das passende Wort herauszugreifen, gerade den Ausdruck, der ins Schwarze trifft und daher den Gegenstand der Aussage am wirksamsten wiedergibt.

Versuchen wir die gegenseitigen Beziehungen zwischen thematischer und synonymischer Verwandtschaft zu erfassen und damit auch die sprachstilistischen Kategorien **thematische Gruppe** – **thematische Reihen** – **synonymische Reihen** auseinander zu halten.

Die thematische Gruppe (Wortfeld innerhalb einer Wortart) schließt sämtliche durch thematische Verwandtschaft miteinander verbundenen lexischen Einheiten mit ähnlichem Wirklichkeitsbezug und gleichem Allgemeinbegriff in sich ein. Die thematische Gruppe wird in den ihr untergeordneten **thematischen Reihen** präzisiert.

Genauer gesagt, die Präzisierung erfolgt auf zweierlei Art: zunächst durch **das Stützwort** (bzw. **Stützwortgruppe**) jeder thematischen Reihe, die ein spezifisches Merkmal des Allgemeinbegriffs angeben, und anschließend durch eine **synonymische Reihe**, die dieses Merkmal weiter modifiziert. Demnach ist die thematische Reihe eine gemischte Größe, die aus dem thematisch bedingten Ausgangswort (Wortgruppe) und einer Anzahl semantisch wie stilistisch differenzierter Synonyme.

Betrachten wir die thematische Gruppe der Verben, die den Vorgang der sprachlichen Kommunikation in der Gesellschaft benennen. Sie schließt eine größere Anzahl thematischer Reihen in sich ein, die den Allgemeinbegriff „sagen-sprechen“ aus verschiedener Sicht näher bestimmen, im gegebenen Fall besondere Arten der Rede nennen, wie etwa „leise sprechen“ – „laut sprechen“ – „mit physischen oder psychischen Hemmungen sprechen“ – „plaudern“ – „erklärend darlegen“ – „auf die Rede eines anderen reagieren“ u.ä.

Die synonymische Füllung der thematischen Reihe zum Ausdruck des Begriffs „leise sprechen“: Neben dem denotativen Grundsem „sprechen“ enthalten alle Wörter dieser in die thematische Reihe eingebetteten synonymischen Reihe das Sem „leise“

mit ganz geringfügigen Schattierungen (gedämpfte Stimme, sanft, kaum hörbar u.ä.). Außerdem kann jedes einzelne Synonym noch ergänzende lexische und stilistische Komponenten aufweisen, die den Gebrauchswert im Kontext bedingen.

Je nach dem Begriffsumfang, den das Stützwort bzw. die Stützwortgruppe ausdrücken, können in die thematische Reihe eine oder mehrere synonymische Reihen eingeschlossen sein. So lässt sich z.B. die thematische Reihe „auf die Rede eines anderen reagieren“ in drei synonymische Reihen aufgliedern:

- 1) neutral reagieren – *antworten, beantworten, zur Antwort geben, zurückgeben, sich in ein Gespräch einlassen*
- 2) positiv reagieren – *bejahen, zustimmen.*
- 3) negativ reagieren – *verneinen, widersprechen, einwenden, erwidern, versetzen, entgegen, protestieren.*

Die Glieder einer synonymischen Reihe sind selbstverständlich durch synonymische Verwandtschaft vereint, zwischen den einzelnen synonymischen Reihen innerhalb einer thematischen Reihe besteht nicht mehr synonymische, sondern nur thematische Verwandtschaft.

Stilkundliche Wortschatzuntersuchungen gehen gewöhnlich von der **onomasiologischen** Fragestellung aus: Gegeben ist eine Situation, ein Gegenstand, ein Vorgang. Welches Wort, welche Wendung widerspiegelt diese Wirklichkeitserscheinungen am schärfsten und sparsamsten? Sobald aber die Wahl getroffen ist, muss sofort die semasiologische Probe aufs Exempel gemacht werden.

Gegeben ist ein Wort. **Semasiologische** Fragestellung: Mit welchem Denotat ist im konkreten Fall das unter allen Konkurrenten ausgesuchte Lexem am engsten verbunden?

Zeigen wir die Verbindung der onomasiologischen und semasiologischen Wortwahlvorgänge anhand einiger Ersatzproben für das stilistisch neutrale Wort *lesen*. Situation – Lesesaal einer Bücherei, Beobachtung des unterschiedlichen Verhaltens einzelner Besucher. Hier sitzt ein Student, der es besonders eilig hat. Er durchblättert in schnellem Tempo das Buch, er *überfliegt* den Inhalt, *er liest flüchtig*. Auf dieses Verhalten kann eine der Situation angemessene phraseologische Fügung angewendet werden, die im WdG (Wörterbuch der deutschen Gegenwartssprache) mit dem Vermerk „Neubedeutung“ gekennzeichnet ist: ein Buch *diagonal* (auch: *quer*) *lesen*, d.h. oberflächlich, nur stellenweise. Stilistisches Modell beider Redewendungen: Stil der Alltagsrede – lit.-umg. – scherzhaft.

Bei seinem Nachbarn hingegen fällt uns das aufmerksame, sorgfältige Lesen ins Auge: *er vertieft sich in seine Lektüre*. Man gewinnt den Eindruck, dass er das wissenschaftliche Werk gründlich durchstudiert. Könnte man in diesem Fall bei einer Ersatzprobe die Fügung akzeptieren: er *verschlingt* das Buch? Nein. Nur eine semasiologische Überprüfung kann die Ablehnung dieser synonymischen Ausdrucksvariante begründen. Zur Unangemessenheit dieser Wortwahl trägt auch ein außersprachlicher Faktor bei – die Beschaffenheit, die Gattung der Lektüre: man verschlingt einen spannenden Unterhaltungsroman, einen Krimi.

Die vorangehenden onomasiologisch/semasiologischen Wortwahlbetrachtungen basieren auf dem methodischen Prinzip der Ersatzproben und

Distribution, bei dem Sinngebundenheit und stilistische Angemessenheit einzelner Wörter und Wendungen nach ihrem Gebrauchswert im Kontext überprüft wird.

Die treffsichere Anwendung aller Tönungen der reichen Wortpalette verhilft nicht nur den Ideengehalt klar, deutlich und überzeugend (dabei höchst sprachökonomisch) zu gestalten. Darüber hinaus dient die richtige Wortwahl auch zum Ausdruck der persönlichen und oft der politisch-ideologischen Einstellung des Sprechers/Schreibers. Ohne besonderen Hinweis entnimmt man einem einzigen Wort, einer einzigen Wortfügung, ob der Textverfasser das Gesagte beifällig oder abwertend meint.

Gemeinsprachliche und kontextuale Synonymie

Wenn sich die Lexikologie in der Regel mit der Synonymie nur im Sprachsystem befasst, so muss die Stilistik sowohl die gemeinsprachlichen wie auch die kontextualen Synonyme im Auge haben. Es kommt darauf an, die **Synonyme im System** gegen die **Synonyme im Kontext** abzugrenzen. Gemeinsprachliche Synonyme sind bekanntlich Wörter, die unter dem paradigmatischen Aspekt gleiche oder geringfügig schattierte logisch-gegenständliche Bedeutung haben sowie durch mehr oder minder variierte stilistische Bedeutung gekennzeichnet sind.

Kontextuale Synonyme sind keine lexikologische, sondern eine stilistische Erscheinung. Unter dem paradigmatischen Aspekt existieren sie überhaupt nicht. Es ist der Kontext, der sie erst entstehen lässt.

Weisen wir auf einige stilistisch relevante Momente hin: Völlig oder fast sinngleich können unter dem paradigmatischen Aspekt nationale und territoriale Synonyme (Dubletten) einerseits, sowie fremdsprachige und deutsche Synonyme (Dubletten) andererseits sein. Die gleichbedeutenden Lexeme *Brötchen* – *Semmel* sind beide normalsprachlich, aber unterschiedlich territorial gebunden, während *Schrippe* der Berliner dialektal gefärbten Umgangssprache angehört. **Die nationalen und territorialen Synonyme sind in der Regel unter dem syntagmatischen Aspekt nicht austauschbar, weil sie unterschiedliche Kolorite angeben.** Völlig oder fast gleichbedeutend können im heutigen Sprachsystem fremdsprachige und deutsche Ausdrücke sein, wie etwa *Telefon* – *Fernsprecher*. **Unter dem syntagmatischen Aspekt können sich fremdsprachige und deutsche absolute Synonyme häufig wegen nationaler, zeitlicher, sozialer Koloritanklänge gegenseitig nicht ersetzen lassen.**

Gänzlich gleiche Parallelförmigkeiten bleiben nicht lange erhalten, sie differenzieren sich allmählich in semantischer oder stilistischer Hinsicht. Sind beispielsweise *Bräutigam* und *Verlobter* vollständige Synonyme der deutschen Gegenwartssprache? *Bräutigam*, ein heute veraltender Ausdruck, wird gewöhnlich nur für den Mann an seinem Hochzeitstag gebraucht und nimmt etwas gehobene, feierliche Stilfärbung an. *Verlobter* ist normalsprachliches Alltagswort.

Nach diesen kurzen Ausführungen über einige stilistisch relevante Eigenheiten der gemeinsprachlichen Synonymie gehen wir nun zur kontextualen Synonymie über. Vor allem muss betont werden, dass Begriff und Terminus **kontextuales Synonym** nur mit Vorbehalt angenommen werden darf, da es sich hier um **Synonymie der**

Verwendung, um eine Austauschbarkeit lexikalischer Einheiten im Kontext handelt. Wir verstehen unter dem kontextualen Synonym (im weitesten Sinne des Wortes) einen Sammelbegriff für alle Arten von Umschreibungen ein und desselben Denotats, also ein kontextuales Ersatzwort für ein und dieselbe Wirklichkeitserscheinung, von ganz unterschiedlichen Seiten her beleuchtet.

Substantive wie Elefant/Rüsseltier/Dickhäuter sind im Sprachsystem nicht synonym, sondern thematisch verwandt. Im Sinnzusammenhang sind sie aber gegenseitig ersetzbar, d.h. sie werden zu kontextualen Synonymen. *Großer Erfolg brachte im Zirkus die Vorführung der weißen Elefanten. Die Dickhäuter erheiterten die Kinder, als sie zu tanzen begannen und laut trompeteten... Alt und jung klatschte den klugen Rüsseltieren Beifall.*

Besonders hoch ist die Frequenz von kontextualen Synonymen auf der sprachlichen Grundlage *Eigenname – Gattungsname*, wie etwa *Gutenberg – der Erfinder der Buchdruckerkunst*. Dies betrifft sämtliche funktionalen Stile und Substile.

Die stilistischen Funktionen der kontextualen Synonyme sind zweierlei Art: einmal dienen sie der Variation des Ausdrucks, zum andern geben sie eine zusätzliche Information, sei es eine objektive Feststellung, eine Präzisierung des Gesagten oder eine subjektive Bewertung, die die Einstellung des Sprechers/Schreibers zum Gegenstand der Rede offenbart.

Diese beiden stilistischen Funktionen bestimmen und erklären die Verwendbarkeit der kontextualen Synonyme in den verschiedenen funktionalen Bereichen. Ihr Häufigkeitsvorkommen ist hoch in der schönen Literatur, in der Publizistik und Presse, in populärwissenschaftlichen Aufsätzen, in schriftlichen und mündlichen Texten der Alltagsrede.

Anders ist es im Stil der wissenschaftlich-theoretischen Fachliteratur. Hier ist der Ersatz eines Terminus durch ein kontextuales Synonym nicht zulässig. Die Wiederholung ein und desselben Wortes in mehreren Sätzen hintereinander unterstützt die Klarheit der Darlegung und dient geradezu als Mittel der Einprägung.

Stilistische Charakteristik des neueren deutschen Wortschatzes

Wir müssen hier zwei große Gruppen unterscheiden:

1) **den stilistisch undifferenzierten Wortbestand** (Allgemeinwortschatz) – d.h. Wörter und Wendungen, die in sämtlichen kommunikativen Bereichen und Situationen von allen Deutschsprachigen gleichermaßen verstanden und gebraucht werden, und

2) **den stilistisch differenzierten Wortbestand** – d.h. Wörter und Wendungen, deren Verwendungsmöglichkeiten durch bestimmte inner- und außerlinguistische Faktoren eingeengt sind. Sie werden von manchen Gruppen der Sprachgemeinschaft nicht immer verstanden, geschweige denn aktiv gebraucht.

Diese beiden Gruppen sind in ständigem Fluss, sei es, dass einzelne Lexeme und lexisch-semantische Varianten aus dem stilistisch undifferenzierten Wortbestand in den differenzierten übergehen – sei es, dass umgekehrt manche Ausdrücke aus einer engspezialisierten Gebrauchssphäre in den allgemeinen Sprachusus abwandern.

Stilistisch undifferenzierter Wortbestand

Grundkriterium: Allgemeinverständlichkeit und Allgemeingebrauchlichkeit, vollständige Neutralität, d.h. stilistisches Modell n – n – n (in jeder beliebigen funktionalen Sphäre verwendbar, normalsprachlich, Nullexpressivität).

Ein beträchtlicher Teil des stilistisch undifferenzierten Wortschatzes weist keine unmittelbaren Synonyme auf, weil sie Allgemeinbegriffe mit großem Bedeutungsumfang und geringer Bedeutungstiefe ausdrücken. So lassen sich etwa zum Substantiv *Tisch* erst auf dem Umweg über thematische Reihen (1. *Esstische*, 2. *Schreibtische*, 3. *Arbeitstische*, 4. *Frisiertische* u.a.) sinngleiche oder sinnähnliche Äquivalente finden.

Sobald Fremdwörter geläufig werden, können auch sie dem stilistisch undifferenzierten Wortbestand einverleibt werden (wie etwa: *Elektrizität*, *interessant*, *phantasieren*); dasselbe gilt für deutsch- oder fremdsprachige Neologismen bestimmter Zeitabschnitte, die im öffentlichen Leben, in Presse und schöner Literatur, im Alltagsverkehr und anderen kommunikativen Bereichen ihren Einzug gehalten haben: *VEB*, *Kosmonaut* bzw. *Astronaut*; *Farbfernsehen*; *pfllegeleichtes*, *atmungsfreudiges Gewebe* usw. usf.

Natürlich ist es nicht möglich, objektiv-exakte Angaben zu machen, welche Termini, z. B. *Akupunktur*, *Eskalation*, heute schon allgemeinverständlich sind und welche noch nicht. Auch wenn man untersuchen wollte, in welche Gruppe des Wortbestandes diese oder jene phraseologische Fügung aus stilistischer Sicht eingereiht werden kann, gäbe es ähnliche Schwierigkeiten zur Lösung der Problemstellung **Bildkraft/Verblässen/ Verblasstsein** des Bildes.

Stilistisch differenzierter Wortbestand

Grundkriterium: Die sprachlichen Einheiten dieser Gruppe sind aus inner- und außersprachlichen Gründen nicht allen Deutschsprachigen gleichermaßen

verständlich, werden nicht von allen gleichermaßen gebraucht. Sie haben kein einheitliches stilistisches Modell. Hier lassen sich zwei Untergruppen voneinander absondern:

1) **die stilistisch vollständig oder partiell kolorierte Lexik**, d.h. Wörter und Wendungen, deren absolute Stilfärbung im Sprachsystem schon den Gebrauchswert in der Rede vorausbestimmt und dadurch gewisse Schranken der Verbreitung errichtet, und

2) **charakterologische Lexik**, d.h. Wörter und Wendungen unterschiedlicher Stilfärbung, die nicht allen Sprachbenutzern gleichermaßen bekannt sind, da sie zeitliche, territoriale, berufliche, soziale und nationale Gegebenheiten charakterisieren. Die stilistische Leistung dieser Ausdrücke besteht in der Wiedergabe **unterschiedlicher Kolorite**.

Da die stilistisch kolorierte Lexik im wesentlichen schon zusammen mit dem Problem *stilistische Bedeutung* behandelt wurde, gehen wir nun unmittelbar an die Besprechung der zweiten Untergruppe heran.

Diese zweite Untergruppe der differenzierten Wortbestands verleiht der Aussage ein bestimmtes Kolorit, sie versieht den schriftlichen und mündlichen Text mit den typischen Merkmalen einer bestimmten Zeit, einer bestimmten Landschaft, einer bestimmten national homogenen Bevölkerungsgruppe und anderer gesellschaftlicher Faktoren. Unter **Kolorit** verstehen wir die für konkrete Ereignisse, Sachverhalte und Situationen charakteristische Atmosphäre, die dank der sprachlichen Eigenart ihrer Wiedergabe fühlbar wird. Wir müssen dabei zwischen **bewusster Koloritzeichnung** und dem **natürlichen Kolorit der Aussage** unterscheiden.

Die Koloritzeichnung mit Hilfe charakterologischer Ausdrucksmittel ist Resultat einer gezielten Arbeit, den realistischen Hintergrund, auf dem sich die Ereignisse abspielen, dem Empfänger klar vor Augen zu führen. Im Gegensatz zu dieser **bewussten** sprachstilistischen Untermalung und Untermauerung steht **das natürliche Kolorit**, das uns ohne **Dazutun** des Senders lebenswahre Abbilder einer bestimmten Epoche, einer bestimmten Nation erkennen lässt. Der Sprecher/Schreiber berichtet Gegebenheiten, die er als Zeitgenosse miterlebt und daher mit den ihm wohlvertrauten Bezeichnungen benennt.

Hier werden folgende Kolorite in ihrer sprachstilistischen Ausformung umgerissen werden:

1) **typisierende Kolorite**, denen gesellschaftliche Determinanten zugrunde liegen; sie stellen unterschiedliche Fakten im Leben der Menschen realistisch-verallgemeinernd dar. Hierher gehören:

a) das historische Kolorit, bedingt durch das grundlegende gesellschaftliche Moment – die Zeit;

b) das nationale Kolorit im engeren Sinn (betrifft die Unterscheidungsmerkmale der nationalen Varianten innerhalb einer Sprache);

c) das nationale Kolorit im weiteren Sinn (betrifft die Spezifik verschiedener Nationalsprachen);

d) das soziale Kolorit: in der Rede bestimmter Bevölkerungsgruppen und Altersstufen; innerhalb bestimmter funktionaler Sphären des Sprachverkehrs; berufliches Kolorit.

2) **individualisierende Kolorite**, die Einzelmenschen nach ihrer persönlichen Eigenart im Ganzen, aber vor allem nach ihrer Sprechweise charakterisieren, wobei dem gesellschaftlichen Moment eine wichtige Rolle zukommt.

Betrachten wir nun den Wortschatz, der sämtliche Kolorite sprachstilistisch aktualisiert. Es sei gleich darauf aufmerksam gemacht, dass einige charakterologische Gruppen polyfunktional sind, d.h. dem jeweiligen Text bald das eine, bald das andere Kolorit verleihen, bald die eine, bald die andere stilistische Funktion ausüben. Im Folgenden wird daher gezeigt, dass ein und dieselbe charakterologische Gruppe (Untergruppe) in unterschiedlichen Kontexten gleichzeitig mehrere Typen der genannten Kolorite und mannigfache Stilwerte aufweisen kann.

1. *Historismen und lexische Archaismen.*

Primäre stilistische Funktion der Historismen und Archaismen ist die Prägung des **Zeitkolorits**. Von großem Interesse für die stilistische Forschungsarbeit ist die charakterologische Untergruppe, die uns Realien der Vergangenheit – Benennung von Ämtern und Würden, die heute vergessenen oder anders benannten Gegenständen, von Modeerscheinungen früherer Zeit u.a.m. – vor Augen führt. Wenn wir heute Schillers „Kabale und Liebe“ lesen, stoßen wir auf eine ganze Reihe unterschiedlicher Lexeme. Von der Stilistik des Empfängers im 20. Jahrhundert aus gesehen, sind es Historismen und Archaismen, deren Erklärung wir erst in Nachschlagewerken und Wörterbüchern finden. Der Dichter selbst, als Zeitgenosse der Handlung seines Bühnenstücks, hat diese Ausdrücke als natürliche sprachliche Ausformung der aktuellen Zustände, Einrichtungen und Gegenstände benutzt und damit – ohne stilistische Absicht – ein objektives Kolorit geschaffen. Von der Stilistik des Senders aus betrachtet, waren alle diese Ausdrücke dem jungen Schiller geläufig, er konnte keine anderen zur Schilderung seiner Gegenwart wählen:

Luise: Wollen Sie mich akkompagnieren, Herr von Walter, so mach' ich einen Gang auf dem Fortepiano (Sie öffnet den Pantalon).

Völlig unbekannt ist dem modernen Leser das Substantiv *Pantalon* in der szenischen Anmerkung. Dieses Lexem ist im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts entstanden als Bezeichnung für ein klavierartiges Instrument, den Vorläufer des Hammerklaviers. Der Ausdruck ist allerdings bald nach der Niederschrift des Dramas aus dem aktiven Wortschatz verschwunden, weil der Gegenstand, den er bezeichnete, außer Gebrauch kam. Er erlag der Konkurrenz zweier Bezeichnungen für das sich entwickelte Tasteninstrument: 1) Fortepiano und 2) Flügel – ein großes Hammerklavier mit waagrecht liegenden Saiten, das im 18. Jahrhundert zu gleicher Zeit in Italien, Frankreich und Deutschland hergestellt wurde. An einer anderen Stelle des Dramas begegnen wir gerade diesem Wort:

Lady Milford erzählt von ihrer Jugend: „*Ich hatte nichts gelernt als ein bisschen Französisch – und ein wenig Filet und den Flügel*“. Das Substantiv *Flügel* ist hier zweifellos stilistisch bedingt. Während sich im Haus des Stadtmusikus (Historismus: vom Rat der Stadt besoldeter Berufsmusiker) noch das primitive Instrument (*Pantalon*) befand, hatte Lady schon auf dem neuentwickelten

Tasteninstrument spielen gelernt. Durch die Wahl des Wortes *Flügel* ist in diesem Kontext ein Ansatz zur sozialen Koloritzeichnung gegeben.

Gehen wir nun vom natürlichen Kolorit zur bewussten Untermalung (Stilisierung) des geschichtlichen Hintergrunds in der Koloritzeichnung über. Thomas Mann z.B. macht uns gleich zu Beginn des Romans „Lotte in Weimar“ mit der Zeit bekannt, in der die Handlung vor sich geht:

Mit der ordinären Post von Gotha waren im Gasthof „Zum Elefanten“ Frauenzimmer angekommen. Frauenzimmer, ein Archaismus, war bis in die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts allgemein schriftdeutsch auch für vornehme Frauen gebräuchlich, kann also hier gleichfalls im Dienst der historischen Stilisierung erklärt werden.

Wörter und Wendungen verschwinden nicht auf einmal aus der gesamten Sprache. Sie können aus der neutralen Literatursprache abgehen, aber in einzelnen sozialen oder territorialen Dialekten sowie in der volkstümlichen Umgangssprache als gängige Lexeme bleiben; sie können ferner in verschiedenen Funktionalstilen in verschiedenem Tempo aus dem Gebrauch gezogen werden. Für die heutige Alpenbevölkerung ist das Wort *Ross* alles eher als ein Archaismus oder Poetismus. Der Bergbauer hat sein *Ross* im Stall und *kein Pferd!* Er spricht von einem *Rossmagen* (sehr gesunder Magen), von einer *Rosskur* (radikale Kur) u.a.m. In der Literatursprache der Gegenwart ist jedoch *Ross* gemeinhin veraltet und wird im Vergleich mit dem neutralen Synonym *Pferd* als stilistisch gehoben, gelegentlich sogar als poetisch empfunden (*ein edles feuriges Ross; er schwang sich auf sein Ross*). Am längsten halten sich veraltende und veraltete Ausdrücke im offiziellen Verkehr.

Eine weitere stilistische Verwendungsmöglichkeit der polyfunktionalen Historismen und lexischen Archaismen steht im Dienst von Humor und Satire.

Die Stadt Göttingen, berühmt durch ihre Würste und Universität, gehört dem Könige von Hannover und enthält 999 Feuerstellen, diverse Kirchen... (H. Heine, *Die Harzreise*). Hier wird durch die Wortwahl angedeutet, dass die Universitätsstadt auf der primitiven Stufe der Vorzeit steht, wo es anstelle der Herde noch offene Feuerstellen gab. Das historische Kolorit, das unwillkürlich bei bloßer Nennung des in dieser Bedeutung veralteten Ausdrucks wachgerufen wird, ist eines der zahlreichen Stilmittel, durch die Heine die Rückständigkeit der Stadt verspottet.

Zu stilistischen Zwecken können Historismen und Archaismen in unterschiedlichen kommunikativen Bereichen gebraucht werden.

2. *Neologismen*

Neue Wörter, die im gesellschaftlichen Sprachverkehr auftauchen, können verschiedene „Schicksale“ haben. Aus stilistischer Sicht werden sie in drei Gruppen gegliedert:

a) Wörter, die zu einem bestimmten Zeitpunkt aus einem bestimmten Anlass entstehen und allmählich als lexische Normen in den Wortschatz der Literatursprache und literarischen Umgangssprache aufgenommen werden. Sobald sie im aktiven Wortschatz des Sprachsystems einen **festen Platz** eingenommen haben, hören sie auf, Neologismen zu sein, obwohl sie noch längere Zeit linguistische Anzeichen der Neuheit bewahren und außerlinguistische Konnotationen erwecken. Wir nennen sie

Neologismen **bestimmter Zeitabschnitte**, z.B. *LPG – Landwirtschaftliche Produktionsgenossenschaft; Atomantrieb*.

b) Wörter, die gleichfalls durch historische Umstände bedingt, neu entstehen und im Laufe einer gewissen Zeit in fast allen kommunikativen Bereichen intensiv gebraucht werden. Dann aber gehen sie in den passiven Wortbestand über – sie werden durch neue gesellschaftliche Faktoren dazu gezwungen. Aus diesem „Ruhestand“ holt man sie nur mehr zu stilistischen Zwecken hervor, zur Untermalung des Zeitkolorits oder auch zur individualisierenden Porträtzeichnung (z.B. die für das „dritte Reich“ typische Lexik).

Hierher gehören auch Wörter, die zwar als Lexeme schon bisher im Sprachsystem existierten, jedoch aus bestimmten gesellschaftlichen Gründen ihre lexische und stilistische Bedeutung wesentlich veränderten und ein außerordentlich hohes Häufigkeitsvorkommen erlangten. Mit dem Verschwinden ihres Änderungsanlasses gehen sie nun entweder in den passiven Wortschatz über oder sie kehren zu ihrer früheren lexisch-stilistischen Bedeutung und ihrer alten Gebrauchsfrequenz über. Beide Unterarten nennt man **vorübergehende Neologismen**.

c) Wörter, die auf der Stufe individueller Verwendung (mit bestimmter stilistischer Motivierung) stehen bleiben – **die einmaligen (okkasionellen) Neologismen**, z.B. *die Montagmorgenstadt: laut, volkreich, lebendig* (Brežan, Reise nach Krakau), dazu aber auch Wörter, die als Ausgangspunkt offener Reihen zur Herausbildung analoger Neologismen führen können – zu **potentiellen Neologismen**, denen meist keine besonderen stilistischen Funktionen eignen.

Die beiden ersten Gruppen neuer Wörter (a – Neologismen bestimmter Zeitabschnitte und b – vorübergehende Neologismen) charakterisieren unmittelbar das Zeitkolorit. Der jüngsten Zeit entstammen die Komposita *Umweltschutz, umweltfreundliche Gasautos* u.a.m.

Bei den vorübergehenden Neologismen lassen sich zwei Untergruppen absondern. Eine Illustration zum ersten Typ: *Coventri*, eine englische Industriestadt, wurde als eines der ersten Angriffsziele der faschistischen Luftkriegsführung im November 1940 fast völlig zerstört. Dieses Ereignis rief das Verb *coventrieren* in der übertragenen Bedeutung von „ausradieren“ hervor – ein „Modewort“ der Nazipresse. Man drohte, London und andere Städte zu coventrieren, falls sie sich nicht ergeben. Dieses Wort, Zeugnis der barbarischen Kriegshandlungen, ist mit dem endgültigen Sieg über Hitlerdeutschland in Vergessenheit geraten.

Zu den Wörtern der zweiten Untergruppe vorübergehender Neologismen gehören z.B. Lexeme, die in der Nazizeit semantisch und stilistisch umgedeutet und umgewertet wurden. Schon zwischen dem 16. und 18. Jahrhundert waren das Adjektiv *fanatisch*, sowie die Substantive *Fanatiker, Fanatismus* ins Deutsche eingedrungen; sie galten als tadelnde Bezeichnung für jedwede hemmungslos rasende Leidenschaft. Unter der faschistischen Herrschaft wurden aber diese Ausdrücke zu positiven Werturteilen, zu Schlüsselwörtern der Sprache des „dritten Reiches“ (*fanatisches Gelöbnis, Bekenntnis*).

Als vorübergehende Neologismen dieser Untergruppe können auch **Modewörter** unterschiedlicher Perioden angesehen werden, die eine Zeitlang nach

ihrem Auftauchen im Sprachverkehr übermäßig viel gebraucht werden, dann aber, sobald sie schon abgenutzt sind, durch neue, ausdrucksstarke Nachfolger abgelöst werden. Vgl.: *fabelhaft, sagenhaft, toll, einmalig, erstklassig* u.a.m. Diese und ähnliche Lexeme können ebenso zur typisierenden historischen oder sozialen wie auch zur individualisierenden Koloritzeichnung verwendet werden.

Stilistische Anachronismen (Zeitwidrigkeiten). Damit wird ein Stilmittel gemeint, wo ein Wort oder eine Redewendung in Bezug auf eine Zeit gebraucht werden, in der sie, zusammen mit dem entsprechenden Begriff, entweder noch nicht oder schon nicht mehr im Umlauf sind. Betrachten wir den Gebrauch eines Wortes oder einer Redewendung für die Epoche, in der sie noch nicht existieren. Eine solche Verwendung steht meist im Dienst von Witz und Satire oder bezweckt Anspielung auf bestimmte Zeitereignisse. So ist es, wenn Weinert in der „Bänkelballade vom Kaiser Nero“ über *Bomben, Benzin* und *Bars* spricht. So ist es, wenn er in dieser beißenden Satire auf den Naziterror (nach dem Reichstagsbrand 1933) die verhafteten Christen *auf der Flucht erschießen* lässt, wenn er von der *Leibschutzstaffel* des Kaisers Nero erzählt. In den letzten zwei Beispielen üben die Anachronismen (d.h. im konkreten Fall die Verwendung von Nazimodewörtern in Bezug auf die neronische Zeit) die klare Funktion von Anspielungen als Stilmittel der politischen Satire aus.

Sprachliche Anachronismen entstehen auch bei zeitwidrigem Gebrauch der Wortbedeutung, so etwa, wenn das Wort *Kumpel* in der Erzählung aus der Zeit des ausgehenden 19. Jahrhunderts nicht in seiner damaligen Bedeutung (Arbeiter in Bergwerken), sondern in der neuen Bedeutung als familiär-umgangssprachliche oder saloppe Anrede im Verkehr beliebiger Arbeitskollegen verwendet würde.

Eine zweite Art des Anachronismus entsteht dadurch, dass Wörter, die heute schon als Historismen gelten, in Bezug auf die Gegenwart angewendet werden. Auch sie stehen meist im Dienst von Humor und Satire. Es handelt sich um einen harmlosen Witz, wenn Touristen, auf ihrer Wanderung an einem See angelangt, am Ufer ein Boot alter Bauart entdecken und, gutmütig, es als *Arche Noah* bezeichnen. Hier nähert sich der Anachronismus seinem Wesen nach dem Tropus.

3. Nationale und territoriale Dubletten (innerhalb des Deutschen), Dialektismen

Die ersten beiden charakterologischen Untergruppen (nationale und territoriale Dubletten) gehören in den Bereich der literarischen und literarisch-umgangssprachlichen Sprachebene, während die dritte Wortklasse (Dialektismen) aus der mundartlich gefärbten Umgangssprache sowie aus unterschiedlichen groß- und kleinflächigen Dialekten stammt. Sie alle erfüllen aber die gleiche stilistische Funktion: dank bewusster und gekonnter Verwendung dienen sie einmal einer anschaulichen **Zeichnung des nationalen und territorialen Kolorits**, zum anderen schaffen sie **das natürliche Kolorit** bloß dadurch, dass der Sender die zu seiner Zeit üblichen Sprach- und Stilnormen gebraucht. Auch durch diese ungewollte sprachstilistische Untermalung assoziiert der Empfänger die Aussage zwangsläufig mit einer bestimmten **nationalen bzw. landschaftlichen Spezifik der Kommunikation**. Bei den hier zu besprechenden charakterologischen Untergruppen tritt der polyfunktionale Charakter in den Hintergrund, dennoch kann sich die

stilistische Hauptfunktion (nationales und territoriales Kolorit innerhalb des Deutschen) auch gelegentlich mit **sozialem** und **zeitlichem Kolorit** verbinden.

Unter dem Begriff **nationale Varianten** versteht man unterschiedliche Ausprägungen einer Literatursprache bzw. literarischen Umgangssprache auf getrennten staatlichen Territorien mit national homogener Bevölkerung. Die nationalen Varianten bilden, gleich selbstständigen Nationalsprachen, ihr eigenes soziales Modell: Literatursprache, Umgangssprache, Dialekte. In der Schweizer Variante fehlt allerdings die Umgangssprache als **Sprachschicht**. Ihre Funktion übernimmt das Schwyzertütsch/Schweizerdeutsch (d.h. die Gesamtheit der Dialekte mit lokalen Divergenzen im Laut- und Formenbestand, in Lexik und Grammatik) bei unterschiedlicher Graduierung des Literarisch-Umgangssprachlichen und rein Dialektalen je nach dem kommunikativen Bereich und der Art der Bevölkerungsgruppe.

Die nationalen, territorialen und dialektalen Synonyme sind nicht in allen kommunikativen Bereichen gleich stark vertreten. Zweifellos fallen die Wortschatzdivergenzen auf dem Gebiet der Alltagsrede besonders ins Auge – z.B. bei der Bezeichnung von Lebensmitteln und Speisen, Arbeitsprozessen und Werkzeugen, Anreden und Grüßen: ein und dieselbe Wirklichkeitserscheinung kann unterschiedlich benannt werden. So lädt der Deutsche zu Kaffee und *Gebäck* ein, während der Österreicher seinen Gästen süße *Bäckerei* vorsetzt. Den beiden Lexemen nationaler Ausprägung steht eine ganze Reihe territorialer und dialektaler Synonyme zur Seite.

Hyperhochdeutsch. Im Zusammenhang mit den nationalen und territorialen Dubletten sowie insbesondere mit den Dialektismen darf nicht die interessante stilistische Erscheinung des sog. Hyperhochdeutsch übersehen werden. Wenn Menschen, die sich gewöhnlich nicht an die literarischen Normen des Gesellschaftsverkehrs halten, dem Gesprächspartner durch tadelloses Hochdeutsch imponieren wollen, kommt es leicht zu einer gewissen Überkompensierung.

Den Schulkindern wird immer wieder die Umschreibung des Verbs mit *tun* als Fehler angekreidet, z.B. *sie tut an der Tafel schreiben* anstatt *sie schreibt*. Daher kann man von übervorsichtigen Kleinen die Fügung zu hören bekommen: *Der Zahn weht* anstatt *tut weh*.

Hyperkorrekte Formen in Sprachporträts dienen als charakterologisches Mittel der typisierenden und individualisierenden Koloritzzeichnung.

4. *Fremdsprachige Wörter*

Die einzelnen charakterologischen Gruppen sind mehr oder weniger polyfunktional, indem sie unterschiedliche Kolorite ausdrücken und unterschiedliche stilistische Funktionen ausüben. Dies gilt in hohem Maße für die fremdsprachigen Wörter (Internationalismen, populäre, unpopuläre, d.h. im Deutschen wenig gebrauchte Fremdwörter) und insbesondere für die fremdsprachigen Zitate. In erster Linie dienen sie zur Untermalung des **nationalen Kolorits** eines bestimmten Volkes zu einer bestimmten Zeit. Fremdsprachige Wörter und insbesondere fremdsprachige Zitate können aber auch das **soziale Kolorit** einer bestimmten Zeit angeben.

Zu den fremdsprachigen Wörtern in der Rede einzelner Bevölkerungsgruppen ließe sich eine ansehnliche Zahl von Entlehnungen aus dem Angloamerikanischen im

Slang der städtischen Jugend hiezurechnen. *Doch schon am Tag nach der Geburtstagsparty war aus dem blassen Backfisch ein selbstbewusster Teenager geworden: Maxi-Rock statt Pferdeschwanz, auffallendes Augen-Make-up und betont sicheres Gehabe.* Diese in einer BRD-Zeitschrift enthaltene Notiz bringt gleich drei Angloamerikanismen, die in der allgemeinen Literatursprache wie in der Sprache der schönen Literatur festen Fuß gefasst haben. *Die Party* hat „das gesellige Beisammensein“ verdrängt, *der Teenager* – „den Backfisch“. Die lexische Reihung *Augen-Make-up* stellt eine Präzisierung des Allgemeinbegriffs „Verschönerung durch kosmetische Mittel“ dar.

Die auf den Jugendslang beschränkten fremdsprachigen Wörter beziehen sich hauptsächlich auf Sport und Jazz. Daher z.B. die offene Reihe: *Sport-, Fußball-, Handball-, Box-, Jazzfan; Film-, Schlager-, Charlie-Chaplinfan u.a.m.*

Oft lässt sich beobachten, wie Lexeme eines engen Bereichs ihren kommunikativen und stilistischen Gebrauchswert ändern. So ist z.B. das englische Adjektiv *fit* (leistungsfähig) in den Sportbereich als umgangssprachlicher Ausdruck eingegangen, noch verstärkt im Kompositum *topfit* (beide nur prädikativ zu gebrauchen!). Allmählich entsteht aber auch eine Reihe substantivischer Zusammensetzungen, wie *Fit-Lauf, Fit-Aktivität, Fit-Abzeichen* u.ä. – eine offene Reihe, die immer weiter anwächst. Diese Komposita können heute als normalsprachlich angesehen werden.

Fremdsprachige Zitate können Einzelwörter und Wortgruppen sein, aber auch Sätze und Absätze. In stilistischer Hinsicht erfüllen sie – ebenso wie die fremdsprachigen Wörter – zweierlei Funktion. Erstens dienen sie der objektiven Mitteilung, der sachlichen Beweisführung. Zweitens bilden die fremdsprachigen Zitate einen wichtigen Bestandteil der historischen, nationalen und sozialen Koloritzeichnung und erzielen expressiv-stilistische Effekte.

5. **Termini, Berufslexik, Berufsjargonismen**

Die stets vorwärtsschreitende wissenschaftlich-technische Revolution sowie die beständig wachsende Anteilnahme der Menschen an Vorgängen in Kunst und Kultur führen als soziologische Voraussetzungen zu linguostilistischen Folgerungen: zur steigenden Relevanz der Fachlexik in sämtlichen kommunikativen Bereichen des Gesellschaftsverkehrs. Die mündliche und schriftliche Rede der Menschen gewinnt ein **natürliches professionelles Kolorit**.

Selbstverständlich kommt es zur Widerspiegelung der objektiven beruflichen Sprachcharakteristik in Form **beruflicher Koloritzeichnung**, zu gezielten Stileffekten bei entsprechender Thematik in der schönen Literatur, der Presse und Publizistik. Unter Fachlexik fassen wir folgende charakterologische Untergruppen zusammen: deutsche und fremdsprachige Termini, funktionalstilistisch gefärbte Lexik nichtterminologischer Art (z.B. Adverbien und Präpositionen, deren Gebrauch sich nur auf bestimmte Stile und Substile beschränkt, wie etwa *verbindlichst (danken), zwecks* u.ä.), Berufslexik; dazu kommen die Berufsjargonismen als emotionale (scherzhafte oder satirische) Synonyme zur neutralen Fachlexik. Die professionelle Kolorierung bildet ein Element des **sozialen Kolorits**. Bemerkenswert, dass zahlreiche Fachausdrücke – meist Berufslexik, weniger oft Termini – neben ihrem professionellen Kolorit auch **nationales Kolorit** aufweisen.

In der Berufslexik macht sich die Tendenz zur Sprachökonomie bemerkbar und damit im Zusammenhang auch gelegentlich ein Übergang zum emotionalen Synonym, zum Berufsjargonismus. So z.B. ist im Wortschatz der Journalisten *Manus* als Kurzform von *Manuskript* entstanden, *Gänse* als scherzhafte Abkürzung von *Gänsefüßchen*, *im Schnitt* (*Durchschnitt*).

Die Stilfärbung der Berufsjargonismen umfasst die Skala vom Literarisch-Umgangssprachlichen über das saloppe bis zum Groben.

Realienbezeichnungen/Realienwörter. Während Fachausdrücke und Berufsjargonismen als Schichten des Wortschatzes eine lexikologische Erscheinung sind, müssen die Realienwörter als stilistische Kategorie angesehen werden. Sprachlich werden sie ausgedrückt durch Termini und Berufslexik, durch Historismen und Archaismen, durch Neologismen (oft in Form von Kurzwörtern), durch phraseologische Fügungen (insbesondere Zitate), durch Familiennamen, Städte-, Länder-, Fluss- und Bergnamen, durch Ziffernmaterial usw. Realienwörter bilden einen wesentlichen Faktor in sämtlichen Stilen der Nationalsprache. Eine besonders wichtige Rolle spielen sie im Stil der Wissenschaft und im publizistischen Stil, wo sie zur Beweisführung dienen. Sie werden durchweg in ihrer logisch-gegenständlichen Bedeutung mit expressiver Nullfärbung gebraucht, wobei sie dem Gesagten größeren Nachdruck, größere Überzeugungskraft verleihen. Die Realienwörter sind ein erneuter Beweis dafür, dass ein Lexem an sich völlig neutral, eindeutig-nominativ und jeder Emotionalität bar sein kann, im Großzusammenhang aber dennoch eine bestimmte stilistische Aufgabe erfüllt.

6. *Soziale Jargonismen*

Unter sozialen Jargonismen versteht man die spezifische Lexik bestimmter Kreise von Menschen, die sich bewusst – aus unterschiedlichen Gründen und auf unterschiedliche Art – von ihrem Sprachkollektiv absondern wollen. Dies betrifft in der Klassengesellschaft die sog. Oberschichten (Adel, Großbourgeoisie, „hohes“ Militär) und ihren Gegenpol, die sog. deklassierten Elemente. Was die beiden Bevölkerungsgruppen miteinander verbindet, ist eine ablehnende bzw. feindliche Einstellung zur Gemeinschaft, in der sie leben.

Der Jargon der deklassierten Elemente, historisch als Rotwelsch entstanden, wird gewöhnlich als **Argot** bezeichnet. Einzelne Argotismen, die das objektive Sozialkolorit dieser Bevölkerungsgruppe charakterisieren – z.B. *Café Viereck* („Gefängniszelle“) u.a. – werden bei entsprechender Thematik in der schönen Literatur zur sozialen Koloritzzeichnung verwendet. Auch in der Presse – z.B. *heiße Ware* („gestohlene Ware“), Traumzigarette (= mit Rauschgift) u.a.

Stilistische Charakteristik und Stilwerte fester Wortverbindungen

Wie aus zahlreichen Arbeiten zur Phraseologie hervorgeht, stellt dieser Problemkreis eine Kreuzung von semantischen, stilistischen und grammatischen Linien dar. Aufgrund einer Komplexmethode mit streng linguistischen Kriterien kam I. I. Tschernyschewa in ihrer Monographie über die Phraseologie der deutschen Gegenwartssprache zu einer Gegenüberstellung fester (stehender) Wortverbindungen phraseologischen und nichtphraseologischen Typs. Uns interessiert eine **stilistische** Betrachtung sämtlicher stehenden Fügungen, deshalb gründen sich die folgenden Ausführungen auf eine stilistische Klassifikation, die naturgemäß eng verbunden ist mit der realen Verwendung der Gruppen und Untergruppen in unterschiedlichen kommunikativen Bereichen – daher manche Überschneidungspunkte mit der funktionalen Klassifikation. Wir unterscheiden zunächst in groben Umrissen:

1. **Feste Wortverbindungen**, deren kommunikative Hauptfunktion in der **Nennung** bestimmter Wirklichkeitserscheinungen besteht; sie sind meist **funktionalstilistisch**, seltener normativ-stilistisch und nur vereinzelt expressiv markiert. Der Gesamtsinn derartiger Wortverbindungen ergibt sich aus der Summe der einzelnen lexischen Elemente in direkter Bedeutung; in manchen Fällen kann allerdings ein Glied der Wendung übertragene Bedeutung annehmen. Wir bezeichnen diese Gruppe als **vorwiegend nominative stehende Wortverbindungen**.

Hierher gehören:

a) **die sog. lexischen Einheiten – substantivische** (nominale) und **verbale** Fügungen, in der Regel mit funktionalstilistischer Charakteristik, wie z.B. der medizinische Terminus *künstliche Niere* (Gerät, das die Funktion der Niere übernimmt), Schachspieltermini wie *Schach bieten* (den König angreifen), das *Schach decken* (den Angriff abwehren). Diese Untergruppe ist durch Stabilität gekennzeichnet, d.h. die hierher gehörigen Wendungen lassen kaum semantisch-stilistische Variationen zu.

b) **Streckformen des Verbs (analytische Verbalverbindungen)**. Sie können funktionalstilistisch markiert sein: *zum Verstand bringen, in Rechnung stellen* (Handelsverkehr), sie können sich durch stilistische Gehobenheit vom einfachen Verb unterscheiden: *ein Geständnis, einen Schwur ablegen* – gegenüber *gestehen, schwören*.

c) **adverbiale genitivische Wortverbindungen** - meist mit nominativ gehobener und leicht expressiver Stilfärbung, wie etwa: *gesenkten Hauptes, leichten Schrittes, trüben Gemütes*.

2. **Feste Wortverbindungen**, bei denen die stilistischen Kategorien Bildkraft, Emotionalität, und damit auch Eindringlichkeit und Überzeugungskraft in den Vordergrund rücken – **phraseologische Wortfügungen**.

Innerhalb dieser großen Gruppe lassen sich zwei Untergruppen unterscheiden:

a) **Phraseologismen**, deren Gesamtsinn sich nicht, wie bei den vorwiegend nominativen Wortfügungen, aus mehr oder minder mechanischer Addition der lexischen Bedeutung ihrer Einzelglieder ergibt. Es entsteht vielmehr eine semantisch neue Qualität, deren Bestandteile ineinander verschmolzen sind. Hier zählen wir:

- **Idiome** (mannigfache Arten) und
- **Zwillingsformeln (Wortpaare)**

Es handelt sich um phraseologische Fügungen, die einen Einzelbegriff ausdrücken; diese erste Untergruppe bildet den Kern der expressiven Phraseologie. Unter den drei Möglichkeiten der Stilfärbung dominiert hier die expressive Komponente. Insbesondere den Idiomen eignen alle möglichen Ausdrucksnuancen (scherzhaft, spöttisch, satirisch, abwertend, feierlich, vertraulich u.a.m.). Die Expressivität ist deutlich spürbar.

Stark ausgeprägt ist auch die normativ-stilistische Komponente dieser Wendungen – vom normalstilistischen zum leicht und stark Gesenkten einerseits, zum Gehobenen und Gespreizten andererseits. Der Stil des offiziellen Verkehrs verwendet die expressive Phraseologie, und insbesondere die Idiome, äußerst sparsam. In allen übrigen Verwendungsweisen der Sprache werden sie – je nach der Eigenart des betreffenden Funktionalstils – mehr oder weniger intensiv gebraucht.

b) Die zweite Untergruppe der Phraseologismen bilden die Fügungen, die einen geschlossenen Gedanken in Satzform mitteilen. Hierher zählen wir:

- **Sprichwörter**
- **Aphorismen**
- **Sentenzen**
- **Losungen**

Der Gesamtsinn dieser Satzphraseologismen erwächst aus der Summe der einzelnen Lexeme in direkter oder übertragener (oft symbolischer) Bedeutung.

c) Die dritte Untergruppe, zwischen Wort- und Satzäquivalent stehend, bilden die **stehenden Vergleiche**. Sie sind im wörtlichen Sinn hyperbolisch überspitzt zu verstehen.

III. Thema

Grammatik der deutschen Gegenwartssprache aus stilistischer Sicht mit Schwerpunkten

1. Einige Prinzipien der grammatischen Stilanalyse.
2. Morphologie aus stilistischer Sicht.
3. Syntax aus stilistischer Sicht.

Kontrollfragen zum Thema

1. Absolute Stilfärbung in der Grammatik.
2. Kontextstilfärbung in der Grammatik.
3. Mehrdeutigkeit der grammatischen Formen.
4. Grammatische Seme.
5. Artikel aus stilistischer Sicht.
6. Modi aus stilistischer Sicht.
7. Genera Verbi aus stilistischer Sicht.
8. Stilistische Aufgabe der Wortfolge.
9. Prolepse, Nachtrag, Parenthese.
10. Asynton und Polysynton bei der Beiordnung und Unterordnung.
11. Satzarten nach der Zielstellung des Sprechenden.
12. Elliptische Sätze und der Satzabbruch (Aposiopese).

Termini

- Absonderung
- Asyndeton
- Ausklammerung
- Auslockerung
- Beiordnung
- elliptisch
- Gesetzmäßigkeit
- Isolierung
- Leistung
- Lockerung
- Nachtrag
- Parenthese
- Parzellierung
- Polyphonie
- Polysyndeton
- Prolepse
- Redeabsicht
- Rhema
- Satzbaupläne
- Sem
- Thema

Thema 3

GRAMMATIK DER DEUTSCHEN GEGENWARTSSPRACHE AUS STILISTISCHER SICHT

Die stilistische Ausdruckskraft liegt nicht an der Oberfläche, daher wird ihr Anteil an der Stilgestaltung oft außer acht gelassen, oder nicht genug erfasst. Der grammatischen Stilanalyse liegen bestimmte Prinzipien zugrunde, die durch die Eigenart der Grammatik bedingt sind.

Absolute Stilfärbung in der Grammatik

Wie uns schon bekannt ist, besitzen die Wörter außer dem gegenständlich-logischen, d.h. denotativen Inhalt noch eine **absolute stilistische Bedeutung**, die ihren Gebrauchswert bestimmt. Die grammatischen Oppositionen weisen unter dem paradigmatischen Aspekt keine stilistischen Merkmale auf. In der Morphologie unterscheiden sich einzelne grammatische Kategorien (wie Kasus, Zahl, Modus, Genus, Zeit u.a.) nicht durch das Vorhandensein/Nichtvorhandensein der Stilfärbung, sondern durch semantische Merkmale. Ihre absolute Stilfärbung ist in der Regel gleich Null.

Doch heißt das nicht, dass bei der Formenbildung die absolute Stilfärbung niemals zum Vorschein kommt. Bei einer verhältnismäßig geringen Zahl von Wörtern sind Doppelbildungen möglich. Die Sprachträger sind bestrebt, sie zu beseitigen, oder zu semantischen bzw. stilistischen Zwecken zu verwerten. So entstehen stilistisch kolorierte Doppelformen, zu denen einige substantivische und verbale Bildungen gehören:

- Pluralformen der Substantive: *die Jungen* (normalspr.) – *die Jungens, die Jungs* (umg.)
- Die Kasusendung –e im Dativ empfindet man heute als gehoben, veraltend: *auf dem Tische, an diesem Tage*
- Eine stilistische Differenzierung der Doppelformen findet auch im verbalen Bereich statt. Vgl. *ward* (gehoben) – *wurde* (normalspr.)
- Auch die Doppelformen des Imperativs unterscheiden sich stilistisch: *Wasche! Zeige!* (gehoben) – *Wasch! Zeig!* (umg.)

Eine Ausnahme unter den Wortarten bilden die immer emotional geladenen Interjektionen. Die Interjektionen bezeichnen keinen Begriff. Sie erfüllen keine Nennfunktion, sie dienen bloß zur emotionalen Entladung des Sprechenden: *oh, ah, pst, pfui* etc.

Wenden wir uns der Syntax zu. Ein syntaktisches Paradigma ist eine Gruppierung von Satzarten mit gemeinsamen und unterschiedlichen Merkmalen. Nach O. I. Moskalskaja gibt es ein dreischichtiges Satzparadigma, durch drei Korrelationsreihen repräsentiert:

1. Aussagesatz – Fragesatz – Aufforderungssatz
2. Die positive Satzform – die negative Satzform
3. Wirklichkeitssatz – Möglichkeitssatz

Die Zahl der stilistisch markierten Satzbaupläne (Satzmodelle) ist viel geringer, als die Zahl der neutralen. Absolute stilistische Färbung besitzen zwei Modelle eines expressiven Ausrufesatzes mit impliziter Verneinung: *Er und lügen! Er ein Lügner!* Diesen im Stil der Alltagsrede üblichen Modellen entsprechen die stilistisch neutralen Synonyme: *Er kann unmöglich lügen. Er ist bestimmt kein Lügner.*

Unter den Modellen eines Aufforderungssatzes finden sich stilistisch kolorierte Infinitiv- und Partizipialsätze (*Aufstehen! Aufgestanden!*), sowie Adverbialsätze (*Fort! Auf! Zurück! Immer vorwärts!*).

Elliptische Sätze aller Art sind ebenfalls als paradigmatische Abwandlung der Grundtypen zu betrachten mit einer zusätzlichen stilistischen Komponente und daraus folgender Einschränkung des Gebrauchswerts.

Kontextstilfärbung in der Grammatik

Unter dem syntagmatischen Aspekt kann **jede** grammatische Form in der Morphologie und in der Syntax eine zusätzliche stilistische Information vermitteln ebenso wie jedes Wort.

Ein und dieselbe Form kann unterschiedlichen kontextualen Stilwert haben, z.B. **man-Sätze**. Aus paradigmatischer Sicht sind sie stilistisch neutral. Setzen wir sie aber in einige Sprechsituationen und beobachten ihre stilistische Wandlung.

⇒ Im wissenschaftlichen Stil: ihre hohe Gebrauchsfrequenz resultiert aus dem Streben nach Verallgemeinerung, nach unpersönlicher Darstellungsweise. Sie erwecken den Eindruck einer größeren Objektivität der dargelegten Tatsachen.

⇒ Dieses sachlich wirkende Satzmodell ist besonders für Anweisungen, Rezepte, allgemeine Feststellungen geeignet.

⇒ In einen anderen funktionalen Stil eingebettet, ändert der man-Satz seinen Stilwert. In der Figurensprache und in der erlebten Rede kann er anstelle eines persönlichen Satzes gesetzt werden – mit unterschiedlicher Wirkung je nach der Sprechsituation.

⇒ Die Wirkung einer schroffen und abweisenden Aussage erzielt man mit dem Konjunktiv in der Figurensprache beim Ausdruck eines Befehls: *Man lache nicht!* (Goethe).

⇒ In der Autorensprache kann das Pronomen **man** als Synonym des pluralischen sie gebraucht werden. Dabei kann das unbestimmt-persönliche Pronomen verschiedene Stilwirkung haben.

Mehrdeutigkeit der grammatischen Formen

In der Regel besitzt jede grammatische Form mehrere Bedeutungen, wobei eine von ihnen als Hauptbedeutung (oder paradigmatische Bedeutung), die anderen als Nebenbedeutungen (oder syntagmatische Bedeutungen) aufzufassen sind. Die Hauptbedeutung erschließt man aus einem minimalen, neutralen Kontext, wo die Ersatzprobe durch andere Oppositionsglieder deutlich die Unterschiedsmerkmale hervortreten lässt. Vgl.: *der Platz ist besetzt* – *der Platz war besetzt*. Ohne jegliche Kontext- und Situationshilfe verstehen wir, dass es sich im ersten Fall um die Gegenwart, im zweiten – um die Vergangenheit handelt. Nicht so einfach und leicht ergibt sich der grammatische Sinn derselben Zeitformen aus der syntagmatischen Sicht. Das Präsens kann in einer Erzählung über vergangene Ereignisse die Bedeutung des Präteritums annehmen (präsens historicum) und umgekehrt verdrängt das Präteritum oft das Präsens in der erlebten Rede. Dieser Austausch ist aber nur in einem Großkontext mit Hilfe der sog. Umschalter möglich, die die Hauptbedeutung ausschalten und die Nebenbedeutung einschalten.

⇒Damit das Präsens die präteritale Bedeutung annimmt, muss es in die präteritale Umgebung übertragen werden.

⇒Damit das Präteritum die Bedeutung der Gegenwart erlangt, braucht man einen starken Druck des Großkontextes. Nur in der erlebten Rede ist eine derartige Wandlung möglich: Das Präteritum wird zum kontextualen Synonym des Präsens und sogar des Futurs.

Ein anschauliches Beispiel liefern die kontextualen Synonyme du/Sie – wir in einer spezifischen Sprechsituation, wenn ein Arzt einen Kranken (gewöhnlich ein Kind) anredet: *Wie fühlen wir uns?* statt *Wie fühlst du dich?* Die zweite Anrede ist im Gegensatz zu der ersten stilistisch nicht koloriert.

Grammatische Seme

Um den Bedeutungsgehalt tiefer und genauer zu ergründen, benutzt man die semantische Komponentenanalyse (oder Semanalyse), wobei der Inhalt einer sprachlichen Einheit als Verband von Semen aufgefasst wird. **Das Sem ist das kleinste semantische Merkmal einer sprachlichen Einheit, das auf einer bestimmten Stufe der Analyse unzerlegbar ist.**

Unter **einer sprachlichen Einheit** versteht man alle sinntragenden Einheiten, also ein Wort als ein Bestandteil des Wortschatzes, eine Wortform als eine morphologische Größe, eine Wortgruppe und einen Satzbauplan als syntaktische Größen, sogar ein Morphem als Wortbildungsmittel.

Die folgende Tabelle veranschaulicht eine Rangordnung (Hierarchie) von Semen:

Wortklassen	Seme
Alle Substantive	Gegenständlichkeit
alle Bezeichnungen für Lebewesen	Gegenständlichkeit, Lebewesen
Alle Personenbezeichnungen	Gegenständlichkeit, Lebewesen, Person
Alle Berufsbezeichnungen	Gegenständlichkeit, Lebewesen, Person, Beruf
Ein Einzelwort, z. B. <i>Dichter</i>	Gegenständlichkeit, Lebewesen, Person, Beruf, Dichten als Beruf

Die aufgezählten Seme stellen den objektiven, gegenständlich-logischen (denotativen) Sachverhalt der Substantive dar. Wenn wir in die Tabelle noch das Wort *Dichterling* einsetzen, so sehen wir, dass es außer allen anderen Semen zusätzlich noch ein negatives **Bewertungssem** enthält, das die expressiv-stilistische Einschätzung, die Sehweise des Sprechers wiedergibt. Das Bewertungssem kann auch positives Verhalten zum Ausdruck bringen (*das Kindchen*). Die Bewertungsseme bestimmen vorrangig die absolute Stilfärbung des Wortes, die die stilistische Einstellung des Wortschatzes ermöglicht und die Stilwirkung bedingt. Aufgrund des negativen Bewertungssems entstehen mannigfache Nuancen der stilistischen Expressivität wie Ironie, Spott, Verachtung, Geringschätzung, Herablassung, Grobheit, das positive Bewertungssem ruft solche gefühlsmäßigen Abschattungen wie Zärtlichkeit, Vertraulichkeit, Teilnahme, Feierlichkeit u.ä. wach. Hier schwingen zusammen mit den paradigmatischen Bewertungssemen Gefühle und Stimmungen mit, die oft von der Feinfühligkeit und Empfindsamkeit des Senders sowie des Empfängers abhängig sind. Wir bezeichnen sie als Konnotationen, doch sind sie von den Semen nicht zu trennen. Die Semen sind immer primär, die Konnotationen dagegen immer sekundär.

Die stilistische Komponente eines Lexems kann nicht nur im Suffix enthalten sein, sondern auch in Wutzeln, z.B. *Fratze, Lenz*.

In der Morphologie stellt die Hauptgröße nicht das Wort, sondern **die Wortform** dar, da jedes Wort unbedingt in irgendeiner grammatischen Form auftritt, deren Bedeutung die Gesamtheit der Aussage beeinflusst.

Wortklassen	Seme
Präsens: <i>Sie essen zu Mittag.</i>	Gegenwart, Dauer der Handlung
Perfekt: <i>Sie haben zu Mittag gegessen.</i>	Vergangenheit, Vollendung der Handlung, Einbeziehung der Gegenwart
Futur: <i>Sie werden zu Mittag essen.</i>	Zukunft

Eine stilistische Komponente finden wir in diesen Wortformen nicht, was aber nicht ausschließt, dass unter bestimmten Umständen ein Sem eine Stilwirkung hervorruft, d.h. stilistisch wirksam wird.

Morphologie aus stilistischer Sicht

Die morphologischen Wortformen erhalten ihren vollen Sinn, indem sie als Bausteine der syntaktischen Fügungen dienen. Deshalb ist eine stilistische Morphologie zugleich eine syntaktische Morphologie.

Jede Wortart zeichnet sich durch lexikalische und grammatische Eigenheiten aus, die ihre Bedeutung und ihren Stilwert bedingen. Ein und derselbe objektive Sachverhalt kann mit Hilfe von verschiedenen Wortarten und dementsprechend von verschiedenen Satzmodellen sprachlich ausgestaltet werden: *Es dämmert. Es wird dämmerig. Die Dämmerung bricht an.* Trotz der denotativen Gemeinschaft tritt die eigenartige inhaltliche Prägung jeder Wortart deutlich hervor. Das Verb stellt den Prozess in zeitlicher Prägung dar, das Adjektiv bezeichnet ein Merkmal, das Substantiv gibt dem abstrakten verallgemeinerten Begriff der *Dämmerung* Ausdruck.

Betrachten wir das Verb. Das Verb ist dazu berufen, Tätigkeiten, Zustände, Ereignisse festzustellen, sie zeitlich zu bestimmen, mit Handlungs- und Zustandsträgern zu verknüpfen, die Geschehensrichtung anzugeben, sie nach ihrer Realität einzuschätzen.

Außer dem semantischen Vorzug besitzt das Verb noch einen grammatischen: die Fähigkeit, mehrere Leerstellen rechts und links zu öffnen, eine ganze Reihe anhängiger Wörter anzuschließen. Es ist deshalb nicht wunderlich, dass dieser Informationsreichtum das Verb zum Grundpfeiler der Aussage macht.

Je dynamischer eine Schilderung sein soll, desto mehr Verben nutzt sie aus. Der sog. **Verbalstil** ist die Darstellungsweise, der eine hohe Gebrauchsfrequenz vollwertiger Verben eigen ist.

Unter dem **Nominalstil** fasst man gewöhnlich die hohe Gebrauchsfrequenz der Substantive sowie der Adjektive zusammen.

Ob der Stil nominal oder verbal heißt, hängt nicht von absoluten Zahlen, sondern von der relativen Frequenz und dem Verhältnis der Nomina und der Verben ab. Vor allem ist der Stil funktional bedingt. Reich an Nomina ist der Stil der Wissenschaft: hier überwiegen Abstrakta und Termini, die bei der wissenschaftlichen Darlegung notwendige Begriffe und Verallgemeinerungen verkörpern, Ergebnisse der Praxis und Theorie in Sprache fassen.

Der substantivische Stil ist dem Stil des öffentlichen Verkehrs eigen (offizielle Dokumente). Zur Häufung von Substantiven tragen wesentlich die Streckformen bei, die manchmal die logisch-sachliche Expressivität steigern, da sie größeres Gewicht besitzen.

Die schöne Literatur gestattet eine größere Variabilität, hier entscheidet die persönliche Ausdrucksweise.

Wir gehen nun zur Darlegung einiger morphologischen Kategorien über. Jede Kategorie wird von zwei Blickpunkten aus beleuchtet:

- a) hinsichtlich ihrer **stilgestaltenden Rolle** und
- b) ihrer Leistung als **Ausdrucksmittel der Seh- und Gestaltungsweise**.

Artikel

Der Artikel ist das Hauptzeichen der Kategorie der Bestimmtheit/Unbestimmtheit, die sich in zwei binären Oppositionen offenbart; im Singular: *das Buch – ein Buch*; im Plural: *die Bücher – Bücher*. Folglich gibt es im Deutschen drei Artikelarten: den bestimmten, den unbestimmten und den Nullartikel. Der Nullartikel darf nicht dem Fehlen des Artikels gleichgesetzt werden. Man lässt den Artikel aus unterschiedlichen Gründen weg, darunter auch aus stilistischen, der Nullartikel dagegen ist eine gesetzmäßige Entsprechung des unbestimmten Artikels im Plural.

Die stilgestaltende Rolle des Artikels äußert sich darin, dass jeder einzelne funktionale Stil Besonderheiten des Artikelgebrauchs aufweist. Eine auffallende Besonderheit in der Verwendung des Artikels kann zu einer Stilnorm werden.

Den Stil der Alltagsrede erkennt man an den gekürzten Artikelformen (*'nen, 'ne*) und am häufigen Gebrauch des bestimmten Artikels vor den Personennamen. Diese Besonderheit wird in der schönen Literatur verwendet, um dem Stil eine volkstümliche Note zu verleihen.

Im Gegensatz zu der Alltagsrede neigt der Stil der öffentlichen Rede als offiziell-direktive Sachprosa zum Weglassen des Artikels überall dort, wo die Seme „Bestimmtheit“ und „Unbestimmtheit“ aus dem Kontext ersichtlich sind. Das betrifft vor allem die Abfassung von Kanzlei- und Gerichtsdokumenten, die Militär- und Sportkommandos, Anzeigen, Bekanntmachungen – kurzum, alle Fälle, wo die Aussage möglichst knapp, sachlich und emotionslos geprägt werden muss.

Auffallend ist die Artikellosigkeit im Stil der Publizistik und zwar in den Überschriften und Schlagzeilen einer Zeitung; das, was in einem anderen Stil unzulässig wäre, gilt hier als Stilnorm. Der Artikel fehlt, um Interesse, Spannung, Wissbegierde zu wecken.

Artikel als **Ausdrucksmittel der Seh- und Gestaltungsweise**. Die Kategorie der Bestimmtheit/Unbestimmtheit ist als eine kommunikativ-grammatische Kategorie zur stilistischen Auswertung gut geeignet. In der realen Wirklichkeit gibt es schlechthin Gegenstände – Haus, Hund, Baum; ob sie bestimmt oder unbestimmt, bekannt oder unbekannt sind, hängt lediglich von der persönlichen Erfahrung bzw. Informiertheit des Sprechers ab. Deshalb bietet der Artikelgebrauch reiche Möglichkeiten zur Darstellung der sich ständig verändernden Sicht der Sprechenden. Der Erkenntnisweg führt meist vom Unbekannten (Unbestimmten, Neuen) zum Bekannten (Bestimmten, Alten), was man kommunikative Rhema-Thema-Gliederung nennt. Dieser Weg wird sprachlich durch den Wechsel von dem unbestimmten zu dem bestimmten Artikel gekennzeichnet.

Der Schriftsteller benutzt alle Möglichkeiten des Artikelgebrauchs zum künstlerischen Zweck.

Es sei noch betont, dass der Artikel allein keinen Stilwert besitzt, er bedarf sprachlicher oder außersprachlicher Unterstützung.

Modi

Die Modi bilden eine dreigliedrige Opposition: Indikativ/Konjunktiv/Imperativ. Diese Opposition lässt sich in eine zweigliedrige verwandeln, falls man den Indikativ als den Modus der Wirklichkeit den anderen Modi der Nicht-Wirklichkeit gegenüberstellt: Indikativ/Konjunktiv, Imperativ.

Die Modi dienen ebenso wie der Artikel zur Wiedergabe der Sehweise, der Einstellung des Sprechers zur Wirklichkeit und werden stilistisch vielfach ausgewertet.

Die stilgestaltende Rolle der Modi

Wortformen	Seme
Indikativ	Wirklichkeit
Konjunktiv	Nicht-Wirklichkeit, Hypothese
Imperativ	Nicht-Wirklichkeit, Aufforderung, unmittelbare Ansprache an den Empfänger

Der Indikativ als ein semenarmes, schwaches Oppositionsglied ist im Sinne der Zugehörigkeit zu einem Funktionalstil neutral. Die weite Verwendung des Indikativs ist auf das Sem „Wirklichkeit“ zurückzuführen, weil die Kommunikation normalerweise an die reale objektive Wirklichkeit gebunden ist.

Der Imperativ bezieht sich aufgrund seines dritten Sems auf die direkte Rede, aufgrund seines zweiten Sems auf die Aufforderungssätze, folglich ist sein eigentlicher Verwendungsbereich die Alltagsrede.

Das zweite Gebrauchsgebiet des Imperativs sind manche Genres des Stils der öffentlichen Rede und der Publizistik: Geschäftsbriefe, Anweisungen, Anzeigen, Bekanntmachungen, Predigten, Reden, Flugblätter, Losungen, Appelle und die Werbung.

In der schönen Literatur findet sich der Imperativ vor allem bei der Wiedergabe mündlicher Rede in der Figuresprache, auch in der Autorensprache, wenn der Dichter unmittelbare Kontaktaufnahme mit dem Leser oder einer anderen vermeintlich angeredeten Person erstrebt.

Der Konjunktiv. Sein Funktionsbereich lässt sich bloß bei manchen Formen feststellen und eingrenzen. Die präsentischen Formen (auch Konjunktiv I genannt) sind der Umgangssprache fremd, sie sind der Sachprosa und der Dichtersprache zuzuordnen.

Den Stil der Wissenschaft erkennt man an den stereotypen Wendungen: *man vergleiche...*, *es sei bemerkt*.

Der Konjunktiv der indirekten Rede als „Modus der Information“ (Brinkman) ist eine häufige Erscheinung in Protokollen und Berichten, im Stil der Publizistik und der öffentlichen Rede; im Alltag zieht der Sprecher dem Konjunktiv den Indikativ vor. Die Wiederholung des Konjunktivs in der indirekten Rede kann von einem Schriftsteller als Ausdruck der Ironie oder als eine Stilfigur verwendet werden.

Modi als **Ausdrucksmittel der Seh- und Gestaltungsweise.**

Das Sem *des Indikativs* „Wirklichkeit“ verleiht der Aussage den realistischen Ton des Tatsächlichen, was objektiv meist stimmt. Nur mit Hilfe von kontextualen Umschaltern wird das Sem „Wirklichkeit“ verwischt, und zwar:

- a) unter dem Einfluss der Konjunktionen *als, als ob, als wenn*
- b) nach den Verben *spinnen, lügen, sich einbilden, träumen, phantasieren* usw.
- c) die Modalwörter *vielleicht, vermutlich, anscheinend* u.ä, lassen ebenfalls das Sem des Indikativs zurücktreten
- d) das sogenannte *modale Futur I und II* sowie *die Modalverben* beeinflussen die eigentliche Bedeutung des Indikativs, indem sie ihn in ein kontextuales Synonym des Konjunktivs verwandeln.

Der Imperativ mit seinen drei Semen ist besonders darauf angelegt, der Aussage ein emotional-subjektives Gepräge zu verleihen. Man kann nach dem Grad der Intensität und der emotionalen Spannung drei Arten von Willensäußerung in der Form des Imperativs unterscheiden. Das sind:

1) offizielle Befehle, Forderungen, Verbote, deren Erfüllung oder Beachtung für den Empfänger obligatorisch ist. Sie sind kategorisch und nicht emotional.

2) Genehmigungen, Anweisungen, Ratschläge, Einladungen. Da der Empfänger selbst an ihrer Realisierung interessiert ist, wirken sie weniger kategorisch.

3) Anrufe, Appelle, Bitten – nicht kategorisch, jedoch stark emotional, nur vom guten Willen des Empfängers hängt ihre Befolgung ab. Die letzten zwei Arten sowie die nicht offiziellen Befehle und Verbote können im Satz unterschiedliche Konnotationen wachrufen, je nach der Wahl des Verbs, der Intonation, der Begleitwörter.

Ein wirkungsvolles künstlerisches Mittel ist der Imperativ im Stil der schönen Literatur. Die Art der Willensäußerung gehört zur Charakteristik des Sprachporträts, des sozialen Milieus – diese Aufgabe erfüllt der Imperativ in der Figuresprache. In der Autorensprache ist der Imperativ berufen, die Darstellung zu beleben, Dynamik hineinzubringen, den Leser durch unmittelbare Kontaktaufnahme aufzurütteln. Besonders beliebt ist der Imperativ bei der Ich-Form der Darstellung.

Mit Hilfe des Imperativs erfolgt Personifizierung; ein Imperativsatz kann eine Lehre, ein Sprichwort (*Eile mit Weile*), eine philosophische Verallgemeinerung enthalten.

Der Konjunktiv. Bei der Betrachtung des stilistischen Ausdrucksvermögens des Konjunktivs beschränken wir uns auf zwei Bedeutungen: den nicht-kategorischen Konjunktiv und den irrealen Konjunktiv. Beide werden durch die Präteritalformen (Konjunktiv II) ausgedrückt.

Der Umkreis des nicht-kategorischen Konjunktivs ist beträchtlich. Er wird immer dort gebraucht, wo die Äußerung sanft, bescheiden, unsicher klingen soll. Die Beweggründe sind: Höflichkeit, Annahme, Bescheidenheit, Unschlüssigkeit. In all diesen Fällen wird das Sem „Nicht-Wirklichkeit“ durch die gesamte Lebenssituation „gelöscht“, weil es sich tatsächlich um die Wirklichkeit handelt. Das Sem „Hypothese“ bleibt erhalten.

Ein ganz anderes Semenspiel erfolgt bei dem irrealen Konjunktiv, wenn kein Widerspruch zwischen dem irrealen (d.h. unerfüllbaren oder unerfüllten) Geschehen und der gewählten Sprachform besteht. Hier treten beide Seme klar hervor. Man betritt dabei das Reich der Phantasie, der Träumerei.

Die Komparativsätze mit *als*, *als ob*, *wie wenn* lassen freien Spielraum für poetische Vergleiche, die einer Metapher nahe kommen.

Genera Verbi

Die dreigliedrige Opposition der Genera Aktiv/Passiv/Stativ kann auch als zweigliedrige dargestellt werden: Aktiv/Passiv, Stativ. Sie hat folgenden Samenbestand:

Wortformen	Seme
Aktiv	Zentrifugale Geschehensrichtung (von dem Subjekt ausgehend); Satzsubjekt – Agens, Satzobjekt – Patiens
Passiv	Zentripetale Geschehensrichtung (auf das Satzsubjekt gerichtet); Satzsubjekt – Patiens, Satzobjekt – Agens
Stativ	Zustand (als Ergebnis einer Handlung); abgeschlossene Handlung; Inaktivität des Satzsubjekts

Alle drei Seme des Aktivs und des Passivs kommen deutlich in der dreigliedrigen Genusstruktur (Subjekt-Prädikat-Objekt) zum Vorschein. Bleibt die Stelle des Objekts offen, so fehlt das dritte Sem. Die Möglichkeit der zweigliedrigen Genusstruktur wird zu semantischen und stilistischen Zwecken ausgewertet.

Fehlen im Satz das Objekt und das Subjekt, so verlieren alle Seme ihre syntaktischen Stützen, was eine eigenartige Stilwirkung erzeugt: *Dort wird gesungen. Es singt in mir.*

Das Stativ bezeichnet den Zustand des Satzobjekts, der infolge einer abgeschlossenen Handlung eingetreten ist. Es kann auch drei-, zwei- und eingliedrig sein, die häufigste Struktur ist die zweigliedrige: *Die Fenster sind geschlossen.*

Was **die stilgestaltende Rolle der Genera** anbelangt, so ist ihr Funktionsbereich nicht scharf voneinander abzugrenzen, besonders bezüglich Aktiv und Stativ. *Das Aktiv* als das schwache Glied der Opposition verfügt über ein unumschränktes Gebrauchsgebiet, es ist eine mobile und elastische Genusform, da es mit Hilfe von kontextualen Umschaltern einige seiner Seme löschen und sich den anderen Genera nähern kann.

Das Passiv wird gewöhnlich im wissenschaftlichen Stil gebraucht, besonders die dreigliedrige Passivstruktur, das zweigliedrige Passiv und Stativ – sehr oft im Stil der Alltagsrede.

Die schöne Literatur macht sich alle drei Genera als Stilmittel zunutze.

Stilwert der Genera als Ausdrucksmittel der Seh- und Gestaltungsweise.

Die dreigliedrige Genusstruktur. Das *Aktiv* stellt die Handlung in ihrer natürlichen Geschehensrichtung dar: Urheber (Täter, Agens) → Handlung → Objekt der Handlung (Patiens), während *das Passiv* eine rückläufige Darstellungsperspektive schafft: Objekt der Handlung (Patiens) ← Handlung ← Urheber (Täter, Agens). Demnach besteht **die erste** semantisch-stilistische Leistung der Genera in der Änderung der Blickpunkttrichtung oder der Erkenntniseinstellung.

Damit hängt auch **die zweite** Besonderheit zusammen. Das Satzobjekt ist in der Regel Gegenstand der Äußerung, besitzt also den Themenwert, während der Rhemawert dem Objekt zukommt. Mit dem Satzsubjekt eröffnet der Sender seine Aussage, macht den Empfänger gespannt auf das Weitere; das Prädikat und das Objekt bringen die Entspannung. Folglich ist *das Passiv* dazu geeignet, dem Agens, sei es auch in der Form des präpositionalen Objekts, einen größeren semantischen Wert zu verleihen. Deshalb ist *das Passiv* so beliebt im wissenschaftlichen Stil.

Die dritte semantisch-stilistische Besonderheit *des deutschen Passivs* besteht in der Differenzierung der **Art** der Einwirkung auf das Patiens seitens des Agens, was durch die Wahl der Präpositionen *von* oder *durch* geschieht. Das deutsche Passiv- und Stativsystem verfügt über die Opposition *von* + *Dat.* / *durch* + *Akk.* mit den Semen: „Urheber der Handlung“ – „Vermittler der Handlung“.

Die Opposition *von/durch* ermöglicht mannigfache stilistische Auswertung: *von* stellt die Naturerscheinungen als unabhängig vom Menschenwillen wirkende, selbständige Kräfte dar. Auch Gefühle, Empfindungen und Stimmungen überwältigen den Menschen. *Von* trägt zur Aktivierung der Gegenstände und dadurch zur Bildkraft der Darstellung bei. *Von* ist ein Mittel der Personifizierung des Leblosen.

Dagegen dient *durch* zur Verminderung der Aktivität des Agens, besonders, wenn es sich um eine Person handelt.

Die zweigliedrige Genusstruktur. Der *aktive Satz* mit der leeren Objektstelle wirkt weniger dynamisch. Die zweigliedrige *Passiv-* und *Stativstruktur* wählt man aus mehreren Gründen:

- a) wenn der Urheber der Handlung unbekannt ist
- b) bei einer Verallgemeinerung
- c) wenn der Urheber der Handlung nicht genannt werden will (soll, muss)
- d) aus Bescheidenheit, oft im wissenschaftlichen Stil
- e) wenn das Agens in Wirklichkeit fehlt.

Das zweigliedrige *Passiv* und *Stativ* sind Idealformen für den Stil der Sachprosa, wo Feststellungen, Beschreibungen, Denkresultate oder Ergebnisse von Experimenten geliefert werden. Das zweigliedrige *Passiv* trägt zur trockenen offiziellen Sachlichkeit im Stil der öffentlichen Rede bei.

Auch bei einer künstlerisch gestalteten Schilderung kann *das Passiv* ausdrucksvoller als *das Aktiv* sein. Er schafft ein anschauliches Bild, indem es dem Leser bald den einen, bald den anderen Gegenstand vor Augen führt.

Das Stativ bringt kein Leben und keine Bewegung in das sprachliche Gemälde, es malt Ruhelage. Deshalb erscheint es bei der Schilderung der äußeren Merkmale

von Gegenständen und Personen durch ihre „dynamischen Merkmale“, es weist darauf hin, dass diese Merkmale erst infolge eines Vorgangs entstanden sind.

Die eingliedrige Genusstruktur. Als solche betrachten wir den Satz, wo nur das Prädikat in irgendeiner Genusform vorhanden ist, während das Satzobjekt fehlt; das Satzsubjekt fehlt ebenfalls oder es ist durch das unpersönliche *es* vertreten. Formell ist der Satz zweigliedrig, doch die Genusstruktur bleibt eingliedrig.

Aktiv: *Es singt in mir.*

Passiv: *Es wird gesungen; da wird gesungen.*

Stativ: *Hier sei an die Hauptwortarten gedacht.*

In diesen Satzmodellen fehlen die syntaktischen Stützpunkte für die Realisierung der entsprechenden Seme. „Von wem die Handlung ausgeht“, „worauf sie zielt“, „wer sich in einem bestimmten Zustand befindet“ bleibt unausgesprochen. Das macht das Modell zu einem eindrucksvollen Stilmittel, um die Handlung zu verabsolutisieren. Sie wird isoliert von ihrem Träger dargestellt; so erfolgt die Darstellung eines Geschehens „von selbst“, als Selbstbewegung aus Eigenkraft, „urheberfrei“.

Man kann zum unpersönlichen *Aktiv* greifen, um menschliche Handlungen zu entpersonifizieren und mystifizieren.

Da *das Passiv* und *das Stativ* den Träger meist unbekannt lassen, dienen sie in der eingliedrigen Genusstruktur zur Hervorhebung des Vorgangs bzw. Zustands; der Täter, und zwar der Mensch, ist immer implizit vorhanden: *Es wurde auf dem Balkon oder unter dem Kastanienbaum gefrühstückt* (Th. Mann, Buddenbrooks). Ersetzen wir die Struktur *Es wurde gefrühstückt* durch einen **man**-Satz (*man frühstückte*), dann erfolgt eine Verlagerung des semantischen Gewichts auf das Subjekt *man*; die Vorstellung eines Agens tritt deutlicher hervor.

Häufig gebraucht man das unpersönliche *Passiv* zum Ausdruck eines kategorischen Befehls: *Jetzt wird geschlafen!* Ebenso wirkt der Imperativ: *Hingehen! Aufstehen!* Aber *das Passiv* hat den Vorzug, dass er dank seiner analytischen Form eine Satzklammer und deshalb einen größeren Spannungsbogen schafft. Das macht die Aussage gewichtiger. Will man die Dauer, Wiederholung, Beständigkeit eines Vorgangs zum Ausdruck bringen, wählt man die eingliedrige Passivform. Man begegnet ihr oft in der Alltagsrede.

Syntax aus stilistischer Sicht

In der Syntax, wie in der Morphologie, kann jede Größe zum Stilmittel werden. Hier offenbaren sich die Stilunterschiede deutlicher, als in der Morphologie.

Stilistische Aufgabe der Wortfolge

Der Wortfolge kommen einige Aufgaben zu:

1) die strukturbildende oder die grammatische bei der Gestaltung der Satzarten und Wortgruppen.

2) die kommunikative bei der Angabe der Thema-Rhema-Gliederung.

3) die stilistische, die vor allem die expressive Hervorhebung einzelner Satzteile sowie die Auflösung gewisser Stileffekte bewirkt.

Die letzten zwei sind voneinander nicht zu trennen und werden in ihrem Zusammenwirken behandelt.

Die Wortfolge unterliegt gewissen Gesetzmäßigkeiten bei der Erfüllung ihrer stilistischen Leistung.

Die erste Gesetzmäßigkeit: Die Anordnung der Elemente einer Mitteilung wird von ihrem Mitteilungswert bestimmt. Als Ausgangspunkt der Mitteilung tritt das Thema, die Basis, gewöhnlich in der Form des Satzsubjekts auf. Die übrigen Elemente reihen sich ihrem kommunikativen Gewicht nach ein. Der höchste Wert tritt so weit ans Ende, wie es die festgewordene Satzform erlaubt.

In der Satzfolge verwandelt sich das Rhema eines Satzes in das Thema des darauffolgenden Satzes; aus der Endstellung rückt es in die Spitzenstellung, während die Endstellung von einem neuen Rhema besetzt wird.

Die deutsche Sprache verfügt über eine besondere Satzbauvariante mit **es**, um das Rhema-Subjekt ans Ende zu rücken.

Das Objekt erstrebt die Letztstellung, weil nur dadurch die endgültige Entspannung im Satz erreicht wird.

Diese Gesetzmäßigkeit betrifft die Satzfolge in einem zusammengesetzten Satz. Will man den Inhalt des Hauptsatzes hervorheben, so setzt man ihn nach dem Teilsatz (Nebensatz).

Das Gesagte gilt nicht für die stark emotionale, aufgeregte Rede. Hier hat der Mensch keine Geduld und keine Lust, das Rhema ans Satzende zu schieben: *Fort muss er! Weggehen werde ich!*

Die emphatische Intonation überspielt alle anderen Regeln der Wortfolge.

Die zweite stilistische Gesetzmäßigkeit besteht im Wechsel der **Ein- und Ausklammerung**. Es sind zwei Parallelnormen, mit deren Hilfe ein Satz entweder als eine geschlossene Ganzheit oder als eine Reihe von Satzabschnitten gestaltet wird. Bei der Ausklammerung wird ein großer satzumfassender Spannungsbogen durch einige kleinere Spannungsbögen ersetzt.

Dadurch entsteht die **Lockerung** der Satzstruktur. Gewöhnlich wird eine Wortgruppe ausgeklammert, nicht ein einzelnes Wort. Der eingeklammerte Teil ist meist inhaltlich und formell abgeschlossen genug, um ohne die ausgeklammerten Teile sinnvoll zu bleiben.

Die Absonderung ist ein weiterer Begriff als **die Ausklammerung**. Sie erfolgt auch in dem Falle, wenn die Rahmenkonstruktion fehlt. Die abgesonderten Satzteile werden strukturell und intonatorisch von dem übrigen Satz abgehoben. Sie können Vorderstellung, Nachstellung oder Zwischenstellung einnehmen: *Alle Männer, von Gang und Tisch gesprungen, stehen, starr die Augen zur Tür* (A. Zweig, *Der Streit um den Sergeanten Grischa*).

Diese Zerstückelung des Satzes verleiht der Aussage Lebhaftigkeit, Ungezwungenheit der gesprochenen Rede, Dynamik; sie erleichtert das Verständnis.

Als Absonderung in der Zwischenstellung betrachtet man auch **Einschaltungen**.

Von der relativen Selbständigkeit der ausgeklammerten und abgesonderten Gruppen zeugt die Möglichkeit, sie in Form von Sätzen zu isolieren: *Heute Nacht hat man eingebrochen. In der Fabrik* (Borchert, *Preußens Gloria*). Man nennt solch eine Zerstückelung der Sätze **Isolierung** (auch **Parzellierung** oder **absolute Absonderung**), die isolierten Teile – parzellierte Sätze. Sie verstärken einzelne Teile der Aussage.

Die Ausklammerung findet man in allen Stilarten. Ihre Quelle ist die Alltagsrede, die auf mündlichen Verkehr eingestellt ist. Beliebter ist die Ausklammerung im Stil der Publizistik und des öffentlichen Verkehrs (in Reden).

Für den Nebensatz gelten dieselben Regeln der Ausklammerung: die ausgeklammerten Satzteile stehen im verbalen Nachfeld.

Strenge Einbehaltung der Einklammerung kennzeichnet die offiziellen Dokumente.

Die dritte Gesetzmäßigkeit lautet: Je stärker die Neigung des entsprechenden Satzgliedes zu einer bestimmten Stellung verletzt wird, desto stärker wird das verschobene Satzglied hervorgehoben.

Von drei Verbindungsarten der Satzglieder – Kongruenz, Rektion und Anschluss – ist das stärkste Band die Kongruenz, das schwächste der Anschluss. Deshalb ist die Stelle des kongruierenden Attributs so fest und ihre Verletzung so unerwartet und wirkungsvoll.

Gewöhnlich steht das Subjekt im Aussagesatz an erster oder dritter Stelle; auf diese Weise wird seine enge Verbindung mit dem Prädikat aufrechterhalten. Erscheint das Subjekt an der vierten Stelle oder noch später, dann ruft diese Regelverletzung einen starken Effekt der getäuschten Erwartung hervor.

Die normativen Regeln der Prosa werden in der Poesie nicht eingehalten.

Die vierte Gesetzmäßigkeit besteht in dem polyfunktionalen Charakter ein und derselben Wortfolge. Man kann z. B. nicht eindeutig die Frage beantworten: Welchen Stilwert hat Spitzenstellung des *verbum finitum* im Aussagesatz? Sie hat unterschiedliche Stilwerte:

1. sie ist der volkstümlicher Alltagsrede eigen
2. daher begegnen wir in den Volksmärchen und -liedern den Satzeingängen wie: *Sprach der Vater..., Fragte das Mädchen...*
3. die Spitzenstellung des Verbs erschien früher regelmäßig im ersten Satz der Handelskorrespondenz

4. in den sog. isolierten (parzellierten) Sätzen der künstlerischen Prosa, die nur in Anlehnung an den vorhergehenden Satz ihren vollen Sinn erlangen. Dies ist ein beliebtes Stilmittel mancher Schriftsteller.

Die Erststellung anderer Satzglieder hat ebenfalls einen mehrfachen Stilwert: Das Subjekt an der ersten Stelle gibt die ruhige Folge von Thema – Rhema wieder. Für das Objekt, Prädikatsattribut und Adverbiale der Art und Weise ist dies eine emphatische Ausdrucksstelle.

Die Spitzenstellung des *verbum finitum* kündigt emotionale Rede an.

Prolepse, Nachtrag, Parenthese

Alle drei Erscheinungen gehören zu den Abarten der stilistisch kolorierten Wortfolge. **Die Prolepse** (Neuansatz) besteht in der Wiederaufnahme eines in Spitzenstellung stehenden, abgesonderten Substantivs durch ein Pronomen oder Adverb: *Die Nacht, das ist für dich die Ewigkeit (Kuba)*.

Aus der Alltagsrede stammend, ist die Prolepse eine Stilmorm in der Volkspoesie.

Die Prolepse verleiht der Rede Ungezwungenheit, emotionale Färbung, einen gewissen Rhythmus.

Als Gegenstück zur Prolepse gilt der sog. **Nachtrag**. Darunter versteht man die Absonderung eines Substantivs oder einer Wortgruppe in Schlussstellung, während das Pronomen oder Adverb dem Substantiv vorangehen.

Der Anwendungsbereich des Nachtrags deckt sich mit dem Anwendungsbereich der Prolepse. Sowohl Nachtrag als Prolepse sind Erscheinungsformen der syntaktischen Auflockerung, sie erleichtern den Satzbau, indem sie ihn in kleinere Syntagmen gliedern, zugleich heben sie die abgesonderten Teile hervor.

Parenthese (griech. Dazwischenschalten) oder Einschub. So nennt man Schaltsätze, -gruppen, -wörter, die mitten in den Satz eingefügt werden, ohne formelle Verbindungselemente mit dem übrigen Teil des Satzes. Sie werden intonatorisch (auch graphisch) abgegrenzt. Die Parenthese kann expressiv oder nicht expressiv sein. Als sachlicher erläuternder Vermerk ohne emotionalen Beiklang findet sie sich in allen Stilarten.

Die Parenthese kann auch emotionalen Inhalt und demnach expressiven Ausdruckswert haben. Sie enthält eine Bewertung.

Die Parenthese ist eines der Mittel, die Erzählperspektive zu ändern. In der Parenthese steckt oft eine witzige oder sarkastische Bemerkung des Autors. Ob logisch oder emotional, stets ist den Einschüben ein stilistisches Merkmal eigen: echte oder scheinbare Kontaktaufnahme mit dem Empfänger.

Asyndeton und Polysyndeton bei der Beiordnung und Unterordnung

Unter dem **Asyndeton** (gr. das Unverbundene) versteht man die konjunktionslose Anreihung mehrerer Wörter und Sätze, unter dem **Polysyndeton** (gr. das Vielverbundene) – die mehrfache Verwendung von Konjunktionen

(gewöhnlich ein und derselben Konjunktion). Beide Verbindungsmittel beziehen sich auf die Beiordnung sowie die Unterordnung.

Beiordnung. Die Beiordnung betrachtet man als eine strukturell unwesentliche Erscheinung, weil sie nicht zum Hauptgerüst, sondern zur Erweiterung des Satzmodells gehört. Jede Beiordnung bildet eine offene Reihe, die fortgesetzt werden kann. Im Gegensatz zu ihrer grammatischen Bedeutung ist ihre stilistische Leistung überaus groß. Beiden Verbindungsarten, asyndetischer Beiordnung und polysyndetischer Beiordnung, sind zwei Merkmale eigen: Emotionalität und Dynamik. Sie unterscheiden sich dadurch, dass Asyndeton zum Ausdruck einer stoßweise vorrückenden Bewegung dient, das Polysyndeton dagegen meist eine gleichmäßigrhythmische Bewegung widerspiegelt, da die Konjunktionen die Verbindung befestigen.

Unterordnung. Bei dem Asyndeton handelt es sich vor allem um untergeordnete Teile in einem Satz, die mit ihrem Kern ohne Bindeelemente (also implizit) verbunden sind. Nur die Tonführung weist auf ihre Zugehörigkeit hin. Darin äußert sich wiederum die Tendenz zur Auflockerung des deutschen Satzes. In erster Linie sind es absolute Akkusativ- und Nominativfügungen. Oft stoßen wir auf asyndetische Verknüpfung eines Nebensatzes mit dem Hauptsatz.

Eine implizite Unterordnung ist immer schwächer als die explizite; der Nebensatz tritt auf diese Weise aus dem Hintergrund in den Vordergrund.

Oft sind Sprichwörter und Sentenzen asyndetisch gestaltet. Sie vereinigen Kürze und Prägnanz.

Das Polysyndeton ist beliebt bei einer Häufung von Nebensätzen desselben Ranges. Die „Werbesprache“ greift oft zu diesem Mittel, um Punkt für Punkt die Vorzüge eines Gegenstandes anzupreisen.

Satzarten nach der Zielstellung des Sprechenden

In der syntaktischen Paradigmatik gibt es mehrere Korrelationsreihen je nach dem Ordnungsprinzip der Satzarten.

Nach der Zieleinstellung des Sprechenden unterscheidet man: **Aussagesatz**, womit der Sender dem Empfänger eine Information vermittelt; **Fragesatz**, womit der Sender die ihm fehlende Information von dem Empfänger erhalten will, **Aufforderungssatz**, womit der Sender den Empfänger zu einer Tat anregen will. Den **Ausrufesatz** schließen nicht alle Grammatiker in diese Reihe ein, man betrachtet ihn eher als eine emotionale Abart der erwähnten Sätze, doch gibt es auch Gründe, ihn als eine vierte Art den übrigen drei gleichzusetzen. Die von dem Sprecher bezweckte Redeabsicht ist eine andere – Gefühlsäußerung über eine Information: *Wie herrlich leuchtet mir die Natur!* (Goethe) oder ein emphatisch ausgedrückter Wunsch: *Hätte ich Flügel!*, manchmal eine undifferenzierte, doch immer emotionale Äußerung: *Oh! Und ob!* Unter dem stilistischen Aspekt ist der Ausrufesatz äußerst wirksam.

Da die Aussagesätze stilistische Nullfärbung haben, die Aufforderungssätze im Zusammenhang mit den Modi behandelt wurden, beschränken wir uns hier auf den Stilwert der Ausrufe- und Fragesätze.

Der Ausrufesatz gestaltet sich in mannigfaltigen Satzbauplänen; bald kleidet er sich in die Struktur eines Fragesatzes mit Spitzenstellung des Verbs oder einem Fragewort: *Bin ich glücklich! Wie jung sieht er aus!*, bald nimmt er die Form eines Nebensatzes an: *Ob ich ihn kenne! Dass ich nicht lache!*, bald fällt er strukturell mit einem Aussagesatz zusammen: *Das nenne ich eine Überraschung!*

Zahlreich sind eingliedrige und elliptische Ausrufesätze: *Prosit! Hurra!*. Die Sprache verfügt auch über besondere nur den Ausrufesätzen eigene Modelle, die man eigentliche Ausrufesätze nennt: *Was für ein Mädchen! Welche Freude!*

Implizite Verneinung enthalten die Modelle: *Er und ein Lügner! Er und lügen!*

Allen Satzbauplänen ist ein Zug gemein: eine spezifische Tonführung, die den Ausrufesatz prägt und zu seinem Gehalt ein zusätzliches Sem hinzufügt – das Bewertungsssem. Welche Bewertung realisiert wird – Bewunderung, Freude, Zorn oder Ironie – hängt von der Situation, Lexik, Intonation ab. Wesentlich ist, dass der Ausrufesatz den Sachverhalt immer mit innerer Anteilnahme zum Ausdruck bringt, deshalb besteht er aus einer Interjektion oder einem interjektionsartigen Wort (bzw. Wortgruppe) oder schließt sie in sich ein: *O Erd! O Sonne! O Glück! O Lust!* (Goethe).

In der Sachprosa und in der Wissenschaft werden Ausrufesätze vermieden. Ihre Funktionsbereiche sind Alltagsrede, schöne Literatur, Appelle und Losungen.

Der Fragesatz enthält kein Bewertungsssem; sein Hauptsem ist „Frage“. Er verfügt über seine eigenen Satzbaupläne, die in Übereinstimmung mit der entsprechenden Tonführung dieses Sem zum Ausdruck bringen. Außerdem besitzt er als Hintergrundseme das Sem „Aufforderung“ und das Sem „Mitteilung“.

Unter Umständen erfolgt eine Umgruppierung von Semen, so dass ein Hintergrundsem in den Vordergrund rückt und ausschlaggebend wird. Dann verwandelt sich eine echte (eigentliche) Frage in eine Aufforderungsfrage oder eine rhetorische Frage. Beide sind dann **unechte Fragesätze** mit absoluter stilistischer Färbung. Als Umschalter wirken die Intonation, der sprachliche Kontext und die Sprechsituation.

Wirst (willst) du jetzt ruhig sein? – das Sem „Aufforderung“ drängt das Sem „Frage“ zurück.

Alle Arten von Fragesätzen können im Kontext zu einem wirksamen Stilmittel werden.

Der eigentliche Funktionsbereich der Fragesätze ist natürlich mündlicher Verkehr, sei es Alltagsrede, Dienstbesprechung, Prüfung, Pressekonferenz, Interview, Verhör u.a.m.

Frage und Antwort als Formen der partnerbezogenen Rede sind inhaltlich und formell so eng verflochten, dass sie eine Sprechereinheit bilden. In der schönen Literatur findet sich die Frage-Antwort-Einheit vor allem in der Figuresprache, aber auch in der erlebten Rede in Form eines einzelnen Fragesatzes oder eines ganzen Fragesatzkomplexes. Er beleuchtet die innere Welt der Personen, offenbart ihre Absichten, Zweifel, Unruhe, Angst oder Erwartung. Manchmal ist das ein Selbstgespräch oder ein innerer Monolog, innere Reflexion.

In der Autorensprache erscheint der Fragesatz viel seltener, nur im Fall, wenn der Verfasser gleichsam an die Rampe tritt und den unmittelbaren Kontakt mit dem

Publikum aufnimmt. Der Autor kommentiert, unterhält sich im Plauderton mit seinem Leser, hilft ihm, die richtige Stellung einzunehmen. Da auch die Stimmen der handelnden Personen hörbar sind, entsteht eine krasse Besonderheit der modernen Prosa – **die Polyphonie**.

Der wissenschaftliche Stil verwendet vorrangig rhetorische Fragen.

Satzmodelle (Satzbaupläne)

Die Zahl und die Arten der Satzbaupläne schwanken in verschiedenen Grammatikbüchern.

Aus stilistischer Sicht sind drei Fragen wesentlich:

- 1) die Satzmodelle mit absoluter Stilfärbung
- 2) die Häufigkeit und Anordnung der stilistisch neutralen Satzmodelle
- 3) der Satzumfang

Zur **ersten** Frage: Nur wenige Satzmodelle sind durch absolute Stilfärbung gekennzeichnet. In der Gegenwartssprache empfindet man als syntaktische Archaismen mit gehobener (oder spöttischer) Schattierung die Modelle mit dem adverbialen Genitiv: *Er freut sich seines Erfolges. Du lachst des trotzigen Entschlusses* (Goethe).

Rein literarisch und gehoben ist das Satzmodell mit dem Genitiv als Subjekt: *Der Gäste waren viele*.

Stilistisch markiert ist der Satztyp: *Es war einmal ein Mädchen*. Er dient als Auftakt einer Erzählung.

Zur **zweiten** Frage: Alle anderen Satzmodelle sind stilistisch neutral. Doch ist für die Satzanalyse ihre Häufigkeit und Anordnung relevant, da an jedes Satzmodell ein besonderer Bedeutungsgehalt gebunden ist. Die häufige Anwendung desselben Satzmodells kann ein bewusstes Stilmittel sein, um die Eintönigkeit zu betonen, oder immer wieder auf dieselbe Tatsache zurückzugehen.

Für manche Stilabarten sind gewisse Satzmodelle besonders geeignet. In der Textsorte **Wetterbericht** begegnet uns nur das Satzmodell mit dem nominalen Prädikat in elliptischer Variante. Die Kopula **sein** wird aus sprachökonomischen Gründen ausgelassen, dem Text fehlt jede Dynamik. Anliegen des Wetterberichts ist eine sachliche Information.

Zur **dritten** Frage: Bei der Satzanalyse ist auch der Satzumfang von großer Bedeutung. Er hängt von dem Funktionalstil, der Thematik, der literarischen Richtung und Individualstil ab.

Der Hang der modernen Literatur zur Verkürzung des Satzumfangs ist auf mehrere Gründe zurückzuführen. Hier spielen mit: der Einfluss der Umgangssprache, die mündliche Aufnahme einer Information durch Massenkommunikationsmittel (Rundfunk, Fernsehen, Film), das Streben nach künstlerischem Lakonismus.

Ein jäher Wechsel von kurzen Sätzen zu langen, komplizierten Gebilden dient als Stilmittel des Kontrastes.

Eingliedrige und elliptische Sätze

Die eingliedrigen Sätze lassen sich in Satzmodelle zusammenfassen, die nach den Wortarten benennen kann: eingliedrige Substantivsätze (Nominativsätze), eingliedrige Verbalsätze (außer dem Imperativ gehören dazu Infinitiv- und Partizipialsätze), eingliedrige Adverbialsätze und Partikelsätze *ja, nein, doch* sowie Interjektionssätze.

Die elliptischen Sätze sind schwer zu modellieren, Die meisten eingliedrigen Sätze und alle elliptischen Sätze sind stilistisch markiert und funktional beschränkt.

Eingliedrige Sätze. Nach der Redeabsicht gehören die Verbalstrukturen zu den Aufforderungssätzen, deren Funktionsbereich Kommandos, Anweisungen, Verbote sind: *Aufstehen! Aufgestanden! Nicht hinauslehnen!*

Der Infinitiv kann auch als Ausrufesatz eines Verlangens in der erlebten oder direkten Rede fungieren: *O, Augen schließen!* (Becher, Abschied).

Die Adverbialsätze verwendet man gewöhnlich als Kommandos: *Vorwärts! Zurück!*, die Interjektionssätze als emotionale Ausrufe: *Hurra!* oder Signale der Kontaktaufnahme: *Hallo!*, im Stil der Wissenschaft und des öffentlichen Verkehrs sind sie unzulässig.

Mannigfaltig ist der Stilwert der Nominativsätze. Sie widerspiegeln die Situationsbilder und bewirken einen fast visuellen Eindruck. Zugleich sind sie ein Mittel der Ballung, von den Impressionisten besonders beliebt, aber auch in allen anderen literarischen Strömungen anzutreffen: *Korridore, Laboratorien, ein kleiner Raum, nur schwach erleuchtet* (D. Noll, Die Abenteuer des Werner Holt). In diesem statischen Bild sind die Verben eigentlich überflüssig. Es sind Existentialsätze. Solche Satzskizzen können auch Laufbilder sein; wie in einem Filmstreifen löst ein Bild das andere ab; dadurch entsteht Dynamik, Bewegung.

Je knapper die grammatische Gestaltung einer Aussage ist, desto größer ist die Rolle der Intonation.

Elliptische Sätze. Alle elliptischen Sätze sind stilistisch markiert; einige Typen von elliptischen Sätzen kennzeichnen die Alltagsrede, andere sind in der Publizistik und in der schönen Literatur anzutreffen. Sie werden als bewusstes Stilmittel verwendet. Zwei Funktionalstile greifen selten zur Ellipse: die Wissenschaft und der öffentliche Verkehr (offizielle Dokumente).

Eine Art Ellipse stellt der **Satzabbruch (Aposiopese)** dar. Er unterscheidet sich von der Ellipse dadurch, dass die erste aus sprachökonomischen Gründen entsteht und sich leicht durch die sprachliche Umgebung und Situation ergänzen lässt, während bei dem Satzabbruch der Sprecher seine Aussage unterbringt und der Empfänger selbst die Fortsetzung erraten soll: „*Ja, aber...*“ *sagte Marie fassungslos und wusste nicht weiter* (L. Frank, Karl und Anna).

IV. Thema

Phonostilistische Fragen

mit Schwerpunkten

1. Intonatorisch-stilistische Fragen.
2. Stilistisch bedingte Besonderheiten der Aussprache.
3. Lautmalerei.

Kontrollfragen zum Thema

1. Onomatopoeie.
2. Alliteration.

Termini

- Alliteration
- Hochsprache
- intonatorisch
- Lautmalerei
- Mundart
- Onomatopoeie
- phonostilistisch
- Stabreim
- Umgangssprache

Thema 4 PHONOSTILISTISCHE FRAGEN

Die Phonetik (bzw. die Phonologie) bildet den „geschlossensten“ Teil der Sprache im Gegensatz zum offenen System der Lexik, deshalb bietet sie eine viel bescheidenere Möglichkeit für stilistische Nuancen.

Wir besprechen nur solche Lauterscheinungen, die als Stilmerkmale oder Stilmittel dienen, und zwar: die Intonation, einige stilistisch bedingte Besonderheiten der Aussprache, die Lautmalerei.

Intonatorisch – stilistische Fragen

Die Intonation ist eine komplexe Erscheinung, die mehrere Elemente einbezieht: die Tonhöhenbewegung (Tonführung, Satzmelodie), die Intensität der Aussage, ihr Tempo, die Klangfarbe, den Rhythmus, die Satzbetonung, die Pausen.

Die Gesetzmäßigkeiten der deutschen Intonation gelten für alle Stilarten, doch darf man voraussetzen, dass sich einzelne Funktionalstile und ihre Substile durch gewisse intonatorische Merkmale auszeichnen, die nebst grammatischen und lexikalischen Besonderheiten ihre Eigenart bestimmen.

Variabilität der phonetischen Einheiten ist auch auf das Vorhandensein mehrerer Erscheinungsformen der Sprache zurückzuführen: die drei Hauptformen: **Hochsprache, Umgangssprache, Mundart** verzweigen sich vielfach und beeinflussen sich gegenseitig. Besonders eng berühren sich Hochsprache und Umgangssprache, so dass gegenwärtig eine neue Erscheinungsform der Gemeinsprache entstand, **die literarische Umgangssprache**.

Jede Erscheinungsform zeichnet sich durch gewisse Besonderheiten der Klanggestalt aus.

Die intonatorische Gestaltung hängt ab von dem Inhalt der Mitteilung, der kommunikativ-pragmatischen Aufgabe des Sprechers (Informierung der Zuhörer), der Verständigungsart (monologische Rede); sowie vom Satzbau (lange, kompliziert aufgebaute Sätze).

Bei streng wissenschaftlichen Thematik betrachten wir verlangsamtes Sprachtempo, damit das Gesagte besser eingeprägt wird; deutliche Pausen, die einzelne Syntagmen und Sätze voneinander scharf abgrenzen; intonatorische Hervorhebung der mitteilungsschweren Satzfragmente, etwas eintönige Satzmelodie, da die Rede emotionsarm ist, nirgends unterbrochen wird und gleichmäßig bis ans Ende verläuft. Intonatorische Gleichmäßigkeit erfolgt außerdem dank dem Übergewicht der Mitteilungssätze; wird ein Fragesatz eingeschaltet, so ist es meist eine rhetorische Frage; einen Ausrufesatz gestaltet sich ein im akademischen Ton sprechender Redner nur ausnahmsweise.

Etwas lebhafter kann die Intonation in einer Diskussion, einer öffentlichen Aus- oder Ansprache, in einer Versammlung, einer Sitzung sein: das Tempo wird beschleunigt, die Pausen werden kürzer, die Akzente im Satz abwechslungsreicher, die Tonführung mannigfaltiger, weil die Satztypen reicher sind – die emotionale Expressivität kommt zu ihrer Geltung.

Die intonatorische Charakteristik ändert sich bei der sog. partnerbezogenen, dialogischen oder pluralistischen Rede. Das ist typisch für den Funktionalstil der

Alltagsrede. Zu berücksichtigen sind dabei nicht nur das Vorhandensein einiger Gesprächspartner, die ihre Rollen des Senders und Empfängers fortwährend tauschen, sondern auch die paralinguistischen Elemente (d.h. Gesten und Mimik), die die sprachliche Information ergänzen oder unterstützen. Eine wegwerfende Bewegung, ein Achselzucken, ein Kopfnicken, ein Hinweis auf einen konkreten Gegenstand zerreißen die gleichmäßige Tonführung. Die grammatisch vollendeten, abgerundeten Sätze werden von eingliedrigen und elliptischen Sätzen abgelöst. Bei mangelhafter sprachlicher Ausgestaltung steigt die Rolle der Intonation, sie wird bewegter, ausdrucksvoller.

Charakteristisch für die ungezwungene Alltagsrede ist das „Stückweise-Verfertigen“, das Aneinanderreihen kurzer, durch Pausen abgegrenzter Syntagmen, was auf zweierlei Art zu erklären ist: erstens entspricht eine solche syntaktisch-phonetische Struktur dem Denkprozess beim spontanen Sprechen, zweitens dem Wesen der dialogischen oder polylogischen Rede. Die Äußerung eines jeden Gesprächspartners gilt dem anderen Gesprächspartner. Dies geschieht in der Form einer Frage, einer Antwort, eines Zwischenrufs, einer Bemerkung etc. mit den diesen Satztypen eigenen Intonationsmustern.

Ein Auszug aus einem Gespräch, das einem Verhör ähnelt: *Verheiratet? - Seit elf Jahren. — Kinderchen? — Vier. — Beruf? — In der Textilbranche. — Also Reisender, lieber Herr Traps? — Generalvertreter. — Schön. Erlitten eine Panne? - Zufällig. Zum erstenmal seit einem Jahr... (Strittmatter.).*

Die Alltagsrede schließt nicht Monologe aus; diese haben gewöhnlich auch scharfe Intonationskonturen, bedingt durch aufgelockerten Satzbau, Mannigfaltigkeit der Satztypen, emotionale Färbung.

Zwischen den polaren Funktionsbereichen liegen mannigfaltige Abstufungen, ebenso zahlreich wie all die möglichen Sprechsituationen.

Für die Phonostilistik ist die **expressive Rolle** der Intonation von großer Bedeutung. Darunter versteht man drei Funktionen: emotionale Beteiligung, Geltungsgrad der Aussage (Zweifel, Überzeugung, Wunsch etc.), Steigerung der Aufmerksamkeit (Hervorhebung durch Akzent und Pause, Verlangsamung der Entspannung durch Pause).

Jedes Sprechen ist mehr oder weniger emotional gefärbt. Dabei erfolgt das Zusammenwirken der Intonation und anderer Sprachmittel (lexikalischer und grammatischer Art) auf dreifache Weise: a) sie unterstützen einander, b) sie ergänzen einander, c) sie widersprechen einander.

Im ersten Fall beobachten wir, wie sprachliche Mittel verschiedener Ebenen mit „vereinten Kräften“ in einer Richtung wirken: *Ach! wie glücklich bin ich heute!* Das Gefühl der Freude findet in der Intonation, verstärkt durch die Interjektion, das Wort *glücklich* und die Struktur des Ausrufesatzes seinen Ausdruck.

Den zweiten Fall repräsentiert der Satz *Er ist fort!*, wo die Intonation allein, ohne andere sprachliche Hilfsmittel, berufen ist, die entsprechende Emotion (Freude, Kummer, Enttäuschung) auszudrücken.

Der dritte Fall tritt ein, wenn das Intonationsmuster eines Satztyps in einen anderen Satztyp transponiert wird. Die Intonation wirkt in diesem Fall als „Umschalter“, der die Veränderung im Samenbestand der Aussage hervorruft und der

Aussage einen anderen Geltungsgrad und eine andere Redeabsicht verleiht. Vgl. *Was kann er tun?* Das Modell des Fragesatzes und die Intonation einer Frage fallen hier zusammen; das ergibt eine echte Frage, die nach einer Antwort verlangt. Wenn man dasselbe Modell des Fragesatzes mit der Intonation einer Behauptung (meist emotional gefärbt) ausspricht, dann erweist sich die Intonation stärker als das Satzmuster, sie verwandelt die Äußerung *Was kann er tun?* in eine Feststellung mit der Bedeutung: *Er kann nichts tun.*

Die Steuerung der Aufmerksamkeit erfolgt durch die Hervorhebung der wichtigsten Teile in einer Aussage (Rhema), wozu der Akzent und die Pause dienen. Graphische Mittel der Verstärkung eines logisch oder expressiv betonten Satzfragments sind Unterstreichen, Schriftart (fett, kursiv), Anführungszeichen, Striche, Pünktchen.

Wenn die Wortfolge und der Artikelgebrauch die Thema-Rhema-Gliederung nicht genau angeben, so lässt nur die Intonation als einziges sprachliches Anzeichen darauf schließen: *Gefeiert wird heute!* (Rhema ist das erste oder das letzte Wort je nach der Betonung).

Zu den intonatorisch-stilistischen Erscheinungen gehört die Verletzung des Intonationsmusters, manchmal von der Verletzung des Satzmusters begleitet. Das kann auf heftige Emotionen, starke Aufregung, Angst, Verlegenheit u.a. deuten: *Aber...Hubert... wo bist du denn? Warum antwortest du nicht?* (A. Wedding).

Bei dem Satzabbruch (Aposiopese) ergänzt die Intonation das Nichtgesagte; der Empfänger soll nach dem Sinnzusammenhang und der Intonation erraten, was folgen sollte. Die Intonation schafft Spannung, Expressivität. Graphisch bezeichnet man die Aposiopese durch Striche, Pünktchen, Frage- oder Ausrufezeichen: *Er wohnt Kanalstraße 17? – Woher...? – Telefonbuch. Er hat Telefon. Hier ist die Nummer.*

Für die schöngestige Literatur ist der Rhythmus als ästhetische Erscheinung eines der funktionalen Merkmale. Der Rhythmus entsteht durch die Folge stärker und schwächer betonter sowie unbetonter Elemente, durch Pausen und Akzente. Er hängt also von Wortwahl, Wortstellung und Satzbau ab, d.h. er ist mit den übrigen Stilelementen untrennbar verbunden.

Der Rhythmus ist das Hauptprinzip der Poesie, der gereimten, sowie der ungereimten (der sog. Poesie in freien Rhythmen). Auch die künstlerische Prosa ist rhythmisch.

Ebenso wie es einen Individualstil gibt, so gibt es auch den Individualrhythmus eines Dichters.

Der Rhythmus wird vom Funktionalstil, vom Thema, von der Sprechsituation, von der Gemütsverfassung des Sprechers und anderen zahlreichen Bedingungen bestimmt. Rhythmisch aufgebaut sind manche Sprichwörter, Sentenzen, geflügelte Worte. Dadurch prägen sie sich besser ein: *Wer A sagt, muss auch B sagen. Wie gewonnen, so zerronnen. Dem Glücklichen schlägt keine Stunde* (Schiller).

Aus demselben Grund schafft man einprägsame rhythmische wohlklingende Werbezeilen, Titel: *Ausprobiert – weitergegeben.*

Unbewusst strebt jeder Sprecher einen gewissen Rhythmus beim Satzbau an. Als allgemeine Regel gilt das von Behagel aufgestellte „Gesetz der wachsenden

Glieder“, nach dem die leichteren, kürzeren Wörter den mehrsilbigen Wörtern vorangehen: *Ich schenke meinem Freund eine Füllfeder*. Beim Ersatz durch die Pronomina ändert sich die Wortfolge: *Ich schenke sie meinem Freund* oder *Ich schenke ihm die Füllfeder*. Die Wortfolge *Ich schenke meinem Freund sie* widerspricht jeglicher Sprach- und Stilnorm, um so mehr als die Personalpronomen im Deutschen näher zum Verb neigen.

Mit Rücksicht auf die rhythmische Gestaltung wählt man bald eine zweigliedrige analytische Verbalform (Perfekt, Passiv, Konditionalis) sowie die sog. Streckformen (einem Gefühl *Ausdruck geben*, gehoben), bald eine leichtere eingliedrige Form (Präteritum, Konjunktiv), einfache Verben (*ein Gefühl ausdrücken*). Auf diese Weise verteilt man den Umfang und das „Gewicht“ einzelner Syntagmen und Sätze im Redefluss.

Stilistisch bedingte Besonderheiten der Aussprache

Für die Stilkunde ist die Aussprache in mancher Hinsicht relevant. Vor allem hängt die Sprechweise von der Sprechsituation ab, die ihrerseits funktional bedingt ist. Bei einer privaten Unterhaltung im Alltagsleben oder beim öffentlichen Vortrag ändert sich die phonetische Ausgestaltung der Rede. Die Aussprache im Stil der Alltagsrede zeichnet sich durch eine gewisse Lässigkeit aus: die unbetonten Vokale werden leicht reduziert, sogar einzelne Konsonanten fallen aus, manche Silben werden verschluckt, die Endungen undeutlich ausgesprochen. Daraus entstehen Verschmelzungen, Verkürzungen, die zum Merkmal der Alltagsrede werden: z.B. *runter, rüber*; regelmäßig fehlt die Personalendung –e in der 1. P. Sg. Präsens –*ich hab’*, *sag’ dir*; allerdings findet sich die Apokope (Wegfall) von –e oft in der Poesie teils wegen Rhythmus und Reim, teils als Stilisierung der Volkssprache.

Dienstwörter verschmelzen miteinander oder mit den Vollwörtern: *siehste* (berlinisch statt: *siehst du*, *kannste* (*kannst du*)).

Alltäglich gebrauchte formelhafte Wendungen, wie Grußformeln, werden bis auf einige Laute reduziert, woran man sie erkennen kann.

Den Gegensatz dazu bietet die Aussprache bei öffentlichen Reden, Bekanntmachungen und auf der Bühne: alle Laute sollen klar ausgesprochen, alle Wörter deutlich voneinander abgegrenzt werden. Auch das verlangsamte Tempo unterscheidet die offizielle oder szenische Sprechweise von der raschen, sogar sprudelnden Manier des inoffiziellen Verkehrs. So steht der langsame volltönige Redestil dem beschleunigten Redestil gegenüber.

Einige Besonderheiten der Aussprache dienen zur Gestaltung des Sprachporträts. Es gibt stilistisch markierte und unmarkierte Allophone (Aussprachearten desselben Phonems). Nichts verrät in demselben Maße die lokale Herkunft des Menschen wie seine Aussprache. Auch das soziale Milieu, das kulturelle Niveau, das Alter und Geschlecht äußern sich teilweise in der lautlichen Gestaltung der Rede. Man kann geschraubt, übertrieben betont oder schlicht reden, Dialekt oder deutsche Hochlautung sprechen.

Man könnte auch auf die Eigenart der Aussprache im Jugendjargon hinweisen. Natürlich handelt es sich dabei nicht um individuelle (okkasionelle) Besonderheiten

(etwa durch Schnupfen oder Zahnlücken verursacht), sondern um konventionelle (usuelle) typische Lautmerkmale.

Eine starke Erregung verursacht Stottern, auch aus Verlegenheit oder Schüchternheit erfolgen Störungen der deutschen Aussprache, was vom Autor zur Charakteristik des Gemütszustandes der handelnden Personen verwendet werden kann.

Sogar die phonetischen Fehler können charakterologische Bedeutung erlangen, z.B. in der Sprache eines Kindes, eines Ausländers oder eines Hyperdeutsch redenden Menschen.

Eine falsche Aussprache von Fremdwörtern kann vom Autor als Mittel der Ironie in der Figurensprache gebraucht werden.

Lautmalerei (Onomatopöie)

Unter Lautmalerei versteht man die bewusste Verwendung gewisser Laute zu stilistischen Effekten. Bestrebt, die Naturgeräusche nachzuahmen, schafft der Mensch Schallwörter, meist in der Form von Interjektionen. Da aber jeder Sprecher nur über eine begrenzte Anzahl Phoneme seiner Muttersprache verfügt, gleichen die Schallnachahmungen verschiedener Völker einander gar nicht oder bloß teilweise, vgl. die Wiedergabe des Hundegebells durch das deutsche *wau-wau* und das russische *zab-zab*.

Schallwörter verleihen der Rede Lebhaftigkeit und Anschaulichkeit zugleich auch die Naivität und Ungezwungenheit spontaner Erzählung. In sachlicher Darstellung werden sie gemieden, die emotionale Schilderung nimmt sie gern auf. Vgl.: *Der Stein fiel ins Wasser — Bums! Der Stein fiel ins Wasser*. Ein einziges Wort (*bums*) beleuchtet denselben Sachverhalt anders. Wir hören ein Kind, einen Alltagssprecher aufgeregt oder heiter ein Erlebnis berichten. Sie wollen alles vergegenwärtigen, selbst die Geräusche, die sie vernommen haben. In dieser Hinsicht besteht eine Parallele zwischen den Schallinterjektionen und dem *praesens historicum*: beide bezwecken dieselbe Wirkung der lebhaften Vergegenwärtigung. In den Text eines Kinderbuches sind die Schallinterjektionen vielfach hineinverflochten: *Sie hörte jemand die Treppe heraufkommen: plitsch-platsch, plitsch-platsch* (Grimm, Märchen).

Selbstverständlich begegnet man den Schallwörtern auch in anderen Genres der schönen Literatur: im Volkslied und in der Ballade, oft als Refrain:

*Sie sagt, sie wär vom Adel
Nanunanunana?
Ihr Vater führt die Nadel,
Hahahahaha, hahahahaha!*

oder in der Figurensprache eines Prosawerkes.

Viel seltener in der Autorensprache, gewöhnlich als Kennzeichen der erlebten Rede oder Ich-Erzählung: *Aus dem Gestrüpp kommt ein leises Geräusch: Tapp, tapp, tapp. Irgendetwas läuft auf vier Füßen, ganz vorsichtig – kein Ästchen knackt. Langsam nähert sich das Tappen* (J. Novotny).

Die Schallinterjektionen bilden eine Unterlage für verbale und nominale Ableitungen: zu *bim-bam* gehören *bimmeln*, *bammeln*, auch das *Gebimmel*, *Gebammel* oder das *Bimmeln*, *Bammeln*. Viele davon gehen in den beständigen Wortschatz der expressiven Lexik ein mit absoluter Stilfärbung, ohne ihre semantischen Beziehungen zum ursprünglichen Sinn zu verlieren, die anderen unterliegen dem Bedeutungswandel und zerreißen die Bindfäden mit dem Grundwort wie etwa *bummeln* (ziellos spazieren gehen). Nach dem Muster der Ableitungen erster Art können im Prinzip neue Verben und Substantive frei geschaffen werden. Sie stellen reichere und feinere Möglichkeiten der stilistischen Verwendung dar als die primitiven Interjektionen. Mit ihrer Hilfe entstehen Klangbilder.

Durch Synästhesie überträgt man Geräuschempfindungen auf abstrakte Begriffe: Gefühle, Stimmungen. Da die Klänge angenehm oder unangenehm, fröhlich oder erschreckend sein können, werden die geräuschnachahmenden Laute zu Ausdrucksformen der entsprechenden geistigen und psychischen Einstellung. Sie widerspiegeln Freude, Gereiztheit, Eintönigkeit, Unruhe. Manche Sprachforscher nennen Sie Lautmetaphern, Lautfiguren, Lautsymbole.

Die Lautmalerei ist mit gewissen Bedingungen verknüpft:

a) die Übereinstimmung mit der Thematik, d.h. mit der Bedeutung des Wortes, dem Klein- und Großkontext.

b) die Häufung (die Akkumulation) sowie eine bestimmte Anordnung der Laute, die den **phonologischen Parallelismus** verkörpern.

Nur unter diesen Bedingungen gewinnen die Laute gewisse Expressivität, denn in einem **isolierten** Vokal oder Konsonanten steckt kein Ausdruckswert.

Doch ist nicht zu leugnen, dass gewisse akustische Eigenschaften der Laute sie zu bestimmter Lautinstrumentierung geeignet machen. Der Konsonant (r) mit seiner vibrierenden Artikulation entspricht am treffendsten dem Geräusch des Donners, Gebrülls, Gerieselns, die Konsonanten (ʃ), (s), (z), (tʃ) sind nicht zufällig Zischlaute genannt, die Reibelaute eignen sich zur Imitation der Dauergeräusche etc. Der Unterschied zwischen langen und kurzen, offenen und geschlossenen Vokalen, den Vokalen der hohen und tiefen Zungenlage kann zur Lautinstrumentierung benutzt werden, was uns aber nicht verleiten darf, Verallgemeinerungen über ihre konstante expressive Deutung anzustellen. In der Regel beachtet man wenig die musikalischen Eigenschaften der Laute; um als Mittel der Lautinstrumentierung zu dienen, müssen sie besonders gruppiert und durch andere Sprachmittel unterstützt werden: *Und es waltet und siedet und brauset und zischt* (Schiller). Nicht nur die fünffache Anwendung der Zischlaute in einer Zeile, auch die viergliedrige verbale Kette ohne ein einziges Substantiv (Polysyndeton) sowie die dynamische Bedeutung der Verben schaffen das Lautbild des tobenden Seesturms.

Bei dem phonologischen Parallelismus ist außer der Beschaffenheit der Laute ihre Anordnung wesentlich; sie kann dreifach sein: die Klangträger stehen im Anlaut, im Inlaut oder im Auslaut.

Die Wiederholung desselben Konsonanten im Anlaut gehört zu der altertümlichen Tradition der germanischen Dichtung, unter dem Namen **Stabreim** oder **Alliteration** bekannt. Sie findet sich in alten Zwillingsformeln: *durch dick und dünn, bei Wind und Wetter, über Stock und Stein*. Eine symbolische Bedeutung

besitzen sie nicht, sie wirken rein ästhetisch als eine Art Reim. In der modernen Literatur fesselt die Alliteration die Aufmerksamkeit des Lesers, sie dient als „Reizmittel“. So lauten manche Artikelüberschriften: *Krenz und quer; Sonne, Sand und Segelboote*.

Die Wiederholung derselben Vokale im Inlaut heißt **Assonanz**.

Die inlautenden Vokale können auch nach dem Prinzip des Kontrastes angeordnet werden. In folgenden Fällen beruht der Klangeffekt auf der Ungleichheit der hohen und tiefen Zungenlage bei der Aussprache mancher Vokale: *durch Nacht und Wind, tief und weit* oder in folgenden Zeilen:

*Meine Töchter führen den nächtlichen Rhein,
und wiegen und tanzen und singen dich ein* (Goethe).

„Die bunte Vielfalt des Reigens also der sich windenden, kreisförmigen Bewegung, wird durch die musikalische Abwechslung der Vokale in den rhythmisch einander wiederholenden Verben: *wiegen – tanzen – singen: ie - a – i* wiedergegeben“ (Silman).

Der phonetische Parallelismus im Auslaut ist das Hauptprinzip des modernen Reims.

Oft paaren sich verschiedene Ordnungsprinzipien: der Zusammenklang im In- und Auslaut *mit Rat und Tat* oder im An- und Inlaut: *Spaten, Spaten, scharf und breit...* (Heine) oder im An- und Auslaut (Weinert beschreibt in einem seiner Gedichte die Arbeitslosenschlange):

*Ausgesperrt aus den Betrieben,
Ausgesogen, abgebaut,
Alt geworden, aufgerieben,
Stehn sie, wenn der Morgen graut...*

V. Thema

Stilistika (Stifiguren) aus mikro- und makrostilistischer Sicht mit Schwerpunkten

1. Mittel der Bildkraft.
2. Lexisch-grammatische Stilfiguren.
3. Mittel zum Ausdruck von Humor und Satire.

Kontrollfragen zum Thema

1. Mittel der Bildhaftigkeit.
2. Vergleiche.
3. Abarten der lexikalischen Metapher.
4. Metonymien.
5. Grammatische Metaphern.
6. Mittel der Umschreibung und ihre Abarten.
7. Epitheta.
8. Wiederholung und grammatischer Parallelismus.
9. Gegensatzfiguren.
10. Wortwitze.
11. Wortverbindungen mit Überraschungseffekt.
12. Stilbruch.

Termini

- Akkumulation
- Allegorie
- Anadiplose
- Anapher
- Anhäufung
- Antiklimax
- Antithese
- Aufzählung
- Bildhaftigkeit
- Bildkraft
- Bildlichkeit
- Chiasmus
- Distanzstellung
- Doppelbödigkeit
- Epipher
- Epitheta
- Euphemismus
- Falschkoppelung
- Hyperbel
- Kennzeichen
- Klimax
- Konnotation
- Oxymoron
- Parallelismus
- Periphrase
- Schlagsatz
- Stilbruch
- Tautologie
- Tropen
- Übertreibung
- Verringerung
- Zeugma

Thema 5
STILISTIKA (STILFIGUREN) AUS MIKRO- UND MAKROSTILISTISCHER SICHT

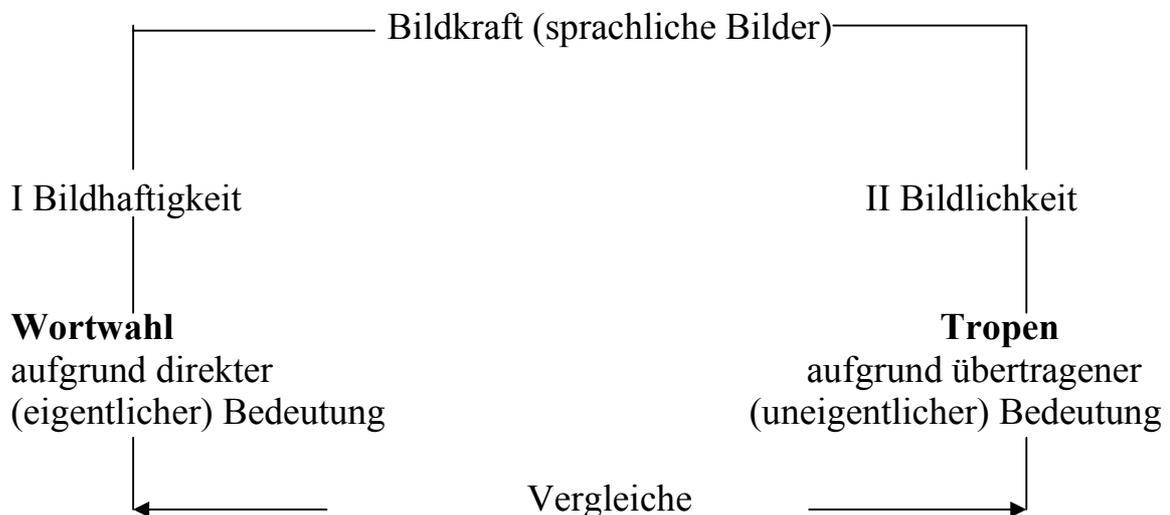
Mittel der Bildkraft

A. M. Peschkowskij weist darauf hin, dass der poetische Gehalt der Dichtung nicht nur auf Tropen und Stilfiguren beruhe.

Es gibt zwei Abarten der **Bildlichkeit** (общая образность): **Bildhaftigkeit** und **Bildlichkeit** (Bildhaft = anschaulich/veranschaulichend, sinnfällig; bildlich = übertragen, figürlich, uneigentlich).

Die **Bildhaftigkeit** erwächst aus der lexikalischen Struktur von Einzelwörtern und Wendungen aufgrund direkter (eigentlicher) Bedeutung, oft unterstützt durch die Beschaffenheit der lautlichen Hülle. Diese erste Abart der Bildkraft ist an isolierten Lexemen des Sprachsystems feststellbar (paradigmatischer Aspekt), in der Grammatik fehlt sie. Die Bildlichkeit hingegen entsteht aufgrund syntagmatisch bedingter Bedeutungsübertragung oder eines Begriffsaustausches, anders gesagt, sie ist uneigentliche Rede, die erst im Zusammenhang (Kontext und Situation) eindeutig determiniert werden kann. Man findet sie sowohl in der Lexik wie in der Grammatik, wengleich in unterschiedlichen Erscheinungsformen.

Übersichtstabelle



Mittel der Bildhaftigkeit

Das Hauptmittel, das zu dieser ersten Erscheinungsform der Bildkraft führt, ist die treffende Wortwahl aus den der Aussageabsicht entsprechenden thematischen und synonymischen Reihen.

Bildhaft sind alle Wörter des Sprachsystems, die Gegenstände, Vorgänge der wahrgenommenen Realität bei der bloßer Nennung (außerhalb des Kontextes) so

lebendig und plastisch in unserem Bewusstsein reproduzieren, dass sie Gesichts-, Gehörs-, Geruchs-, Geschmacks- und Tastempfindungen hervorrufen.

Als bildhaft bezeichnen wir sie deshalb, weil sie durch die in ihrer lexischen Struktur eingeschlossenen **semantischen** und **stilistischen** Bedeutungselemente dem Allgemeinbegriff klare Details verleihen und dadurch immer schärfere Umrisse eines Vorstellungsbildes zeichnen. Gewiss, alle sinntragenden Einheiten des Wortbestandes widerspiegeln schon an sich winzige Ausschnitte der objektiven Welt, aber ihre Bildkraft hat verschiedenes Ausmaß. Das literarisch-umgangssprachliche Substantiv *Bengel* beispielsweise wirkt dank dem lexischen Ergänzungsem „ungezogen“, „rüpelhaft“ sowie der abwertenden expressiv-stilistischen Komponente bedeutend informativer und farbiger als der neutrale Allgemeinbegriff „junger Bursche“.

Besonders aufschlussreich ist die Betrachtung der bildhaften Verben. Je größer ihr Semenreichtum, desto anschaulicher und lebendiger wird ihre Bedeutungstiefe. Das Lexem *gehen* gibt eine visuelle und kinästhetische (motorische) Vorstellung von verhältnismäßig geringer Bildkraft: die Fortbewegung eines Menschen, ohne nähere Merkmalsbestimmung des Allgemeinbegriffs. Hingegen ermöglicht das Verb *trippeln* einen viel deutlicheren Einblick in die Eigenart dieser Wirklichkeitserscheinung. Denn in der lexikalischen Struktur ist das zusätzliche Sem „mit keinen Schritten gehen“ – ein Bild, das, unterstützt von Lautmalerei, eine Gangart vor Augen führt.

Das Verb *nippen* enthält neben dem denotativen Grundsem „trinken“ die lexischen Zusatzelemente „in kleinen Schlucken“, „mit Pausen“.

Offensichtlich beruht die Bildhaftigkeit der sinntragenden Wörter auf ihrer eigentlichen, nominativen Bedeutung – anders gesagt, sie ist **ein inhärentes Merkmal der Lexeme im Sprachsystem**.

Wenn ein Lexem sich gleichzeitig an mehrere Sinnesorgane wendet, wird seine Anschaulichkeit erhöht. Die optischen Eindrücke sind häufig mit kinästhetischen Reizen verbunden: *Der Apfel hängt auf dem Zweig – er baumelt auf dem Zweig*. Aus dem statischen wird ein dynamisches Bild.

Vergleiche

Wegen seiner Stellung zwischen den Mitteln der Bildhaftigkeit und Bildlichkeit bietet der Vergleich gewisse Klassifikationsschwierigkeiten. Versuchen wir dieses Stilistikum aus unterschiedlicher Sicht zu betrachten und zu systematisieren.

1. **Dem Wesen und der pragmatischen Wirkung nach** unterscheiden wir:

a) den Vergleich aufgrund direkter (eigentlicher) Bedeutung, mit rationaler, objektiv-präziserer Aussageabsicht;

b) den Vergleich aufgrund metaphorischer, uneigentlicher Bedeutung, meist hyperbolisch zugespitzt, emotional und subjektiv bewertend.

Der rational präzisierende Vergleich kann zweifellos zu den Mitteln der Bildhaftigkeit eingereiht werden. So sagt die Mutter mit Stolz: *Mein Sohn ist schon ebenso hoch wie sein Vater*.

Rational präzisierende Vergleiche stecken oft in der eigentlichen Bedeutung adjektivischer und substantivischer Kleinkontexte (Komposita): *honigsüß, messerscharf, mit Bienenfleiß (arbeiten)*.

Bemerkenswert, dass auch Termini und Fachausdrücke unterschiedlicher Bereiche objektiv-präzisierende Vergleiche im Bestimmungswort enthalten können. Ein *Mantelgesetz* ist ein Gesetz, das wie ein Mantel mehrere allgemeine Bestimmungen umfasst, die erst im Weiteren durch spezielle Verordnungen geregelt werden.

Die metaphorischen, hyperbolisch-emotionalen Vergleiche sind meist (aber nicht immer!) subjektiv bewertend. Ausschlaggebend zu ihrer Einreihung in diesen Unterpunkt ist die uneigentliche Bedeutung, in der Bildlichkeit mit Bildhaftigkeit vereint sein kann, vereint sein soll, um pragmatische Wirkung auf den Empfänger auszuüben. *Du hast ja Nerven wie Stricke*, sagt man bewundernd oder je nach der Situation auch gutmütig spottend zu jemand, der sich durch nichts aus der Ruhe bringen lässt, also zu einem nervenstarken Menschen. Die Übertreibung führt zu einem Spannungsverhältnis zwischen dem Grund- und dem Vergleichsbegriff.

Ein treffender bildlicher Vergleich trägt zur Sprachökonomie bei.

2. Eine weitere Klassifizierung ist die Klassifizierung der Vergleiche **nach ihrer Häufigkeit und Verbreitung**.

Aus dieser Sicht unterscheiden wir individuelle (okkasionelle), gemeinsprachliche (allmählich verblassende) und verblasste Vergleiche. In der schönen Literatur, in der Publizistik und im Alltagsverkehr stoßen wir häufig auf Einmalbildungen: *Gerüchte waren wie ein Schwarm Krähen aufgeflogen* (Remarque, Schatten im Paradies). Dieser Vergleich ist von starker Bildkraft. Ein so geglücktes Bild hätte alle Chancen, in den Sprachusus einzugehen, etwa als Ersatz für die völlig verblassten Wendungen: *ein Gerücht geht, verbreitet sich wie ein Lauffeuer durch die Stadt*.

3. Noch eine weitere Klassifikationsmöglichkeit, wieder aus anderer Sicht, betrifft die **strukturelle Beschaffenheit**: knappe, erweiterte und ausgebaute (geschlossene) Vergleiche.

Die **knappen** Vergleiche werden durch **wie, als, als ob** eingeleitet. In den ersten beiden Fällen folgen Vergleiche mit positiver Feststellung: *er ist so alt wie du; er ist jünger als du*, während mit *als ob* dem Sinn nach negative bzw. irrealer Bilder entstehen: *Du tust so, als ob du ein kleines Kind wärest*.

Bei Fehlen des Einleitungswortes sprechen wir von der Engführung des Vergleichs: *Sie betrat das Zimmer, eine Rose, eben erblüht*. Damit beginnt allerdings schon der Übergang vom Vergleich zur Metapher.

Als knappste Form des Vergleichs darf man wohl ein Kompositum ansehen, in dem der Vergleich im Bestimmungswort eingeschlossen ist.

Die **erweiterten** Vergleiche enthalten eine beliebige nähere Bestimmung des Begriffs, mit dem verglichen wird: *Er schwankte beim Gehen, wie ein Betrunkener*.

Die geschlossenen Vergleiche werden in der Stiltheorie als Gleichnisse bezeichnet. Es geht um die breit angelegten Bilder, bei denen entweder der Vergleichsbereich oder der Grundbereich angeschwellt ist.

Mittel der Bildlichkeit

Funktionale Verschiebungen als Vorstufe der Metapher. Unter funktionaler Verschiebung verstehen wir die Überführung einer unuellen Wortbedeutung aus dem üblichen funktionalen Bereich in einen anderen, ungewohnten. Dies kann ein sprachlicher Lapsus oder ein gezieltes Stilmittel (oft Scherz, Spott) sein. Uns interessiert natürlich das letztere.

Nehmen wir den Fall an, jemand habe sich durch einen Sturz bei Glatteis das Schultergelenk ausgekegelt und kam in ärztliche Behandlung. „*Mein Arm ist wunderbar repariert worden*“ stellt der dankbare Patient fest. Das denotative Sem des Verbs *reparieren* ist: „wiederherstellen, in Ordnung bringen“. Repariert werden kann ein Gegenstand. Im neuen, scherzhaft formulierten Sinnzusammenhang ist die eigentliche paradigmatische Wortbedeutung erhalten geblieben; geändert hat sich, zusammen mit der neuen funktionalen Verwendung, die Fügungspotenz (Valenz). Hier können wir noch nicht von Bedeutungsübertragung sprechen, wir befinden uns auf der Vorstufe der Metapher.

Lexikalische Metaphern

Lexikalische Metaphern (d. h. Bedeutungsübertragung im aktiven Wortschatz) sind nicht zu verwechseln mit lexikalisierten Metaphern (d. h. erstarrten, verblassten).

Hauptmittel der bildlichen Ausdrucksweise ist die Metapher, eine Erscheinung, die nicht als Einzelwort, sondern als kleines „Stück Text“ zu verstehen ist. Man kann 2 Arten der Metaphern unterscheiden:

- a) solche, bei denen das Sem der bildlichen Übertragung sich innerhalb einer lexischen Struktur befindet, und
- b) solche, bei denen aufgrund emotionaler oder/und rationaler Vergleichsmöglichkeit ein gemeinsames Merkmal verschiedener lexischer Strukturen semantisch modifiziert wird.

Zur Erscheinung des ersten metaphorischen Typs: *In diesen Kähnen laufe ich mir Blasen über Blasen* (Remarque, Im Westen nichts Neues). *Kähne* ist als Pluraletantum in den Soldatenjargon eingegangen – eine saloppe Bezeichnung für ausgetretene Schuhe. Auch Fremdsprachler, die diese Sonderbedeutung innerhalb der lexischen Struktur von *Kahn* (Boot) nicht kennen, erraten den Sinn dieser Metapher leicht, weil man sich ja nur durch schlechte *Fußbekleidung* Blasen *laufen* kann.

Bei komplizierteren Bildern muss ein größerer Kontext herangezogen werden: *Feuer lodert aus seinem Mund*. Hier gibt der Aussagesatz allein noch keine ausreichende Information. Geht es um einen Zauberkünstler (Feuerspeier)? Oder um einen Vortragenden, dessen leidenschaftliche Worte das Publikum in Begeisterung versetzen? Zum vollen Verständnis fehlt noch die zusätzliche Mitteilung: *Die zündende Rede verfehlt nicht ihre Wirkung*.

Wenn wir ein einziges Lexem hören oder lesen, denken wir gewöhnlich an seine denotative Bedeutung und stellen uns vor, wie und in welchem Zusammenhang

dieses Wort determiniert werden kann. In der Lehre von der Metaphorik nennt man diese Einstellung Determinationserwartung.

Das Substantiv *Radfahrer* beispielsweise führt uns dank seiner gegenständlichen Bedeutung ein sinnliches Abbild der realen Wirklichkeit vor Augen. Wir erwarten eine Aussage, die uns etwa mitteilt, dass jemand täglich auf dem Fahrrad zur Arbeit kommt. Diese Determinationserwartung wird aber getäuscht, wenn wir den folgenden Kontext betrachten: *N. war an seiner Arbeitsstelle als Streber bekannt; niemand konnte diesen Radfahrer leiden.* Dieser Sinnzusammenhang bringt eine unleugbare Konterdetermination, etwas völlig Unvorhergesehenes – eine getäuschte Erwartung.

Der metaphorische Text ist durch eine **gewisse Doppelbödigkeit** gekennzeichnet, insofern gleichzeitig zwei Assoziationslinien zusammenwirken, die zu verschiedenen Denotaten führen, aber doch durch ein gemeinsames Merkmal zueinander in Verbindung stehen. Zum richtigen Verständnis dieser Stilfigur müssen wir oft den Großkontext ins Auge fassen. In Bechers „Kinderschuhe aus Lublin“, dieser Ballade in Form eines poetischen Mahnmals, begegnen wir der leitmotivischen Metapher *Sonne in Lublin* – einer gezielten Doppelsinnigkeit: *Sonne – Krematoriumsofen.* Das gemeinsame Merkmal besteht in der Hitze als lebensspendendes und lebensvernichtendes Element. Es ist ein gemeinsames und kontrastierendes tertium comparationis zugleich. Das Schildern zwischen den beiden Determinationsmöglichkeiten lässt den Leser/Hörer bald an die eigentliche, bald an die uneigentliche Bedeutung des Substantivs *Sonne* denken. So z. B.:

*„Es wird euch nicht an Wärme fehlen,
Dafür sorgt unsere „Sonnenglut“ ...*

(verspricht die Tante im Lager) und bald darauf:

*Und dort, wo heiß die Sonne brannte,
Zählt sie uns nochmals vor dem Haus.*

Wenn die ersten zwei Zeilen noch zwischen direkter und übertragener Bedeutung schwanken lassen, so weisen die nächsten zwei schon eher auf die unfassbare Barbarei des Vorgangs vor der Baracke hin.

Wie beim Vergleich, unterscheiden wir auch hier **nach Häufigkeit und Verbreitung** individuelle, gemeinsprachliche und verblasste sowie **nach ihrer Struktur** knappe, erweiterte und ausgebaute (geschlossene) Metaphern.

Besonders interessant ist die individuelle Metapher. Seit Cicero sieht man die Aufgabe einer „treffender Metapher“ in der Verbindung von fern- und nahliegenden Wirklichkeitserscheinungen. Je größer die Distanz, desto wirksamer sei die Übertragung der Wortbedeutung. Eine solche Ansicht vertreten mit besonderem Nachdruck die Dichter und Theoretiker des Expressionismus. Noch weiter, oft bis zum Absurden, geht diese Einstellung bei den Surrealisten. Derartige Bilder können gedankliche, gefühls- und willensmäßig motivierte **Konnotationen** hervorrufen und Phantasie des Empfängers anregen. Sie klären ihn aber – selbst mit Hilfe des abgeschlossenen Textes – nicht völlig über die Mitteilungsabsicht des Senders auf.

Wie H. Weinrich ausführt, soll nicht große Spannweite (d. h. Abstand zwischen den zu vergleichenden Denotaten), sondern im Gegenteil, geringe Spannweite die Information leichter aufnehmen lassen und von besonderer Wirkung

sein. Weinrich gibt folgende Definition **der kühnen Metapher**: „... ein Sprachbild mit Überraschungseffekt, mit getäuschter Erwartung“.

Ob Fern- oder Nahmetapher, im Vorliegenden wird die Ansicht vertreten, dass die Originalität der individuellen Bilder nicht zur Verdunklung der Aussage führen darf, geschweige denn zur Störung der Verständigung zwischen den Kommunikationspartnern.

Bei jeder Metapher wird mehr oder weniger die **semantische Kongruenz** gestört, es kann eine **semantische Unverträglichkeit** (d. h. Unvereinbarkeit, Kontrast) der sinntragenden Wörter schon im Mikrokontext entstehen. So etwa in folgendem Textbeispiel aus dem Roman „Nackt unter Wölfen“ von B. Apitz: *Angst flatterte in seinem Gesicht*. Rein logisch genommen, könnte man fragen: Kann denn Angst flattern? Verträgt sich der Begriffsgehalt dieser beiden Wörter? **Bildlich**, ja. Das unerwartete metaphorische Prädikat erweckt die Vorstellung, als ob die Angst gleich einem Vöglein mit unsteter Flugbewegung einen ruhigen Platz auf dem Gesicht des Menschen suche. Die Determination ist hier trotz der unerwarteten Valenz verständlich und sogar anschaulich.

Die Metapher kommt in allen funktionalen Stilen in stärkerer oder geringerer Frequenz vor – gewiss mit manchen Unterschiedlichkeiten in ihrem Wesen, der strukturellen Beschaffenheit und vor allem in ihrer pragmatischen Funktion. Wenn sie in der schönen Literatur ästhetische Wirkung, in der Publizistik hauptsächlich Appell, in der Alltagsrede Eindringlichkeit, Humor und Spott hervorruft, so dient sie in der Wissenschaft teils zur Benennung neuer Denotate, neuer Abstraktionen, aber darüber hinaus auch zur Veranschaulichung und Verlebendigung der Darstellung, zum leichteren Verständnis der Aussage.

Wieder stoßen wir, wie beim Vergleich, auf Metaphern im Mikrokontext zusammengesetzten Termini und Berufsausdrücke, so etwa: *Die Tunnels wurden nach der Maulwurfmethode gebohrt*. Mit *Rübenguillotine* ist eine Schneidemaschine bei der Rübenenernte gemeint (in diesem Fall hätte eine glücklich erdachte individuelle Metapher alle Chancen, in den Sprachusus einzugehen).

Reich an Bildern in uneigentlicher Rede ist die Volkssprache in der Folklore wie im gewöhnlichen Alltagsleben. Sehen wir uns z. B. an, wie die Königstochter im Märchen vom „König Drosselbart“ an jedem Freier etwas auszusetzen hat: *Der eine war ihr zu dick. „Das Weinfass!“ sprach sie... Der fünfte zu rot. „Der Zinshahn!“, der sechste war nicht gerade genug. „Grünes Holz, hinterm Ofen getrocknet!“*.

Abstrakte Begriffe werden gern durch konkrete Fakten aus dem täglichen Leben ersetzt. Wenn ein erwachsenes Mädchen von seiner Mutter tüchtig *zusammengebügelt* wird, entsteht sofort ein lebensnahes Bild vor unseren Augen: das Bügeleisen glättet einen zerknitterten Stoff – die Mutter bemüht sich, das Unebene im Charakter und in den Handlungen ihrer Tochter auszuglätten, d. h. auszugleichen.

Versuchen wir zusammenzufassen:

1. Unter Metapher verstehen wir die Namensübertragung von einem Denotat auf ein anderes aufgrund eines gemeinsamen Merkmals.

2. Die Metaphorisierung führt als Ergebnis entweder zur Benennung bisher noch unbenannten Denotate oder zur begrifflichen Präzisierung sowie zur

emotionalen Veranschaulichung bereits bestehender Bezeichnungen für konkrete und abstrakte Gegebenheiten.

3. Der „semantische Mehrwert“ der Metapher erwächst aus dem Verhältnis des Wortes mit direkter Bedeutung zum Kontext; er beruht auf dem Zusammenschwingen von Grund- und Übertragungsbegriff, auf einer gewissen Zweischichtigkeit des Kommunikationsprozesses (Doppelbödigkeit, Unterschwelligkeit).

4. Bei jeder Metapher macht sich mehr oder weniger stark die semantische Unverträglichkeit der lexischen Elemente (in direkter Bedeutung) sowie deren ungewöhnliche Valenz bemerkbar. Anstelle der erwarteten Determination (Vorhersehbarkeit der Aussage) kann Konterdetermination erfolgen, eine getäuschte Erwartung, ein Überraschungseffekt, ein V-Effekt (Verfremdungseffekt).

5. Hier wird die Meinung vertreten, dass bei der kühnen Metapher das tertium comparationes keinesfalls so weit in den Hintergrund treten darf, dass die Bildlichkeit – zusammen mit der Bildhaftigkeit – fast oder völlig verbleicht. Als kühne Metaphern bezeichnen wir originelle Bilder, die letztlich im Gesamtzusammenhang die Mitteilungsabsicht des Senders aufdecken sollen. Selbst bei der kühnsten Metapher darf es zu keiner Informationsstörung kommen. Das schließt aber nicht aus, dass immer noch genügend Raum für gedankliche gefühls- und willensmäßige Konnotationen bleibt.

Abarten der Metaphern

Die Personifizierung (Personifikation, Verlebendigung) ist die Übertragung menschlichen Eigenschaften, Merkmale und Handlungen auf tierische oder pflanzliche Organismen sowie auf Nichtlebewesen. Pragmatischer Effekt dieses Stilistikums ist vornehmlich Bildkraft und Poetizität, aber auch Humor und Satire.

. B. : *der lachende und blühende Gebirgsbach*.

Die Allegorie könnte als besondere Form der Personifikation angesehen werden. Hier handelt es sich um körperhafte Verbildlichung von Ideen und abstrakten Begriffen, von Naturgeschehen und Naturgewalten (meist Verlebendigung in Menschengestalt).

Wie bei allen metaphorischen Abarten, gibt es auch hier gemeinsprachliche und individuelle, einfache, erweiterte und ausgebaute Allegorien. Im Unterschied zur bloßen Personifizierung neigt dieses Stilistikum zu lehrhaften Tendenzen. Es bildet oft den gedanklichen Kern geschlossener Aussagen (Textsorten), die den Leser zum Nachdenken über wichtige Fragen des Lebens anregen.

Manche gemeinsprachliche Allegorien sind tief in der deutschen Sprache verankert. Die Sorge wird als graue weibliche Schattengestalt dargestellt, die in Zimmerecken haust und sich am Bett des Schlafenden niederlässt (*Frau Sorge*). Dieses traditionelle Bild wird von Heine durch groteske Züge erweitert – *Frau Sorge schnupft Tabak, die Dose knarrt so grässlich* u. a.

Im Volksbrauch wird der Winter als *alter Mann*, die Sonne als *Frau* allegorisiert (z. B. *die Marie, die Liesel scheint*).

Die größte Schwierigkeit bietet eine exakte Abgrenzung zwischen Allegorie und **Symbol** (Sinnbild). Als objektives Kriterium für die Unterscheidung dieser zwei tatsächlich eng miteinander verbundenen Stilfiguren gilt ihr *Entstehungsweg*. Ausgangspunkt der Allegorisierung ist ein *abstrakter Begriff* oder eine *verallgemeinerte Vorstellung*. Im Gegensatz zur Allegorie bildet den Ausgangspunkt zur Entstehung des Symbols eine *konkrete Wirklichkeitserscheinung*, meist ein Gegenstand, eine Pflanze, ein Tier, seltener ein Mensch; es können aber auch reale Vorgänge aus dem Leben der Gesellschaft als Basis des Symbols benutzt werden.

Gemeinsprachlich, daher allgemeinverständlich und allgemeingebräuchlich, sind beispielsweise Symbole, die durch Nennung konkreter Pflanzen impliziert werden: *die Lilie* ist das Sinnbild für Sanftmut und Unschuld, *das Veilchen* für Bescheidenheit, *die Rose* für Schönheit.

Im Roman „Das siebte Kreuz“ von Anna Seghers steckt hinter der wörtlichen Bedeutung der realen Wirklichkeitserscheinung (das siebte Kreuz) ein klares, wengleich konnotationsreiches Symbol: Sieg des antifaschistischen Widerstands trotz unmenschlich schwieriger Bedingungen.

Es lässt sich aber nicht übersehen, dass in zahlreichen Fällen Allegorie und Symbol ineinander fließen. *Taube und Habicht* stellen eine weitverbreitete, unmissverständliche Antithese aus dem Tierleben dar – einerseits sind es Allegorien als Verlebendigung charakteristischer Erscheinungen, andererseits relevante Symbole, auf das Leben in der Gesellschaft bezogen: Friede, Friedsamkeit gegenüber Gewalt.

Noch eine Abart der Metapher ist **die Synästhesie** (griech. Zusammenempfindung). Darunter verstehen wir die Verschmelzung verschiedener Sinnesempfindungen, wobei eine von ihnen übertragene Bedeutung annimmt, z. B. *seidene Stimme*. Hier wird die Vorstellung durch Tast- und Gehörsempfindung gebildet (Vergleichsbasis: Weichheit).

Die Synästhesie gehörte zu den Lieblingsmitteln der Romantik.

Wenn die Verbindung zwischen den einzelnen Sinnesorganen auf subjektiv-emotionaler Grundlage beruht, wie etwa in der poetischen Fügung *duftende Stimme* (Heine), dann bleibt die Synästhesie Einmalbildung.

Zahlreiche Synästhesien sind in den Sprachusus eingegangen: *helle und dunkle Töne; grelle, schreiende, kreischende, harte, weiche, satte, stumpfe, kalte, warme Farben*.

Wie ersichtlich, wird die Synästhesie meist durch Attribut (metaphorisches Epitheton) und Subjekt/Objekt ausgeformt; nur in seltenen Fällen besteht die Verschmelzung der Sinneseindrücke zwischen Subjekt und Prädikat (*seine Stimme leuchtete auf*).

Metonymien. Hauptkriterium dieses Stilistikums ist nicht, wie bei der Metapher, die semantische Gleichsetzung zweier Begriffe aufgrund einer Merkmals- und Namensübertragung, sondern ein **Austausch zweier Begriffe** aus unterschiedlichen Sinnbereichen aufgrund **räumlicher, zeitlicher, stofflicher** und **logischer** Beziehungen. Bei dieser Form uneigentlicher Rede tritt die Bildkraft mehr oder weniger stark zurück. So sind z. B. die Metonymien auf der Basis von Raum und Zeitverhältnis kaum imstande der Aussage Anschaulichkeit zu verleihen: *Die ganze Universität kam zur Jubiläumsfeier* (anstatt: alle Professoren und Studenten...).

Mehr Bildkraft ist den Übertragungen aufgrund von Stoff- und Kausalitätsverhältnis eigen: *Traube* anstatt *Wein*, *Stahl* anstatt *Dolch*.

Ersatz von Ursache durch Folge: *Deine Lider sind schwer von Mohn...* (Trakl, Unterwegs). Hier vollzieht sich eine Vertauschung der Wörter *Schlaf* und *Mohn* (der opiumhaltigen, unreifen Kapsel Frucht der Mohnpflanze wird einschläfernde Wirkung zugesprochen).

Übertragung vom Mittel auf das Ergebnis: *Zunge* anstatt *Sprache* (nur poetisch: *die Länder deutscher Zunge*), *Hand* anstatt *Handschrift*, daher: *eine leserliche Hand schreiben* (gewählt).

Die Metonymie auf der Basis eines Quantitätsverhältnisses heißt **Synekdoche** (griech. „Mitverstehen“). Anstelle des Ganzen wird ein wichtiger oder auffallender Teil genannt, was meist Bildkraft bewirkt. Diese Übertragungen – sie heißen **pars pro toto** (Teil für das Ganze) – können gemeinsprachlich sein, im Alltagsstil stark verbreitet: *Mein Fuß* (anstatt ich) *betritt nicht mehr diese Schwelle*.

Eine besondere Gruppe der Stilfigur *pars pro toto* bilden die sog. **Bahuvrihi**. Es sind Possessivkomposita, die das Ganze (gewöhnlich ein Lebewesen) durch einen wesentlichen oder auffallenden Teil charakterisieren. Ihnen eignet in der Regel Bildkraft und emotionale bzw. logische Expressivität. Hierher gehören metonymische Zusammensetzungen mit adjektivischem Bestimmungswort, wie *Rotkäppchen*, *Grünschnabel* (junger „Allesbesserwisser“), *Langohr* (Esel oder Hase). Daneben auch Komposita, deren erste Komponente ein Substantiv ist, wie etwa *Glatzkopf*, *Eierschädel* u. ä.

Wenn die Stilfigur **Teil für das Ganze** etwas Unwesentliches, Lächerliches oder Herabsetzendes heraushebt, dient sie als Mittel von Spott und Satire: *Die Aktentasche eilte durch die Stadt*. Nur im erweiterten Kontext kann determiniert werden, ob hier die Aktentasche ironisch als wichtiges Kennzeichen eines Bürokraten fungiert oder bloß als Büchermappe eines Studenten oder Schülers genannt wird.

Als nächste Erscheinungsform der Synekdoche sei noch die Verwendung des **Singular anstatt Plural** angeführt. Z. B.: *Auch im Moskauer Gebiet wird jetzt die Wassermelone gepflanzt* – sowie die Nennung des Eigennamens für den Gattungsnamen: *ein Paganini* (für Violinvirtuoson).

Eine strenge Trennung der Tropen nach Klassen und Unterklassen ist in der Sprachwirklichkeit nicht immer durchführbar. Manchmal entstehen auch Schwierigkeiten bei der Abgrenzung zwischen Vergleich, funktionaler Verschiebung einerseits und Tropen, Periphrasen andererseits. In solchen Fällen müssen wir uns begnügen, von **Bildern** zu sprechen, ohne ihre sprachliche Ausformung künstlich zu etikettieren.

Grammatische Metaphern

Die lexikalischen und die grammatischen Metaphern weisen nebst grundlegenden gemeinsamen Zügen auch manche spezifische Unterschiedlichkeiten auf. Die grammatische Metapher entsteht aufgrund der Übertragung (Transposition) einer Wortform aus ihrem eigentlichen Funktionsbereich (der typischen Umgebung) in einen fremden Funktionsbereich zu stilistischen Zwecken.

Der eigentliche Funktionsbereich setzt sich aus mehreren Faktoren zusammen: aus typischen grammatischen und semantischen Beziehungen der Form zu ihren Nachbarformen, der Gebundenheit an bestimmte Lexik und der Angemessenheit ihrer Verwendung in einer bestimmten Situation. Die Verletzung eines Faktors hat die Übertragung zufolge.

Bei der Transposition werden die Unterscheidungsmerkmale der Oppositionsglieder neutralisiert, so dass gerade gemeinsame Seme als tertium comparationis dienen, während die Unterscheidungsmerkmale den Effekt der übertragenen Bedeutung bewirken. Die Übertragung erfolgt nur im Kontext oder in einer unzweideutigen Sprechsituation, wo **Nebenbedeutungen** einer Wortform entstehen.

Wie bereits festgestellt, stützt sich jede Metapher außer dem gemeinsamen Merkmal auch auf einen Kontrast (Konterdetermination), der in der Grammatik noch stärker als in der Lexik zum Vorschein kommt. Je nach der Art des Kontrastes gibt es drei Entstehungswege einer grammatischen Metapher:

1. Kontrast zwischen der Hauptbedeutung der Form und dem Kontext.
2. Kontrast zwischen der grammatischen Bedeutung der Form und ihrer lexikalischen Ausfüllung, d. h. zwischen den grammatischen und lexikalischen Semen.
3. Kontrast zwischen der Wortform und der außersprachlichen Situation.

Der erste Entstehungsweg ist am gebräuchlichsten. Die übertragenen Formen verwandeln sich in kontextuale Synonyme derjenigen Formen, in deren Gebrauchsgebiet sie eingedrungen sind; es sind aber keine Konkurrenten, sie tragen vielmehr zur sinnfälligen Darstellung der Wirklichkeit bei. Wie bei den anderen Stulfiguren, steckt der innere Mechanismus ihrer Wirkung im Semenspiel. Das Präsens mit den Semen „Gegenwart“ und „Dauer der Handlung“ wird in das Gebrauchsgebiet des Präteritums transponiert: Die Präteritumskette einer Erzählung zerreißt und vor unseren Augen entstehen einige Bilder, gleichsam wie auf der Bühne oder Leinwand. Gewöhnlich geschieht das an Kulminationsstellen, wenn der ruhige, lineare Erzählton im Präteritum nicht mehr wirksam ist: *Der Nebel war nicht stark, und ich betrachtete die Umrisse der beiden Hügel... Ich schoss meine Pistolen ab, doch es gab kein Echo. Plötzlich aber höre ich bekannte Stimmen und fühle mich umarmt und geküsst. Es waren meine Landsleute* (Heine, Die Harzreise).

So verwandeln sich das Präteritum und **präsens historicum** in kontextuale Synonyme, die sich durch die Vermerke *stilistisch unmarkiert/stilistisch markiert* unterscheiden. Der Anschaulichkeit des präsens historicum liegen die Seme der Hauptbedeutung zugrunde. Das Sem „Dauer der Handlung“ bleibt erhalten, es ist beiden Bedeutungen gemeinsam, das Sem „Gegenwart“ dagegen macht dem Sem

„Vergangenheit“ Platz, weil objektiv die Erzählung auf der Zeitlichen Ebene der Vergangenheit verweilt. Doch verschwindet das Sem „Gegenwart“ nicht aus dem Bewusstsein, es wird bloß gedämpft, nicht völlig ausgelöscht. Diese doppelte Wirkung des Präsens, das Doppelspiel seiner Seme, die Doppelassoziationen, die damit verbunden sind, bilden die nötige Voraussetzung für eine grammatische Metapher, dem semantischen Mehrwert der lexikalischen Metapher entsprechend.

Präsens futuralis tritt in dieselbe Beziehung zum Futur, falls es als Stilmittel zur Vergegenwärtigung, Veranschaulichung eines zukünftigen Ereignisses dient. Irgendein Umschalter deutet auf die Zukunftssphäre hin (die Wörter *bald*, *in einiger Zeit*, oder das Futur, der Konditionalis): *Er versucht sich vorzustellen, wie sein Leben sein wird und kann es nicht. Da gehe ich in die Straße lang und ist eine Kneipe, und ich gehe rein und sage: Ober, ein Glas Bier* (H. Fallada, Wer einmal aus dem Blechnapf frisst).

In der **erlebten Rede** erfüllt das Präteritum diese stilistische Funktion der lebhaften Vergegenwärtigung. Auch hier bedarf man eines Signals der veränderten Sehweise. Im folgenden Beispiel dient der einleitende Konditionalis als Umschalter aus einer Bedeutung des Präteritums in die andere (**präteritum futuralis**). (Die Gedanken einer Romanfigur): *Hochzeit würden sie dann im November feiern mit Pfeifen und Flöten; draußen in der Griesheimer Siedlung putzen sie ihre zwei Zimmerchen aus. Wenn er dann morgens zur Arbeit ging, wusste er über den ganzen Tag weg, dass die Elli abends daheim war. Ärger? Abzüge? Sie bekamen einen Sohn, sie freuten sich. Jetzt hieß es freilich etwas zurücklegen* (A. Seghers, Das siebte Kreuz).

Im nächsten Fall sehen wir, wie lebhaft Phantasie und der Wunsch, sich die Zukunft als vollbrachte Wirklichkeit darzustellen, den Sprecher veranlasst, das Perfekt anstatt des Futurs zu gebrauchen. Das Sem des Perfekts „Vergangenheit“ wird gelöscht, dafür rücken in den Vordergrund die Seme „Abschluss der Handlung“ und „Gegenwartsbezogenheit“: *Würzburg steht im Flammen... brennt nieder und ist dem Erdboden gleichgemacht. Alle Einwohner sind umgekommen. Alle. Auf uns, die einzigen Überlebenden, fällt natürlich der Verdacht* (L. Frank, Die Räuberbande).

In der erlebten Rede kann das Plusquamperfekt das 2. Futur verdrängen; beide verwandeln sich in kontextuale Synonyme aufgrund der gemeinsamen Seme „Vorzeitigkeit“, „Abschluss der Handlung“. Einen metaphorischen Eindruck bewirkt das Sem des Plusquamperfekts „Vergangenheit“, das in das Sem „Zukunft“ hinüberspielt. (Gedanken einer jungen Frau): *Später, wenn sie alles überstanden hatte, wollte sie ihm alles gestehen, und dies würde ein herrlicher Augenblick werden* (Harkenthal, Liebe ist mehr). Zwei Umschalter frankieren das Plusquamperfekt und dämpfen sein Sem „Vergangenheit“: einerseits das Adverb *später*, andererseits der Konditionalis. Aber gerade dieses gedämpfte Sem schafft die doppelten, d. h. die metaphorischen Assoziationen mit der Vergangenheit und der Zukunft.

Der zweite Entstehungsweg der Metapher ist die Überwindung der Unvereinbarkeit der grammatischen und lexischen Seme. In der Regel stimmen sie überein. Selbstverständlich konjugiert man z.B. das Verb *essen* im Aktiv: *ich esse, du isst, er isst*. Hingegen stutzt man sofort, wenn man die Passivformen trifft: *ich werde*

gegessen, du wirst gegessen; dann denkt man an ein Märchen oder an eine scherzhafte Wendung.

Gewiss kommt die Pluralform nur den Bezeichnungen der zählbaren Begriffe zu, die Steigerungsstufen sind nur den Adjektiven eigen, die ein der Intensität nach veränderliches Merkmal nennen, nicht alle Verben sind passivfähig u. ä., kurzum, die Lexik unterstützt die Grammatik oder sie widersetzt sich der Grammatik. Gerade diesen Widerspruch macht sich die Stilistik zugrunde. Die Dichter nutzen solche Widersprüche als bewusstes Stilmittel aus. Man trifft, z. B., die Pluralform von Abstrakta, die pluralunfähig sind: *Sie hocken und alle Verlassenheiten hängen an ihnen herunter wie lahmes loses zerzaustes Gefieder. Herzverlassenheiten, Mädchenverlassenheiten, Sternverlassenheiten* (Borchrt, Die Krähen fliegen abends nach Hause). Dank der Pluralform erhält der Begriff „Verlassenheit“ das Sem „Mehrzahl“. Ungewöhnliche Komposita im Text verdeutlichen diese ungewöhnlichen Übertragungen der Abstrakta in den Bereich der Pluralformen.

Verletzt wird von den Dichtern die Regel über die Passivunfähigkeit der intransitiven Verben und der Modalverben, wenn sie aus dem Aktiv ins Passiv übertragen werden. *Und ich wurde getanzt!* ruft in einer Erzählung von Strittmatter ein junger Mann, der am Tanzabend von vielen Mädchen umworben wurde.

Adjektive wie *nackt, blind, eisern* u. ä. kennen keine Steigerungsstufen; die gelegentlichen Komparative dienen als Stilmittel zum Ausdruck einer subjektiven Sehweise, der sog. Innensicht: ... *denn für sie ist er durch sein Geständnis nicht blinder und nicht weniger blind als sie ihn kennt* (Frisch, Mein Name ist Gantenbein). Tatsächlich ist der Komparativ *blinder* vom Standpunkt der empirischen Wirklichkeit aus sinnlos. Doch weist er auf etwas anderes hin, was aus dem Sinnzusammenhang erhellt.

Beachtenswert ist, dass bei Konfliktsituation zwischen Grammatik und Lexik die Grammatik über die Lexik siegt. Es entsteht eine metaphorische **als-ob-Vorstellung**, als ob ein Abstraktum ein zählbarer Begriff sei, als ob ein subjektives Verb eine Handlungsrichtung bezeichne, als ob eine unveränderliche Eigenschaft abgestuft werde usw.

Der dritte Entstehungsweg der Metapher liegt in dem Widerspruch zwischen der Bedeutung der gewählten Sprachform und der realen außersprachlichen Situation. Daraus erwächst der Stileffekt der Personifizierung und Entpersonifizierung. Eine vorrangige Rolle spielt dabei das grammatische Geschlecht. Die Assoziation der Feminina und Maskulina mit weiblichen und männlichen Lebewesen nutzt man für die **Personifizierung** der leblosen Begriffe aus: *Es war, als hätte der Himmel die Erde still geküsst* (Eichendorff).

*In Hamburg ist die Nacht
Nicht wie in anderen Städten –
Die sanfte blaue Frau
In Hamburg ist grau* (Borchert).

Die Personifizierung wird durch die gebundene oder freie Apposition modifiziert. Die gebundene (unselbständige) Apposition: *Mutter Wissenschaft* (Weinert). Die freie selbständige Apposition:

*Und der Mond, der stille Lauscher,
wirft sein goldnes Licht herein* (Heine).

Die Entpersonifizierung erfolgt mit Hilfe des sächlichen Geschlechts, da es vor allem mit dem Begriff der Geschlechtslosigkeit verknüpft ist. Die Entpersonifizierung wird oft von Geringschätzung, Verachtung begleitet.

Außer dem grammatischen Geschlecht dient demselben stilistischen Zweck die persönliche oder unpersönliche Darstellungsweise. Kleidet man rein menschliche Handlungen in die sprachliche Form eines unpersönlichen Satzes, so erzielt man den Effekt der Entpersonifizierung. Borchert gibt das Gespräch zwischen dem Polizeibeamten und dem Fabrikwächter wieder: *Und vom Schreibtisch her wehte es wieder samtweich und verschlafen auf ihn zu...* (Preußens Gloria). Die sprachliche Gestaltung erweckt die metaphorische Vorstellung eines Windhauchs. Für den Wächter, einen durch den faschistischen Drill ganz stumpfsinnig gemachten „Militärroboter“, war der Polizeibeamte in all seiner Macht fast eine unmenschliche Größe, der er ebenso bedingungslos ausgeliefert war wie den Naturelementen.

Aus dem Widerspruch zwischen der Wortform und der realen Situation erwachsen auch andere Stileffekte: *Wie haben wir geschlafen?* fragt die Mutter ihr Kind. *Jetzt bekommen wir eine Wunderspritze*, sagt der Arzt dem Kranken. Von den Semen der 1. Person Plural „der Sprechende“, „Mehrzahl“, „Person“, „Einbeziehung anderer Personen“ entsprechen den realen Umständen der genannten Beispiele weder „Mehrzahl“, noch „Einbeziehung anderer Personen“. Doch gerade dieser Semen wegen wählt die Mutter und der Arzt die 1.P. Plural statt der 2.P. Singular. Die auf denotativer Ebene fehlenden Semen schaffen die Unterlage für die Konnotation: Anteilnahme und Fürsorge.

Die Grenzen der grammatischen Metapher sind viel enger, als die Grenzen der lexikalischen Metapher, was durch geschlossenen Charakter des grammatischen Systems und die begrenzte Zahl der Oppositionsglieder zu erklären ist. Kühne Metapher gibt es in der Grammatik nicht, die Überraschungseffekte sind viel schwächer, die metaphorischen Vorstellungen viel blasser. Dennoch bietet auch die Grammatik reichen Stoff für die Bedeutungsübertragung.

Mittel der Umschreibung und ihre Abarten.

Gegenstand dieses Abschnitts sind die stilistische Periphrase und ihre wichtigsten Erscheinungsformen. Unter der stilistischen Periphrase verstehen wir die sekundäre Nominierung eines Denotats entweder durch Hervorhebung charakteristischer Merkmale, Tätigkeiten, Wirkungen u.a. (Rom – *die Stadt der sieben Hügel*) oder durch Verbildlichung in uneigentlicher Rede (die Ostsee – *das Meer des Friedens*, bzw. *das Friedensmeer*).

Die primäre Benennung „bündelt“ sämtliche Einzelmerkmale der Wirklichkeitserscheinung in der lexischen, stilistischen und grammatischen Struktur der betreffenden Lexeme, die sekundäre Namensgebung durch Umschreibung hebt hingegen – je nach der Aussageabsicht – meist nur **ein** Kennzeichen (**ein** wesentliches, auffallendes, abwertendes oder anderes Merkmal) hervor, wobei die übrigen bloß implizit mitschwingen. Die Motivierung der stilistischen Periphrase ist durch außerlinguistische kommunikative Fakten bedingt.

Betrachten wir nun die in allen funktionalen Bereichen diese Stilfigur etwas näher: Es handelt sich einerseits um **logische Periphrasen** in direkter Wortbedeutung, meist bildhaft, insofern die hervorgehobenen Merkmale sinnfällig-plastisch das gemeinte Denotat erkennen lassen. Andererseits haben wir die **metaphorischen und metonymischen Periphrasen** im Auge, die durch prägnante Bilder den tiefen Sinn der Umschreibung erschließen lassen.

Periphrasen können individuell, gemeinsprachlich, verblappend oder schon verblasst sein. **Aus struktureller Sicht** unterscheiden wir einfache Umschreibungen (überwiegend Wortgruppen oder Komposita), erweiterte (in Satzform) und geschlossen ausgebaute (übersatzmäßige Formen). **Dem Inhalt nach** lassen sich einige thematische Gruppen gemeinsprachlicher Periphrasen unterscheiden: Umschreibung der Personen und Eigennamen, geographischen Namen, Volksgemeinschaften, Berufen u.a.m.

Führen wir nun ein Beispiel an: *der Dichter des Faust, der Dichterst, der Beherrscher des Olymps*. Wenn die erste Fügung zweifellos logische Periphrase ist, so muss man den nächsten beiden schon bildlichen Charakter zusprechen. Die letzte (metonymische) Umschreibung zeigt den „kolossalen“ Goethe.

Weite Verbreitung in der schönen Literatur, aber hauptsächlich in Presse und Publizistik, haben die Periphrasen für Städte- und Ländernamen. Als eine Illustration einige logische und bildliche Umschreibungen für Dresden: *Stadt an der Elbe, Elbestadt* (außerhalb des Kontextes können gewiss auch andere Städte damit gemeint sein, wie etwa Magdeburg); *Elbmetropole, Elb-Athen, Elb-Florenz*.

Ähnliches ließe sich für Berg- und Flussnamen anführen. Stilistische Funktion derartiger logischer und bildlicher Periphrasen ist einmal knappe, aber wirksame Charakteristik (daher oft im Dienst der Werbung für den Fremdenverkehr), ein andermal Ausdrucksvariation und Bildkraft.

Bedeutend seltener (nur in gehobener Schriftsprache) sind Periphrasen für Volksgemeinschaften, wie z. B. *die Söhne des Albions* (Albion – ältester, vorkeltischer Name für England, heute nur mehr in der Dichtung verwendet).

Bei den Periphrasen für Berufe aller Art muss man feststellen, dass sie fast durchweg alle Nuancen vom Leichtgesenkten über das Derbe bis zum ganz Groben aufweisen: *Küchenfee, Küchenkätzchen, Küchenperle – Küchenbesen, Küchendragoner, Küchentrapel* u.a., wobei wir von vulgären Ausdrücken ganz absehen.

Individuelle Periphrasen werden in den einzelnen Funktionalstilen mit unterschiedlicher Frequenz verwendet. Der Stil des öffentlichen Verkehrs meidet sie grundsätzlich, gebraucht werden in diesem kommunikativen Bereich nur gemeinsprachliche, nach engeren Anwendungskreisen differenzierte Höflichkeitsumschreibungen.

Die ergiebigsten Bereiche für dieses Stilmittel als Einmalbildung sind Publizistik/Presse und die schöne Literatur. Selbst außerhalb des Kontextes ist die individuelle Periphrase *zwei-beinige Haie* (profitgieriger Unternehmer) zu verstehen; hier verhilft die attributive Bestimmung der Wortgruppe zur Sinnerfassung.

Die vier *Abarten der Periphrase* unterscheiden sich durch ihre pragmatische und stilistische Leistung.

1. Unter **Euphemismus** (griech. „gut sprechen“) verstehen wir eine Umschreibung, die bezweckt, etwas Unangenehmes angenehmer darzustellen, etwas Unhöfliches höflicher, etwas Schreckliches harmloser zu sagen.

In ihrer Eigenschaft als verhüllendes Ausdrucksmittel tritt diese Stilfigur in Presse und Publizistik, im Diplomatenverkehr und in anderen Formen offizieller Rede auf. Wenn man sagt, dass diese oder jene *Angaben auf unrichtiger Information beruhen* oder *jeder Grundlage entbehren*, bleibt die äußere Form der Höflichkeit gewahrt, dabei wird aber doch unmissverständlich Kritik am Gegner geübt.

Bei den Euphemismen spielt die **Intonation** eine große Rolle; darin liegt oft der Schlüssel zum Verständnis.

2. Die **Litotes** (griech. „Schlichtheit“) ist eine Periphrase aufgrund von Verneinung. Durch die Aussage von dem, was **nicht geschieht**, wird die Aufmerksamkeit besonders stark auf das gelenkt, was geschieht: *Ich möchte nicht sagen, dass deine Leistungen auf der Höhe sind*. Durch die Verneinung wird der Eindruck der Unzulänglichkeit, der schlechten Arbeit unterstrichen. Eine wichtige Rolle spielt dabei wieder die Satzbetonung (**nicht** muss unbedingt einen verstärkten Akzent bekommen) und das Satztempo (der negierte Satz wird gewöhnlich gedehnt gesprochen). Von der Intonation hängt es oft ab, wie die Litotes wirkt: verstärkend oder abschwächend.

Verstärkung der Aussage bewirkt gewöhnlich die Litotes in der umgangs- und literatursprachlichen Wendung *gar nicht zu sagen von... (ganz zu schweigen von...)*.

Die stilistische Leistung der Litotes kann nicht verallgemeinert werden. In jedem konkreten Fall birgt ihre Verwendung neue Bedeutungs- und Ausdrucksnuancen.

3. Die **Hyperbel** (griech. „Übertreibung“) kann insofern eine Periphrase genannt werden, als sie den Sachverhalt nicht wiedergibt, wie er wirklich ist, sondern **in übertriebener, übersteigter Darstellung**. Anstatt *müde* gebraucht man *todmüde*, anstatt *lange warten – eine Ewigkeit warten*; *er ist Gift und Galle, du bringst mich ja*

auf die Palme! (Idiome). All die genannten Hyperbeln sind gleichzeitig auch Mittel der Bildkraft.

Sehr häufig treten Übertreibungen in den sog. **Zahlenhyperbeln** auf. Gewöhnlich schwelgt man in Tausendern: *ich habe dir das schon tausendmal gesagt – bitte tausendmal um Entschuldigung.*

Die Volksdichtung enthält eine Reihe stehender (traditioneller) Hyperbeln, wie z. B.: *tausendschönes Mädchen, marmorweiße Hand.*

In der schönen Literatur ist dieses Stilstilistikum ein relevantes Ausdrucksmittel der Emotionalität und Bildkraft.

Eine andere Funktion übt die Hyperbel aus, wenn sie in gewissen Formeln der Handelskorrespondenz oder in sonstigen offiziellen Briefen vorkommt. Grund ihrer Verwendung ist hier nicht die Emotionalität, sondern übergroße Höflichkeit, so etwa als Abschluss des Schreibens: *Ihr stets treu ergebener N.N.* u.a.

Besonders viel wird die Hyperbel in der Werbung gebraucht. Die Ware wird angekündigt als: *feinst, hochfein, extrafein, superfein, prima, extraprima* u.a.m.

Gegenstück der Übertreibung ist die sog. Untertreibung, die den Sachverhalt nicht **über-**, sondern **unterspielt**. Vergleichen wir: *Der S. hat heute eine Ewigkeit gesprochen! – Aber der N. hat wirklich nur zwei Worte zum Thema gesagt.* Diese subjektiv-bewertenden Feststellungen der beiden Versammlungsteilnehmer enthalten zwei polare Entstellungen der realen Wirklichkeit.

4. **Ironie** (im engeren Sinn) ist Umschreibung durch das Gegenteil: *Ihr habt Euch ja heute besonders gut vorbereitet!* sagt der Klassenlehrer. Durch die Betonung und das Satztempo wird klar, dass die Aussage der Wirklichkeit widerspricht.

Man darf nicht vergessen, dass das Wort **Ironie** im deutschen Sprachgebrauch zwei Bedeutungen hat:

1) im eben angeführten engeren Sinn als Periphrase mit Gegenteilwirkung, also ein lexisches Mittel, und

2) im weiteren Sinn als semantisches Synonym zu *Humor, Satire, Sarkasmus*. Die Ironie im weiteren Sinn (als psychologischer Begriff) kann durch ein beliebiges lexisches Mittel (z.B. auch durch Ironie im engeren Sinn), durch ein beliebiges grammatisches, wortbildendes oder phonetisches Mittel ausgedrückt werden.

Epitheta

Epitheton ist jede Merkmalsbestimmung eines Substantivs, durch die der betreffende Begriff logisch-sachlich konkretisiert oder emotional eingeschätzt wird. Häufig sind in diesem Beiwort diese beiden Funktionen vereinigt.

Das Epitheton wird grammatisch ausgedrückt durch adjektivisches und partizipiales Attribut (vor- oder nachgestellt), durch Präpositionalattribut und Apposition, durch Prädikatsattribut und Attributsatz. In manchen Fällen kann das Bestimmungswort des Kompositums als Kleinstkontext die Funktion des Epithetons übernehmen (bei manchen Stilforschern wird nur das attributive Adjektiv als Beiwort anerkannt).

Konkretisierende Epitheta finden wir ausnahmslos in allen kommunikativen Bereichen, in allen Arten schriftlicher und mündlicher Rede. Mit ihrer Hilfe entsteht

im Bewusstsein des Lesers/Hörers die Vorstellung von Farbe, Form, Klang, Geruch und anderen Sinnesempfindungen, aber auch eine logische Schlussfolgerung auf wesentliche Merkmale und Eigenschaften. Der Grad ihrer Bildhaftigkeit ist – je nach dem Kontext – bald stärker, bald geringer: *Er schenkte ihr eine herrlich duftende gelbe Teerose.* – *Transistor mit Kurzwellen, bequem für Ausflüge, wird verkauft* (Inserat). – *Festliche Vorbereitungen zur Jubiläumsfeier* (Überschrift einer Zeitungsnotiz). Sämtliche hier genannten Beiwörter verhelfen, den jeweils übergeordneten Begriff schärfer und dadurch sinnfällig sowie logisch präzisierend zu umreißen.

Epitheta in der Sachprosa tragen gleichfalls zur Verdeutlichung und näheren Erklärung des Gesagten bei, wie etwa: eine Frage von grundsätzlicher Bedeutung, die anliegenden Dokumente u.ä. Zwar vermitteln sie nicht Bildhaftigkeit, aber jedenfalls durch genauere Information eine gewisse Veranschaulichung.

Bewertende, emotionale Epitheta offenbaren die persönlichen Beziehungen des Senders zum Gegenstand der Darstellung.

Überaus häufig werden die bewertenden Epitheta in der Publizistik verwendet. Der Stil der Alltagsrede ist in der Regel von bewertenden Beiwörtern stark durchsetzt. Besonders wichtig sind Epitheta, die die persönliche Einstellung des Sprechenden anzeigen, in der schönen Literatur. Sie offenbaren Sympathie und Antipathie zum Gegenstand der Rede, sie zeigen Protest, Kampf und Leidenschaft.

Die Epitheta treten in verschiedenen Erscheinungsformen mit verschiedenen Ausdruckswerten auf. Ein Gegensatz bilden, ihrem Wesen nach, die sog. **stehenden** und **unerwarteten Epitheta**.

Epitheta werden als stehend bezeichnet, wenn sie mit ihrem übergeordneten Begriff eine formelhafte Verbindung bilden, z.B. in der Volksdichtung: *grünes Gras, kühler Brunnen, tiefes Tal, winziges Männlein* usw.

Den Gegensatz zu den stehenden bilden die sog. unerwarteten Epitheta. Meist beruhen sie auf übertragener Bedeutung (metaphorische Epitheta), so z. B. in folgendem Satz: *Wir gingen die Straße entlang. Die schlafenden Schaufenster waren voll von Modeschmuck (Remarque, Schatten im Paradies)*. Der Begriff unerwartetes Epitheton ist nur im Kontext eindeutig determinierbar.

Weiter sei der Begriff **Lieblingsepitheton** erklärt. Lieblingsepitheta dürfen nicht verwechselt werden mit stehenden Beiwörtern. Es sind Lexeme, die zu einer bestimmten Zeit, innerhalb eines bestimmten Kollektivs von bestimmten sozialen Gruppen, von bestimmten literarischen Richtungen und einzelnen Dichtern überaus häufig gebraucht werden. Während die stehenden Beiwörter mit je einem einzigen Substantiv oder mit einem ganz engen Kreis von Substantiven formelhaft gebraucht werden, gehen die Lieblingsepitheta Verbindungen mit möglichst viel Substantiven ein. So artete etwa in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts die Verwendung des Epithetons *fabelhaft* zu einer Modekrankheit aus. Er verlor seine ursprüngliche Bedeutung als stehendes Epitheton zu einem einzigen substantivischen Begriff – *ein fabelhaftes Wesen* (d.h. ein Wesen aus der Fabelwelt) – und wurde, mit Abschwächung der Bedeutung, zum Allerweltswort: *ein fabelhaftes Buch, ein fabelhaftes Konzert, eine fabelhafte Überraschung*.

Zuletzt sei noch eine Art des Epithetons erklärt: **das tautologische Epitheton**. Darunter verstehen wir solche Beiwörter, die von ihrem übergeordneten substantivischen Begriff ein Merkmal hervorheben, das ohnehin schon in ihm selbst enthalten ist: *ein weißer Schimmel, ein Riese von ungeheurer Gestalt; eine Tarnkappe, die unsichtbar macht*. Hier dient das tautologische Epitheton als emotionales Verstärkungsmittel.

Lexisch-grammatische Stilfiguren

Wiederholung und grammatischer Parallelismus

Die Wiederholung ist ein weiterer Begriff, der mehrere sich überschneidende Abarten umfasst: **die einfache Wiederholung, den grammatischen Parallelismus, die Aufzählung**.

Die Wiederholung bezieht sich auf alle Spracheinheiten; dieselben Phoneme, Morpheme, Wörter, Wortgruppen, Sätze können im Text mehrfach verwendet werden, um eine gewisse Stilwirkung auszulösen. Unterschiedlich ist auch ihre Anordnung im Redezusammenhang. Das macht zunächst eine Klassifikation erforderlich.

Je nach der Sprachelementen unterscheidet man phonetische, lexikalische und grammatische Wiederholungen.

Die lexikalischen Wiederholungen bestehen im mehrfachen Gebrauch desselben Wortes bzw. derselben Wortgruppe (wörtliche Wiederholung) oder eines Synonyms (synonymische Wiederholung).

Wörtliche Wiederholung: *Mein Vater, mein Vater, jetzt fasst er mich an* (Goethe).

Synonymische Wiederholung: *Es war eine treffende Replik, eine geschickte Erwiderung*. Das wiederholte Wort kann durch Attribute erweitert werden: *Wir gingen durch den Wald, einen hohen Wald*.

Die gleichmäßige symmetrische Wiederkehr derselben Wortform oder Satzstruktur schafft den grammatischen Parallelismus. Bleibt dabei die Lexik unverändert oder leicht variiert, so entsteht eine doppelte Wiederholung. Borchert schließt seine Novelle „Die lange lange Straße lang“ mit den Worten: *Und keiner weiß: wohin? Und alle fahren: mit. Und keiner weiß... Und keiner weiß... und keiner weiß...*

Die Unveränderlichkeit der Lexik ist aber keine notwendige Bedingung. Bei dem grammatischen Parallelismus ist die Wiederholung der Satzstruktur ausschlaggebend.

Nach der Anordnung der wiederholten Elemente (die synonymisch oder nicht-synonymisch sein können) gibt es Kontakt- und Distanzstellung. Eine Abart der Kontaktstellung ist **die Aufzählung** – das Nacheinander von gleichartigen Bezeichnungen der Gegenstände, Handlungen, Merkmale durch oder ohne Konjunktion verbunden: *Gewiß, sicher, freilich, eigentlich dürfte von Glück und Freuden nicht die Rede sein, wenn von einer Zeit gesprochen wird, in der man den Mord industrialisierte und ihn abrechnete wie eine beliebige Tagesproduktion*. So

beginnt ein Absatz, der die dunkle Zeit des Faschismus schildert, in Kants Roman „Das Impressum“.

Je nachdem, ob die einzelnen Kettenglieder bloß aneinander gereiht oder am Ende in einem besonderen Schlussglied zusammengefasst werden, grenzt man die bloße Anhäufung (**Akkumulation**) von der Anhäufung mit Schlusszusammenfassung (**Amplifikation**) ab: *Verbrechen, Habgierde, Heuchelei, Schamlosigkeit, das war Europa, nichts sonst* (Kellermann, Der 9. November).

Die Kettenglieder einer Aufzählung können semantisch gleichwertig oder ungleichwertig sein. Im zweiten Fall unterscheidet man eine aufsteigende Aufzählung, die sog. **Klimax** (griech. die Leiter), bei der jedes nächste Glied inhaltlich stärker oder genauer als das vorangehende ist, und eine absteigende (fallende) Aufzählung mit der umgekehrten semantischen Folge, die sog. **Antiklimax**. Als Beispiel der Klimax dient folgender Satz: *Es regnete stundenlang, nächtelang, tagelang, wochenlang* (Dürrenmatt, Grieche sucht Griechin).

Die Bewertung einer Aufzählung als Klimax oder Antiklimax hängt von einer bestimmten Betrachtungsrichtung ab. Der Satz: *Im alten Rom gab es Patrizier, Ritter, Plebejer, Sklaven* enthält eine Antiklimax bei Betrachtung der gesellschaftlichen Machtverhältnisse und eine Klimax, wenn man die zahlenmäßige Stärke dieser Gesellschaftsschichten im Auge hat.

Bei der **Distanzstellung** der wiederholten Elemente sind mehrere Kompositionsarten möglich. Sie übersteigen den Rahmen eines Satzes und sind im Makrokontext ausfindig zu machen. Das sind: Anapher, Epipher, Rahmen- (Ring)wiederholung, Anadiplose, Leitmotiv- oder Echo-Wiederholung.

Die Wiederholung am Anfang der Sätze oder Absätze heißt **Anapher** (griech. das Hinauftragende), die Wiederholung am Ende mehrerer Sätze oder Absätze – **Epipher** (griech. Entgegentragende). Ein Beispiel der Anapher: *Lämmchen sagt ganz schnell: „Und dann haben wir noch nichts für Feuerung. Und nichts für Gas. Und nichts für Licht. Und nichts für Porto. Und nichts für Kleidung“*. (Fallada, Kleiner Mann – was nun?). Die emotionale Expressivität verrät Verzweiflung und Empörung.

Die Rahmenwiederholung (Ringwiederholung) besteht in der Wiederkehr derselben Sprachelemente am Anfang und am Ende eines Satzes oder Textes: *Mutter, Mutter! Warum hast du mich allein gelassen, warum?* (Borchert, Die lange lange Straße lang).

Anadiplose (griech. Verdoppelung) ist eine Art Kompositionsfuge, bei der das letzte Wort (Wortgruppe) eines Satzes (oder eines Satzabschnittes) an der Spitze des nächsten Satzes (oder eines Satzabschnittes) wiederaufgenommen wird. Das geschieht aber nicht wegen des gewöhnlichen Rhema-Thema-Wechsels, sondern ist als Stilistikum aufzufassen: *Oder war es der Regen? Der Regen auf den dunkelroten Ziegeln. Denn es regnete. Regnete ununterbrochen* (Borchert, Preußens Gloria).

Keht ein und dasselbe Element unregelmäßig im Text wieder, ohne an eine feste Stelle gebunden zu sein, wirkt es wie ein Echo oder **Leitmotiv**. In der Novelle Borcherts „Der Kaffee ist undefinierbar“ erscheint der Satz *das Mädchen sah in die Tasse* in leicht variiert Form neunmal. Der Sinn dieser anscheinend belanglosen Tatsache wird erst dann klar, wenn es sich herausstellt, dass der Kaffee in der Tasse vergiftet war.

Die Wiederholung vollbringt mehrere kommunikativ-stilistische Leistungen:

1) Sie dient zur Hervorhebung bestimmter Teile der Kommunikation; im Stil der Wissenschaft, des öffentlichen Verkehrs, der Publizistik kann das eine sachliche Hervorhebung eines Begriffs sein, entweder als Thema der Darstellung oder als Zusammenfassung des Gesagten. Die offiziellen Dokumente sind oft in Form des grammatischen Parallelismus mit mehrfacher Wiederaufnahme derselben Wörter abgefasst.

2) In anderen Funktionalstilen ist die Wiederholung Ausdruck der emotionalen, gefühlsmäßig gefärbten Rede. Sie erhöht den Grad der emotionalen Expressivität: *Ein alter, alter Mann* = ein sehr alter Mann. *Die lange lange Straße lang. Der viele viele Schnee* – Überschriften zweier Novellen von Borchert.

Damit konkurriert **Reduplikation** (Verdoppelung): *mit tief-tiefer Sammetbläue* (Th. Mann, Zaubenberg), *grau-graue Hemden* (Strittmatter, Der Wundertäter), mit gewisser Variation auch *treugetreue Liebe* (Schulz, Wir sind nicht Staub im Wind).

In der Volksdichtung, in der Poesie für Kinder, in der Alltagsrede ist diese Art Verdoppelung (oder Verdreifachung) eine Stilmorm, während sie in der Sachprosa unzulässig ist.

Die Wiederholung kann auch Ausdruck der Eintönigkeit sein, oft von Hoffnungslosigkeit, Verzweiflung, Angst begleitet: *Und die Uhr schlurft wie ein altes Weib auf Latschen davon davon davon. Sie schlurft und schlurft und schlurft und keiner keiner hält sie auf* (Borchert, Die lange lange Straße lang).

Die Wiederholung kann Unschlüssigkeit sowie Verlegenheit verhüllen oder verraten: *Was fürchtete Thomas Buddenbrook? Nichts... Nichts Nennbares* (Buddenbrooks).

3) Zur Wiederholung greift man beim Parodieren. Will man zum Zweck der Satire einen Stil nachahmen, so häuft man seine typischen Merkmale an, bis sie lächerlich wirken.

Auch durch Aufzählung erreicht man satirische Wirkung, wenn die aufgezählten Begriffe semantisch ungleichwertig sind, so dass ein logischer Bruch entsteht.

4) In der Wiederholung kann sich die Grundidee eines dichterischen Werkes offenbaren. Der gleichmäßige geometrische Aufbau und die lexikalischen Wiederholungen bestimmen das Gepräge des „Mailiedes“ von Goethe. Er beginnt mit parallelen Ausrufesätzen.

Wie herrlich leuchtet

Mir die Natur!

Wie glänzt die Sonne!

Wie lacht die Flur!

Im neunstrophigen Gedicht wiederholt sich neunmal der Ausrufesatz mit **wie**, davon viermal die Variante: *Wie lieb ich dich! Wie liebst du mich! Wie ich dich liebe! Wie du mich liebst!* Sie künden von der jubelnden Stimmung des Gedichts: **Das Leben ist herrlich und sein höchstes Gesetz ist die Liebe.**

5) Die Wiederholung als ein Stilmittel der Retardation, d.h. des Aufschiebens der Entspannung in einer poetischen Erzählung, tritt im Refrain eines Gedichtes

(Volksliedes) auf. Der Refrain trennt zwei Strophen, er schließt einen Teil ab und verhindert den unmittelbaren Anschluss des nächsten Teils:

*Röslein Röslein Röslein rot
Röslein auf der Heiden.*

Trotz der wörtlichen Wiederholung bringt der Refrain jedenfalls eine andere Gefühlsschattierung in sich. Meist ist es der Dichter selbst, der im Refrain versteckt seine Gefühle kundgibt.

6) Von der expressiven Funktion ist die architektonische Funktion des grammatischen Parallelismus nicht zu trennen. Durch gleichmäßige Wiederholung entsteht eine symmetrische und rhythmische Anordnung des Stoffes.

Der grammatische Parallelismus gehört zu den kanonischen Mitteln in vielen Arealen der Weltpoesie: Volksdichtung, Ballade, Kinderpoesie.

In der Agitationsliteratur und in der Werbung bewirkt der grammatische Parallelismus Eindringlichkeit und Einprägsamkeit, er wird als Mittel der Überzeugung verwendet: *Plane mit, arbeite mit, regiere mit!* war die Losung der SED, an die Werktätigen der DDR gerichtet.

Im Stil der Wissenschaft verhilft der Parallelismus zum logischen, durchsichtigen, leicht überschaubaren Aufbau des Textes.

Die parallel aufgebauten Ausdrücke, Sätze, Sprichwörter sind rhythmisch und prägen sich leichter ein.

Bei der Wiederholung, Anhäufung (Akkumulation) derselben Wortformen werden ihre Seme intensiviert, was unterschiedliche Konnotationen je nach dem Kontext wachrufen kann.

In der Reklame kann die Intensivierung der Dauer als eine hervorragende Qualität gepriesen werden, z.B. bei einem PKW: *Er läuft und läuft und läuft!*

Gegensatzfiguren

Hierher gehören die Antithese und der Chiasmus.

Die Antithese (griech. Gegensatz) beruht auf der Kontrastwirkung der Bedeutungen zweier lexikalischer oder grammatischer Größen. Sie besteht also immer aus zwei Teilen.

Günstige Bedingungen für eine Antithese bietet die Einförmigkeit des Kontextes, in den sie eingebettet ist: die lexikalische Antithese tritt bei grammatischer Gleichheit besonders deutlich hervor, die grammatische Antithese in ihrer reinen Form verlangt lexikalische Gleichheit.

Ein Beispiel für eine lexikalische Antithese: *Freiheit ja, Kolonialismus nein!
Demokratie ja, Faschismus nein!*

Ein Beispiel für eine grammatische Antithese: *Lila geht über die Bühne...
grüßend und begrüßt* (Frisch, Mein Name ist Gantenbein).

In Publizistik und Wissenschaft ist der Antithese ein kämpferisch-leidenschaftlicher Ton eigen.

Der Chiasmus oder die Kreuzfigur (nach dem griech. *Chi*, das einem Kreuz ähnelt) ist meist die Kreuzstellung zweier Antithesen. Heine, meister der Antithese, schuf folgenden Chiasmus, als er schrieb, ... *dass in Bologna die kleinsten Hunde und*

die größten Gelehrten, in Göttingen, hingegen, die kleinsten Gelehrten und die größten Hunde zu finden sind. (Italien, Die Bäder von Lucca). Es gibt auch andere Fälle des Chiasmus.

Mittel zum Ausdruck von Humor und Satire

Wortwitze

Hier unterscheiden wir zwei Gruppen: Doppelsinn und Wortspiel.

Der Doppelsinn ist eine Stilfigur, die ihren Ursprung der Mehrdeutigkeit des Wortes und der Homonymie verdankt. Wie die Erfahrung beweist, assoziiert man gewöhnlich die bloße Nennung eines isolierten Wortes oder einer Redewendung mit der denotativen Grundbedeutung. Im Zusammenhang der Rede versteht aber Hörer/Leser sehr gut, welche von allen potenziellen Bedeutungen im konkreten Fall Gültigkeit hat. Der Doppelsinn als stilistisches Mittel treibt, wenn man so sagen darf, sein Spiel mit der Möglichkeit falscher Auslegung von Polysemie und Homonymie auch **im Kontext**.

Besonders häufig wird dieses Stilistikum in der Volksdichtung und überhaupt in volkstümlicher Alltagsrede verwendet. Auf Doppelsinn beruht eine große Zahl von Scherzfragen und Rätseln, wie z.B.: *Warum sind die Zahnärzte die gründlichsten Leute der Welt? – Weil sie alles bei der Wurzel anfassen.* (*Wurzel* ist mehrdeutig: *Wurzel eines Baumes, Wurzel eines Zahns; etwas bei der Wurzel anfassen*, d.h. gründlich machen).

Überflüssig ist zu betonen, dass dieses Stilistikum nicht in allen funktionalen Stilen verwendet werden kann.

Wortspiele – die zweite Gruppe der Wortwitze, zu der eine große Zahl von Erscheinungsformen gehört. Wenn es sich beim Doppelsinn um ein und denselben Lautkomplex handelt, so haben wir es hier mit **phonetisch ähnlichen** Sprachgebilden zu tun. Zwei verschiedene Wörter werden durch eine phonetische Änderung, durch eine Variation in der Wortbildung durch verschiedene Arten der Kontamination (Verschmelzen mehrerer Lexeme aufgrund gemeinsamer Teile), durch Spiel mit den lexischen Elementen einer stehenden Verbindung u.a.m. irgendwie zueinander in Verbindung gesetzt.

Ein einfaches, aber sehr wirksames Wortspiel findet sich in Bredels Erzählung „Fünzig Tage“, wo er verschiedene Typen von Jugendlichen erwähnt: solche, die schnell mit der Tat und solche, die schnell mit dem Wort bereit sind. In diesem Zusammenhang sagt der Autor: *Und die Lautesten sind nicht immer die Lautersten.* Auf den ersten Blick will es scheinen, als ob hier eine ganz geringfügige lautliche Änderung vor sich gegangen sei (Einschieben des r), in Wirklichkeit aber handelt es sich um zwei Wörter von völlig verschiedener Semantik: *die Lautesten* – von *laut* (die den meisten Lärm machen) und *die Lautersten* – von *lauter*, d.h. aufrichtig (die Ehrlichsten).

Aufgrund der Kontamination werden selbständige Wörter mit irgendeiner zufälligen lautlichen Gemeinsamkeit miteinander verschmolzen. Meister der stilistischen Kontamination sind Heine und Weinert. Vgl. Heine, „Italien. Die Bäder

von Lucca“: ... *ich saß neben Salomon Rotschild, und er behandelte mich ganz wie seinesgleichen, ganz famillionär* (Verschleifung der klangähnlichen Wörter *familiär* und *Millionär*).

Aus dem Spiel zwischen der eigentlichen und der übertragenen Bedeutung ein und desselben Wortes innerhalb eines Phraseologismus ergibt sich der geißelnde Wortwitz in der Überschrift eines Gedichtes von Weinert: *Die Verfassung in bester Verfassung* (Gemeint ist die Verfassung der Weimarer Republik).

Wortverbindungen mit Überraschungs- bzw. Verfremdungseffekt

Unter diesen scheinbar unlogischen lexisch-syntaktischen Stilfiguren verstehen wir die Zusammenstellung von semantisch unverträglichen (nicht zueinander passenden) Wörtern, Wortgruppen und Sätzen. Durch unerwartete, unvorhersehbare Kombination von Wörtern soll die Information besonders ins Auge fallen, soll der Empfänger zum Nachdenken über den wahren Sinn der Aussage angeregt werden. Dieses Stilistikum zieht man überwiegend zu satirischen und humoristischen Zwecken heran, es kann aber auch bloß zum ausdrücklichen Unterstreichen des Sachverhalts dienen. Hier seien nur die häufigsten Typen dieser gewollt unlogischen Verbindungen genannt.

1. **Das Oxymoron** (grich. scharfsinnig-dumm), die scheinbar widersinnige Verbindung von Gegensätzen, deren Vereinigung dennoch wieder eine sinnvolle Ganzheit ergibt. Dieses Stilmittel ist dazu berufen, widersprüchliche Erscheinungen der Wirklichkeit expressiv auszuformen.

Das Oxymoron wird meist sprachlich realisiert durch eine kopulative Zusammensetzung (*dummklug, Freundfeind*) oder durch ein attributives Verhältnis (*hässliche Schönheit*).

Oft gehen individuelle oxymoronische Verbindungen in den Sprachgebrauch ein. Sobald ein Oxymoron in den Sprachusus einmündet, kann es den ursprünglichen Widersinn verlieren und einen neuen Grundbegriff bilden: *ein weißer Rabe* (große Seltenheit), *ein lebender Leichnam* (völlig verfallener Mensch), *weiße Kohle* (Wasserkraft) u.a. Zusammensetzungen wie *Goldplombe* (ursprünglich „Gold-Blei“) oder *Silbergulden* („Silber-Gold“) sind vollständig verblasste Oxymora.

2. Unter **Zeugma** (griech. Zusammenjochng) verstehen wir die bewusste Vereinigung begrifflich unvereinbarer Wörter, grammatisch durch gleichartige Satzglieder ausgedrückt.

Diese Wörter können durch ein gemeinsames Verb oder Adjektiv verbunden sein, sie können aber auch unverbunden als bloße Aufzählung aneinandergereiht sein. Z.B. unvorhersehbare Verbindung zweier Substantive durch ein Adjektiv: *Die Stadt Göttingen, berühmt durch ihre Würste und Universität...* (Heine, Die Harzreise). In der Alltagsrede werden, bewusste oder unbewusste, zeugmatische Verbindungen okkasionell erzeugt und weiter verbreitet. So etwa nach einem kleinen Streit zwischen zwei Freunden: *Na schön, ich bin nicht deiner Meinung, es bleibt mir also nichts übrig, als meine Aktentasche und Abschied von dir zu nehmen*. In allen Fällen entstehen Komik und Satire durch die gleichzeitige Realisierung unterschiedlicher lexischer Bedeutungen.

3. **Der Schlagsatz.** Es handelt sich um eine scheinbar widersinnige Aussage – eine Satzgruppe oder einen ganzen Satz, die durch ihren Inhalt dem Vorangehenden widersprechen und es null und nichtig machen sollen. Die niederschmetternde Wirkung des Schlagsatzes besteht gerade in seiner *unerwarteten* Angliederung an einen Satz oder mehrere Sätze entgegengesetzten Inhalts.

Bekannt sind die Schlagsätze als Stilmittel der Satire in Heines Prosa, z.B. in der „Harzreise“: *Die Stadt (Göttingen) selbst ist schön und gefällt einem am besten, wenn man sie mit dem Rücken ansieht.*

4. **Die Falschkoppelung** beruht auf scheinbar widersinniger Zusammenstellung. Genauer gesagt, aus grammatischer Sicht ist die Verbindung tatsächlich unrichtig, insofern beispielsweise ein Attribut vor ein Substantiv gesetzt wird, zu dem es logisch nicht passt. Dem Inhalt nach würde es zu einem anderen, im Satz enthaltenen oder nicht enthaltenen Substantiv gehören. Das Merkwürdige an diesem Stilistikum ist, dass es gewöhnlich als Witz entsteht, oft aber in den Sprachgebrauch eingeht und so völlig abblasst, dass die ursprüngliche scherzhafte Widersinnigkeit nicht mehr als solche empfunden wird.

Im Volksmund ist z.B. die Falschkoppelung *ein möblierter Herr* (ein Herr, der ein möbliertes Zimmer sucht), entstanden. Man gewöhnte sich allmählich an diese Witzbildung und verwendete sie ohne weiteres sogar in den Zeitungsannoncen.

Häufig treten Falschkoppelungen im Stil des öffentlichen Verkehrs auf, allerdings niemals zu humoristischen oder satirischen Zwecken.

Stilbruch

Zu dieser Gruppe zählen wir ständige Mittel von Humor und Satire, die zwar auf Lexik und Phraseologie zurückgehen, aber dennoch nur im Satz- und Großzusammenhang zur Geltung kommen.

Der Stilbruch erwächst aus dem Nichteintreffen des Erwarteten, daher kann er in unterschiedlichen Erscheinungsformen zutage treten. Aber immer handelt es sich um irgendeine überraschende Abweichung von der üblichen Sprach- und Stilnorm.

Besonders beliebt ist der gezielte Stilbruch durch Ineinanderfließen unterschiedlicher funktionaler, normativer und expressiver Komponenten der Stilfärbung.

Wesensverwandt und daher oft schwer abzugrenzen ist eine andere Erscheinungsform des Stilbruchs, *das Nichtentsprechen von Form und Inhalt*. Hier handelt es sich um einen bewusst angestrebten Widerspruch zwischen dem Gegenstand der Aussage und der Darbietungsform. Bei diesem Stilistikum widerspricht die lexisch-phraseologische Ausformung dem realen Sachverhalt, der Schlüssel zum Verständnis liegt in der Satzintonation.

Hierher gehört ferner der Kontrast zwischen Inhalt und Form in dem Sinn, dass entweder ein unbedeutender, trivialer Sachverhalt in ernsterem, gewählttem Ton dargestellt wird oder umgekehrt, ein bedeutender, tiefer Inhalt in leicht gesenkter oder derber Art. In beiden Fällen entsteht komische oder satirische Wirkung. Bei der zweiten Abart wird, wie schon gesagt, ein ernster, wichtiger Inhalt in einer spielerischen, derb-komischen oder sonst irgendwie bewusst unangemessenen Form

dargestellt. So z.B. in der Satire des Literaturkritikers Richard Drews „Kleine Stilkunst in Versen“, wenn der Verfasser in gerechtem Eifer gegen die „Modewörter“ loszieht:

*O meide, streng, weil abgedroschen,
Die ausgelatschten Sprachgaloschen!*

Der wichtige Inhalt dieser Stelle (Kampf gegen eine sprachstilistische Unsitte) wird im Konversationsstil dargestellt (*ausgelatscht* – d.h. ausgetreten, *Sprachgaloschen* – einmaliger Neologismus in übertragener Bedeutung; als Element des Stilbruchs dient auch die gewählte Form der Ansprache *o meide*).

Fast unübersehbar sind all die Mittel, die unter dem syntagmatischen Aspekt okkasionelle Tönungen der Komik bis zum beißenden Sarkasmus ausdrücken können.

VI. Thema

Einige Probleme der Makrostilistik

mit Schwerpunkten

1. Allgemeine Begriffe der Makrostilistik.
2. Darstellungsarten.
3. Arten der Rededarstellung und das Sprachporträt.

Kontrollfragen zum Thema

1. Kontext.
2. Architektonische Funktion der sprachstilistischen Mittel.
3. Darstellungsarten.
4. Sprachporträt.

Termini

- Achtergewicht
- Antithese
- architektonisch
- Darbietungsform
- erlebte Rede
- Erzählperspektive
- Kommentieren
- Komposition
- Kontext
- Leitmotiv
- Relief
- Sachprosa
- Textaufbau
- Vorblenden
- Zusammenwirken

Thema 6 EINIGE PROBLEME DER MAKROSTILISTIK

Allgemeine Begriffe der Makrostilistik

Kontext

Wir unterscheiden drei Arten des Kontextes: **den Mikrokontext** (Kleinstkontext und Kleinkontext), bestehend aus Wort, Wortgruppe, Einzelsatz, **den erweiterten Kontext**, bestehend aus sog. übersatzmäßigen Formen, die sich von einigen inhaltlich und formal eng verbundenen Sätzen bzw. Absätzen bis zu einer kleinen Absatzfolge erstrecken können, und **den Makrokontext** (Großkontext), der das thematisch und strukturell abgeschlossene Ganze umfasst.

Hier wird die wichtige Rolle des Großzusammenhangs betont, sei es auf lexisch-phraseologischer, grammatischer oder phonetischer Ebene. Tatsächlich kann der volle Sinngehalt der Wörter, Wortgruppen und Sätze sowie deren feinste stilistische Bedeutung oft erst aus der abgeschlossenen Ganzheit des schriftlichen oder mündlichen Textes völlig erschlossen werden.

Komposition als Zusammenwirken des inneren und äußeren Textaufbaus

Obgleich in der Fachliteratur unterschiedliche Auslegungen des Begriffs **Komposition** (Textkomposition) zu finden sind, soll im vorliegenden nur die hier vertretene Ansicht dargelegt werden: **Komposition als Zusammenwirken des inneren und äußeren Textaufbaus.**

In jeder Stilshäre der Kommunikation ist die Gliederung einer Ganzheitsstruktur in größere und kleinere Einzelstrukturen von theoretischer und praktischer Bedeutung. Denn jede wissenschaftliche, publizistische, amtliche oder private Information auf schriftlichem und mündlichem Wege, jedes literarische Kunstwerk kann nur als Ganzes in der Beziehung zu seinen Teilen erst durch seine Stellung innerhalb des Gesamtgefüges Sinn und Existenzberechtigung erhält. Ergebnis eines beliebigen Redeakts ist nicht die arithmetische Summe inhaltlicher und formaler Mitteilungselemente, sondern ihre Integration, ihre Verflechtung und Kombination zu einer **Inhalt-Form-Einheit**; gerade auf dieser organischen Verbundenheit beruht der pragmatische Aspekt des Textes – der kommunikative Effekt im ganzen und die stilistische Wirkung auf den Empfänger im einzelnen.

Komposition eines Textganzen aus beliebigem kommunikativem Bereich **ist demnach die untrennbare dialektische Einheit inhaltlicher und formaler Aufbauglieder der Gesamtstruktur, materiell erfasst** (und überhaupt nur erfassbar) **in ihrer sprachstilistischen Ausformung.** Es handelt sich um die Gliederung des Textganzen in folgende Komponenten:

1) **Stoffliche Organisation** bestimmter Mitteilungen – in wissenschaftlicher Prosa etwa die logische Aufeinanderfolge von Problemstellung, theoretischer und praktischer Beweisführung, Schlussfolgerungen; in literarisch-künstlerischen Werken die durch ästhetische Faktoren beeinflusste Anordnung thematischer Einheiten

(Handlungsstränge oder Sujetlinien, Motive, Ideen- und Gefühlsablauf, Charakterzeichnung u.a.).

2) **Gliederung der Gesamtstruktur** in ihr äußeres Baugerüst, in architektonische Einheiten (in künstlerischen Prosa und Sachprosa: Absatz, Abschnitt, Kapitel, Teil; in der Poesie: Verszeile, Strophe; im Drama: Szene, Akt).

3) **Darbietungsform** des Stoffes, d.h. die Art und Weise, wie – genauer gesagt, in welchen Kombinationen von Darstellungsarten der Sender sein Thema dem Empfänger nahe bringen will: episch berichtend, schildernd, erörternd, kommentierend, propagierend u.a.; monologisch erzählend, dialogisch inszenierend, mit kinematographischem Ablauf u.a.m.

Wenn die thematische Verteilung von Stoff und Ideengehalt einen primär-inhaltlichen Aspekt bildet (innerer Aufbau) und die architektonische Gliederung des Textes einen primär-formalen Aspekt (äußerer Aufbau), so kann die aus unterschiedlichen Seh- und Gestaltungsweisen des Senders resultierende Darbietungsform und damit jede einzelne Darstellungsart, als Bindeglied zwischen innerem und äußerem Aufbau aufgefasst werden, als inhaltlich-formaler Aspekt. Auf der dialektischen Verschränkung dieser drei Strukturelemente beruht die Textkomposition.

Komposition und Architektonik dürfen nicht als Synonyme verstanden werden, da die Architektonik nur den äußeren (formalen) Aufbaufaktor des Textganzen bildet – einerseits die Gliederung in architektonische Einzelstrukturen, und andererseits die Gestalt der Gesamtstruktur als Ergebnis dieses architektonischen Gliederungsprozesses.

Der kompositorische Aufbau eines beliebigen Textes ist vor allem von außerlinguistischen Faktoren abhängig:

1) von Inhalt und Zweck der konkreten Mitteilung, vom Verständigungsweg und der Verständigungsart, von der konkreten Redesituation;

2) vom Wesen des Funktionalstils, Gattungs- oder Genrestils, von der Spezifik der Textsorte;

3) vom Individualstil des Verfassers, von der Anpassungsfähigkeit an den Empfänger;

4) von der Epoche und dem Zeitgeschmack.

Architektonische Funktion der sprachstilistischen Mittel

Unter der architektonischen Funktion einer sprachlichen Einheit verstehen wir ihren Beitrag zur Ausgestaltung des gesamten thematischen und gedanklichen Gehalts eines Textes aus beliebiger kommunikativer Sphäre. Jedes einzelne Satzglied, jedes einzelne Stilistikum kann architektonische Funktion ausüben und damit unterschiedliche Ausdruckswerte auf den Empfänger bewirken. Meist handelt es sich um einen hohen Grad von Eindringlichkeit und Einprägsamkeit des Gesagten.

In der Presse dient die **architektonische Anapher** als relevantes Mittel der Überzeugungskraft. So etwa wenn in einem Leitartikel einige Absätze hintereinander mit gleichen Worten beginnen.

Ähnliches gilt für die mehrfache Wiederholung eines Wortes, einer Wortgruppe, eines Satzes (selbst eines ganzen Absatzes!) am Ende eines Sinnesabschnittes, also für die architektonische Epipher.

Als **sprachliches Leitmotiv** bezeichnen wir die architektonische Wiederholung eines Wortes, einer Wendung, eines Satzes, ja eines ganzen Absatzes in Verlauf eines Textes, sei es in der Presse, der Publizistik oder – in erster Linie – in der schönen Literatur. Dieses Leitmotiv kann einen Romanhelden durch wiederholte äußere Beschreibung oder wiederholte Erwähnung eines Charakterzuges ständig begleiten; in der Fachliteratur wird es oft mit dem bildkräftigen Ausdruck *Visitenkartentechnik* bezeichnet. Dem sprachlichen Leitmotiv ist häufig symbolische Bedeutung eigen.

Die **architektonische Steigerung** (Klimax) ist Aufbauprinzip in der Volksdichtung (Volksmärchen, Sagen, Rätsel, Zaubersprüche). Im Verlauf des geschlossenen Textes zeigt die steigende Aufzählung das Anwachsen der Handlung, wobei auf die letzte Aussage der gedankliche Hauptakzent fällt, gewöhnlich in ausführlichster und wirksamster sprachlicher Ausformung.

In der Stilistik der Volkskunde wird die architektonische Funktion der Steigerung als **Achtergewicht** (von *achter*, niederdeutsch für *hinten*, *hinten*) bezeichnet: der Name erklärt, dass das letzte Glied der Aufzählung (gewöhnlich das dritte) das eigentliche Gewicht trägt und damit den Höhepunkt darstellt.

Sehr beliebt sind **architektonischer Parallelismus** und **architektonische Antithese** in der wissenschaftlichen Prosa als treffliche Mittel zum Hinweis auf Gleichheit und Verschiedenheit der Aussage, auf den Gegensatz von Vergangenem und Gegenwärtigem, Falschem und Richtigem.

Frage und Antwort in architektonischer Funktion leiten zum logischen Mit- und Nachdenken an.

Darstellungsarten und Erzählperspektive

Darstellungsarten

Darstellungsarten (-weisen) sind Textteile, die an eine sprachstilistische Form gebunden sind je nach dem Zweck und der Art der Aussage. Jede Mitteilung ist an einen Empfänger gerichtet und soll zweckmäßig ausgeformt werden. Es gibt folgende Arten der Darstellung, die sich weiter verzweigen können.

1) **Berichten**. Dazu gehören Sach- und Erlebnisberichte wie Protokoll, Arbeits-, Sport-, Wetterbericht, Chronik, Lebenslauf, Reportage, Referieren u.a.

Wie verschieden die Formen des Berichts auch sein mögen, ihr Sinn besteht darin, den Empfänger über den Ablauf eines Geschehens zu informieren. Der Berichterstatter erstrebt eine objektive Wiedergabe des Sachverhalts. Der Bericht soll möglichst vollständig und lückenlos sein, die Ereignisse reihen sich in ihrer natürlichen Folge an. Die bevorzugte Zeitform ist das Präteritum, beim Referieren und im Wetterbericht das Präsens (oder Futur); typisch für den Bericht sind Passivgebrauch, Indikativ, unpersönliche Sätze. Man kann auch in der indirekten Rede berichten, dann erscheint der Konjunktiv.

Eine Sonderrolle kommt der Reportage zu: obgleich ihr Hauptanliegen dasselbe bleibt und zwar das exakte Erfassen der Wirklichkeit, lässt sie subjektive Anteilnahme und emotionale Färbung zu, daher: **Erlebnisbericht**. Sie bildet einen Grenzfall zwischen Berichten und Erzählen.

2) **Erzählen** entspricht einer ganz anderen Absicht des Senders. Zweck ist nicht sachliche Information, sondern Einwirkung auf den Empfänger. Der Erzähler will, von seinem Stoff ergriffen, seinen Zuhörer (Leser) packen, ihn in Spannung versetzen. Er formt seinen Stoff nach seinem Geschmack, er stellt bestimmte Tatsachen anderen gegenüber, er sucht eine Darstellungsrichtung, er kann subjektiv, emotional, ironisch sein. Das wirkt sich auf das gewählte Wortgut und die grammatische Gestaltung aus. Neben dem Präteritum kommen das Perfekt, Plusquamperfekt, Präsens zur Geltung; das bevorzugte Genus ist das Aktiv; abwechslungsreich ist der Gebrauch der Modi. Oft erzählt man von eigenen Erlebnissen in der 1. Person.

3) **Beschreiben** setzt das Beobachten voraus. Es gilt, dem Empfänger eine genaue Vorstellung der Beobachtungen zwecks Information zu vermitteln. Das Beschreiben ist die Hauptdarstellungsart in Wissenschaft und Technik, wenn ein Fachmann Vorträge, Experimente, Theorien klarlegt. Er benutzt dabei terminologischen Wortschatz, da das Beschreiben in der Regel berufsgebunden ist. Jede Beschreibung erörtert zugleich. Verallgemeinerung und Exaktheit sind ihre Hauptzüge. Die grammatische Ausgestaltung: Tendenz zum Gebrauch des verallgemeinernden Präsens, des verallgemeinernden Artikels, des Indikativ, des Passiv und Stativ, der *man*-Sätze.

Ist die Beschreibung nicht sachberichtet, sondern erlebnismäßig-künstlerisch, so nennt man diese Darstellungsart eher **Schildern**. Dann spricht der Beobachter von der Wirkung, die die Gegenstände auf ihn ausüben, er formuliert Eindrücke. Das Schildern bezieht die Darstellung der Gefühle ein, obwohl die Grundlage exakte Beschreibung bleibt. Eigentlich berührt sich das Schildern mit dem Erzählen und dem Beschreiben, besonders bei solchen Themen wie Landschaftsbeschreibung, Bildbeschreibung, Erlebnisbeschreibung.

4) **Charakterisieren** verlangt Stellungnahme und Urteil. Es geht z.B. nicht um ein neutrales Porträt einer Person, sondern um eine Wertung. Charakterisieren ist in dieser Hinsicht die subjektivste Darstellungsart. Abarten der Charakteristik sind: Charakterisieren eines Menschen aus der Umwelt, das literarische Porträt (Charakteristik einer literarischen Gestalt), aber auch ein sachliches Gutachten zu einer Diplomarbeit, einem Buch. Je nachdem, ob die Charakteristik praxisbezogen, literarisch oder dokumentarisch ist, ändert sich die sprachliche Ausgestaltung.

Zum Charakterisieren könnte man das **Kommentieren** zählen (Möller behandelt es als eine besondere Darstellungsart unter dem Namen **Interpretation**). Das Kommentieren bezieht sich auf literarische Werke, auf Presseartikel u.a.m.

In manchen Stilen und Substilen herrscht eine Darstellungsart vor, z.B. das Berichten und Beschreiben in offiziellen Dokumenten, im Stil der Wissenschaft, in manchen Genres der Publizistik (Wetterbericht, Ankündigungen, Reportage, auch Funkreportage, Kommentare etc.). In anderen Fällen begegnet man nicht Darstellungsarten in reiner Form.

Die Gesamtheit der Darstellungsarten, genauer gesagt, ihre Anordnung in einem Text bezeichnen wir im vorliegenden als **stilistische Darbietungsform**.

Besonders kompliziert ist das Ineinandergreifen der Darstellungsarten in einem Dichterwerk (= künstlerische Darbietungsform); sie sind mit dem Wesen und den Grundelementen der literarischen Erzähltechnik verknüpft, von der für unsere Lehrzwecke die Begriffe Erzählperspektive, Rededarstellung und Sprachporträt besprochen werden müssen.

Erzählperspektive

Der Begriff Erzählperspektive ist aktuell in der modernen Literatur- und Stilkunde. Er bildet die Grundlage der Textstilistik, der linguostilistischen Interpretation. Die Erzählperspektive definiert man als „Blickrichtung des Textes in räumlicher, zeitlicher, personaler, gedanklicher Hinsicht“, sie widerspiegelt die ideologische, psychologische, ästhetische Einstellung des Verfassers. Obwohl die Erzählperspektive gerade jenes Gebiet darstellt, wo die Literaturwissenschaft und die Stilistik fast verschmelzen, versuchen wir uns auf die **sprachlichen Kennzeichen** der Erzählperspektive zu konzentrieren, und ohne uns mit Individualstilen zu befassen, allgemeine Richtlinien anzudeuten.

Eine Perspektive gibt es in jeder Art von Kunst: ein Maler wählt einen bestimmten Blickpunkt, von dem aus er die Gegenstände seines Gemäldes wiedergibt, ein Bildhauer berücksichtigt den Standort, die Beleuchtung, die Haltung des von ihm errichteten Denkmals, ein Spielleiter ist immer auf die Bühnenperspektive oder die Filmperspektive bedacht. Jedem stehen die Mittel seines Berufes zur Verfügung.

Der Schriftsteller verfügt nur über die Sprache. Welche sprachlichen Mittel dienen ihm dazu?

1. An dem natürlichen mündlichen Kommunikationsprozess beteiligen sich die räumlich und zeitlich unmittelbar mit einander verbundenen Gesprächspartner: Sender und Empfänger (oder die Empfänger bei der Massenkommunikation). Die Erzählperspektive ergibt sich naturgemäß aus der Sprechsituation. Bei der Distanzstellung (Rundfunk, Fernsehen) wird die unmittelbare räumliche Beziehung gestört, die zeitliche dagegen bleibt erhalten. Beim schriftlichen Verkehr fehlen beide Kontakte in Raum und Zeit, allerdings ist in der Sachprosa mit ihrem objektiv-sachlichen Informationsgehalt die Erzählperspektive ziemlich eindeutig.

Ganz anders ist die sog. fiktionale (schögeistige) Literatur geartet, wo es sich um erfundene, dichterische Geschehnisse und Personen handelt, wo der Sender und Empfänger zeitlich und räumlich getrennt sind, wo es nicht einmal klar ist, wer der eigentliche Sender ist, wo die Erzählperspektive immer wechselt. Anscheinend ist der Sender identisch mit dem Autor, doch ist, wie wir weiter sehen werden, der Autor durch mannigfaltige Gestalten vertreten. Empfänger ist der Leser.

Die Zahl der am literarischen Kommunikationsprozess beteiligten Personen und ihr Verhalten sind für die Erzählperspektive ausschlaggebend. Es bietet sich folgende Kette:

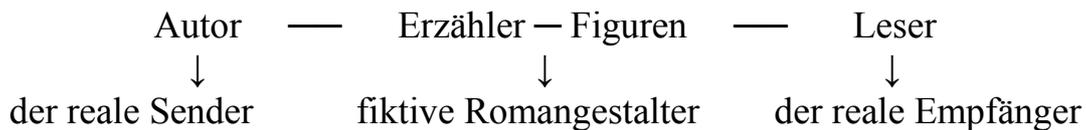
- a) der Autor als Schöpfer des Werkes, als konkreter Verfasser

b) der Erzähler im literarischen Werk entweder in der Ich-Form oder in der Er-Form.

Der Erzähler ist nicht immer das Sprachrohr des Autors; der Autor wählt zum Erzähler eine beliebige erfundene Person.

c) die handelnden Personen (Figuren), von denen eine jede die Erzählung übernehmen und weiterleiten kann

d) der Leser schließt die Kette ab, da er der eigentliche Empfänger des im Werk mitgeteilten Gehalts ist.



Je nachdem, in welchem Maße die Schilderung auf den Autor, den Erzähler, eine Figur oder den Leser eingestellt ist, hält man auseinander: die Erzählperspektive des Autors, des Erzählers, der Figur, des Lesers.

Der Autor kann offen in Szene treten (besonders in der Ich-Form der Erzählung, in autobiographischen Werken, Tagebüchern, Reisebeschreibungen, Memoiren) oder „sich tarnen“. Sogar die Ich-Form kann bloß eine „Tarnkappe“ sein. Trotzdem entscheidet der Autor alles. Er schafft das Sujet, den Erzähler und die Figuren, er lässt sie reden und handeln. Ungeachtet dessen, ob sich der Autor als Schöpfer hinter seinen Romanfiguren versteckt oder sich offen zeigt, Objektivität oder Subjektivität anstrebt, trägt sein Werk den Stempel seiner Individualität. Die Schriftsteller beleuchten dieselben Tatsachen von verschiedenem Blickwinkel aus. Die Individualität und der Lebenslauf eines Dichters können uns unbekannt sein, trotzdem erfahren wir viel davon aufgrund seines Schaffens.

Der Erzähler. Die zweite Gestalt im literarischen Kommunikationsprozess ist der Erzähler in der Ich- oder Er-Form. Beide können mit dem Autor identisch sein oder eine beliebige erfundene Gestalt darstellen. Danach richtet sich der Inhalt und die sprachliche Form des Werkes. Ein Kind (Tinko) erzählt ganz anders als ein bejahrter Abenteurer (Felix Krull) oder eine verzweifelte Frau (die Unbekannte von Stefan Zweig). A. N. Tolstoj betont, dass es unmöglich sei, „Überhaupt“ zu schreiben; wenn ein Schriftsteller eine Szene schildert, so soll er sie unbedingt mit den Augen eines „Jemand“ sehen, einen Ausgangspunkt finden. Der Jemand kann sich auch in einer handelnden Person verbergen.

Es können sich mehrere Erzähler einstellen (pluralischer Erzähler): der eine übergibt dem anderen das Wort.

Je nach der Darstellungsart entstehen verschiedene „Gestalten des auktorialen Erzählers“. Er kann möglichst objektiv, distanziert, sachlich berichten, ohne seine Stellungnahme zu verraten (sie bricht auf eine andere Weise durch), dann behält er die Haltung eines **Beobachters** oder eines **Chronisten**, ebenso wie der Regieführer in einem Dokumentarfilm; er mischt sich in die Ereignisse nicht ein, als ob er ihre Ursachen und ihre Reihenfolge nicht kenne. Ganz anders benimmt sich der Erzähler, der nicht gleichgültig bleiben will, sondern seine Meinung, seine Einschätzung äußert, Kommentare und persönliche Betrachtungen anstellt. Er ist ein subjektiver

Betrachter. Er greift zum Erzählen, Schildern, Charakterisieren. Doch sogar bei der Haltung eines berichtenden Chronisten besteht meist kein Zweifel an seiner ideologischen Einstellung.

Der Erzähler weiß alles über das innere und äußere Geschehen in und zwischen seinen Gestalten. Sein Wissen ist unbegrenzt, überall ist er und mit ihm der Leser auf eine stille und geheime Weise anwesend. Die Erzählperspektive der **Figuren** manifestieren sich in der Figurensprache selbst, in der erlebten Rede, teilweise auch in der Autorensprache. Das Geschehen kann vom Blickpunkt einer Figur geschildert werden. Es kann so viele Erzählperspektiven geben, als handelnde Personen mitwirken. Davon signalisieren die Wortwahl und die grammatischen Mittel wie: Artikelgebrauch, Zeitformen-, Moduswechsel, Satzbau.

Die Erzählperspektive des **Lesers** (Empfängers, Publikums) kann in verschiedenem Grad zur Geltung kommen. Jeder Autor ist bestrebt, seinen Leser zu beeinflussen, der eine tut es offen, der andere versteckt.

Die offene Einstellung auf den Leser wird sprachlich durch verschiedene Mittel angezeigt: durch die Anrede an den Leser; durch Fragesätze, die den Leser aktivieren sollen; Ausrufesätze, Schaltsätze, die die Kommentare des Autors enthalten; die lexische Auswahl; die Berücksichtigung der Informiertheit des Lesers beim Artikelgebrauch. Die Ich-Form schafft den Eindruck der Kontaktaufnahme mit dem Leser.

2. Die zweite Komponente der Erzählperspektive ist **der räumlich-zeitliche Blickpunkt** der Darstellung. Wir betrachten die zeitliche und die räumliche Perspektive aus Bequemlichkeitsgründen getrennt, in Wirklichkeit sind sie kaum abzusondern.

Die zeitlichen Beziehungen in der Belletristik sind ebenso verwickelt wie die eben geschilderten Beziehungen zwischen den Gestalten des Erzählers. Der Verfasser und der Leser haben keinen unmittelbaren zeitlichen Kontakt, da sie sich auf verschiedenen objektiven Koordinaten befinden, die sich außerdem verändern (der zeitliche Abstand zwischen dem Autor und dem Leser kann immer größer werden, je nachdem, welche Generation das Werk liest). Wichtig für den Inhalt und die Form des Werkes ist die fiktive Zeit, die sog. **Erzählzeit**. Der Erzähler und die Figuren gehören nicht immer demselben Zeitraum an. Die Erzählzeit kann stillstehen oder sich in unterschiedlichem Tempo (Erzähltempo) entwickeln. Das erzeugt zeitliche Mehrschichtigkeit.

Wenn es sich um Belletristik handelt, müssen der Autor und der Leser ihren objektiven Zeitpunkt verlassen und sich in die Zeit der handelnden Personen versetzen. Je mehr sich die beiden in die erzählte Welt hineinleben, desto wirksamer ist das Kunstwerk.

Als durchgehende Zeitformen, die den Hintergrund der Schilderung malen, dienen das Präteritum oder das Präsens. Die Er-Form der Erzählung begünstigt das Präteritum, die Ich-Form das Präsens. Beide Zeitformen fungieren als Grenzsignale zwischen der realen Welt des Autors und des Lesers und der fiktiven Welt des Romans. Sie verlieren ihren eigentlichen zeitlichen Wert als Angaben der Vergangenheit oder der Gegenwart. Davon zeugt die Vereinbarkeit des erzählenden Präteritums mit den lexikalischen Angaben der Gegenwart wie: *jetzt, heute,*

augenblicklich u.a. *Unter ihren Lidern sah sie noch heute die Miene vor sich* (Th. Mann, Lotte in Weimar).

Für einen historischen Roman, einen Zukunftsroman, einen Gegenwartsroman können beide Zeitformen gewählt werden. Beide eignen sich für das Grundtempus der Erzählung wegen ihrer kurzen syntaktischen Form und semantischen Elastizität; sie sind mehrdeutig, können deshalb leicht in das Gebrauchsgebiet anderer Zeitformen transponiert werden. Das Präteritum zieht man häufiger dem Präsens vor, weil es eine distanzierte Perspektive schafft (eine schärfere Grenze zwischen der objektiven und der erzählten Welt) und in Bezug auf die Aktionsart (vollendete/dauernde Handlung) indifferent ist, während das Präsens das Sem „Dauer der Handlung“ besitzt und das Geschehnis vergegenwärtigt.

Durch die Kombination des Grundtempus mit anderen Tempora schafft der Autor ein **zeitliches Relief**. Den Zeitformenwechsel nutzt man zur Angabe der veränderten Erzählperspektive sowie zur Beschleunigung oder Verlangsamung des Erzähltempo aus. Einige Beispiele zum perspektivischen Wechsel innerhalb der Autorensprache (d.h. der Sprache des Erzählers).

Dient als Durchgangstempus das Präteritum, so kann die Einschaltung des Präsens folgende Signalwerte haben: das Präteritum markiert die Gestalt des „objektiven“ **Erzählers**, das Präsens leitet eine andere Gestalt ein, die Gestalt des kommentierenden, reflektierenden **Betrachters**: *Er war – wie oft, wenn wir mit einem Schlag wach werden – übernatürlich hellichtig und klar; dennoch musste er sich orientieren, und erst nach einigen Augenblicken, die uns dann Ewigkeiten scheinen, fand er sich zurecht* (Dürrenmatt, *Der Richter und sein Henker*). Den Zeitformenwechsel unterstützt der Personenwechsel (er – wir). Die sachliche Darstellung der Geschehnisse wird durch die verallgemeinernden Reflexionen unterbrochen. Das Präteritum distanziert, das Präsens vermindert den Abstand zwischen dem Autor und dem Leser, er zieht den Leser stärker in die erzählte Situation hinein.

Auffallend ist, dass der Märcheneinsatz unbedingt im Präteritum steht: *Es war einmal...*, während im Märchenschluss oft das Präsens gebraucht wird, z.B.: *Und wenn sie nicht gestorben sind, dann leben sie heute noch*.

Die Änderung der zeitlichen Perspektive bedeutet zugleich auch die Änderung des **räumlichen Standpunkts**, was folgendes Beispiel bezeugt: Das Präsens in der präteritalen Umgebung markiert die Grenze zwischen der geschilderten Wirklichkeit und den Träumen im Schlaf einer handelnden Person: *In dieser Nacht hatte er einen Angsttraum. Er sitzt zehn Jahre alt und schon erwachsen zugleich wieder allein in der letzten Bank. Der Lehrer Dürr ruft ihn auf* (L. Frank, *Links, wo das Herz ist*).

Man nutzt den Zeitformenwechsel aus, um den Leser aus einer Epoche in die andere hinüberzutragen. Im Buch „Ein Zeitalter wird besichtigt“ verflochten sich Perfekt, Präteritum, Präsens fast auf jeder Seite: *Renaissance und Reformation haben, bei stark abweichendem Inhalt, beide das Lebensgefühl verstärkt. Aber Jesuitismus und Barock setzen es nachher nicht herab; mit anderen Mitteln haben sie es nochmals angespannt* (H. Mann).

In einer Kette von präteritalen Formen kann das Perfekt hineingeschoben werden, das einen Zeitabschnitt von dem anderen trennt, indem es zugleich den Abschluss einer Zeitspanne andeutet.

3. Im Zusammenhang mit der zeitlichen Perspektive steht das Erzähltempo. Es kann ruhig, episch oder rasch, dynamisch, auch sprunghaft sein. Als sprachliches Hauptzeichen des Erzähltempos dienen wiederum die Zeitformen. Das Präteritum schildert die Ereignisse in ihrer natürlichen linearen Folge, wie es in einem Märchen üblich ist.

Oder es dient zum statischen Beschreiben und Charakterisieren, dann kommt das Erzähltempo zum Stillstand.

Das Präsens als Durchgangsform der Erzählung (das epische Präsens) wird zu demselben Zweck verwendet. Seine Eigenart besteht vielleicht in der Beschleunigung des Erzähltempos, wenn man einzelne Feststellungen als Laufbilder aufnimmt.

Der Tempuswechsel tritt besonders deutlich beim Zeitformenwechsel innerhalb derselben Realzeit zutage. Wenn das Präteritum als Grundform der Erzählung stellenweise durch das Präsens historikum unterbrochen wird, wird das Erzähltempo rascher.

Der Verfasser kann das Erzähltempo je nach Belieben lenken: er kann auch rückschauende oder vorausschauende zeitliche Perspektive wählen, Zeitsprünge machen, zur Zeitraffung greifen. Dann stimmt die Erzählzeit mit der natürlichen Episodenfolge nicht überein. Der Autor kann die Wiedergabe des Geschehens von Anfang an, vom Ende aus oder aus der Mitte beginnen.

Auch innerhalb eines Erzählabschnitts (eines Kapitels, Absatzes, Satzes) stoßen wir auf Zickzackbewegungen der Erzählzeit: das Plusquamperfekt gleicht immer einer Rückblende, es blendet zurück in vergangene Zeiten. Dieselbe Wirkung kann das relativ gebrauchte Perfekt in präsentischer Umgebung auflösen. Jede Rückblende ist zugleich Zeitraffung, weil die Ereignisse zwischen zwei voneinander abstehenden Zeitpunkten nicht ausführlich geschildert werden: *Einmal morgens – es war schon mehrere Stationen gefahren – sprang er wieder ab, überzeugt, im Begegnungswagen Richard gesehen zu haben* (L. Frank, Karl und Anna).

Das Plusquamperfekt am Eingang eines Erzählabschnitts enthält eine Einleitung, Exposition, zugleich einen retrospektiven Überblick: *Vierzehn Tage waren verflossen, und Herr Friedrich hatte seinen Fuß noch nicht wieder über die Schwelle des Familienhaus gesetzt* (Th. Storm, Die Söhne des Senators). Das Plusquamperfekt trägt zur Zeitraffung bei, indem es den Abschluss, die Folgen einer Episode zusammenfasst.

Das Erzähltempo wird auch durch **Vorblenden** beschleunigt, die einen Zeitsprung in Bevorstehendes bewirken. Das kann sogar ohne Tempuswechsel erfolgen.

Die Vorblende kann auch durch den Tempuswechsel markiert werden.

Hier wie überall kooperiert die Morphologie mit der Lexik und der Syntax: die lexikalischen Zeitangaben: *jetzt, damals, vor Jahren, bald, plötzlich, im Nu, augenblicklich* u.a., der nominale oder der verbale Stil, die Temporalnebensätze, eingliedrige und elliptische Satzstrukturen helfen das zeitliche Relief malen und das Erzähltempo regeln. Vieles hängt von dem Polysyndeton und Asyndeton ab. Ein

Beispiel soll den Einfluss dieser Faktoren anschaulich machen: *Sie war schon im ersten Stock, da kehrte sie um, stieg wieder hinauf, schneller als sonst, schloss hastig auf und las den Brief noch einmal* (L. Frank, Karl und Anna). Man gewinnt den Eindruck der raschen Bewegung aufgrund der Lexik (*schneller, hastig*), der Akkumulation der Verben, der asyndetischer Anreihung kurzer Syntagmen.

Das Erzähltempo wird auch durch die Wahl der Darstellungsart beeinflusst: das detaillierte Charakterisieren und Schildern, sowie die eingeschobenen Kommentare und allgemeine Betrachtungen verlangsamen den Gang der Erzählung, das knappe Erzählen ohne großen Wortaufwand beschleunigt ihn.

Das statische Bild stützt sich auf Attribute aller Art, Vergleiche, zustand- und merkmalerfassende Sätze, Ortsangaben der Ruhelage: *hier, dort, oben, am Fenster*.

Das dynamische Bild benutzt vorzugsweise Handlungs- und Vorgangssätze vom Typ SV_{tr}O SV_{intr}, Sätze mit mehrfachen Prädikaten, Ellipsen, Richtungsangaben in Form der Adverbien oder Präpositionalgruppen steigern den Eindruck der Dynamik.

Die lokale und zeitliche Perspektive stehen, wie schon gesagt, in enger Beziehung. Zeit und Raum des Geschehens können zusammenfallen, sich auch unabhängig voneinander ändern, z.B. verschiedene Raumbezüge zu derselben Zeit, oder verschiedene Zeitbezüge in demselben Raum. Für beide Fälle stehen dem Verfasser mannigfache Sprachmittel zur Verfügung.

Mit Hilfe des Zeitformenwechsels kann die Darstellung in Abschnitte zerlegt werden, die temporal zueinander gehören, lokal (situationsmäßig) aber getrennt sind. Auf diese Weise versetzt der Autor seine Leser aus einer Umgebung in die andere, führt ihn von einer Romanperson zu einer anderen.

Arten der Rededarstellung und das Sprachporträt

Rededarstellung

Rededarstellung ist ein Oberbegriff

- a) für die Wiedergabe einer realen mündlichen oder schriftlichen Äußerung,
- b) für die Darstellung von Äußerungen in künstlerischer Literatur (fiktive Redewiedergabe).

In einem erzählenden (epischen) Werk unterscheidet man **die Autorensprache** (Autorsprache) und **die Figurensprache**, d.h. die Äußerungen der im Text erscheinenden Personen.

1. **Die direkte Rede.** Bei der direkten Rede kommt der Urheber selbst zum Wort. Es ist eine wörtliche mündliche oder schriftliche Äußerung einer Person (seltener eine kollektive Äußerung). In der Publizistik oder in der Wissenschaft schaltet man direkte Rede in der Form eines Zitats ein, in einem Dichtwerk lässt der Autor seine Figuren selbst sprechen, in einer mündlichen Erzählung aus dem Alltagsverkehr führt man auf diese Weise die Äußerungen anderer Gestalten unvermittelt ein. Der Text eines Bühnenwerks besteht nur aus Figurensprache, abgesehen von den für die Regie notwendigen Kommentare des Verfassers.

Direkte Rede äußert sich in Monolog oder Dialog. Für die direkte Rede in der schönen Literatur sind Voraussetzungen notwendig, wie Beschreibung und Charakterisierung der Sprecher, Beobachtungen, die die Besonderheiten in der Redeweise der Figuren rechtfertigen, Bemerkungen über das Wie der Rede: *ängstlich, zögernd, erstaunt*. Dazu dient auch eine reiche Auswahl von einleitenden Verben (verba dicendi), die entweder neutral sind: *sagen, sprechen, fragen, antworten, versetzen* oder die Art des Sprechens charakterisieren: *flüstern, rufen, lispeln, stammeln*.

Verba dicendi ersetzt man durch Angaben der Gesten, Mimik und Handlungen, die mit dem Sprechvorgang verbunden sind: *Sie blickt ihn ruhig an, fast erstaunt. „Ich bin nicht traurig“* (H. Mann, Contessina).

In der Form der direkten Rede können unausgesprochene Worte, Gedanken und Gefühle eingeführt werden; die einleitenden Verben weisen darauf hin: *denken, träumen, sich überlegen, sich erinnern, empfinden, fühlen* u.a.: *Er dachte: In zwei Stunden bin ich da, in der Wohnküche, bei Anna...* (L. Frank, Karl und Anna). Die sprachliche Ausgestaltung bleibt wie bei der mündlichen Rede.

Durch direkte Rede gewinnt die Erzählung an Lebhaftigkeit, Glaubwürdigkeit, Anschaulichkeit. Die direkte Rede macht jede Szene zu einem kleinen dramatischen Vorgang für sich. Der Autor erzählt nicht wie ein Chronist, er „stellt dar“.

2. **Die indirekte (abhängige) Rede** ist die Form der mittelbaren Redewiedergabe, wenn der Inhalt fremder Rede berichtet wird. Sie ist häufig in der Publizistik und der Wissenschaft anzutreffen. Ihre äußeren Merkmale sind:

3. Person statt 1. Person, oft Nebensatz (*sagte, dass..., meinte, dass...*), oft Konjunktiv statt Indikativ. Die individuellen Merkmale der persönlichen Rede werden in der Regel ausgelassen, es kommt darauf an, den allgemeinen Inhalt mitzuteilen. Deshalb ist die indirekte Rede emotionsarm, förmlich, sachlich. Ihr großer Vorteil besteht in

der Fähigkeit, eine Äußerung beliebig zusammenzudrängen, wovon die Publizistik und die Sachprosa gern Gebrauch machen. Statt den Wortlaut einer Rede eines Berichts genau wiederzugeben, greift der Journalist, Chronist, Protokollant, Wissenschaftler zur sparsamen Form der indirekten Rede.

Ein Schriftsteller versteht es, die direkte Rede mit der indirekten kunstvoll zu kombinieren. Die indirekte Rede übernimmt dabei drei Aufgaben:

1) sie erfüllt die kompositorische Funktion der Abwechslung: manche Partien in direkter Rede wechseln mit Partien in indirekter Rede: die letztere kann einen Rahmen bilden, falls sie die Textstelle mit direkter umschließt;

2) die Abwechslung erfolgt nicht willkürlich. Die indirekte Rede eignet sich mehr für das Berichten aufgrund ihrer abgeschwächten Aussagewirkung, ihrer Mittelbarkeit, sie erhält die für den Fortgang der Erzählung wichtigen Erklärungen. An den Stellen, wo es sich nicht um Verdichtung der Aussage handelt, sondern wo die Figuren selbst an die Rampe treten, und das Berichten dem lebhaften Erzählen weicht, kommt die direkte Rede zu ihrer Geltung.

3) Schließlich trägt die indirekte Redeform auch zur Charakterisierung einer Figur bei. Sie zeugt gelegentlich von der Interesselosigkeit der Person an dem Mitzuteilenden oder vom Bestreben, ihre distanzierte Haltung, Objektivität zu betonen.

Zu den drei Aufgaben könnte man noch eine vierte hinzufügen: in dem mehrstimmigen Chor (Polyphonie) der Erzähler- und Figurenstimmen kann die indirekte Rede eine Stimme gegen die anderen abheben. Dieser Fall kommt besonders klar bei der uneingeleiteten indirekten Rede zum Ausdruck, wenn nur der Konjunktiv den Übergang zur indirekten Rede markiert. Mit Recht betrachten einige Sprachforscher den Konjunktiv der indirekten Rede als Modus der mittelbaren Darstellung von Geschehnissen, als Modus der referierten Information.

Oft steht die indirekte Rede in formell selbständigen Sätzen, wobei nur der allgemeine Sinn sowie der Konjunktiv sie erkennbar macht.

3. **Die erlebte Rede** ist eine Reflexionsdarstellung der Figuren, wenn sich die Perspektive des Autors (Erzählers) und die Perspektive der Figur vereinigen, so dass eine gemischte Autor-Personen-Perspektive entsteht. Für die erlebte Rede gibt es mehrere synonymische Bezeichnungen: verschleierte Rede, uneigentlich-direkte Rede, halbdirekte Rede, Imperfekt der Rede usw. Das erklärt sich dadurch, dass sich in der erlebten Rede alle Möglichkeiten der Rededarstellung berühren. Vorerst stellt sie die Verbindung zwischen der Autorensprache und der Figurensprache her, weil beide ineinander greifen, so dass es oft nicht mehr erkennbar ist, wessen Stimme man hört. Unklar werden auch die Grenzen zwischen direkter und indirekter Rede, da weder einleitende Wörter, noch der Modusgebrauch, noch syntaktische (bzw. orthographische) Zeichen unzweideutig beide Arten absondern.

Ebenso wie das Präsens kann das Präteritum auf die Zeitebene der Zukunft transponiert werden: *Er hatte schon Fieber: Die kranke Hand durfte ihm keinen Streich spielen, bis er an Leni ankam. Bei Leni wurde verbunden, gewaschen, gegessen, getrunken, geschlafen, geheilt* (Seghers, Das siebte Kreuz).

Die erlebte Rede erkennt man an syntaktischen Zeichen (Ausrufesätze, Fragesätze, Ellipsen, Satzabbruch und ähnliche Zeugen der lebhaften emotionalen

Rede), sowie an der Lexik, die individuelle Merkmale annimmt. Typische Figurensprachelemente kennzeichnen die erlebte Rede: Interjektionen, Partikeln, Dialektismen, Jargonismen, Professionalismen, Lieblingswörter u.a.m.

Der innere Monolog. Eine Abart der erlebten Rede ist der innere Monolog. Er steht formal der direkten Rede nahe. Der innere Monolog ist meist in der Ich-Form durchgeführt, manchmal zusammenhängend, manchmal abgerissen, fragmentarisch, entsprechend dem jeweiligen Prozess des Gedankenablaufs. Ein Beispiel für inneren Monolog: *Er legte den Hörer auf. Es war jetzt merkwürdig still. Ich gehe ja nicht plötzlich und unerwartet weg. Ich gehe seit Jahren. Es ist ein langes, langes Abschiednehmen... gewesen* (Otto, Zeit der Störche).

Interessant ist auch der Fall eines **fiktiven Dialogs** (Traumdialog, Denkdialog).

Die moderne Literatur mit ihrer komplizierten Erzähltechnik und Mehrschichtigkeit der Darstellung schuf noch eine ganze Reihe von Misch- und Übergangsformen. Alle erfüllen dieselbe künstlerische Aufgabe: die Autorenperspektive wird durch Figurenperspektive ersetzt. „Der Autor äußert sich gleichsam aus der Figur heraus. Das dient der psychologischen Vertiefung“ (Faulstich). Die erlebte Rede ist ein treffendes Mittel zum Ausdruck innerer Konflikte, erregter Gedankenabläufe, feinsten seelischer Nuancen. Sie hebt die Distanz zwischen dem Autor (bzw. Erzähler) und der Figur auf.

Sprachporträt

Die Begriffe **literarisches Porträt** und **Sprachporträt** sind auseinanderzuhalten. Das literarische Porträt erwächst aus dem Gesamtinhalt des Dichtwerks aufgrund der äußeren und inneren Charakteristik der handelnden Personen durch den Autor (bzw. Erzähler), durch die Handlungen und Äußerungen der handelnden Personen selbst, sogar durch ihre Namen. Die sog. sprechenden Namen wie Professor Unrat oder Heßling (Assoziation mit *hassen*) in „Untertan“ von H. Mann sind aufschlussreich genug, um eine erste Einschätzung der Person klarzulegen.

Das Sprachporträt (Sprachcharakteristik) ist eine Teilcharakterisierung einer dargestellten Person durch ihre Art, sich sprachlich kundzutun, wobei Alter, Beruf, Bildung, Charakter, Humor, Lebensart, Lebenserfahrung, Milieu, Situation, soziales Herkommen, Stimmung, Willenskraft usw. Berücksichtigung finden.

Das Sprachporträt wird „gemalt“ durch:

a) Figurensprache – direkte Rede;

b) erlebte Rede;

c) weniger deutlich durch indirekte Rede;

d) durch die Autorsprache, wenn der Verfasser oder einzelne Figuren die Sprechart der handelnden Personen selbst beurteilen.

Jede handelnde Person stellt nicht nur eine einzigartige Individualität dar, sondern ist zugleich Vertreter einer sozialen, beruflichen, nationalen, historischen Gemeinschaft. Deshalb kann man beim Sprachporträt rein individuelle und allgemein-typisierende Züge aussondern.

Da beim Sprechen alle Sprachebenen ineinander fließen, tritt das Sprachporträt in der Gesamtheit von lexikalisch-phraseologischen, grammatischen und phonetischen Besonderheiten zutage.

In einem Dichtwerk ergänzen beim Sprachporträt alle Arten der Rededarstellung einander.

Praktische Aufgaben zur selbstständigen Arbeit

1. Vergleichen Sie zwei Aussagen, in denen das Lexem *tropfnass* enthalten ist. Geben Sie stilistische Charakteristik des Lexems in beiden Fällen:

1). *Nach dem Waschen tropfnass aufhängen!* (Gebrauchsanweisung für das Reinigen eines Pullis aus synthetischem Gewebe) und

2). *Gestern haben wir einen Ausflug gemacht. Wir kamen tropfnass nachhause* (Erzählung).

2. Welche stilistische Funktion erfüllt das Wort *Pantolon*?

Luise: Wollen Sie mich akkompagnieren, Herr von Walter, so mach' ich einen Gang auf dem Fortepiano (Sie öffnet den Pantolon (Schiller, *Kabale und Liebe*).

3. Welche stilistische Funktion erfüllt das Wort *Flügel*?

„*Ich hatte nichts gelernt als ein bisschen Französisch – und ein wenig Filet und den Flügel*“ (Schiller, *Kabale und Liebe*).

4. Welche stilistische Funktion erfüllt das Wort *Frauenzimmer*?

Mit der ordinären Post von Gotha waren im Gasthof „Zum Elefanten“ Frauenzimmer angekommen (Thomas Mann, *Lotte in Weimar*).

5. Welche stilistische Färbung haben folgende Sätze?

Er und lügen! Er ein Lügner!

6. Bestimmen Sie stilistisches Modell der Redewendung *ein Buch diagonal* (auch: *quer*) *lesen*.

7. Was verleiht der Aussage die Zerstückelung des Satzes: *Alle Männer, von Gang und Tisch gesprungen, stehen, starr die Augen zur Tür* (A. Zweig, *Der Streit um den Sergeanten Grischa*)?

8. Wo wird in dem Satz: *Angst flatterte in seinem Gesicht* (B. Apitz, *Nackt unter Wölfen*) semantische Kongruenz zerstört? Was erzielt der Autor damit?

9. Welche Stilfigur wird im Satz: *Die Aktentasche eilte durch die Stadt* gebraucht und wozu dient sie?

10. Wozu dient *Präsens futuralis* in folgender Situation:

Er versucht sich vorzustellen, wie sein Leben sein wird und kann es nicht. Da gehe ich in die Straße lang und ist eine Kneipe, und ich gehe rein und sage: Ober, ein Glas Bier. (H. Fallada, *Wer einmal aus dem Blechnapf frisst*). Welcher Umschalter deutet auf die Zukunftssphäre hin?

11. Welche Stilfigur wird in folgender Situation verwendet und welche Stilwirkung löst sie aus?

Lämmchen sagt ganz schnell: „Und dann haben wir noch nichts für Feuerung. Und nichts für Gas. Und nichts für Licht. Und nichts für Porto. Und nichts für Kleidung“ (Fallada, Kleiner Mann – was nun?).

12. Welche Stilfigur wird in folgender Situation verwendet und welche Stilwirkung löst sie aus?

Na schön, ich bin nicht deiner Meinung, es bleibt mir also nichts übrig, als meine Aktentasche und Abschied von dir zu nehmen.

13. Welche Stilfigur wird im folgenden Satz verwendet und welche Stilwirkung löst sie aus?

Die Stadt (Göttingen) selbst ist schön und gefällt einem am besten, wenn man sie mit dem Rücken ansieht (H. Heine, Harzreise).

14. Welche stilistische Funktion erfüllt das Präteritum in dem folgenden Auszug (die Gedanken einer Romanfigur)? Was dient als Signal der veränderten Sehweise?

Hochzeit würden sie dann im November feiern mit Pfeifen und Flöten; draußen in der Griesheimer Siedlung putzen sie ihre zwei Zimmerchen aus. Wenn er dann morgens zur Arbeit ging, wusste er über den ganzen Tag weg, dass die Elli abends daheim war. Ärger? Abzüge? Sie bekamen einen Sohn, sie freuten sich. Jetzt hieß es freilich etwas zurücklegen (A. Seghers, Das siebte Kreuz).

LITERATUR

1. Riesel E. Deutsche Stilistik / E. Riesel, E. Schendels. – М. : Высш. шк., 1975. – 316 с.
2. Тимченко Є. П. Порівняльна стилістика німецької та української мов : навч. посіб. / Є. П. Тимченко. – Вінниця : Нова Книга, 2006. – 416 с.
3. Stilistik der deutschen Sprache für Studenten an der Dolmetscher-und Übersetzerfakultät im IV. Studienjahr = Стилистика современного немецкого языка : учебн. пособие для студентов IV курса переводческого факультета / Л. А. Аверкина. – Нижний Новгород : НГЛУ им. Н. А. Добролюбова, 2009. – 118 с.

INHALTVERZEICHNIS

Thema 1. Grundsatzfragen der Stiltheorie.....	3
Thema 2. Wortschatz der deutschen Gegenwartssprache aus stilistischer Sicht...	19
Thema 3. Grammatik der deutschen Gegenwartssprache aus stilistischer Sicht...	36
Thema 4. Phonostilistische Fragen.....	56
Thema 5. Stilistika (Stilfiguren) aus mikro- und makrostilistischer Sicht.....	65
Thema 6. Einige Probleme der Makrostilistik	92
Praktische Aufgaben zur selbständigen Arbeit.....	108
Literatur.....	110

Навчальне видання

СТИЛІСТИКА НІМЕЦЬКОЇ МОВИ

Навчальний посібник
для студентів факультету «Референт-перекладач»

У п о р я д н и к П О Т А П О В А Жанна Євгенівна

В авторській редакції
Комп'ютерний набір *Ж. Є. Потапова*

Підписано до друку 26.03.2019. Формат 60×84/16.
Папір офсетний. Гарнітура «Таймс».
Ум. друк. арк. 6,51. Обл. друк. арк. 6,67.
Тираж 5 пр. Зам. №

Видавництво
Народної української академії
Свідоцтво № 1153 від 16.12.2002

Надруковано у видавництві
Народної української академії

Україна, 61000, Харків, МСП, вул. Лермонтовська, 27.