COLLOQUIA GERMANICA STETINENSIA
25 | 2016 | 207–229
ISSN 2450-8543
DOI: 10.18276/CGS.2016.25-11

MAGDALENA ZYGA
Uniwersytet Szczeciński, Wydział Filologiczny

DAS SPRACHLICHE BILD DES KRIEGES ALS ZUSAMMENSPIEL VON EMOTIONEN UND ROUTINEN IM BÜHNENSTÜCK *KRIEG* VON RAINALD GOETZ: EINE EXEMPLARISCHE ANALYSE

Abstrakt

Das Hauptanliegen des Beitrags ist eine diskurslinguistische Analyse des Bühnenstücks *Krieg* von Rainald Goetz mit dem Ziel, das emergente – also sich aus Interaktion und nicht nur aus der Summe der Elemente ergebende – Bild des Krieges zu rekonstruieren. Ein wesentlicher Faktor sind dabei Emotionen, die der Sprache der Figuren innewohnen, und die sprachlichen Routinen, die auch von affektiver Bewertung der Sachverhalte zeugen. Die Methode der Untersuchung ist das DIMEAN-Modell von Warnke/Spitzmüller (2008) sowie die von Halliday (1971) formulierten Richtlinien für die Herangehensweise an die Untersuchung literarischer Texte.

Schlüsselwörter

Textlinguistik, Emotionen, Literatur

LINGUISTIC PICTURE OF WAR AS AN INTERPLAY OF EMOTIONS AND ROUTINES IN THE DRAMA *KRIEG* [WAR] BY RAINALD GOETZ: A LINGUISTIC CASE STUDY

Abstract

The aim of the paper is a linguistic discourse analysis of the drama *Krieg* [War] by Rainald Goetz with the purpose of a reconstruction of the emergent picture of war. An important factor in this process are the emotions inherent in the language of the characters, as well as linguistic routines, which also

reveal information pertinent to the affective judgement of the situation. The method of analysis is the linguistic multi-level analysis model (DIMEAN) formulated by Warnke/Spitzmüller (2008) and the guidelines for analysis of literary texts as postulated by Halliday (1971).

Keywords

text linguistics, emotions, literature

JĘZYKOWY OBRAZ WOJNY A INTERAKCJA EMOCJI I ZRUTYNIZOWANYCH ZACHOWAŃ JĘZYKOWYCH W SZTUCE RAINALDA GOETZA *KRIEG* [WOJNA]: LINGWISTYCZNE STUDIUM PRZYPADKU

Abstrakt

Tekst stanowi prezentację lingwistycznej analizy dramatu Rainalda Goetza *Krieg* [Wojna], której celem jest rekonstrukcja emergentnego obrazu wojny. Ważnym czynnikiem są tutaj emocje obecne w języku postaci, a także zrutynizowane zachowania językowe, również świadczące o afektywnej ocenie sytuacji. Jako metoda badawcza wybrany został model wielopoziomowej analizy dyskursu (DIMEAN) sformułowany przez Warnkego i Spitzmüllera (2008) oraz postulowane przez Hallidaya (1971) wskazówki dotyczące badania tekstów literackich.

Słowa kluczowe

lingwistyka tekstu, emocje, literatura

Krieg ist ein Ereignis, ein Phänomen, das und dessen Folgen insbesondere, aber nicht zuletzt, nach dem Zweiten Weltkrieg in der deutschsprachigen Literatur und nach den ‚neueren' Kriegen – wie z. B. dem Kosovo- oder Irakkrieg – in der englischsprachigen oder polnischen Literatur thematisiert werden. Zu erwähnen sind solche Werke wie *Draußen vor der Tür* (1947) von Wolfgang Borchert, *Wo warst du, Adam?* (1951) von Heinrich Böll, *Krieg* (1986)[1] von Rainald Goetz, *Bambiland* (2004) von Elfriede Jelinek, ein weniger bekanntes Stück *Unprotected Sex* (2007) des walisischen Autors Patrick Jones oder der polnische Roman *Salim* (2010) von Jarosław Granat. Im vorliegenden Beitrag wollen wir uns auf das Bild des Krieges konzentrieren,

[1] Für die hier vorgestellte Untersuchung wurde die 1992 im Sammelband *Spectaculum 54* erschienene Ausgabe des Stückes verwendet.

das sich anhand der Analyse der Sprache im oben erwähnten Stück von Rainald Goetz rekonstruieren lässt. Unser Augenmerk richtet sich vornehmlich – aber nicht ausschließlich – auf die Emotionen, die durch sprachliche Mittel vermittelt werden bzw. interpretierbar sind. Die Methode der Untersuchung ist das DIMEAN Modell von Warnke und Spitzmüller[2], in das Modell wird zudem die kognitiv orientierte Forschungsperspektive inkorporiert, indem die Erkenntnisse der konzeptuellen Metapherntheorie[3] hervorgehoben werden.

1. DAS SPRACHLICHE BILD

Auf die Kontroversen und unterschiedlichen Verstehensweisen des Begriffs ‚Weltbild' (und ‚Weltanschauung') weist u. a. Katarzyna Lukas[4] hin. Sowohl Lukas als auch z. B. Pieczyńska-Sulik[5] verwenden die Bezeichnung im Sinne der kognitiven Linguistik, wie es auch u. a. Maria Krysztofiak[6] tut. Dabei unterscheidet Pieczyńska-Sulik zwischen dem ethnischen und dem individuellen Weltbild[7] und Krysztofiak schreibt ebenfalls vom „Weltbild des Romans" oder „Weltbild des Textes"[8]. Diese (textuellen) Weltbilder werden nach Kaszyński[9] nicht nur durch den Inhalt, sondern auch durch die Form des Gesagten vermittelt. Diese Auffassung ist mit dem Aufsatz von M. A. K. Halliday kompatibel, der sich des Begriffes „Vision der Dinge" (*vision of things*)[10] bedient. In seiner exemplarischen Untersuchung des Romans *The Inheritors* von

---

2 Vgl. Ingo H. Warnke, Jürgen Spitzmüller, „Methoden und Methodologie der Diskurslinguistik – Grundlagen und Verfahren einer Sprachwissenschaft jenseits textueller Grenzen", in: *Methoden der Diskurslinguistik*, hrsg. v. Ingo H. Warnke, Jürgen Spitzmüller (Berlin, New York: de Gruyter, 2008), 3–54.

3 Vgl. George Lakoff, „The Contemporary Theory of Metaphor", in: *Metaphor and Thought*, hrsg. v. Andrew Ortony (Cambridge: Cambridge University Press, 1993); George Lakoff, Mark Johnson, *Metaphors we live by* (Chicago, London: University of Chicago Press, 1980).

4 Vgl. Katarzyna Lukas, *Das Weltbild und die literarische Konvention als Übersetzungsdominanten* (Berlin: Frank & Timme, 2009).

5 Vgl. Anna Pieczyńska-Sulik, *Idiolektale Figurencharakteristik als Übersetzungsproblem. Am Beispiel der* Unkenrufe *von Günter Grass* (Frankfurt a. M.: Peter Lang, 2005).

6 Vgl. Maria Krysztofiak, „Übersetzungskritik im Spannungsfeld der Literaturkritik", *Studia Germanica Posnaniensia* XXIX (2003): 195–207.

7 Vgl. Pieczyńska-Sulik, *Idiolektale Figurencharakteristik*, 15.

8 Krysztofiak, „Übersetzungskritik im Spannungsfeld der Literaturkritik", 204.

9 Vgl. Stefan H. Kaszyński, „Vom Übersetzen der Weltbilder. Essay Über die Rolle der literarischen Übersetzer im europäischen Gedankenaustausch", *Studia Germanica Posnaniensia* XXIX (2003): 12–13.

10 M. A. K. Halliday, „Linguistic function and literary style: An inquiry into the language of William Golding's The Inheritors", in: *Collected works of M. A. K. Halliday. Vol. 2. Linguistic Studies of Text and Discourse*, hrsg. v. Jonathan Webster, (London, New York: Bloomsbury Academic, 1971/2002), 105 *et passim*.

William Golding erforscht Halliday die Merkmale der Sprachen A und C und das sich daraus ergebende Weltbild zweier Stämme.

Die von Halliday vorgeschlagene Herangehensweise an die Untersuchung literarischer Texte basiert auf dessen systemisch-funktionaler Grammatik, die von strukturalistischen Ansätzen sowie vom Organonmodell Karl Bühlers abgeleitet wurde. Halliday postuliert, in Anlehnung an die Darstellungs-, Symptom- und Appellfunktion Bühlers[11], folgende Funktionen der Sprache:

1. die ideationale/repräsentationale Funktion, die die Erfahrungs-Subfunktion und die logische Funktion, d. h. Beschreibung der logischen Verhältnisse zwischen den Elementen (also zum Teil die Darstellungsfunktion im Sinne Bühlers), umfasst;[12]
2. die interpersonale Funktion, in der die Interaktion des Senders und des Empfängers enkodiert ist; sie umfasst die Symptom- und Appellfunktion im Sinne Bühlers;[13]
3. die textuelle Funktion, die es ermöglicht, dass sich die Wirklichkeit mittels Sprache in den Texten manifestiert.[14]

Aus der Wahl sprachlicher Mittel, die diese Funktionen erfüllen, ergibt sich eine bestimmte Vision der Dinge (*vision of things*)[15]. Hallidays Untersuchung verdeutlicht, dass jeder grammatische Aspekt, wie die Art des Subjekts oder des Verbs, potentiell zur Bedeutung beitragen kann. Jeder beliebige grammatische Aspekt kann durch den Gehalt der vermittelten Vision der Dinge motiviert und für ihre Beschreibung relevant sein. Diese Relevanz besteht nach Halliday in der Kongruenz zwischen den zwei Arten der Bedeutung: der semantischen und der grammatischen[16], denn die grammatischen Kategorien „sind *per se* Realisierungen der semantischen Optionen“[17].

---

11 Vgl. Franciszek Grucza, *Zagadnienia metalingwistyki. Lingwistyka – jej przedmiot, lingwistyka stosowana*, (Warszawa: PWN, 1983), 154.

12 Vgl. Halliday, „Linguistic function and literary style“, 91.

13 Vgl. ebd.

14 Vgl. ebd., 92.

15 Vgl. ebd., 105 *et passim*.

16 Die exakten Worte von Halliday sind: „We might be tempted to express the relevance of syntactic patterns, such as we find in *The Inheritors*, as a ‚unity of form and meaning', parallel to the ‚sound and meaning' [...] but this would be a false parallel. [...] the relevance is the relevance of one set of meanings to another [...].“ (Halliday, „Linguistic function and literary style“, 120). Dabei versteht Halliday unter „syntactic“ dies, was traditionell als „grammatical“ (dt. grammatisch) bezeichnet wird. (Vgl. ebd., 90.)

17 Im Original: „[…] are *per se* the realizations of semantic options“ (ebd., 120, übersetzt von mir, M. Z.).

2. DIE EMOTIONEN

Auf allen Ebenen des von uns zu untersuchenden Textes sind 1) erfahrungsbezogene Aspekte und 2) symptomfunktionale Aspekte von Belang. Mit erfahrungsbezogenen Aspekten ist die Erfahrungs-Subfunktion als Bestandteil der ideationalen Funktion im Sinne Hallidays gemeint. Nach ihm manifestiert sich die Erfahrungswelt des Sprechers in seiner Sprache. Dabei umfasst diese Erfahrungswelt sowohl seine Wahrnehmung der ihn umgebenden Wirklichkeit als auch seine inneren Erlebnisse.[18] Es wird dabei also auch der emotionale Aspekt mitberücksichtigt. Damit wird sichtbar, dass sich die Erfahrungs-Subfunktion teilweise mit der Kundgabefunktion im Sinne Bühlers deckt, die die symptomfunktionalen Aspekte umfasst.[19]

Während der Komplexitätsgrad der Sprachzeichen, für den die Funktionenlehre Bühlers gelten soll, eher unpräzise ist[20], wird die Geltung der Symptomfunktion von uns ziemlich breit gefasst, was im Einklang mit den Annahmen der kognitiven Sprachwissenschaft (im Sinne z. B. Langackers) steht. Die Kognitivisten behaupten nämlich, dass auch grammatische Formen Bedeutung haben, die die ‚Vor-Kognitivisten' – wie Georg Michel – eher als „semantische Auffüllung"[21] oder Motivation[22] bezeichnen würden. Zum Problem des Verhältnisses zwischen Emotionen und der Sprache (Form- und Inhaltsseite) äußert sich Norbert Fries folgendermaßen: „[…] mit dem Terminus *Emotionen* [sind] ausschließlich den Menschen verfügbare, mittels Sprache systematisch ausdrückbare spezifische *Bedeutungen* bezeichnet"[23], oder in anderen Worten: „Unter *Emotionen* können […] *durch Zeichen kodierte Bedeutungen* verstanden werden."[24] In Bezug auf die emotionalen Komponenten und ihre Manifestationen im Text stellt er ferner fest: „Auf die Codierung von Emotionen scheinen verschiedene sprachliche Mittel spezialisiert zu sein"[25], und meint dabei nicht nur bestimmte Lexeme,

---

18 Vgl. Halliday, „Linguistic function and literary style", 91.

19 Vgl. Hartmut Kubczak, *Idiolekt und Kommunikation*, (Hürtgenwald: Guido Pressler Verlag, 2001), 50–53.

20 Vgl. ebd., 52–53.

21 Georg Michel, „Okkasionalismen und Textstruktur", in: *Nominationsforschung im Deutschen*, hrsg. v. Irmhild Barz, Marianne Schröder (Frankfurt a. M.: Peter Lang, 1997), 342.

22 Vgl. Günter Bellman, „Motivation und Kommunikation", in: *Deutscher Wortschatz. Lexikologische Studien*, hrsg. v. Horst Heider Munske et al., (Berlin, New York: de Gruyter, 1988); Wolfgang Fleischer, Irmhild Barz, *Wortbildung der deutschen Gegenwartssprache* (Tübingen: Max Niemeyer, 1992).

23 Norbert Fries, „Grammatik und Emotionen", *S&P – Veröffentlichung des Lunder Projektes Sprache und Pragmatik* 38 (1996): 5.

24 Norbert Fries, „Die Kodierung von Emotionen in Texten", in: *Journal of Literary Theory* 1 (2) (2007): 293–337; online verfügbare preprint Version: Zugriff: 13.02.2015, http://www2.hu-berlin.de/linguistik/institut/syntax/docs/fries2007a.pdf, 5.

25 Fries, „Grammatik und Emotionen", 2.

wie z. B. *Liebe, Neid, Wut* oder *Furcht*, die diskrete Gefühle bezeichnen,[26] sondern nennt außer den lexikalischen Ausdrucksmitteln[27] auch lautliche und syntaktische Ausdrucksmittel emotionaler Bedeutungen,[28] die sich „vor allem auf die *affektive Bewertung* von Dingen oder Sachverhalten durch den Sprecher oder auf den Ausdruck einer *affektiven Erregung* des Sprechers“[29] beziehen. In dieser Hinsicht unterscheidet Bednarek zwischen *emotion talk* (dt. ‚gefühlsbezeichnende Sprache‘) und *emotional talk* (dt. ‚emotional gefärbte Sprache‘).[30] Auch Schwarz-Fiesel ist der Meinung, dass nicht nur die emotiven Lexeme und ihre Konnotationen das, was sie als *Emotionspotential* eines Textes bezeichnet, ausmachen. Unter diesem Begriff versteht sie eine „inhärente Eigenschaft des Textes“[31], die „von seinem Referenz- und Inferenzpotential determiniert“ wird.

3. DIE METHODE

Das DIMEAN[32]-Modell von Warnke und Spitzmüller umfasst drei Ebenen: die intratextuelle Ebene, die Ebene der Akteure (auch Ebene der Diskurshandlungen genannt) und die transtextuelle Ebene, die mehrere Analysekategorien bzw. Analysestufen umschließt.[33] Die intratextuelle Ebene, auf der „wir es immer mit *Manifestationen* des Diskurses zu tun“[34] haben (d. h. mit den Texten), wird weiter in wortorientierte Analyse (u. a. Schlüsselwörter, Stigmawörter, Ad-hoc-Bildungen), propositionsorientierte Analyse (u. a. Syntax, Metaphernlexeme; soziale, expressive Bedeutung) und textorientierte Analyse (u. a. visuelle Textstruktur: Layout/Design, Typographie; Makro- und Mesostruktur: lexikalische Felder, Metaphernfelder, Themenentfaltung) unterteilt. Daran sehen wir, dass Spitzmüller und Warnke dafür plädieren, außer den rein sprachlichen Aspekten zusätzlich auch „paralinguistische und mediale

26 Vgl. ebd., 21.

27 Vgl. ebd., 10.

28 Vgl. ebd., 12–13.

29 Ebd., 21.

30 Vgl. Monika Bednarek, *Emotion Talk Across Corpora* (Houndmills: Palgrave, 2008), 10–11.

31 Vgl. Monika Schwarz-Friesel, *Sprache und Emotion*, (Tübingen, Basel: Francke, 2007), 212.

32 DIMEAN versteht sich als Akronym aus: Diskurslinguistische Mehr-Ebenen-Analyse.

33 Vgl. Warnke, Spitzmüller, „Methoden und Methodologie der Diskurslinguistik“, 3–54; Jürgen Spitzmüller, „Wege zum Diskurs. Methodische und methodologische Überlegungen zur diskurslinguistischen Praxis“, in: *Diskurslinguistik – Systemlinguistik. Theorien – Texte – Fallstudien*, hrsg. v. Ryszard Lipczuk et al., (Hamburg: Verlag Dr. Kovač, 2010), 53–74.

34 Spitzmüller, „Wege zum Diskurs“, 59.

Phänomene wie etwa Typographie und Trägermaterialien“[35] in linguistische Untersuchungen miteinzubeziehen. Darauf, ob die Groß- und Kleinschreibung oder Interpunktion als graphische Mittel in einer DIMEAN Analyse behandelt werden können, wird jedoch nicht direkt Bezug genommen. Riesel zum Beispiel erfasst doch die Interpunktion in ihrer extremen, von der Sprachnorm abweichenden Form als eine wesentliche „paralinguistische Erscheinung“[36], denn „ihre paralinguistische Funktion besteht darin, den Nur-Wort-Text durch getarnte Zusatzinformationen zu ergänzen oder zu ‚begleiten‘“[37]. In ihrer Analyse der (typo-)graphischen Stilmittel in der Novelle *Frühling* von Thomas Lehr verweist Zyga darauf, dass die Schreibweise und Interpunktion „Schlüsse in Bezug auf die Psyche des Protagonisten als sprechender Instanz ziehen“[38] lassen.

Auf der nächsten Ebene, d. h. der Ebene der Akteure, werden Medialität (z. B. Textmuster), Diskurspositionen (Voice, soziale Stratifizierung usw.) und Interaktionsrollen (Autor, antizipierte Adressaten) untersucht. Auf der transtextuellen Ebene, die „das eigentliche Ziel der Diskurslinguistik“[39] ist, wird die diskursorientierte Analyse durchgeführt, d. h. der Text wird im Zusammenhang mit anderen Texten und im extralinguistischen Kontext betrachtet. Es werden solche Aspekte wie z. B. Sozialsymbolik, Topoi, Intertextualität berücksichtigt. Dabei ist zu bemerken, dass nicht alle im Modell genannten Aspekte bei jeder Analyse untersucht werden müssen, sondern nur die Gegenstandsbereiche, die für die konkrete empirische Untersuchung relevant sind.[40] Dem Analyseverfahren nach DIMEAN soll ferner eine holistische Erstlektüre vorangehen, während deren entschieden wird, was im Fokus des Interesses liegt, wobei es sich um eine „bewusst vage Fokussierung“[41] handelt. Die Relevanz der ausgewählten sprachlichen Formen wird in Folge der weiteren Analyse verifiziert.[42] Zu bedenken ist allerdings, ob die Beschreibung der Untersuchungsresultate in derselben Reihenfolge wie die Analyse erfolgen soll, insbesondere bei Berücksichtigung der Tatsache, dass die einzelnen Ebenen und Unterebenen im engen Zusammenhang stehen und voneinander kaum trennbar

35 Warnke, Spitzmüller, „Methoden und Methodologie der Diskurslinguistik“, 12.

36 Elise Riesel, „Graphostilistische Mittel im Wortkunstwerk“, in: *Das literarische Werk als Gegenstand linguistischer Forschung* (*Linguistische Studien. Reihe A. 50*), hrsg. v. Wolfgang Fleischer (Berlin: Akademie der Wissenschaften der DDR Zentralinstitut für Sprachwissenschaft, 1978), 124.

37 Ebd., 126.

38 Magdalena Zyga, „Zur Rolle und Stellung der graphischen Stilmittel in der Diskursanalyse. Besprochen anhand der Untersuchung der Novelle *Frühling* von Thomas Lehr“, *Studia Germanica Gedanensia* 29 (2013): 245.

39 Spitzmüller, „Wege zum Diskurs“, 66.

40 Vgl. Warnke, Spitzmüller, „Methoden und Methodologie der Diskurslinguistik“, 24.

41 Ebd.

42 Vgl. ebd.

sind. Manchmal kann z. B. ein Lexem (intratextuelle Ebene) eine intertextuelle Verknüpfung (transtextuelle Ebene) herstellen und erst in diesem Kontext interpretierbar werden.

Was die konzeptuellen Metaphern anbelangt, so sind sie in dem Modell nicht expressis verbis genannt. Die Kategorien wie Metaphernlexeme, Metaphernfelder oder Sozialsymbolik, Topoi und diskurssemantische Grundfiguren können wohl als Komponenten eines größeren, komplexen Ganzen betrachtet werden. Die Lexeme bieten sprachlich den Zugang zu mentalen Feldern, anders gesagt, zu den konzeptuellen Quell- und Zielbereichen (konzeptuelle Metapherntheorie). Es erfolgt eine Projektion und konsequenterweise kann an die Sozialsymbolik, Topoi bzw. diskurssemantischen Grundfiguren angeknüpft werden.

4. INTRATEXTUELLE EBENE

4.1. Wortorientierte Analyse

Obwohl im Text von Goetz das Wort *Krieg* nur dreimal vorkommt, sind im Stück zahlreiche Lexeme und Phrasen zu finden, die mit Kämpfen und Ideologie verbunden sind. Trotz der Anwesenheit der ideologisch gekennzeichneten Einheiten ist jedoch der Krieg eher als Wiederkehr des Immergleichen dargestellt und nicht als ein konkreter Krieg. Es erscheinen zwar die Begriffe oder Parolen wie „Klassenkampf", „die Internationale Solidarität"[43], „die russische Revolution, Sieg, das Proletariat, Sieg, die Partei", „Diktatur des Proletariats", „Parlamentarismus/Dreck/Geißel der Menschheit/Parlament/Diktat der Bourgeoisie/Parlamentarismus/Dreck Dreck/Dreck" (RG 71), aber auch solche, die an die Zeit des Nationalsozialismus und an den Zweiten Weltkrieg denken lassen, wie „Faschismus" (RG 85), „Chorführender Bürger: Sieg, Chor der Bürger: Heil", „Arbeit macht frei" (RG 89), „der Führer" (RG 93), „SA Methoden", „Hitler" (RG 101), „die Nazis" (RG 102). Der Name einer der Figuren ist überdies Heidegger. Schon am Anfang erklingen die Parolen „Nieder mit" und „Hoch die" (RG 35) genau in dieser Form, d. h. ohne irgendein Objekt; in „Ein Hoch dem Krieger" (RG 54) ist das Objekt zwar präsent, aber es denotiert keine bestimmte Person bzw. Gruppe. Es treten Lexeme und Phrasen auf, die mit dem Krieg im Allgemeinen verbunden sind: „das Attentat", „der Mord", „Massenbewegung", „Kampf", „Terroristen", „terroristisches Handeln", „Aufstand" (RG 53), „die bewaffnete Revolution", „eine permanente Revolution" (RG 56), „Attacke", „Angriff" (RG 72), „Kopfschuß" (RG 93), „Armee" (RG 99). Da der Krieg offensichtlich das Töten impliziert, wird das Lexem „Blut" (auch in Komposita) in den Kontexten verwendet, die mit deutlich negativen Emotionen beladen sind. Bemerkenswert ist in dieser Hinsicht jedoch, dass das Lexem

43 Rainald Goetz, „Krieg", Spectaculum. Moderne Theaterstücke 54 (1992): 35. Im Folgenden zitiert als RG.

zunächst nicht in der Beschreibung der Gräuel des Krieges erscheint, sondern in der Szene über die toten Schwäne, was als eine Art Vorahnung der Kriegsgräueltaten gedeutet werden kann: „immer mehr zerhackte Schwäne, Federn, **Blut**, wie das spritzt", „Sie sind nämlich selber schon ganz **rot besudelt**, jessers, alles **blutbesudelt**, **blutüberströmt**, überall alles voll **Blut**" (RG 39). Das Partizip „besudelt" erscheint später in den Reflexionen über die Revolution in der Phrase „mit **Blut** und Schuld **besudelt**" (RG 51) nach früheren Worten über „Höllische Greuel […], Gemetzel, Schlachten, **Ströme von Blut**, die die Erde färben wie Stoff, scharlachrot" und über „die **blutsaugenden** Schmarotzer" (RG 51). Es ist ferner von „**Meere[n] von Blut**" (RG 61) die Rede und ein „Gehetzter Bürger" stellt fest: „Es riecht nach Menschenfleisch, **Blut** überall, auch Leiberberge, Berge von Leibern […] man riecht Menschenfleisch, man gleitet aus, eine **Lache von Blut, Menschenblut**" (RG 100). Im Lichte der Rekurrenz des genannten Lexems scheint die Wahl von Bier – das wie Blut im Stück in Opulenz vorkommt – als Hauptgetränk der Figuren kein Zufall zu sein. Die Lexeme haben nämlich denselben Anfangsbuchstaben und dieselbe Buchstabenanzahl. Obwohl dem Namen des Getränks selbst keine ideologischen Konnotationen innewohnen, wird ihm im Stück kontextbedingt eine solche verliehen, z. B. an folgender Stelle:

> Stockhausen: Trinken ist Kampf, Bier ist Klasse, Biertrinken
> Stammheimer: Klassenkampf, Prost auf uns
> Stockhausen: Auf uns, Bier ist Bier,
> Stammheimer: Auf uns, Bier ist Bier, ohne Bier
> Stockhausen: Delir
> Stammheimer: Ohne Kampf
> Stockhausen: Mampf (RG 87)

An dem Zitat ist darüber hinaus die intertextuelle Anknüpfung an das Sprichwort „Ohne Mampf kein Kampf" sichtbar, dessen Form und folglich Sinn modifiziert wurde, vielleicht um die Wirklichkeit des Krieges – aus der Sicht der Figuren – besser wiederzugeben.

Die Lexeme „Blut" und „Bier" sind nicht die einzigen, die im Laufe des Textes wiederholt werden. Mehrmals erscheinen die Wörter: „Exekution" (5-mal in einer Aussage) (RG 41), „Gehirnerweichung" (RG 42, 43), „grauenhaft" (RG 43), „ruinieren" (RG 44), „Dreck" (RG 41, 48, 60, 65), „Haß" (RG 69), „Umsturz" (RG 70), „maximale Wirrnis" (RG 70), die die emotionale Einstellung der Sprecher kundgeben, und zwar nicht nur mittels ihrer Semantik, sondern auch durch hartnäckiges, routiniertes Wiederholen. Wiederholt werden ebenfalls *verba dicendi* und davon abgeleitete Substantive, was von einer Fokussierung auf den Akt des Sprechens zeugt, oder eher in der Tat auf die Unmöglichkeit bzw. Sinnlosigkeit des Strebens hinweist, über den Krieg akkurat, angemessen zu sprechen. Dies kommt hauptsächlich

sowohl in der Form als auch im Inhalt der Aussagen von Stammheimer zum Ausdruck, der sich der Wortspiele bedient:

> Stammheimer: **Reden w i r** , **reden w i r** logisch **w i r r** , **reden** wir, **reden** wir immer dumm. Die **Rede** ist die Dummheit, selbst konzentrierste **Rede** Konzentrationsvernichtung, was wir wissen, **reden** wir es, ist ein Dreck, **Rede** Ruin. (RG 60)

Oder er spielt mit euphonischen Effekten: „Geschwätz Gestöhn Gesabbere" (RG 68), „Brabbel brabbel/Sabber sabber sabber/Fasel fasel fasel fasel/Folter/Dreck/Gewäsch" (RG 68), „A habel der sabel di/Reber di rabber/Boing boing" (RG 73). Auch die Figur des „Verantwortlichen Angestellten Mündigen Bürgers" findet „dieses Revolutionsvokabular doch eher veraltet und altmodisch" (RG 60). Der Krieg wird des Weiteren von Stockhausen ins Unsagbarkeitsfeld gerückt. Über Schweigen und Inadäquatheit der Rede äußert er folgende Worte:

> Jetzt habe ich **geschwiegen**/Das war **unaussprechlich** jetzt/**Schweigen**/Jetzt immer/**Unaussprechlich** das gegenwartsgebeugte Wort/Ist ausgesprochen Lüge/Das ist das Problem der **Rede** […] Wochenlang **redete** keiner/Kein Wort/**Totschlägerschweigen** […] Da kamen Stimmen aus dem **Schweigen**/Stimmenlärm/Alles gelogen/**Rede Unaussprechlichesaussprecherin**. (RG 79)

Ein ähnliches Zusammenspiel der sprachlichen Kreativität und Routinen zur Vermittlung von Emotionen, von affektiven Bewertungen, wie im Falle der Wiederholungen einerseits und des Ausnutzens des Wortbildungspotenzials der Sprache (Gelegenheitsbildungen, Wortspiele u. ä.) andererseits, kann bei der Verwendung der Vulgarismen und Schimpfwörter oder abwertenden Aussagen festgestellt werden. Wenn sich Heidegger des Vulgarismus „Scheiße" (RG 35, 100) und der adressativen Phrase „ihr Ärsche" (RG 35, 100) bedient, dann sind seine Worte in der Tat als routinisierte Floskeln zu interpretieren, während die Komposita „Künstlerflausenidiotie", „Idiotensabbereigesabbere" (RG 40), „Berufsidiot" (RG 41), „Hosenscheißer" (RG 46), „Scheißtelefon" (RG 53) als emotional gefärbt hinzunehmen sind, genauso wie die pejorativen Adjektive und beleidigende Substantive bzw. Phrasen: „mit Ihren saublöden idiotischen senilen debilen Beschwerden" (RG 40), „Schnauze Mann Schnauze" (RG 40), „Die sollen mich am Arsch lecken" (RG 53). Es kommen im Stück auch Pejorativa „Schwein" (RG 36, 46, 52), „Deppen" (RG 39) und „Neger" (RG 41, 48) vor. Im Falle des Letzteren ist zu bemerken, dass das Lexem in der Frage des „Passierenden Bürgers" (RG 41) nicht unbedingt als beleidigend verwendet bzw. intendiert ist.

4.2. Propositionsorientierte Analyse

Wenn über die Wortebene hinausgegangen wird, so fällt an einigen Stellen die inhaltliche Hohlheit der Sätze oder der ganzen Aussagen auf, was durch – oft tautologische – Verwendung der Ableitungen zu Stande kommt: „die Steine sehen steinern alles, reglos unerschütterbar, Ideal Materie, steinern denken" (RG 62), „[…] so eine Art von Gewalt **darstellt** in der **Darstellung**" (RG 62), „[…] streben wir das an, diesen naturalistischen ä **realistischen Realismus**" (RG 62), „keine **Frage**, die **Ordnungsfrage**, die **Zentralfrage Ordnung**, äußerste **Ordnung im Zentrum**" (RG 70), „**Schuß schießen/Blitz blitzen/Tot töten**" (RG 36), „**Spiel spielen/Tot töten**" (RG 36), „Was aber tue ich, ich nur **das Studium Studierender**, kein **Tuen Tuender**, kein **Leben Lebender**, das **Denken Denkender**" (RG 51) „**Blutig blutet Blut**" (RG 83). Dieses routinierte Verfahren im Hinblick auf die Sprache, auf die Formseite, kann als Ausdruck der negativen emotionalen Einstellung des Sprechers interpretiert werden. Der Krieg erscheint hier als sinnlos, beinahe absurd, dessen Berechtigung mehr Schein als Sein sei, was an folgender Dialogsequenz sichtbar ist, wo das Substativ ‚Problem' wiederholt wird und wo das Verb ‚lösen' (in verschiedenen Formen: als Partizip im Perfekt und in attributiver Verwendung) und dessen substantivische Ableitung vorkommt:

> Stammheimer: Das **Hauptproblem** jedoch ist, daß wir überhaupt **kein Problem** haben, im Gegenteil, die **Probleme gültig gelöst** haben, fertig
> Verantwortlicher Angestellter Mündiger Bürger: Genau das ist das **Problem**
> Stammheimer: Und alles andere ist **Ihr Problem**, was nicht **unser Problem** ist, **unser Problem** ist die **gültig gelöste Lösung der Probleme**, die zeigt, daß sie nichts ist, so das **Problem** erst aufwirft, als Nichts, also Dreck, im Sinn der reinen Wissenschaft. (RG 58–59)

Es wird manchmal sogar auf die Sätze zu Gunsten der Aneinanderreihung von Wörtern und Phrasen, die emotional beladen sind, verzichtet:

> Schmerz im Rhythmus der stampfenden Leiber und Maschinen, Schmerz mitten im Ohr […] Schlund, Schmerz, Schmerz, Arbeit, Arbeit, schreit das Loch im Lederleib […] Drohung, Arbeit, Schreie, Arbeit, Arbeit, Schmerz, Schrei, Schmerz, grausam […] stampfende stampfende Stiefel, näher, näher […]. (RG 75)

In solchen Fällen werden der Inhalt und die damit verbundenen Emotionen durch eine gewisse Reduktion der Form in den Vordergrund gerückt.

4.3. Textorientierte Analyse

Im untersuchten Stück hat die Opposition das Gute vs. das Böse, oder genauer gesagt ihre Verschwommenheit, den Schlüsselwert für die Interpretation, was nicht zuletzt durch direkt ausgedrückte lexikalische Oppositionen den Niederschlag findet: „Du böse böse Welt" […], „Du bist so böse böse Welt. […] Die böse ist so böse. […] Ich Bürscher bin so gut. […] Mündig Bürscher menschlich gut. Gut" (RG 39–40). Die oben genannte Gegenüberstellung ist vielmehr durch die transtextuelle Anknüpfung an die konzeptuellen Metaphern im Text konstruiert, und zwar: DAS BÖSE IST DUNKELHEIT bzw. BÖSE IST SCHWARZ – wo die Schwärze als Abwesenheit von Licht anzusehen ist – und DAS GUTE IST LICHT).[44]

Auf dieser Analyseebene fällt des Weiteren die Strategie des – zumindest scheinbaren – Wegdrängens des Aspekts von Gräueltaten des Krieges und der damit verbundenen negativen Emotionen ins Unsagbarkeitsfeld auf. Dies geschieht zum Beispiel durch Beschreibungen der Tötungen, die nicht (direkt) mit dem Krieg verbunden sind, wie des oben erwähnten Abschlachtens der Schwäne oder der Morde:

> Gehender Bürger: […] wieviel Uhr ist es jetzt eigentlich, hallo, Sie, umgotteswillen, was ist denn das, da hängt ja einer oder wie, mitten im Baum, verkehrt herum, an den Füßen aufgehängt und nackt fast scheints, ein Exhibitionist vielleicht, kann auch nicht sein, der ist ja gefesselt mit den Händen auf den Rücken, und aber ein Stock oder was durch die Ellenbeugen oder wie, scheußlich wie der da hängt, scheints wirklich tot, mitten im Baum, auch so fahl, an der ganzen Haut, unangenehme Farbe das, nein, der weiß nicht mehr wieviel Uhr es ist, […] der ganze Tag ruiniert, Gekreuzigter, falscher Schächer falscher. (RG 91–92)
>
> Dem Tod Geweihter Bürger: […] Hirnblutung ist sehr wahrscheinlich, Suizid möglich, hoffnungslosigkeitslos unverzweifelt, naht da schon mein Mörder, nimmt aus der linken Seite seines Regenmantels den Eispickel und hackt von hinten mir im Kopf das Hirn kaputt, ich tot (RG 99)

An den obigen Zitaten kann beobachtet werden, dass die Strategie des Verdrängens nicht darauf beruht, das die Beschreibungen völlig emotionslos sind, sondern auf der Substitution der Emotionen wie Schock, Furcht oder Mitleid durch Ekel, Argwohn oder Indifferenz. Im ersten Zitat kommt dies durch die Verwendung der emotional gefärbten Sprache, wie der (zur Nachahmung des schnellen Sprechens) zusammengeschriebenen Phrase „umgotteswillen" am Anfang – als Symptom des Schockiertseins – oder der Ausdrücke „scheußlich", „unangenehm", „der ganze Tag ruiniert", die den Ekel kundgeben. Im zweiten Zitat sind die gefühlsbezeichnenden Lexeme „hoffnungslosigkeitslos" und „unverzweifelt" zu finden, sowie

---

44 Siehe dazu auch Punkt 6 des vorliegenden Beitrags.

die Phrase „ich tot“, die von einer Art Distanzierung zeugen mag, da es eher ungewöhnlich ist, vom eigenen Tod in erster Person Singular zu berichten. Zum anderen wird die Furcht oder der Initialschock von den sprechenden Figuren dadurch reduziert oder geleugnet, dass das detailliert beschriebene Gräuelhafte als Tarnung oder Lüge abgetan wird:

> Flüsternder Bürger: […] und als wäre in den schon zertrümmerten Schädel und in das Hirn noch mehrfach mit diesem Hammer hinein geschlagen worden, so soll das alles verspritzt gewesen sein, hat es geheißen, gut, auch **ein Gerücht** (RG 90)
> Noch Flüsternderer Bürger: […] diese **Drastik zur Tarnung**. […] Absichtliche Spuren, **übertriebene** Leichen […], ein Gebrüll, vielleicht **zur Ablenkung**, bloß von was, da wird **etwas verschwiegen**, aber was. Vielleicht was viel was Fürchterlicheres (RG 90)

Die beiden Strategien können auch kombiniert werden:

> Gehetzter Bürger: Es riecht nach Menschenfleisch, Blut überall, auch Leiberberge, Berge von Leibern, Verhungerte, alles normal, heißt es, **Propaganda**, sage ich, **Lüge**, Morde vermutlich massenhaft Morde […] **Fürchterlichkeit, Fürchterlichkeiten** […] schreie, man hört Schreie, man riecht Menschenfleisch, man gleitet aus, eine Lache von Blut, Menschenblut, die Heiterkeit der Leute, **Tarnung, grauenhaft**, **was geschieht in Wirklichkeit**, **verborgen**, man weiß nichts, nichts ist sichern, man ahnt alles, alles, **mir schwindelt** […] Menschenfleischgeruch (RG 100)

Ein weiteres Manöver zur Wiedergabe des mentalen Abwehrmechanismus der Sprecher ist eine merkwürdige Zusammenstellung von gefühlsbezeichnenden bzw. emotional gefärbten Lexemen in Bezug auf die positiven Emotionen mit diesen, die negativ gekennzeichnet sind, im Gespräch zwischen zwei Soldaten:

> Junger Soldat: Da hält man den Atem an vor **Angst**, das ist **das Schönste**
> Weiser Soldat: Ja, wir sind **Glückliche**, da ist **ein Graben**, in den wir uns ducken können. […] Halten wir Rast, sind wir **glücklich**, sind wir **glücklich**, sind wir **klug**. […]
> Junger Soldat: Das ist **das Schönste**, ich bin **der Schrei**, still, starr gebannt in einem um Luft ringenden **Angst zerreißenden Riß in mir** (RG 97)

Darauf, dass während des Krieges die Emotionen abgedämpft werden bzw. werden sollen, kann außerdem die Anwesenheit der Routine in den Dialogen von Stammheimer und Stockhausen hinweisen. Das folgende dialogische Textsegment wird nämlich sieben Male wiederholt:

> Stammheimer: Ach Harald
> Stockhausen: Mensch, Bubi

Stammheimer: Sprechen wir nicht über Helga
Stockhausen: Sprechen wir über die guten alten Zeiten.
Stammheimer: Wir sprachen über die gute alte Zeit. (RG 36 *et passim*)

Dieser Dialog erscheint im Stück nur mit kleinen, ‚kosmetischen' Modifikationen, wie z. B. das Ersetzen des Lexems „sprechen" durch „reden"; statt „Sprechen wir nicht über Helga" kommt auch „Kein Wort über Helga" (RG 46) vor. Die Interpretation dieser Satzaustausche kann jedoch im Lichte der überhaupt nicht belanglosen Änderung von „Helga" zu „Hitler" (RG 101) umgekehrt werden, die mit dem siebten Auftreten des Dialogs zu Stande kommt, insbesondere wenn die transtextuelle Ebene berücksichtigt wird. Die Namen „Harald", „Bubi" und „Helga" beziehen sich nämlich auf Harald Juhnke – den deutschen Schauspieler, Bubi Scholz – den deutschen Boxer, und Helga Scholz – seine Ehefrau. Dazu wird in der ersten Szene mit dem erwähnten Dialog in erweiterter Version auf den Mord angespielt, den Scholz an seiner Frau acht Tage nach der Party in Juhnkes Berliner Villa 1984 begangen hat[45]:

Stockhausen: Mensch, Bubi
Stammheimer: Ach Harald
Stockhausen: Sprechen wir über die guten alten Zeiten.
Stammheimer: Nur über Helga nicht
Stockhausen: Die wurde von Bubi vor sieben Monaten mit dem Gewehr erschossen
Stammheimer: Weiter weiter hinten, ach Harald, Juhnke nachts bei Bubi (RG 35)

Mit dieser Anspielung am Anfang und mit dem Namen Hitler gegen Ende des Stückes (Szene 22 aus 24, Akt 5) kann eine Parallele zwischen einer blutigen Tötung, dem Zweiten Weltkrieg und den Mordtaten auf Geheiß Hitlers gezogen werden. Damit wird folglich auf die emotionale Einstellung des Autors gegenüber dem Krieg hingedeutet und es werden Emotionen des Rezipienten geweckt. In dieser Hinsicht ist überdies die Verwendung der Tempora von Belang. Auf den Vorschlag bzw. die Aufforderung Stockhausens – „Sprechen wir über die guten alten Zeiten" (RG 35 *et passim*) – erwidert Stammheimer im Präteritum „Wir sprachen über die gute alte Zeit" (RG 35 *et passim*), wodurch positive Erfahrungen und Emotionen in die Vergangenheit verdrängt oder gerückt werden und sich eine negative Einstellung zur Gegenwart des Krieges manifestiert. Was also zuerst emotionslose Routine zu sein scheint, erweist sich als deutlich emotional gefärbt.

45 Vgl. Lothar Gorris, „Ich will ein Vorbild sein", *Der Spiegel* 4 (1998): 112.

Die Kundgabe von Emotionen findet ferner durch die Verwendung der (typo-)graphischen Stilmittel, und zwar der nicht standardsprachlichen, regelwidrigen Schreibung und Interpunktion, in einigen Szenen statt. Die atypische Verwendung der Interpunkteme tritt in Szene 9, Akt 5 in der Aussage der Figur auf, deren Name als ein Wortspiel zu deuten ist. Die Bezeichnung „Knall Dichter Bürger" kann nämlich auf zweierlei Weise ausgelegt werden: 1) ein verrückter Dichter, 2) ein gegen Knall resistenter Bürger, wo die zweite Interpretation wiederum ambig ist, weil „der Knall" entweder ‚Explosion' oder ‚Wahnsinn' bedeuten kann. Da dieser Figur ein „Klarer Bürger" gegenüberstellt wird, neigen wir zur ersten Auslegung, oder einer Kombination der ersten (d. h. ein verrückter Dichter) mit der zweiten (d. h. gegen Knall resistent), in der unter „Knall" eine Explosion zu verstehen ist. In solch einem Fall kann die Verrücktheit eine Schutzhaltung, einen Abwehrmechanismus gegen den Krieg und seinen destruktiven Einfluss darstellen. Die atypische, regelwidrige Interpunktion fungiert hier als Symptom der mentalen Verfassung des Sprechers, zu der der Krieg beigetragen hat. Die Kommata in dieser Aussage, die eigentlich ein langer Satz ohne Punkte ist, werden übermäßig verwendet und stehen an den Stellen, wo sie auf keinen Fall auftreten sollten, z. B. zwischen dem Artikel und dem Substantiv oder Possessivpronomen und Adjektiv: „das andere ist der, Bücherpreis, unser, wichtigster Literaturpreis, der, bis heute, an Wichtigkeit überhaupt nicht, verloren hat" (RG 92). Darüber hinaus stehen einige Kommata mitten in den Lexemen: „Überblick in eine Art Geometrie, und Al, gebra als, Da, seinsäußerung" (RG 92).

Die wenigen Fälle der Kleinschreibung von Substantiven haben eine andere Funktion als das oben genannte graphische Stilmittel. Sie kommen in der Aussage des „Verantwortlichen Angestellten Mündigen Bürgers" dann vor, wenn sein Gespräch mit Stammheimer über den „realistischen Realismus" (RG 62), den sie „in der Realisation realisieren" (RG 93), offensichtlich sinnlos wird. Der Bürger stellt daraufhin fest: „Nein, **verzeihung entschuldigung** aber so, so geht es nicht weiter, so kommen wir nicht weiter miteinander […] kann das **wurscht** sein, mir ist das **wurscht**" (RG 93). Er verwendet auch abgebrochene Sätze: „also so kommen wir, so kann man sich ja überhaupt nicht, Hanna, sagen Sie" (RG 93), und spricht aufgeregt schnell, was durch Zusammenschreibung ikonisch[46] nachgeahmt wird: „Bitte **bitteschön** Herrää Herr Stammheimer, regen Sie sich Ihnen nicht auf **bitteschön**, bitte" (RG 93), oder „**Wiebitte** was das ist gut **wiebitte** hervorragend" (RG 69). Die Kleinschreibung der Substantive im Titel der Szene 14, Akt 5: „gewimmer und firmament" (RG 96) scheint hingegen nicht unbedingt

46 Von Ikonizität wird gesprochen, wenn die sprachliche Form und die Struktur eines Elements oder Vorgangs in der außersprachlichen Wirklichkeit vom Sprecher als ähnlich betrachtet werden. Vgl. Elżbieta Tabakowska, „Iconicity in Language – from Julius Caesar to Sebastian Janikowski", in: *Język a komunikacja 10. At the crossroads of linguistic sciences,* hrsg. v. Piotr Chruszczewski (Kraków: Tertium, 2006), 153.

relevant zu sein, weil dieses Manöver nicht, mindestens nicht direkt, durch den Inhalt des Gesagten motiviert ist. Es sei denn, dieses Stilmittel wird als Ausdruck der Überzeugung von der Relativität und von dem Chaos in der Zeit des Krieges gedeutet.

Das klarste Bild des Krieges mit seinem ganzen Gräuel kommt in der letzten Szene zum Ausdruck:

> Der Tod: Fällt mit krachenden Schüssen dazwischen. Alle sind getroffen. Blut schießt rot aus dem Fleisch hervor. Der Boden reißt die Leiber zu sich nieder. Da ist das Ende da. Der Vorhang fällt. Zeit vergeht. Der Vorhang hebt sich. Die Erde ist/blutüberströmt. (RG 103)

In dieser Beschreibung wird nichts in Zweifel gezogen oder geleugnet. Die Emotionen werden zwar nicht direkt genannt, aber sie werden durch die Präsenz von emotional gefärbtem Wortschatz („krachend", „niederreißen", „blutüberströmt"), der Satzlänge (kurze Sätze) zusammen mit einer veristischen Schilderung der Szene vermittelt. Das Ziel ist, bestimmte Emotionen bei den Rezipienten hervorzurufen. Wenn diese Beschreibung jedoch im Kontext des ganzen Stücks betrachtet wird, so kann sie als eigentlich abgedroschen und routiniert angesehen werden.

5. EBENE DER AKTEURE

Im untersuchten Drama, wie in literarischen Texten im Allgemeinen, äußert der Autor seine Ansichten und Einstellungen nicht direkt, sondern mittelbar durch die im Werk sprechenden Figuren – sie ergeben sich erst aus dem Zusammenspiel ihrer Aussagen, im Hinblick auf den Inhalt und die Form. Selbst durch die Wahl der Namen können Schlüsse hinsichtlich der Diskursposition des Autors gezogen werden.

Im Stück *Krieg* können die Figuren in zwei Gruppen eingeteilt werden. Die erste Gruppe machen diejenigen aus, die bestimmte Typen darstellen. So sind unter *dramatis personae* Bürger, Mädchen und Soldaten aufgelistet, die keinen Namen haben, sondern im Laufe des Stückes attributiv näher charakterisiert werden, wie etwa: „Schlachtender Mündiger Bürger" (RG 39), „Passierender Mündiger Bürger" (RG 41), „Junger Unbekannter Soldat" (RG 42), „Sinnender Soldat" (RG 53), „Chor der Jungen Hübschen Mädchen" (RG 57), „Chorführendes Mädchen" (RG 94). In der letzten Szene erscheinen plötzlich darüber hinaus die vorerst nicht aufgelisteten Figuren: „Luft", „Wasser", „Feuer", „Erde" und „Tod" (RG 103–104).

Mit den Namen der zur zweiten Gruppe gehörenden Helden werden dagegen transtextuelle Verknüpfungen hergestellt. Die erste Aussage im Stück wird von Stammheimer geäußert, was als eine transtextuelle Anknüpfung an das Stammheimer Missale, d. h. an das in den Jahren 1160–1170 entstandene Messbuch, interpretiert werden kann. Diese Annahme

wird dadurch plausibilisiert, dass diese Figur in der ersten Szene des Dramas das Stufengebet – den Eröffnungsteil in der Tridentinischen Messe – zitiert.[47] Es ist zudem im Lichte des Textthemas und der Aussage des Sinnenden Soldaten (Szene 25, Akt 1) über die Nützlichkeit des terroristischen Handelns (vgl. RG 53) nicht ausgeschlossen, dass der Name ebenfalls mit dem Stammheimer Prozess der RAF-Mitglieder (1975–1977) zu assoziieren ist.[48] Der Name der nächsten Figur, „Heidegger", verweist auf den Philosophen Martin Heidegger, zumal er durch seine Befürwortung Hitlers und des Nationalsozialismus bekannt ist. Deswegen sind seine Worte „Sieg Heil", „Auf den Führer" (RG 90) nicht überraschend, im Gegensatz zu „Sieg, die russische Revolution, Sieg, das Proletariat, Sieg, die Partei" (RG 71). Durch diesen ungewöhnlichen Zusammenstoß wird anscheinend die Überzeugung des Autors hervorgehoben, jeder Krieg sei im Grunde genommen dasselbe, eine Wiederkehr des Immergleichen. Unter diesen Umständen ist auch die Tatsache nicht überraschend, dass die weitere Hauptfigur, nämlich „Stockhausen", dessen Name als Verweis auf den Komponisten der von Hitler verfemten Zwölftonmusik Karlheinz Stockhausen interpretiert werden kann, im Stück ein Komplize Heideggers ist. Der Komponist gilt zudem als Vorläufer der elektronischen Musik und damit der Techno-Musik, was mit dem Engagement des Autors des Bühnenstücks für die Techno-Bewegung[49] übereinstimmt.

6. TRANSTEXTUELLE EBENE

Auf der letzten Ebene der Analyse nach dem DIMEAN-Modell sind Verweise auf die sozialistische Revolution zu finden, z. B.:

> Ist die Leistung der Revolution nicht die Revolution/Die Revolution ist ein Umsturz/Durch den die Klasse der Ausgebeuteten/Die Klasse der Ausbeuter stürzt/Sondern die revolutionäre Ordnung der Revolution/Ist die Exekution der Revolution revolutionär/Die Diktatur des Proletariats/Die Unterdrücker unterdrücken/Den Staat liquidieren/Alle Macht den Räten (RG 82)

oder auf den Spanischen Bürgerkrieg (1936–1939) und auf den Faschismus:

---

47 Siehe dazu Punkt 6 des vorliegenden Beitrags.

48 Vgl. Gudrun Schwibbe, *Erzählungen vom Anderssein: Linksterrorismus und Alterität* (Münster: Waxmann, 2013), 37.

49 Vgl. Christoph Blumröder, *Die Grundlegung zu der Musik Karlheinz Stockhausens* (Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1993), 95; 157–158.

> […] aber aus dem heroischen Kampf/Ihrer spanischen Brüder hat die internationale/Arbeiterklasse neue Kraft geschöpft/Greuel der Selbstzerfleischung dann/Der Faschismus man fragt sich/Wie hat man das ertragen (RG 85)

sowie auf den Vietnamkrieg (1955–1975), in dem Nordvietnam von der Sowjetunion, und Südvietnam von den Vereinigten Staaten unterstützt wurde:

> Und die Schaffung/So vieler Vietnams/Wie erforderlich/Um den US-Rassismus/Und Imperialismus/Überall in der Welt zu besiegen (RG 56)

Außerdem ruft der „Chorführende Bürger" in Szene 3 „Das Weltall in Frage und Antwort" neunmal „Sieg" (RG 89), worauf der Chor der Bürger jedes Mal „Heil" antwortet. Die oben genannten Anspielungen dienen allem Anschein nach dazu, das Bild des Krieges als Wiederkehr des Immergleichen wieder zu betonen. Symptomatisch ist in dieser Hinsicht darüber hinaus die Tatsache, dass Heidegger, also die Figur, mit der an Befürworter Hitlers angeknüpft wird, in „RSSS" seinen Sitz hat. Der Name kann nämlich als ein Anagramm zu SSSR gedeutet werden, d. h. zur Transliteration der russischen Abkürzung CCCP (‚Sojus Sowjetskich Sozialistitscheskich Respublik', dt. ‚Union der Sozialistischen Sowjetrepubliken').

Des Weiteren sind die Anspielungen an die christliche Religion im Stück präsent. Auf die Frage Stockhausens „Guten Morgen Freunde, wie gehen die Geschäfte" (RG 35) antwortet Stammheimer mit dem Satz aus dem Eröffnungsteil der Tridentinischen Messe, dem Stufengebet: „Introibo ad altare Dei" (dt. ‚Zum Altare Gottes will ich treten') (RG 35). Die Sätze aus diesem Gebet in deutscher Übersetzung sind eigentlich in die ganze Szene 1, Akt 1 hineingeflochten, in der beim Biertrinken über den Mord von Helga Scholz und über die Revolution gesprochen wird, und zwar: „Zu Gott der mich erfreut von Jugend auf" (RG 35) – lateinisch: „Ad Deum, qui laetificat juventutem meam"[50] – und „Stammheimer: Schaff Recht mir, Gott, und führe meine Sache/Stockhausen: Gegen ein unheiliges Volk, von frevelhaften, falschen Menschen/Stammheimer: Rette mich" (RG 36) – lateinisch: „Judica me, Deus, et discerne causam meam de gente non sancta: ab homine iniquo et doloso erue me"[51]. In Szene 19, Akt 1 mit dem Titel „In hora mortis" singt der Chor der „Jungen Hübschen Mädchen" Sätze des Gesangs „Agnus Dei" aus der eucharistischen Liturgie: „Miserere nobis Miserere nobis/Dona nobis pacem" (RG 51) – deutsch: ‚Erbarme dich unser, Schenke uns Frieden' – und setzt auf Deutsch fort, dreimal wiederholend: „Aber sprich nur ein Wort" (RG 50–51). Weiterhin heißt

50 Eugene Cummiskey (Hg.), The Roman Missal (Philadelphia: Cummiskey, 1876), xv.

51 Ebd.

es innehaltend: „Und meine“ (RG 51), ohne allerdings die gewohnte Formel – „(Und meine) Seele wird gesund“ – zu Ende auszusprechen. Stattdessen kehrt in dieser Szene der Satz „Es gibt keinen Trost“ (RG 50–51) dreimal wieder. Die Zitate aus der christlichen Liturgie können als Kritik an Religion gedeutet werden, die zum einen als Rechtfertigung des Krieges mit allen seinen Verbrechen und Gräueltaten (aus-)genutzt wird und – zum anderen – den Opfern keinen verheißenen Trost bringt. Darüber hinaus kann auf eine weitere intertextuelle Anknüpfung an die biblische Geschichte von Abraham und Izaak in Szene 18, Akt 5, betitelt „Narbe“, hingewiesen werden – als Ausdruck der Überzeugung von der Nichtexistenz Gottes im Lichte seiner unbarmherzigen Bitte einerseits und seines Schweigens andererseits:

> Hochbetagter Bürger: Hier bin ich/Wer ruft./Sieh mich./Ich höre./Und ich spaltete das Holz, und ich nahm meinen Sohn, und er trug das/Messer, und ich fesselte das Opfer, und ich erhob den Arm./Wer ruft./Hier bin ich./Ich höre./Sprich. (RG 99)

Die religiösen Anspielungen im Text des Stückes sowie in den Szenentiteln – wie „Hieronymus im Gehäus“, der auf den gleichnamigen Kupferstich Dürers verweist, in dem das Thema des Todes und der Auferstehung behandelt wird – stehen zusammen mit den transtextuellen Verbindungen zur Philosophie von Descartes in einem starken Kontrast zu den auf Popkultur Bezug nehmenden Titeln. Durch diesen merkwürdigen Zusammenprall kommt die kritische, negative Einstellung zum Krieg deutlich zum Ausdruck. Es kann sogar festgestellt werden, dass der Krieg verhöhnt wird. Der Titel der Szene 14, Akt 1 „Fun in Acapulco“ spielt deutlich auf die Szene 2. Akt 3 „The Texas Chainsaw Massacre“ in der Musikkomödie (1963) mit Elvis Presley in der Hauptrolle an, in der der rhythmische Satzbau und die Aneinanderreihung der Substantive an den Prozess des Zerhackens erinnern mag – man denke an den Slasher-Film (1974). Die Überschrift der nachfolgenden Szene: „Welcome To The Pleasure Dome“ – so wurde auch das den Hedonismus verehrende Album (1984) der britischen Gruppe Frankie Goes to Hollywood betitelt – klingt ironisch, wenn das Thema des Bühnenstücks berücksichtigt wird, insbesondere im Lichte des in dieser Szene (laut Bühnenanweisungen als handelnde Figur) vorkommenden „Teuflischen Gelächters“. Eine ähnliche ironische Haltung ist ebenfalls im Verweis auf das schwungvolle Lied von Heaven 17 (1981) – Akt 5, Szene 11 – spürbar: „At the height of the fighting, hey la ho!“ Als Titel der letzten Szene, die mit dem Bild der blutüberströmten Erde endet, tritt ein Zitat aus dem mit der sozialitischen Bewegung assoziierten Lied „Die Internationale“ auf: „Wacht auf, Verdammte dieser Erde“ (RG 103).

Zur Kundgabe der emotionalen Einstellung dient die Verwendung der konzeptuellen Metapher DAS BÖSE IST DIE DUNKELHEIT – auch in der Version BÖSE IST SCHWARZ, wo mit ‚schwarz‘ eher nicht die Farbe, sondern der Mangel an Licht gemeint ist – und der gegensätzlichen Metapher DAS GUTE IST LICHT. In der Nacht wird also geschossen, Fragen

drängen sich auf und die Soldaten hegen Nachtzweifel (vgl. RG 42–44). In der Nacht wird der „Lichthungrige Mündige Bürger" von Gedanken an „Gemetzel, Schlachten, Ströme von Blut" (RG 51) gequält und er wartet auf den Tag: „Doch es muß wohl Tag sein, Tag, nicht wahr, komm und bring Licht" (RG 52), genauso wie der „Chor der Jungen Hübschen Mädchen": „Der Morgen graut der neue Tag/Muß wohl entwirren was die Nacht […]/Erlebte hörte roch und sah" (RG 57). Des Weiteren endet das Stück mit dem Wort „Licht" (RG 103), was entweder als eine Bühnenanweisung zu lesen ist (Synonym: Ende) oder als Verweis auf die Metapher mit der Bedeutung: Mit dem Kriegsende endet auch das Böse. Es kommt jedoch ebenfalls zur Umkehr der LICHT-Metapher. Stockhausen hört die Stimmen: „Dauernd redete es dazwischen/Machen sie Licht/Ich machte Licht" (RG 80), aber er assoziiert das Licht nur mit der Verhörprozedur „Und Licht/Was empfinden sie beim Hören von Verhör […] Löschen sie das Licht" (RG 80), wobei für ihn auch die Dunkelheit schlechte Konnotationen trägt: „Schwarz schreit das Firmament" (RG 85). Der „Gehende Bürger" meint zudem „Fürchterliche Jahreszeit, das jetzt hier, dieses Licht, Tagesanbruch mitten in der Nacht […] wie soll man da schlafen als normaler Mensch" (RG 91). Auf diese Art und Weise kommt der Krieg anscheinend als die Zeit vor, in der alles relativiert werden kann, als Zeit des Negativen.

Eine weitere konzeptuelle Metapher, die von Belang ist, ist die LEBEN-ALS-THEATER-Metapher, die in den Diskussionen und Arbeiten von Literaturwissenschaftlern als Theater-Topos bezeichnet wird.[52] Bei Goetz wird dieses Lebenstheater mit folgenden emotional negativ gefärbten Komposita benannt: „Weltnichthaberort", „Wahrheitsvernichterort", „Geschichtnichtkennort" (RG 94), „Augenblicksort", „Dummheitsort" (x3), „Hirnlosezusammenrottungsort", „Nichtsdenkenort", „Folterort", „Schreiort", „Tunort" (x2), „Mordort" (x2), „Totort" (x2), „Abstraktionsort", „Geiststumpfsinnsort", „Musikseinwollerort", „Musiknichtseierort", „Fluchtort", „Materialschlachtort", „Keindenkerkennerort", „Nichtstrengeort", „Schlabberort" (x2), „Weiberort" (RG 95), „Satzausstellerort" (x2) (RG 96), „Es ist Userfeindlichkeit, das ganze Theater eine einzige Userfeindlichkeit […] Userfeindlichkeit als Prinzip" (RG 47). Es ist zu bemerken, dass alle oben angeführten Komposita nach demselben Muster routiniert gebildet werden.

Ein weiteres Symbol aus der Literatur und Kultur, das zur Erweiterung des Kriegsbildes dient, sind weiße Schwäne. In diesem Fall ist die Farbe nicht ausschließlich mit Sauberkeit und Licht als Gegenpol zu Schwarz assoziierbar, sondern sie steht als Gegenpol zu Rot – verstanden

[52] Siehe z. B. Sebastian Karnatz, *Eine Szene im Theater der Unendlichkeit* (Göttingen: V&R unipress GmbH, 2011), 152 *et passim.*

als Symbol oder konzeptuelle Metonymie des Lebens: für Tod[53]. Diese Todsymbolik wird – wie bereits oben erwähnt[54] – in der Beschreibung des Schwäneabschlachtens noch verstärkt.

ZUSAMMENFASSUNG UND SCHLUSSFOLGERUNGEN

Im untersuchten Stück von Rainald Goetz wird ein deutlich negatives Bild des Krieges sowohl durch den Inhalt des Gesagten als auch durch die sprachliche Form hergestellt. Die affektive Bewertung der Sachverhalte bzw. die affektive Erregung des Sprechers ergibt sich aus dem Zusammenspiel von Emotionen und Routinen auf allen im DIMEAN-Modell genannten diskursiven Ebenen. Dabei sind nicht nur bestimmte Lexeme emotional gefärbt. Die Emotionen kommen auch im Satzbau und durch die Verwendung der Tempora oder Interpunkteme, durch Modifizierung der konzeptuellen Metaphern sowie durch transtextuelle Anknüpfungen zum Ausdruck. Es ist ferner zu bemerken, dass die negative Einstellung zum Krieg im Ganzen gesehen im routinierten Sprachverhalten der sprechenden Figuren kundgegeben wird. Der negative Einfluss des Krieges auf die menschliche Psyche, insbesondere die Dämpfung der Gefühle, wird z. B. durch die Verwendung von Pejorativa im nicht pejorativen Sinn, durch Wiederholungen der Lexeme und ganzer Dialoge, durch routiniertes Verfahren hinsichtlich der Wortbildung – was an sich nicht ungewöhnlich ist, aber im Kontext des ganzen Stückes und in dem Ausmaß eine spezielle Funktion hat –, oder durch Anknüpfung an die in der Literatur und Kultur verbreiteten konzeptuellen Metaphern und Symbole vermittelt.

Literatur

Bednarek, Monika. *Emotion Talk Across Corpora.* Houndmills: Palgrave, 2008.

Bellman, Günter. „Motivation und Kommunikation". In: *Deutscher Wortschatz. Lexikologische Studien*, hrsg. v. Horst Heider Munske et al., 3–20. Berlin, New York: de Gruyter, 1988.

Blumröder, Christoph. *Die Grundlegung zu der Musik Karlheinz Stockhausens*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1993.

Cummiskey, Eugene (Hg.). *The Roman Missal*. Philadelphia: Cummiskey, 1876.

Fleischer, Wolfgang, Irmhild Barz. *Wortbildung der deutschen Gegenwartssprache*. Tübingen: Max Niemeyer, 1992.

---

[53] Vgl. Magdalena Zyga, „DOBRO TO BIEL, ZŁO TO CZERŃ? Motyw łabędzia, wrony oraz czarnego ptaka w literaturze i kulturze", in: *U źródeł fantasy I. Postaci i motywy z literatury niemieckiej w relacjach interkulturowych*, hrsg. v. Ewelina Kamińska, Ewa Hendryk (Szczecin: ZAPOL, 2013), 227–242.

[54] Vgl. Punkt 4.1. des vorliegenden Beitrags.

Fries, Norbert. „Grammatik und Emotionen". *S&P – Veröffentlichung des Lunder Projektes Sprache und Pragmatik* 38 (1996): 1–39.

Fries, Norbert. „Die Kodierung von Emotionen in Texten". In: *Journal of Literary Theory* 1 (2) (2007): 293–337; online verfügbare preprint Version: Zugriff: 13.02.2015. http://www2.hu-berlin.de/linguistik/institut/syntax/docs/fries2007a.pdf, 1–38.

Goetz, Rainald. „Krieg". *Spectaculum. Moderne Theaterstücke* 54 (1992): 35–103.

Gorris, Lothar. „Ich will ein Vorbild sein". *Der Spiegel* 4 (1998): 112–114.

Grucza, Franciszek. *Zagadnienia metalingwistyki. Lingwistyka – jej przedmiot, lingwistyka stosowana*. Warszawa: PWN, 1983.

Halliday, M. A. K. „Linguistic function and literary style: An inquiry into the language of William Golding's The Inheritors". In: *Collected works of M. A. K. Halliday. Vol. 2. Linguistic Studies of Text and Discourse,* hrsg. v. Jonathan Webster, 91–125. London, New York: Bloomsbury Academic, 1971/2002.

Karnatz, Sebastian. *Eine Szene im Theater der Unendlichkeit*. Göttingen: V&R unipress GmbH, 2011.

Kaszyński, Stefan H. „Vom Übersetzen der Weltbilder. Essay Über die Rolle der literarischen Übersetzer im europäischen Gedankenaustausch". *Studia Germanica Posnaniensia* XXIX (2003): 8–17.

Krysztofiak, Maria. „Übersetzungskritik im Spannungsfeld der Literaturkritik". *Studia Germanica Posnaniensia* XXIX (2003): 195–207.

Kubczak, Hartmut. *Idiolekt und Kommunikation*. Hürtgenwald: Guido Pressler Verlag, 2001.

Lakoff, George. „The Contemporary Theory of Metaphor". In: *Metaphor and Thought*, hrsg. v. Andrew Ortony, 202–251. Cambridge: Cambridge University Press,1993.

Lakoff, George, Mark Johnson. *Metaphors we live by*. Chicago, London: University of Chicago Press, 1980.

Lukas, Katarzyna. *Das Weltbild und die literarische Konvention als Übersetzungsdominanten*. Berlin: Frank & Timme, 2009.

Michel, Georg. „Okkasionalismen und Textstruktur". In: *Nominationsforschung im Deutschen*, hrsg. v. Irmhild Barz, Marianne Schröder, 337–343. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 1997.

Pieczyńska-Sulik, Anna. *Idiolektale Figurencharakteristik als Übersetzungsproblem. Am Beispiel der* Unkenrufe *von Günter Grass*. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 2005.

Riesel, Elise. „Graphostilistische Mittel im Wortkunstwerk". In: *Das literarische Werk als Gegenstand linguistischer Forschung* (*Linguistische Studien. Reihe A. 50)*, hrsg. v. Wolfgang Fleischer, 116–142. Berlin: Akademie der Wissenschaften der DDR Zentralinstitut für Sprachwissenschaft, 1978.

Schwibbe, Gudrun. *Erzählungen vom Anderssein: Linksterrorismus und Alterität*. Münster: Waxmann, 2013.

Schwarz-Friesel, Monika. *Sprache und Emotion*. Tübingen, Basel: Francke, 2007.

Spitzmüller, Jürgen. „Wege zum Diskurs. Methodische und methodologische Überlegungen zur diskurslinguistischen Praxis". In: *Diskurslinguistik – Systemlinguistik. Theorien – Texte – Fallstudien*, hrsg. v. Ryszard Lipczuk, Dorota Misiek, Jürgen Schiewe, Werner Westphal, 53–74. Hamburg: Verlag Dr. Kovač, 2010.

Tabakowska, Elżbieta. „Iconicity in Language – from Julius Caesar to Sebastian Janikowski". In: *Język a komunikacja 10. At the crossroads of linguistic sciences*, hrsg. v. Piotr Chruszczewski, 149–161. Kraków: Tertium, 2006.

Warnke, Ingo H., Jürgen Spitzmüller. „Methoden und Methodologie der Diskurslinguistik – Grundlagen und Verfahren einer Sprachwissenschaft jenseits textueller Grenzen". In: *Methoden der Diskurslinguistik*, hrsg. v. Ingo H. Warnke, Jürgen Spitzmüller, 3–54. Berlin, New York: de Gruyter, 2008.

Zyga, Magdalena. „Zur Rolle und Stellung der graphischen Stilmittel in der Diskursanalyse. Besprochen anhand der Untersuchung der Novelle *Frühling* von Thomas Lehr". *Studia Germanica Gedanensia* 29 (2013): 236–246.

Zyga, Magdalena. „DOBRO TO BIEL, ZŁO TO CZERŃ? Motyw łabędzia, wrony oraz czarnego ptaka w literaturze i kulturze". In: *U źródeł fantasy I. Postaci i motywy z literatury niemieckiej w relacjach interkulturowych*, hrsg. v. Ewelina Kamińska, Ewa Hendryk, 227–242. Szczecin: ZAPOL, 2013.

Magdalena ZYGA, Dr. phil., Oberassistentin am Institut für Germanistik der Universität Szczecin. 2012 Promotion mit der Arbeit *Idiolekte in deutschsprachigen literarischen Texten. Das Problem ihrer Übersetzung ins Polnische und Englische* (2013). Forschungsbereiche: Übersetzungswissenschaft, Diskursanalyse und kognitive Linguistik.
Kontakt: magdazyga@plusnet.pl

ZITIERNACHWEIS:

Zyga, Magdalena. „Das sprachliche Bild des Krieges als Zusammenspiel von Emotionen und Routinen im Bühnenstück *Krieg* von Rainald Goetz: Eine linguistische Fallstudie". *Colloquia Germanica Stetinensia* 25 (2016): 207–229. DOI: 10.18276/cgs.2016.25-11.