

Magdalena ZYGA
Uniwersytet Szczeciński

KRIEG UND SPRACHE DER LITERARISCHEN FIGUREN – DER DEUTSCHE KRIEGSHEIMKEHRER BECKMANN VERSUS DER WALISISCHE FAHNENFLÜCHTIGE GARY. EINE FALLSTUDIE

Abstract

War and the Language of Literary Figures – Beckmann, German Soldier Returning Home, versus Gary, Welsh Deserter from the Army. A Case Study

The paper is a presentation of a linguistic analysis of two plays for which the topic of war constitutes a tertium comparationis. The aim of the analysis is to state whether or not and in what way the influence of war on people manifests itself in the language of literary figures in the two plays which originated in two different countries. The main character of the play *Draußen von der Tür* [*Outside, at the door*], whose action takes place after World War II, is an aggressor while the protagonist of the play by the Welsh author is a deserter who fought for the 'right' side of the conflict during the war in Kosovo (1999). The ensuing conclusions are that, in spite of two different countries of origin and the gap of 48 years between them, the two plays display many similarities with respect to depiction of the influence of war on its participants.

Einleitung

Der Krieg ist eine grenzüberschreitende Erscheinung, die in verschiedenen Kulturen präsent ist und in den Texten verschiedener Genres behandelt wird. Das Thema des Krieges ist eine gemeinsame Größe, ein Tertium Comparationis für die Untersuchung der Bühnenstücke *Draußen vor der Tür* von Wolfgang Borchert (1947) und *Unprotected Sex* von Patrick Jones (1999). In den beiden Werken wird die Nachkriegszeit beschrieben. Da die Texte aber in unterschiedlichen Ländern und demzufolge auch Kulturen entstanden, eignen sie sich für die Erforschung folgender Aspekte:

- 1 Manifestationen der Auswirkung des Krieges in der Sprache der literarischen Figuren – vor allen der Protagonisten – von verschiedener Nationalität, die entweder Aggressoren oder Verteidiger sind.
- 2 Darstellung des Einflusses des Krieges auf die Menschen – sei es der Zweite Weltkrieg (Borchert) oder der Krieg in Kosovo (Jones) – von einem deutschen und einem walisischen Verfasser.

Untersucht wird hier, in anderen Worten, die Interdependenz zwischen linguistischen und extralinguistischen Faktoren (z.B. Diskursteilnehmer, Ideologie, situativer Kontext etc.), die in einem dialektischen Verhältnis stehen.¹ Es ist bemerkenswert, dass Fokussierung auf solche Relationen – was von (Diskurs-) Sprachwissenschaftlern wie Fairclough (2003), van Dijk (1998) oder Warnke/Spitzmüller (2009) propagiert wird – eigentlich auch der linguistischen Stilistik nicht fremd ist.² Den Ausgangspunkt für die Untersuchung bildet die Prämisse der kognitiven Sprachwissenschaft (im Sinne z.B. Langackers), dass auch grammatische Formen eine Bedeutung haben, die die Strukturalisten (‘Vor-Kognitivist’) wie Georg Michel eher als ‘semantische Auffüllung’³ oder Motivation⁴ bezeichnen würden.

Hier konzentrieren wir uns vornehmlich auf die Sprache der Protagonisten, die vor dem Hintergrund der Sprache anderer Figuren dargestellt wird. Die sprachlichen Aspekte, die wir in dem vorliegenden Beitrag vorstellen wollen, sind die Wortwahl sowie die Kohärenz und Kohäsion. Die Ergebnisse unserer Untersuchung des Satzbaus und der Schreibweise und Interpunktion, die unter einem anderen Gesichtspunkt durchgeführt wurde, wurden in einem Konferenzband (Zyga 2010) veröffentlicht. In dem genannten Artikel wurden die Unterschiede zwischen den Protagonisten und anderen Figuren nicht so stark hervorgehoben.

1 Vorstellung der Dramen

Der Protagonist des Stückes *Draußen vor der Tür* ist der Kriegsheimkehrer Beckmann. Nach seiner Rückkehr kann er sich im Zivilleben nicht mehr wiederfinden. Die Tatsache, dass er in der Nachkriegszeit den Menschen begegnet, wie Frau Kramer oder dem Kabarettregisseur, die den Zweiten Weltkrieg bereits verdrängt

¹ Vgl. Fairclough, Norman: *Analysing discourse*. London – New York: Routledge 2003. S. 22, 26–29.

² Vgl. Püschel, Ulrich: *Linguistische Stilistik*. In: Althaus, Hans Peter/Henne, Helmut/Wiegand, Herbert Ernst (Hrsg.): *Lexikon der germanistischen Linguistik*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1980. S. 304.

³ Michel, Georg: *Okkasionalismen und Textstruktur*. In: Barz, Irmhild/Schröder, Marianne (Hrsg.): *Nominationsforschung im Deutschen. Festschrift für Wolfgang Fleischer zum 75. Geburtstag*. Frankfurt am Main: Peter Lang 1997. S. 342.

⁴ Vgl. Bellmann, Günter: *Motivation und Kommunikation*. In: Munske, H. H. et al (Hrsg.): *Deutscher Wortschatz. Lexikologische Studien*. Berlin/New York: de Gruyter 1988. S. 3–20; vgl. Fleischer, Wolfgang/Barz, Irmhild: *Wortbildung der deutschen Gegenwartssprache*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1992.

haben, hilft ihm nicht dabei. Er fragt – u.a. Gott oder den personifizierten Tod – nach Moral und Verantwortung, aber vergeblich.

Im Mittelpunkt der Handlung des Dramas *Unprotected Sex* steht der Fahnenflüchtige Gary, dessen Frau Triste nach seiner Heimkehr aus dem Kosovokrieg (1998/1999) Schwangerschaft vortäuscht, obwohl sie tatsächlich Fehlgeburt hatte. Neben diesem Haupthandlungsstrang ist noch ein zweiter, nicht typischer vorhanden, nämlich von der dritten Figur, Denver, und seinem Kindheitstrauma. Dieser Faden, der sich am Ende mit dem ersten verbindet, kann jedoch alternativ als Kommentar eines Chors (wie in antiker Tragödie) interpretiert werden.

2 Wortwahl: gewöhnliche Wörter – ungewöhnliche Beschreibungen

2.1 Draußen vor der Tür

Die sprachliche Charakterisierung der Helden bezüglich der Wortwahl wollen wir mit der Untersuchung der Zugehörigkeit der Lexeme und Phrasen zu **Stilschichten** anfangen. Damit ist die Platzierung „an einer vertikalen Achse zwischen den Polen ‘gehoben‘ und ‘vulgär’“⁵ gemeint. In dieser Hinsicht kann festgestellt werden, dass die Ausdrücke, deren sich Frau Kramer und der Kabarettedirektor bedienen, sozialer Schicht entsprechen, zu der diese fiktiven Personen gehören. Frau Kramer verwendet also vornehmlich Kolloquialismen: „Schwamm drüber“ (37), „wenn man dabei durchdreht und in die Knie geht“ (37), „Die Juden konnte Ihr Alter nicht verknusen“ (37). In ihren Aussagen ist dazu ein Okkasionalismus (ein Neosemantismus) zu finden: *entnazifizieren* (37) [hier: Selbstmord zu verüben (von einem Nazi)]. Der Kabarettedirektor äußert dagegen standardsprachliche und gehobene Wörter und Phrasen: Stellung nehmen (28), Ehebruchchanson (47), prädestiniert (48). Die dritte Figur, die als Der Andere bezeichnet und oft als das Alter Ego Beckmanns gedeutet wird⁶, spricht hauptsächlich Standardsprache und bedient sich dreier Okkasionalismen, die morphologisch motiviert, kontextgebunden und daher leicht verständlich sind: *der Antworter* (12), *Neinsager* (13) und *Jasager* (13). Die Verwendung des standardsprachlichen Wortschatzes von der Zentralfigur Beckmann ist die erste Andeutung seiner Ausgeschlossenheit aus der Gesellschaft und seiner Inflexibilität. Dadurch, dass in seinen Aussagen nur ein Kolloquialismus *pennen* (11) und ein Vulgarismus *Schiet* (31) enthalten sind, kann er einer sozialen Schicht kaum zugeordnet werden. Zu bemerken ist, dass der oben genannte Vulgarismus nur im

⁵ Ludwig, Karl Dieter: Registerkonzepte: Ein Überblick. In: Cruse, David. A./Steger, Hugo/Wiegand, Herbert Ernst (Hrsg.): Lexikologie/Lexicology Bd. 21, 1. Halbband. Berlin: de Gruyter 2002. S. 785.

⁶ Vgl. Freund, Winfried/Freund-Spork, Walburga: Erläuterungen und Dokumente. Wolfgang Borchert Draußen vor der Tür. Stuttgart: Reclam 2005. S. 49.

Lied, das Beckmann vor dem Kabarettregisseur singt, und nicht beim spontanen Sprechen erscheint.

Der weitere hier zu berücksichtigende Aspekt der Wortwahl sind **rhetorische Figuren**. Die Analyse des Textes zeigt, dass in den Aussagen aller Gestalten eine beträchtliche Anzahl von metaphorischen Ausdrücken präsent ist. Der Kabarettregisseur sagt z.B.: „Reifen Sie auf dem Schlachtfeld des Lebens“ (31). Andere Instanzen sind: „Der Totenwurm klopft“ (52; Das Mädchen), „Das Leben hat tausend Zipfel. Greif zu!“ (50; Der Andere). Die meisten rhetorischen Figuren stammen jedoch von Beckmann, der sich außer den Metaphern, wie: „Die Kopfamputierten waren doch die Glücklichen“ (21), „Nur der Tod, der Tod hat zuletzt doch eine Tür für uns“ (43), zusätzlich einer Onomatopöie „teck tock“ (18, 52 etc, mehrmals) und Alliterationen (oder Wiederholung einer unbetonten Silbe am Wortanfang) bedient: „**D**onnernde, **d**rohende, **d**umpfe Sprechchöre“ (25), „Immer wieder präsentieren. **G**esichter, **G**ewehre. **G**espenster“ (29), „**G**ehungert. **G**efroren. **G**eschossen“ (31). In seinem aufwendig gelernten, geübten Lied, aber nicht beim spontanen Sprechen, tritt überdies ein Wortspiel auf (die Sau vs. sauber): „Das Lied von der **sau** –/Das Lied von der **sau** –/Das Lied von der **sauberen**_Soldatenfrau“ (32). Der mehrmals wiederholte Satz „Ein Mann kommt nach Deutschland!“ (53) im Monolog Beckmanns im Finale des Stückes kann als eine Synekdoche interpretiert werden, um die Soldaten, die nach dem Krieg nach Deutschland zurückkehren, zu bezeichnen.

Der Reichtum an rhetorischen Figuren bei gleichzeitiger Spärlichkeit von Vulgarismen macht den Eindruck, als ob der deutsche Autor der Meinung sei, kein außergewöhnlich derber Wortschatz sei nötig, um die Nachkriegssituation, auch in den Menschenmentalitäten, zu beschreiben. Die verwendeten Redefiguren dienen dabei nicht dazu, das Bild des Krieges zu verzieren, sondern eher zum Zwecke eines gewissen Verfremdungseffekts. Die fiktiven Personen, insbesondere der Protagonist Beckmann, wollen sich vom Krieg distanzieren. Der Distanzierungseffekt wird nicht mit Hilfe von ungewöhnlichen Wörtern erreicht – die Okkasionalismen sind relativ simpel und durchschaubar –, sondern durch originellen Umgang mit dem Wortmaterial. Es gibt ganze metaphorische Geschichten, die durch Ideen und Schlichtheit mit Bezug auf sprachliche Mittel bestechen, wie der Traum Beckmanns von dem mit Blut schwitzenden General, die Erzählung vom lieben Gott oder der Monolog im Finale. Selbst der Titel *Draußen vor der Tür* kann für eine Metapher gehalten werden, die sich auf die Situation der deutschen heimkehrenden Soldaten bezieht: Sie bleiben nämlich am Rande der Gesellschaft, weil die Gesellschaft sie nicht wiederaufnehmen will.

2.2 Unprotected Sex

Im Drama von Patrick Jones wird vor **Kolloquialismen und Vulgarismen** – insbesondere vor dem f-Wort – nicht gescheut, und dies gilt für alle Figuren: *bubbies* (220; Triste), *cunt* (225; Denver), *bloke* (211; Gary), *innit* (211; Gary), *fuck(ing)*

(mehrmals). Dabei ist jedoch bei Triste, im Gegensatz zum primär kolloquialen bzw. vulgären Gary, eine gewisse Anpassungsfähigkeit zu bemerken. Sie modifiziert ihre Ausdrucksweise je nach ihrem Gesprächspartner oder der Gesprächssituation:

Triste zu Gary: “yes Gary yes – it always seemed to either be totally **pissing down** or be so sunny you could walk barefoot on the pavement” (210)

Triste zu Denver: “Excuse me but have you got a phone?” (230)

Triste am Telefon zum Krankenhaus: “Hello can you help me please? I need a doctor” (230), “I don’t understand whats happening to him – his out of control and I’m frightened” (230).

Darüber hinaus sind für Tristes Sprechweise klischeehafte Ausdrücke charakteristisch, die nach einem bestimmten Muster gebildet werden: „a time to love a time to hate” (220), „a time to live a time to die” (220), „a time to weep and a time to ...” (221), „a time to love and a time to cast away” (239). Im Finale des Stückes äußert sie auch einen Okkasionalismus *mothermales* (258), der morphologisch und figurativ motiviert ist. Was Denver anbelangt, so ist die Stilschicht, aus der er schöpft, durch die Situation und das Thema seiner jeweiligen Aussage bedingt. Wenn er gerade einen (in ‚Episoden‘ geteilten) Monolog über die Ponys hält, verwendet er gehobenen Wortschatz. Sonst, anlässlich seiner Reflexionen über das Leben, vermischt er raffinierte Ausdrücke, wie *acknowledge* (211), *selected amnesia* (211), *commemorate* (212), *to elicit a dialogue* (212), mit Kolloquialismen und Vulgarismen. Zusätzlich enthält der Ausschnitt: “oh mother of men and mother of **moths** give me strength to enter the heavy world again ... This fucking world again and again...” (225f) einen Okkasionalismus (fett gedruckt), dessen semantische Auffüllung jedoch ohne Rekurs auf das Gedicht von Tennessee Williams *Lament for the moths*, auf das angespielt wird, nicht erschließbar ist. In der Strophe von Williams: “Give them, O mother of **moths** and mother of men/strength to enter the heavy world again,/for the delicate were the **moths** and badly wanted/here in a world by **mammoth** figures haunted” werden mit dem Lexem *moths* sensible Leute bezeichnet, die von brutalen *mammoths* vernichtet werden.⁷

Was **rhetorische Figuren** anbelangt, so verwenden Gary und Triste – die Frau aber nur dann, wenn sie ihren Mann nachmacht – Onomatopöien und Geräuschtranskription: “Wham bam [...] smash crash” (232; Triste), “bang bang” (214), “peeoow – do da dddddd yeoow” (214). In den Aussagen aller fiktiven Personen im Stück sind Metaphern und metaphorische Vergleiche zu finden: „and there inside her was the little foal curled up tight like a frozen stone age man as if ... as if ... it were sleeping – sleeping” (240; Denver), “my eyes have been bled raw from seeing” (257; D), “you are a star now – shining shining ...up in the dead skies” (256; Triste), „this viagra’d space this prozac wilderness this lithium clinic this loneliness so deep” (213; Gary), „stand like an oak tree in the wind and rain stand and be strong“

⁷ Vgl. Price, Simon: *Everything. A book about Manic Street Preachers*. London: Virgin Books 1999. S. 215.

(222; Gary). Es gibt zudem Personifikationen: “mountains that still bleed – still bleed – long to touch long to hold” (222; Denver), “you speak your heart after you have been made to think yours has died died” (213; Gary), “lissen lissen to the stars in dead skies, stars in dead skies skies” (213; Gary), eine Instanz von Synästhesie: “stabbing voices into my mind” (222; Denver), und von *contradictio in adiecto* (Oxymoron): “the blackest red you’ve ever seen” (238; D). Der Titel selbst lässt zudem zwei Interpretationen zu, eine wörtliche, d.h. ungeschützter Sex, oder eine metaphorische, d.h. ungeschütztes Geschlecht (=Männer).

Die Funktion der rhetorischen Figuren im Stück des walisischen Autors besteht, ähnlich wie im Drama von Borchert, in einer Distanzierung. Vom ganz gewöhnlichen Garn der Wörter ist schon wieder ein beunruhigendes, originelles Gewebe hergestellt. Mit Bezug auf Wortwahl wird trotz deutlich höheren Anteils an Vulgarismen bei allen Helden Inflexibilität des Protagonisten Gary sichtbar, der mit der sowohl anpassungsfähigen Triste als auch mit dem chaotischen, verwirrten Denver kontrastiert.

3 Kohärenz und Kohäsion: Echo vs. Assoziation

3.1 Draußen vor der Tür

Beim ersten Betrachten scheinen Beckmanns Gespräche **kohärent und kohäsiv** zu sein und nicht vom Durchschnitt besonders abzuweichen. Bei einer detaillierten Untersuchung fällt jedoch der Grad an Kohäsion und zum Teil auch Kohärenz in Beckmanns Idiotexten als unnatürlich hoch auf. Durch häufige Wiederholungen und Übernahme der Lexeme und Phrasen, die seine Gesprächspartner verwenden, entsteht ein echoähnlicher Effekt: „BECKMANN: [...] So wie der **Tisch Tisch** heißt. DER ANDERE: Wer sagt **Tisch** zu dir?“ (13), „DER ANDERE: Du hast **geträumt**. [...] BECKMANN: **Geträumt?**“ (14), „DER ANDERE **Träum** nicht weiter, Beckmann, du mußt **leben**. BECKMANN: **Leben?** Ach wo, ich **träume** doch gerade, daß ich sterbe.“ (41), DIREKTOR: [...] Frage, Hoffnung, **Hunger!** BECKMANN: **Hunger**, ja den haben wir.“ (29), DIREKTOR: „Was uns fehlt, das sind die Avantgardisten, die das graue lebendige leidvolle **Gesicht** unserer Zeit **präsentieren!** BECKMANN (für sich): Ja, ja: Immer wieder **präsentieren: Gesichter**, Gewehre. Gespenster. Irgendetwas wird immer **präsentiert**“ (29). Dieses strategische Manöver evoziert den Eindruck der Künstlichkeit und reduzierter Anpassungsfähigkeit. Der Leser nimmt dadurch den Protagonisten als eine Person wahr, die sich in der ihr umgebenden Wirklichkeit nicht wiederfinden kann, die unfähig ist, ein natürliches, spontanes Gespräch zu führen. Die automatisierten, beinahe roboterähnlichen Aussagen Beckmanns können als Manifestation des – mindestens partiellen – Verlusts der Menschlichkeit gedeutet werden.

3.2 Unprotected Sex

Im Unterschied zum Stück *Draußen vor der Tür* wirkt der Text *Unprotected Sex* chaotisch. Bei Denver mag der Themenwechsel in den Idiotexten manchmal abrupt sein, während die Geschichte über Ponys (bestehend aus separaten monologischen Einheiten) und das Gespräch mit Triste generell **kohärent und kohäsiv** sind. Die Monologe, die Denvers traumatische Kindheitsereignisse betreffen, sowie Garys Monologe über Kriegsgeschehnisse, sind wohl nach der Konvention des Bewusstseinsstroms gestaltet: Die Aussagen Denvers, die in Szene 1 ins Gespräch zwischen Gary und Triste eingemischt sind, scheinen fehl am Platze, besonders im Lichte von spärlichen Bühnenanweisungen: “GARY: do you remember Triste? TRISTE: what when? DENVER: memory me memoir hold the picture re-mem-ber – yes i i i remember?” (209), “GARY: when is it the right time say mun love? DENVER: coerce TRISTE: I mean you’re on leave from the army” (212). In dem onirischen Teil der Szene 1 (Garys Traum) sind Serien von unzusammenhängenden Äußerungen zu finden: “GARY: [...] carn get a goal past me – for a toffe flea- DENVER: THREE! GARY: why can’t i cry – say why -“ (214). “DENVER: bully – I am scared to say the word it cakes my arteries spits in my eyes layers my soul fucks my mind bully bullied bullying (shouts) bullySTOP!” (213), “GARY: [...] but don’t worry don’t worry – you are the mountain snow melting the sunflower sleeping the sad sun setting the lips speaking the heart my heart breaking” (223).

Wenn Beckmanns Dialoge in *Draußen vor der Tür* einer echoähnlichen Natur aufweisen, sind einige Gespräche von Gary und Triste von assoziativem Charakter, insbesondere der Meinungs austausch über das Wesen von Männlichkeit, wo Gary sich weigert zu antworten: “TRISTE: man GARY: woman TRISTE: together GARY: forever TRISTE: forever – NEVER“ (233), „TRISTE: fractured GARY: fragile TRISTE: feelings GARY: yes TRISTE: no GARY: yes TRISTE: no GARY: see who’s got the fucking problem? TRISTE: problem GARY: yes TRISTE: feelings“ (234f). Bemerkenswert ist zudem, dass am Anfang der Szene 1, wenn Gary und Triste über ihre Beziehung, über Tristes Schwangerschaft sprechen, ihre Aussagen ordentlich zusammenhängen, eine Person beendet die Sätze der anderen: “GARY: remember: when we smiled when we held each other like a TRISTE: ocean to the shore yes Gary I remember you GARY: me” (209), „TRISTE: do you remember the first time we GARY: did it like” (210). Dies könnte andeuten, dass Gary als Folge des Krieges die Fähigkeit verloren hat, mit anderen zu kommunizieren, über seine Emotionen zu sprechen. Der Verlust von Kohärenz und Kohäsion in Äußerungen Denvers über sein Leben, die bewusstseinsstromähnliche Textgestaltung können als Ausdruck von Denvers Trauma gesehen werden. Wenn wir die Geschichte über Ponys, die kohärent und kohäsiv wirkt, als Bericht über etwas annehmen, das Denver wirklich in seiner Kindheit erlebt hat und das ihn geändert hat – nicht als Kommentar zur Geschichte Garys und Tristes, die sich auf der Bühne abspielt – dann scheint der Krieg mit einer unmenschlichen und sinnlosen Gräueltat, d.h. mit der Tötung vom schwangeren Pony, gleichgesetzt zu sein. Der Krieg

wird hier auf diese Art und Weise als ein Faktor dargestellt, der die psychische Krankheit auslöst.

Zusammenfassung und Schlussfolgerungen

In den beiden Bühnenstücken, die hier untersucht werden, erweist sich der Einfluss des Krieges auf menschliche Psyche als ähnlich. Die zwei Protagonisten – der deutsche Kriegsheimkehrer Beckmann und der walisische Fahnenflüchtige Gary – sind als vom Krieg zerstört dargestellt, ungeachtet dessen, auf welcher Seite des jeweiligen Konflikts sie kämpften und ungeachtet des Landes (also auch der Kultur), in dem der jeweilige Text entstand. Die beiden Dramen weisen Ähnlichkeiten hinsichtlich der Figurenkonstellation auf: ein Spieler (Hauptfigur) – ein Gegenspieler – andere Figuren. Die sprachlichen Mittel, durch die sich die Auswirkung des Krieges manifestiert, sind jedoch nicht identisch.

Der Gehalt des Lexikons von Beckmann und von Gary zeugt vom Mangel an Flexibilität und von beschränkter Anpassungsfähigkeit. Damit die Figuren auf den Rezipienten solch einen Eindruck machen, werden ihnen jedoch lexikalische Einheiten aus anderen Stilschichten zugeordnet. Beckmann bedient sich generell standardsprachlicher Ausdrücke und Gary Kolloquialismen und Vulgarismen. Vor dem Hintergrund anderer Figuren erweisen sich die beiden als Außenseiter: Beckmann, weil er keiner der sozialen Schichten zu gehören scheint; Gary, weil er seinen Wortschatz nicht variiert, wie Triste es, je nach der Situation, oder Denver, chaotisch, tun. Sowohl Beckmann als auch Gary verwenden verschiedene rhetorische Figuren (Metaphern, Onomatopoetika, Alliterationen (Beckmann), *contradictio in adiecto* (Gary), Wortspiele), nicht um den Krieg zu veredeln, sondern um sich vom Krieg zu distanzieren. Ferner sind die Okkasionalismen in *Draußen vor der Tür* morphologisch motiviert und kontextgebunden, während die Gelegenheitsbildung (Neosemantismus) *moths* in *Unprotected Sex* von dem Leser/Zuschauer Kenntnis eines anderen literarischen Textes verlangt, was auf kulturelle Unterschiede zurückführbar sein kann.

Was Kohärenz und Kohäsion angeht, so ist ihr Grad in den Idiotexten von Beckmann und Gary nichtstandardsprachlich, d.h. sie sind zu kohäsiv oder chaotisch und unzusammenhängend, sodass die Sprache unnatürlich wirkt. Auf diese Art und Weise wird der Einfluss des Krieges auf Menschen dargestellt. Dies kommt klar zum Ausdruck, wenn die Aussagen vor dem Hintergrund der Idiotexte anderer Figuren oder im Zusammenhang mit dem jeweiligen Thema betrachtet werden. Die Aussagen von Frau Kramer, Herrn Oberst und dem Kabarettregisseur weichen von dem Durchschnitt nicht ab. Die Monologe Garys über den Krieg sind bewusstseinsstromähnlich wie diejenigen von Denver, die sein Kindheitstrauma betreffen. In Garys Gesprächen mit Triste über ihre gegenseitige Beziehung (ordentlich zusammenhängend) oder über das Wesen der Männlichkeit (vom assoziativen Charakter) ist der Kohäsion- und Kohärenzgrad anders.

Die oben beschriebene Gestaltung der beiden Texte, d.h. die Konzentration auf den Inhalt (Borchert) oder die Form (Jones), Anwesenheit der Bühnenanweisungen (Borchert) oder der Verzicht auf solche (Jones) beim Vermitteln einer ähnlichen Botschaft, folgt allem Anschein nach vornehmlich aus der Herkunft der Stücke und aus den damit verbundenen kulturellen Unterschieden. Dies scheint, obwohl die Unterschiede in der graphischen Gestaltung des Textes am klarsten zum Ausdruck kommen, auch für andere sprachliche bzw. textuelle Bereiche wie Lexik oder Kohärenz/Kohäsion zu gelten. Die Präferenzen der Autoren und der Zeitfaktor können hier ebenfalls von Bedeutung sein. Der vorliegende Beitrag ist jedoch nur eine Fallstudie, deren Ergebnisse noch weiter verifiziert werden sollten.

Quellenverzeichnis

- Borchert, Wolfgang: *Draußen vor der Tür*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1999.
- Jones, Patrick: *Unprotected Sex*. In: Jones, Patrick. *Fuse*. Cardigan: Parthian 2007. S. 207–258.

Literaturverzeichnis

- Bellmann, Günter: *Motivation und Kommunikation*. In: Munske, H.H. et al (Hrsg.). *Deutscher Wortschatz. Lexikologische Studien*. Berlin/New York: de Gruyter 1988. S. 3–20.
- Fairclough, Norman: *Analysing discourse*. London – New York: Routledge 2003.
- Fleischer, Wolfgang/Barz, Irmhild: *Wortbildung der deutschen Gegenwartssprache*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1992.
- Freund, Winfried/Freund-Spork, Walburga: *Erläuterungen und Dokumente. Wolfgang Borchert Draußen vor der Tür*. Stuttgart: Reclam 2005.
- Ludwig, Karl Dieter: *Registerkonzepte: Ein Überblick*. In: Cruse, David. A./Steger, Hugo/Wiegand, Herbert Ernst (Hrsg.): *Lexikologie/Lexicology* Bd. 21, 1. Halbband. Berlin: de Gruyter 2002. S. 784–793.
- Michel, Georg: *Okkasionalismen und Textstruktur*. In: Barz, Irmhild/Schröder, Marianne (Hrsg.): *Nominationsforschung im Deutschen. Festschrift für Wolfgang Fleischer zum 75. Geburtstag*. Frankfurt am Main: Peter Lang 1997. S. 337–343.
- Price, Simon: *Everything. A book about Manic Street Preachers*. London: Virgin Books 1999.
- Van Dijk, Teun A.: *The study of discourse*. In: Van Dijk, Teun A.: *Discourse as structure and process*. London: Sage Publications 1998. S. 1–33.

- Püschel, Ulrich: Linguistische Stilistik. In: Althaus, Hans Peter/Henne, Helmut/Wiegand, Herbert Ernst (Hrsg.): Lexikon der germanistischen Linguistik. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1980. S. 304–309.
- Warnke, Ingo H./Spitzmüller, Jürgen: Wielopoziomowa lingwistyczna analiza dyskursu, In: tekst i dyskurs – text und diskurs 2 (2009). S. 123–147.
- Zyga, Magdalena: Zerfall der Welt = Zerfall der Sprache? Analyse von zwei Texten: Draußen vor der Tür von Wolfgang Borchert und Unprotected Sex von Patrick Jones. In: Stettiner Beiträge zur Sprachwissenschaft 3. Diskurslinguistik – Systemlinguistik. Theorien – Texte – Fallstudien (2010). S. 343–351.