

DIE SPRACHE EDGAR WIBEAS: GESTUS, STIL, FINGIERTER JARGON\*

EINE STUDIE ÜBER ULRICH PLENZDORFS DIE NEUEN LEIDER DES JUNGEN W.

EWALD LANG

Akademie der Wissenschaften der DDR, Berlin

Das Ding lief großartig, Leute. Jedenfalls hat es eine Masse Jux eingebracht. Das Stück hat echt gepopt. Und über den ollen Plenzdorf haben inzwischen schätzungsweise mindestens dreitausend Schriftgelehrte irgendwas gesülzt. Jeans-Perspektive als verjüngende Erbe-Rezeption. In dem Stil, im Ernst. Ich habe nichts gegen einen ehrlichen Erklärer, ich meine, wenn einer rauskriegt, was in einem Buch drinsteckt und überhaupt, damit es andere dann auch mitkriegen. Das schon. Aber mit dieser Sprache kommt irgendwie doch keiner zu Rande. Die ist nicht echt. Ich meine: echt schon, aber nicht wirklich echt. Ich weiß nicht, ob das einer begreift.

1. Problemstellung

Natürlich haben wir schon begriffen: d a s hier ist n i c h t echt. Das ist nicht Originalton Plenzdorf/Wibeau, sondern eine als Motto getarnte Parodie auf denselben. Und wozu der Gag? Um gleich mal zu d e m o n s t r i e r e n, nicht nur zu sagen, worum es in diesem Aufsatz geht. Im Klartext geht es darum:

1.1. "Die Sprache Edgars" - was heißt das eigentlich? Was qualifiziert die verbale Selbstdarstellung einer Bühnenfigur in einem begrenzten und vom Autor genau fixierten Textcorpus als eigene

Sprache, als System von Ausdrucksmitteln mit individueller Charakteristik?

Intuitiv ist das jedermann geläufig. Auf der Basis hinreichender Kenntnis von Standarddeutsch und einiger Vertrautheit mit dem raum-zeitlichen Kontext unserer Kultur kann man die Wibeau'sche Redeweise sofort als spezifische Variantenbildung identifizieren, interpretieren und - wie gezeigt - auch parodieren.<sup>1</sup> Das verweist auf Überindividuelles: auf generalisierbare Muster und Regeln, die die individuellen Merkmale dieser "Sprache" untereinander und zugleich mit der zugrunde liegenden Standarddeprache in Beziehung setzen, somit die Abweichungen vom (neutralen) Standard als systematische bzw. zumindest als systematisierbare ausweisen und die Übereinstimmungen mit dem Standard als die das Verständnis sichernde Grundstrukturierung definieren. Kann man diesen - so recht allgemein formulierten - Zusammenhang genauer bestimmen und damit die intuitiven Befunde wenigstens ansatzweise auch linguistisch beschreiben?

1.2. Die Sprache Edgars - was bewirkt die eigentlich als literarisches Ausdrucksmittel? Wie funktioniert sie im Konnex oder im Kontrast zu anderen Determinanten der Wirksamkeit des Stücks?

Ohne Zweifel geht ein großer Teil des Plenzdorf'schen Erfolgs auf ihr Konto und ganz folgerichtig hatte die Sprache des jungen Wibeau ihren Platz im Widerstreit der Kritiker, in den zahlreichen Diskussionen war sie ein konstantes Nebenthema (vgl. dazu Sinn und Form 25, 1973, Heft 1 - 4 und 6), die diversen literaturwissenschaftlichen Analysen des Stücks widmen ihre an-

teilige Aufmerksamkeit in Gestalt landläufiger Etikettierungen (Argot, Slang, Jargon) und mehr oder minder positiver Wertungen ("schnoddrig", "bildhaft") mit Beispiel-Zitaten und gelegentlichen Salinger-Vergleichen. Analysiert und in einen Erklärungszusammenhang gebracht im Sinne der oben gestellten Frage wird sie hingegen nicht. (Ausgenommen davon sei Flaker (1975), auf den ich noch zurückkomme.) Nun ist diese Frage auch keinesfalls pauschal und komplett zu beantworten. Wegen des verwickelten Ineinandergreifens sehr verschiedenartiger Kompositionselemente, Strukturen und Bezugsebenen muß die Frage allein schon aus methodologischen Erwägungen in passende Teilaspekte zerlegt werden. Ein linguistischer Zugang könnte dabei folgende Aspekte und Problemstellungen ausgliedern:

- (a) Die "Sprache Wibeaus" kann nicht einfach global oder durch bloße Auflistung von Kennzeichen beschrieben werden, sondern es bedarf bestimmter Kategorisierungen für die einzelnen, als exemplarisch zu wertenden, Kennzeichen.
- (a-1) Für die Beantwortung der Frage 1.1, d. h. für die Charakterisierung der Wibeau-Variante von Standard-Umgangsdeutsch, dürften die Bereiche Lexik und Phraseologie und daraus ableitbare Implikationen für Sprachstil die wesentlichen Rubriken sein, in die merkmalsreiche Textbeispiele einzuordnen sind.
- (a-2) Die erste Stufe der Beantwortung der Frage 1.2. hingegen wird darin bestehen müssen, daß die gemäß (a-1) ermittelten Kennzeichen nun interpretiert werden in bezug

auf ihren gemäß Kontext und Situation im Stück sowie durch ein weites Spektrum zusätzlicher Determinanten (es handelt sich ja um ein Protokoll spontaner Alltagsrede!) bestimmten kommunikativen Sinn. Wir könnten hierfür versuchsweise die Rubrik Sprachgestus eröffnen.

Damit sind wir zunächst an einer wichtigen Schwelle angelangt: hier endet die Domäne der Linguistik und hier beginnt der Zuständigkeitsbereich literaturwissenschaftlicher Analyse und Interpretation, zumindest im Sinne herkömmlicher Gegenstandsbestimmung. Da von der Sache her aber ein integraler Zusammenhang besteht - denn natürlich ist die nach (a-1) und (a-2) eventuell beschreibbare "Sprache Wibeaus" nur eine, wenngleich wichtige, Facette der Figur Wibeau, des Stücks insgesamt, ja des durch das Stück exemplifizierten Genres (das Flaker (1975) unter dem Namen "Jeans-Prosa" eindrucksvoll beschrieben hat) - sollte man in dieser Schwelle keine Ressortabgrenzung sehen, sondern eher die Stelle, wo linguistische in literaturwissenschaftliche Aussagen zu überführen sind. So betrachtet markiert (a-2) den Punkt innerhalb der Hierarchie von Ebenen der Textanalyse und -interpretation, an dem literaturanalytische Wertungsaussagen unmittelbar, durch linguistische Sachaussagen untersetzt, bestätigt oder relativiert werden sollten. Dabei dürfte sich zeigen, daß zumindest methodologisch die Konsequenzen eines linguistisch orientierten Zugangs zur "Sprache Wibeaus" weit über diesen Punkt hinausreichen: sich verdeutlichen das Überführungsproblem.

(b) Die "Sprache Wibeaus" oder die "Sprache" irgendeiner ande-

ren literarischen Figur ist als linguistisch charakterisierbares Konzept keineswegs einfach deckungsgleich oder austauschbar mit dem Begriff gleichen Namens, wie er in literaturwissenschaftlichen Arbeiten in einer Reihe mit Begriffen wie "Thema", "Stoff", "Figurenkonstellation", "Sujetbewegung" etc. figuriert.

- (b-1) Aus dem Blickwinkel literaturwissenschaftlicher Analysen und Wertungen erscheint der Begriff "Sprache einer Figur" als synkretische Realisierung mehrerer, teilweise heterogener Ausdrucks- und Gestaltungsdimensionen (etwa "Typ des Erzählers", "Charakter des Helden", "Kontrast zu den Gegenfiguren", "Kennzeichnung des Milieus", "Markierung von Oppositionen", "Signalisierung eines Konfliktpotentials" - um nur einige solcher Dimensionen anzudeuten), d. h. die Sprache der Figur wird von vornherein gesehen und beurteilt in ihrem Wirkungsgefüge mit anderen Inhalts- und Ausdruckskomponenten des literarischen Produkts.

Aus dem Blickwinkel einer linguistisch angelegten Charakterisierung muß der Begriff "Sprache einer Figur" hingegen auf der Basis diskreter Spezifizierungen aufgebaut werden: erst die Differenzbestimmung zur Standardsprache, dann die schrittweise Aufarbeitung der komplexen literarischen Funktion dieser Sprachvariante durch Herstellung geregelter, d. h. in Regeln zu fassender, Beziehungen zwischen dem sprachlichen Ausdrucksrepertoire und immer weiteren, durch die literarische Anlage induzierten Dimensionen und

ebenen seiner Interpretation.

Aus dieser eben skizzierten Differenz - und ich glaube, es ist ein methodologischer Gewinn, wenn man sich klar macht, daß sie aufgrund unterschiedlicher Gegenstandsbestimmung, Zielsetzung und Vorgehensweise bei Linguistik und Literaturanalyse vorerst unvermeidlich ist und bleibt - resultiert das in (b) begründete Umsetzungsproblem literaturwissenschaftlicher in linguistische Aussagen über die Sprache einer Figur.

(b-2) Als Beitrag zur Lösung dieses Problems scheint - außer seiner grundsätzlichen Formulierung wie in (b-1) - zunächst eine konkrete Illustration am Beispiel der literaturwissenschaftlichen Plenzdorf-Rezeption ganz hilfreich zu sein. Gemeint ist der Nachweis, daß viele à propos Sprache des jungen W. in der Literaturkritik bzw. in der Literaturanalyse vorgebrachte Kommentare und Urteile über Eigenart und Wirkungsweise dieser "Sprache" - selbst wenn sie intuitiv ganz zutreffend klingen - nicht eigentlich gerechtfertigt werden (im Sinne der Rechtfertigung einer erklärenden Hypothese über einen Wirkungszusammenhang). Anders gesagt: es ist recht aufschlußreich zu sehen, wie die Erklärungsbedürftigkeit bestimmter Wirkungen des Wibeau-Jargons verdeckt wird durch die Eingängigkeit bestimmter Wendungen des Kritiker-Jargons, mit dem über den ersteren gehandelt wird.

Immerhin ist daraus die Einsicht zu gewinnen, daß - so suggestiv das im konkreten Fall auch sein mag - in der Literaturwissen-

schaft (natürlich nicht in der Literatur!) literarische Rede über literarische Rede nichts erklärt, sondern lediglich intuitive Befunde auf intuitive Befunde projiziert. Leicht gesagt, aber schwer zu ändern.

(c) schließlich ist die "Sprache Wibeaus" als Faktor der Wirksamkeit dieses Stücks noch auf einer weit allgemeineren Ebene zu berücksichtigen, die allerdings jenseits der literaturwissenschaftlichen, geschweige der linguistischen Gegenstandsbestimmung liegt. Gemeint ist jener schwer umschreibbare gesellschaftliche Bereich, in dem sich die literarischen, überhaupt die kulturellen Kommunikationsprozesse abspielen, wo sich die jeweiligen Träger dieser Prozesse als Gemeinschaft verstehen und zu erkennen geben. Hier sind im Sinne soziokultureller Rahmenbedingungen für unsere Problemstellung zwei Angaben zu machen:

(c-1) Die "Sprache Wibeaus" als Typus einer literaturfähigen Ausdrucksform besitzt - in ihren Ursachen (genetisch) wie in ihren Wirkungen (ästhetisch) - starke assoziative Verbindungen zu anderen, nicht sprachlich sich artikulierenden, aber dennoch kulturemiotisch funktionierenden Kommunikationsformen Jugendlicher, zu den darin sich realisierenden Bedürfnissen und zu den dabei ausgebildeten Einstellungen, Gewohnheiten und Konventionen.

Um das Pauschalwort "Subkultur" zu vermeiden, will ich wenigstens einige Stichworte nennen: Film, Phonoelektro-

nik, Disco; die Clique als Sozialisationsraum mit zeitweilig stärkerer Prägung als Familie, Brigade, Jugendverband; die damit verbundenen Zugehörigkeits- bzw. Unterscheidungs-signale in Kleidung, Haarschnitt, Lektüreauswahl, Urlaubsziel, Reiseart, Konsumverhalten, Sexualpraktiken etc.; die Sensibilisierung für das "Echte" am Detail, die unkritische Pauschalabsage an das komplementär "Unechte" insgesamt, die naive Kultuvierung von Wunschträumen und die unausbleibliche Ankunft in der Wirklichkeit - wie all dies zusammen mit der "Sprache vom Typ Wibeau" ein Flechtwerk einander assoziierender Motive und Symbole ergibt, das zum typologischer Indikator eines ganzen Genres werden kann, das hat Flaker (1975) in einer Querschnittstudie durch die jüngere Literatur der sozialistischen Länder Europas - ich muß mich wiederholen - höchst eindrucksvoll beschrieben. <sup>2</sup>

(c-2) Die "Sprache Wibeaus" selbst ist - was ihren Wirkungsanteil in diesem Gesamtgefüge betrifft - trotz mehrfacher, auch veröffentlichter Anregungen in dieser Richtung meines Wissens bisher nicht ausführlich untersucht worden. <sup>3</sup> Dies ist angesichts der vielfältigen, durch das Stück ausgelösten, Rezeptions- und Aufarbeitungsaktivitäten etwas verwunderlich. Neben den um die Figur Wibeau sich entzündenden literaturpolitischen Kontroversen - auf die Diskussion von 1973 können wir als auf eine inzwischen durchlaufene Etappe zurücksehen - hat vornehmlich das Werther-

Wibeau-Verhältnis die Aufmerksamkeit der Literaturanalytiker in Anspruch genommen.

Der vorliegende Aufsatz ist somit einerseits ein linguistischer Nachtrag zur Plenzdorf-Rezeption; er kann vor allem bezüglich (b) und (c) auf vorgängige Studien als Kontextinformation zurückgreifen. Andererseits ist er ein erster Vorstoß, die "Sprache" einer literarischen Figur als Untersuchungsgegenstand in den Überschneidungsbereich linguistisch-literaturwissenschaftlicher Analysebemühungen einzuführen. Dabei scheinen mir die methodischen Vorausüberlegungen ebenso wichtig zu sein wie die anschließenden (notwendig fragmentarischen) Beispielanalysen.

So wie es günstig war, die Problemstellung nach den drei zunehmend komplexeren Stufen (a) - (c) zu entwickeln, scheint es nun günstig, bei der Darstellung, die nur für (b) und (a) linguistische Ansätze bringen kann, in umgekehrter Reihenfolge zu verfahren. Und was die Flut von Plenzdorf-Arbeiten angeht, so werden wir sie am besten nach einem bestimmten Schema kanalisieren und ausgewählte Zitate als Springsteine benutzen.

## 2. Bücher ziehen Bücher nach sich<sup>4</sup>

2.0. Auf kein anderes Werk der jüngeren DDR-Literatur ist dieser Satz, nimmt man ihn als Formel mit Variablen, so beziehungsreich und vielsinnig anwendbar wie auf Die neuen Leiden des jungen W. von Ulrich Plenzdorf (entstanden 1968/69, Prosaerstveröffentlichung 1972, Bühnenuraufführung Halle 1972 - ich setze im folgen-

den die Kenntnis des Werks voraus und beziehe mich auf den Text der Prosafassung. <sup>5</sup> Einmal ins Auge gefaßt findet die Formel tatsächlich auf dem gesamten Spektrum der Betrachtung literarischer Form, Interpretation und Wirkung ihre jeweiligen Belegungen. Dadurch werden immer neue Facetten des komplizierten literarischen Prozesses sichtbar, in den das Stück nach Intention, Komposition und Rezeption eingegangen ist.

Die Formel erweist sich daher gleichermaßen geeignet (1) für die Erfassung bestimmter in und um das Stück sich manifestierender werkinthener Vorgänge, nämlich wie sich Literatur auf Literatur bezieht (ad (b-1)), und (2) für die Resümierung bestimmter durch das Stück ausgelöster werkehtener Vorgänge, nämlich wie Literaturkritik und -analyse, wie die verschiedenen Formen von Meta-Literatur auf das Stück reagieren (ad (c-2)). Daß wir hierbei - natürlich mit verschiedener Belegung - dieselbe Formel benutzen können, läßt vermuten, daß hier - im synchronischen Schnitt - die in werkinthener vs. werkehtener getrennten literarischen Vorgänge de facto in einem ursächlichen Zusammenhang stehen. Dieser Zusammenhang zeigt sich aktuell in etwa folgender Proportion: Je komplexer die internen Literaturbezüge in einem Werk, desto vielfältiger die externen Meta-Literaturbezüge auf das Werk.

Zugleich aber gibt die Formel - ins Diachronische gewendet - eine Vorstellung davon, wie sich Literaturtraditionen akkumulieren, literarische Modelle aufstocken und Rezeptionsanforderungen modifizieren.

Betrachten wir nun als Kontextinformation für unser Thema inbezug auf das Wirkungsspektrum des Stücks eine Auswahl von Belegungen der oben genannten Formel.

## 2.1. Werkinterne Verweise

2.1.1. Wibeau - Werther: Dies ist die offensichtlichsste, auf zwei Ebenen durchgeführte Bezugnahme auf Literatur im Stück: "durch das verbale Zitat aus und durch die strukturelle Parallele mit Goethes 'Werther'" (Weinmann (1973:224))

Dieser im Stück aus dem Blickwinkel Wibeau-Vater - Werther und Salinger vs. Werther noch mehrfach gebrochene und insgesamt höchst kunstvoll arrangierte Verweiszusammenhang stand im Zentrum der Diskussion in Sinn und Form, NDJ etc., er dominierte in den Theaterkritiken und bestimmte das Gros der literaturwissenschaftlichen Analysen, in denen z. T. einseitig oder spekulativ, meist aber doch erhellend und manchmal ingenieös das Wirkungspotential dieser durch Zitatmontage und Sujetangleichung getragenen Verweisstruktur beschrieben und in seinen Komponenten rekonstruiert wird.

Neben Weimann (1973) sind hier vor allem zu nennen: Wapnewski (1975), Waiblinger (1976), Jauß (1978) und die für die kompositorische Werther - Wibeau - Parallele mehr als erschöpfend gründliche Monografie Reis (1977).

2.1.2. Wibeau - Salinger: Auch hier eine Mehrfachbezugnahme, durch ausdrückliche, zweimalige Erwähnung ("Das ist echt, Leute!")

- so qualifiziert Wibeau eines seiner beiden Lieblingsbücher) und durch Angleichungen im Stil der Redeweise Wibeaus an die des Holden Caulfield.

Diese Verweishinsicht, die sich im Stück ja viel vordergründiger darbietet als die strukturelle von 2.1.1., hat in bezug auf eine mutmaßliche Figurenverwandtschaft Caulfield - Wibeau einerseits wie auf die literarische Machart des Plenzdorf-Stückes andererseits, zu einigen vorschnellen und wenig plausiblen Urteilen geführt. Ich nenne hier nur als Beispiel Reich-Ranicki (1973), der Plenzdorf platterdings Epigonentum unterstellt ("Fänger im DDR-Roggen"), verweise aber gerne auf die präzise Gegenargumentation in Reis (1977:93f.) Eine (isolierte) Fehlwertung findet sich in der von Schweickert (1973:861) gegen Weimann vorgebrachten, etwas leichtfertigen Einwendung bezüglich der Salinger-Adaptation durch Plenzdorf. <sup>6</sup>

2.1.3. Wibeau - Robinson: Der Verweis auf das zweite Lieblingsbuch Edgars hat einen gewissen Signalwert für den unter (c-1) oben erwähnten Assoziationsbereich der Symbolwelt Jugendlicher, und zwar gleich in synthetischer Kopplung. So sagt Wibeau, nachdem er endlich allein auf seiner Laube seinen Blue-Jeans-Song im "satten Sound" losgelassen hat: "Anschließend fühlte ich mich wie Robinson Crusoe und Satchmo auf einmal. Robinson Satchmo." (DnL, 23)

2.1.4. Wibeau - Plenzdorf: Dies ist ein - von Schlenstedt (1974:204) entschlüsselter und gedeuteter, im Stück als Meinungsäußerung Wibeaus über einen öden Film getarnter - kritischer

Selbstverweis des Autors, nämlich auf seinen Film "Kennen Sie Urban?" von 1971 (Drehbuch:Plenzdorf), und zwar auf den Film als Typ.

Die Verweiskonstellatation Autor — Erzähler — Autor mag in diesem Fall nur als Indiz für die programmatische Identifizierung des Autors mit seiner Figur gelten, die übrigens auch durch den werkexternen Verweis Plenzdorf - Werther bestätigt wird: Nach Werther befragt sagt Plenzdorf in der Diskussion: "Es ging mir da im Prinzip wie Edgar Wibeau. Zunächst sah ich nur die Aktualität bestimmter Textstellen." (SuF 25 (1973)243).

Als Konstellation von Figuren-"Splitting" zum Zwecke des Selbstverweises ist dies jedoch zugleich eine Variante (ebenenverschoben) der "gesplitteten" Erzählerperspektive im Stück selbst: Wibeau (post mortem aus dem Jenseits) retrospektiv über Wibeau (als Handlungsträger), darauf werden wir noch zurückkommen.

Jede dieser Verweishinsichten auf Literatur eröffnet einen kompositorisch zu nutzenden Interpretationsbereich (Hinweis im Stück: "Sowieso sind meiner Meinung nach in jedem Buch fast alle Bücher." (DnL, 24)). Darauf beruht die in der Diskussion oft erwähnte "Vieldeutigkeit" des Stücks. Externer Hinweis von Plenzdorf selbst: "Der Text ist bewußt auf Auslegbarkeit geschrieben." (SuF 25(1973)243) - Für alle Bezüge finden sich stets auch - halten wir das fest! - vom Autor ins Stück eingestreute, bisweilen versteckte Interpretationshinweise.

Für die sprachliche Ausführung des Texts sind die bisher aufgezählten Verweise u. a. wichtig als Kontrastquellen oder als Assimilierungsinstanzen - was im Stück für 2.1.1. und 2.1.2. ganz offenkundig ist, was aber auch für die "gesplittete" Erzählperspektive nachweisbar ist.

2.1.5. Wibeau in der Fortsetzung: Zwei literaturinterne, aber über das Stück hinausgehende Verweise sind bei der Charakterisierung des Wirkungsspektrums noch zu erwähnen: Wibeau figuriert - analog zum Verweis 2.1.2. oben - nun seinerseits in einigen späteren Werken der DDR-Literatur. In Rolf Schneiders Roman "Die Reise nach Jaroslaw" (1976) begegnet die Heldin Gitti - typologisch und sprachlich eine Cousine Edgars - dem jungen W. "persönlich", und in Volker Brauns "Unvollendeter Geschichte" (1975) liest die Heldin Plenzendorfs Stück, meditiert über ihren Leseindruck im Kontrast zu einer zitierten Plenzdorf-Kritik aus der Zeitung. Dies ist ein exemplarischer Fall dafür, wie diachronisch nun externe meta-literarische Bezugnahmen erneut in werkinterne literarische Verweise überführt werden - literarisch aufgehobene Literaturkritik.

Nach diesem Vorgriff können wir die verschiedenen werkexternen Belegungen der Formel "Bücher ziehen Bücher nach sich" nun kürzer abhandeln, zumal sie für das Thema "Sprache Wibeaus" weniger hergeben als die werkinernen; dennoch sind sie als Information über das Wirkungsspektrum des Stücks ganz angebracht.

## 2.2. Sekundärliteratur über Plenzdorf

2.2.1. Neben zahllosen Theaterkritiken in Zeitungen und Journalen,

neben Lesebriefen und Diskussionsbeiträgen (Sinn und Form 25, Neue Deutsche Literatur u. a.) gibt es dann auch Aufsätze über die Diskussion und zur Kritik der Kritik (etwa Schmitt (1974) und wesentlich fundierter in Schlenstedt (1979), sodann die unterschiedlich langen und unterschiedlich tiefgehenden Einzel-, Querschnitts- und Tendenzanalysen, deren wichtigste oben schon genannt worden sind.

2.2.2. Plenzdorf ist ferner in die Literaturgeschichten und Handbücher eingedrückt ("Geschichte der Deutschen Literatur", Bd.11: Literatur der DDR, Berlin 1976:687 ff.; "Neues Handbuch der Literaturwissenschaft", Bd. 21, Wiesbaden 1979 etc.), er bevölkert die Überblicke, Surveys, Öckerki ...

2.2.3. Plenzdorfs Stück ist mancherorts in die Lehrpläne der höheren Klassen aufgenommen worden, ins Lektürprogramm des Deutschunterrichts und in die Themenliste für Schulaufsätze. In Frankreich ist es Staatsexamenthema für 1980 ...

2.2.4. Sogar der Titel des Stücks hat andere Buchtitel nach sich gezogen, wobei kommerzielle Gesichtspunkte nicht auszuschließen sein dürften. So erschien 1976 in München eine mit Plenzdorf/Wibeau gar nicht sachlich zusammenhängende, aber dessen Publicity nutzende Sammlung von Neologismen (Autor: Hans Weigel) unter dem Titel: "Die Leiden der jungen Wörter"(1)

Fast unnötig zu sagen, daß Plenzdorfs Stück das Interesse für den "Werther" erheblich belebte, den Absatz der Reclam-Ausgaben sprunghaft steigerte und auch Salinger-Nachauflagen zeitigte.

Der Irradiationseffekt des Stücks im Prozeß der literaturbezogenen gesellschaftlichen Kommunikation wäre nun seinerseits schon wieder ein Buch wert - für den noch offenen Punkt 2.2.5.1 - Wir müssen schleunigst zurückkehren zu den Ursachen dieser Wirkungen, vor allem zu dem als Vehikel oder Medium dabei ursächlich beteiligten Faktor Sprache.

### 3. Die "Sprache Wibeaus" im Echo der Kritik

3.0. In diesem Abschnitt werden wir, auf der Suche nach Antworten zu Frage 1.2. oben, einen Stapel von Kritiken und Analysen zu Plenzdorfs Stück durchsehen, um literaturwissenschaftlich formulierte Hinweise und Wertungen über Charakter, Funktionsweise und Wirkung der "Sprache des jungen W." zu sammeln und so die Konturen des literaturwissenschaftlichen Begriffs der "Sprache Wibeaus" zu gewinnen. Was uns dabei vornehmlich interessiert, ist, inwieweit Aussagen von dieser Seite geeignet sind, Merkmale der Redeweise einer (Bühnen-) Figur zu **b e s c h r e i b e n** und ihre Wirkungsweise zu **e r k l ä r e n**.

3.1. Zunächst fällt auf, daß die "Sprache Wibeaus" auf viele Kritiker (es gibt vereinzelt auch abwehrende, rügende Stimmen) eine den professionellen Formulierungsehrgeiz anstachelnde, verführerische Appeal-Wirkung ausübt. Der von dieser Sprache suggerierte Eindruck der Lockerheit drängt offenbar nach sofortiger Umsetzung in lockeren Ausdruck über sie, aber dies natürlich nicht in ihr und auch nicht in der Alltagssprache des Publikums, sondern in der besonderen Ausdrucksweise der Meta-Literatur. Schon

wir einige Beispiele an, wobei ich die hier vornehmlich interessierenden, die "Sprache Wibeaus" charakterisierenden Stellen hervorhebe.

Zunächst zwei Theaterkritiken, eine akzentuiert negativ und eine insgesamt positiv wertende: <sup>7</sup>

- (a) Edgar, in eine munter-freundliche Kindergärtnerin verliebt, benutzt Werther-Passagen, um sein Gefühl für sie in eine andere als seine ironisch und schnoddrig aufgemotzte (eigentlich ausgelagte) Jux-Sprache zu fassen (Rischbieter, 1973:33)
- (b) Plenzdorf ... macht ... die Sprache auf eine bisher literarisch bei uns kaum genutzte Weise fündig: diesen unbehauenen, rissig-farbigem Jargon. Zugleich das Paradoxon: Eingengtsein in die brüsk entworfenen Sprachbilder. ... Das kommt alles so frisch gebrüht aus dem Maul (mag er es sich auch damit nicht verbrennen). (Niehoff, 1973)

Nun mag es zum Spezifikum der Theaterkritik gehören, daß hier der Rezensent seine Aufgabe vor allem darin sieht, die eigenen Eindrücke von der Wirkung eines Stücks ganz unmittelbar und durchaus subjektiv werbend oder warnend an ein größeres Publikum weiterzugeben, die Suggestion eines Stücks zu rekonstruieren, die Faszination einer Aufführung zu wiederholen - deshalb vielleicht der Gebrauch mehr assoziativ als deskriptiv auf die Sprache bezogenen Prädikate (schnoddrig aufgemotzt; brüsk entworfen etc.), der Griff zu synthetisierenden Metaphern (unbehauener, rissig-farbiger Jargon) und die Vorliebe für Bindestrich-Kombinationen. <sup>8</sup> Gut, gestehen wir der Theaterkritik zu, daß sie sich

solcher Mittel bedient, um die primäre Wirkung, die von der "Sprache Wibeaus" ausgeht, durch die Assoziationswirkung auf sie bezogener Ausdrücke der Kritikersprache zu reproduzieren. Zweifelhaft wird ein derartiges Verfahren aber, wenn es um die literaturwissenschaftliche Analyse des Stücks geht. Immerhin steht hier nicht die intuitiv eventuell angemessen nachvollziehbare Reproduktion von Wirkungen im Vordergrund, sondern doch wohl eher die rational rekonstruierbare und durch Kriterien überprüfbare Wirkungsanalyse. Nehmen wir als Beispiel einen Fall, wo die virtuose Rede über die "Sprache Wibeaus" in einem deutlichen Kontrast zu dem steht, was der Autor im selben Aufsatz an klar umrissener Analyse über die Kompositionsstruktur des Stücks zu sagen hat:

- (c) Das alles wird rückblickend dargeboten in der Sprache, Haltung und Selbstkundgabe des Helden. Und eben diese Sprache zwischen Pubertät und Berufsschulabschluß wird für unsere Literatur entdeckt: Sie ist fix und schnoddrig, gefühlkarg und nüchtern und doch bildhaft. In ihr lebt das Bild der Großstadt ("Ich denke mich streift ein Bus"), die internationale Welt des Jazz und des Sports - und die behende Lässigkeit jugendlicher Gestik. Eben diese gestische Qualität wirkt stark: Wie der sprachliche sich im körperlichen Ausdruck wiegt, wie er aus der Hüfte federt, in den Knien wippt und schlakst, unter der Mähne schnoddert und lispelt, wie das understatement flippt und im Paradox feixt - das alles ist treffend beobachtet und trefflich aufgezeichnet. (Weimann 1973:222-223)



Wollten wir gehässig sein, dann könnten wir daraufhin die Wibeau-Pistole zücken und replizieren: "Das sollte wahrscheinlich ungeheuer originell wirken oder unausgedacht." (DnL, 28) - wir verwerfen den Einfall aber zugunsten einer sachlicheren Betrachtung der Frage: Was erfahren wir hier über die "Sprache Wibeaus"?

Zunächst erfahren wir über die Sprache (= Lexik, Phraseologie, Stil) wenig bzw. unzutreffend Belegtes: Daß die Bildhaftigkeit mancher Wendungen Wibeaus sich des Großstadt-Milieus bediene, scheint mir durch das Bus-Beispiel kaum erwiesen. Gibts Busse nicht ebenso im ländlichen Kraftverkehr? Und ist das ganz analog konstruierte Bild "Ich dachte, mich tritt ein Pferd" (DnL, 62, 68-69) so typisch für die Großstadt? Es kommt doch bei diesen Bildern weniger auf das "städtische" oder "ländliche" Denotativinventar an, als vielmehr auf ihr semantisches Konstruktionsmuster. Genau darauf weist doch z. B. die Kopplung beider Metaphern in der Wendung "Ich dachte, mich tritt ein Pferd und streift ein Bus und alles zusammen." (DnL, 68-69) hin. - Was sonst über Merkmale der Sprache gesagt wird (außer dem Hinweis auf Jazz und Sport als Sphären der Vokabelentnahme) - nämlich understatement und Paradox, zwei durchaus zutreffende, aber eben inbezug auf ihre Realisierung zu beschreibende Kennzeichen - wird unter der Rubrik "gestische Qualität" angeführt und virtuos ausgemalt, aber nicht wirklich erklärt. Statt anzugeben, wie sich "die behende Lässigkeit jugendlicher Gestik" in der Sprache Wibeaus, also in Plenzdorfs Text, mani estiert - und es gibt tatsächlich Merkmale im Text, die man (vgl. (a-2) oben) von der sprachlichen Anlage des Textes her unter Sprachgestus fassen könnte - liefert Robert Wei-

mann eine Serie wohlkomponierter Metaphern, die der Sprache Wibeaus zuschreiben, was bestenfalls über die gelungene Realisierung der Figur Wibeau in einer bestimmten Aufführung oder Inszenierung durch den jeweiligen Darsteller gesagt werden könnte. Wenn man Gestus wörtlich nimmt als "ausdrucksinterpretierte Körperbewegung", dann sind (ausgenommen das mir nicht ganz verständliche "flippende understatement") sämtliche hier aufgebotenen Metaphern zu entschlüsseln als Prädikate über das Register der nicht-sprachlichen (wippt, schlakst etc.) oder über-sprachlichen (lispelt, feixt) Darstellungsmöglichkeiten, mit denen ein Schauspieler einen Text in die aktuelle Rede einer Bühnenfigur verwandelt. - Soviel zur oben erwähnten verführerischen Appeal-Wirkung der "Sprache Wibeaus" für Kritiker und Analytiker - sie kann offenbar dazu verführen, das Fehlen einer reflektierten, rationalen Beziehung zum Gegenstand "Sprache einer Figur" routiniert überspielen zu wollen, wodurch dann das Manko erst so recht sichtbar wird.

3.2. In einem ursächlichen Zusammenhang mit dem hier vermuteten Manko steht vielleicht auch der Befund, daß manche literaturwissenschaftlichen Urteile über die "Sprache Wibeaus" Unsicherheit oder Verlegenheit verraten, nicht durch Überspielen, sondern durch undifferenzierte Reihung von quasi-synonymen Termen oder durch ungenaue Einordnung. Beispiele:

- (d) (Für mich) stellt Plenzdorfs Arbeit einen Ansatz zu einer Durchdringung (der Wirklichkeit von hier und heute) dar, und sie geschieht von seiner Seite aus mit dem Zustoß, den Zugriff durch die Sprache, die sich zusammensetzt aus einer

genauen Kenntnis des Jargons, des Idioms, des Argots, der "Blumensprache", des Dialekts junger Leute von heute und ihrer raffinierten Verfeinerung durch den Schreibenden, die wiederum durch den Darsteller etwas Individuelles, Persönliches erhält und damit eine nochmalige Raffinierung erfährt. (Schumacher 1973:242)

Zwei Punkte sind hier als erklärende Hinweise festzuhalten:

(1) die "Sprache Wibeaus" ist durch den Autor "raffiniert verfeinert", also ein künstlerisches Konstrukt. (2) Zwischen dem Text und seiner Realisierung im Spiel auf der Bühne bleibt eine Differenz und zugleich ein künstlerisch zu nutzender Spielraum. Dies sind triftige Aussagen an der im Anschluß an (a-2) oben erwähnten Schwelle. Ihre Begründung und Rechtfertigung aus sprachlichen Befunden fällt hier hingegen etwas unverbindlich aus: Die Termini Jargon, Argot, Idiom, man könnte noch anfügen Slang u. a. unterscheiden sich mehr durch die Sprache, aus der sie entlehnt sind, als durch die Sache, die sie bezeichnen. Selbst in der Sprachwissenschaft sind dies keine Termini technici, denen allgemein verbindliche, systematische Differenzierungen entsprechen - alle beziehen sich auf sozial und/oder funktional bestimmte Varianten der Standardsprache, deren Gebrauch die betreffenden Sprecher als zugehörig zu einer bestimmten Schicht oder Gruppe ausweist. Am klarsten ist noch der Begriff "Dialekt" als (durch Lautstruktur und Lexik indizierte) regional und vermittelt dadurch sozial kennzeichnende (merkmalhafte) Variante der Standardsprache (hier etwa: Schriftsprache) - aber die Kategorie "Dialekt" ist gerade bei Wibeau kaum einschlägig ausgeprägt (Plenzdorf

hat mit Bedacht vermieden, Mittenberg erkennbar in Sachsen oder Mecklenburg zu lokalisieren!).

Als Beleg für unsichere bzw. ungenaue Einordnung mag stehen:

- (e) Es scheint immer ein Gewinn zu sein, wenn sich Schriftsteller auf die Volkssprache, die wirklich gesprochene, beziehen. Jedenfalls das Germanistenidiom, das der Grammatiker, dürfte wohl nur selten zu poetischer Vergegenwärtigung geeignet sein. Mit gewisser Berechtigung und in gewissen Grenzen, natürlich, kann gesagt werden: Poeta supra grammaticos. Insofern ist Plenzdorfs Erzählung sprachlich-formal und damit zusammenhängend und darüber hinaus inhaltlich ein realistisches Abbild eines Teils unserer Jugend. (Riese 1973:879)

Daß sich die "Sprache Wibeaus" erfolgreich auf die "wirklich gesprochene" Sprache bezieht, ist gewiß richtig, aber für die Begründung dieses Erfolgs werden dann m. E. die falschen Gegenkonzepte herangeholt: Das "Idiom der Germanisten" und das "der Grammatiker" bezeichnet doch wohl die professionelle Art und Weise, wie solche Leute über Literatur oder über Sprache schreiben, aber nicht die Sprache in der sie Literatur, also poetische Werke, verfassen. Ich kann mich des Verdachts nicht erwehren, daß Utz Riese die Germanisten und die Grammatiker hier nur ins Spiel gebracht hat, um daran lateinisches Bildungstreibgut aufzuhängen. Selbst wenn dies eine Anspielung auf Brecht sein sollte, der einen ähnlichen Ausspruch getan haben soll, worauf Roman Jakobson in der Steinitz-Festschrift (Berlin, 1965:175) hinweist - stop! Keine seitliche Arabeske mit Verweisen in der Sekundärliteratur!, also selbst wenn

dies nicht auf unbestimmte antike Klassik, sondern auf Brecht verweisen sollte, ist es sachlich unpassend: es geht bei dem Spruch um poetische Lizenzen gegenüber der grammatischen Ein- gegensetzlichkeit seiner Verse. Beides findet sich nicht in Plenzdorfs Stück, weder Verse noch Verletzungen der grammati- schen Norm der deutschen Standardsprache. Gegen wen oder was hebt sich die "Sprache Wibeaus" nun also günstig ab?

Die Beispiele (a) - (e) sind hier nicht (nur) aus Streitlust angeführt oder aus Besserwisserei - die Linguistik hat vorerst auch keinen "besseren" Begriff von der "Sprache Wibeaus" anzubie- ten, sie hat nur eine andere Sehweise zu offerieren - sondern um - neben den verarbeitbaren Hinweisen - in mehreren Aspekten vorzu- führen, worin das in (b) oben genannte, die Beantwortung der Fra- ge 1.2. erschwerende Problem besteht. Die aufgeführten Beispiele bleiben als literaturwissenschaftlich intendierte Aussagen sämt- lich jenseits der Schwelle ihrer Überführbarkeit in linguistische Sachaussagen.

3.3. Aufschlußreich für die Rezeption der "Sprache Wibeaus" sind u. a. die folgenden, weniger ambitionierten, aber dafür di- rekt für (b-1) und (a) verwertbaren Meinungsäußerungen:

(f) Was die Sprache anbelangt, so hat U. Plenzdorf, zumindest für mein Dafürhalten, nicht immer eine glückliche Hand ge- habt. Einiges klingt allzu gewollt "locker" und "jung", und man war nicht immer davon überzeugt, daß Jugendliche sich tat- sächlich so und nicht anders ausdrücken (Hirschmann 1973:673)

(g) Meine Begeisterung baut auf folgenden Punkten auf: (a) Sprachstil: auch wenn er stark von Salinger beeinflusst ist, ist er eine 'verdichtete' (= zusammengefaßte) Literatursprache unserer Zeit, wie man sie vorher auf der Bühne (und auch im Film) nicht hörte. Ein einzelner Jugendlicher spricht natürlich nicht so, aber wenn man die Ausdrücke von einigen Dutzend summiert, erhält man die Sprache Edgars. (Siegel 1973:868)

Bei (f) kommt aus einem, freilich naiven, Differenzempfinden der Verdacht, daß die "Sprache Wibeaus" ein Konstrukt ist, bei (g) die überlegte Behauptung, daß sie dies, um repräsentativ zu sein, sogar sein muß. Zusammen mit den in Beispiel (c) - (d) diesbezüglich zu findenden Andeutungen führt uns dies nun zur Analyse der "Sprache Wibeaus" selbst und zwar in Form von Fragen, die übergreifend sind in dem Sinne, daß sie jeweils einen literaturwissenschaftlichen und einen linguistischen Aspekt bündeln und somit die in 1.1. und 1.2. gebotenen Formulierungen ergänzen.

3.4. Nehmen wir als Prämisse an, daß die "Sprache Wibeaus" ein künstlerisches Konstrukt ist. Dann lautet die Frage: Wie ist dieses Konstrukt gemacht worden? Der linguistische Aspekt der Frage ist:

(d-1) Was determiniert die "Sprache Wibeaus" als spezifische Variante der Standardsprache? Hier kommen die Frage 1.1. und der Komplex (a) aus 1.2. zum Zuge.

Der endtsprechende literaturwissenschaftliche Aspekt der Frage ist:

(d-2) Wie ist aus den zahllosen möglichen Varianten diese ausgewählt und in die Komposition des Stücks eingepaßt worden?

Hier kommt der Komplex (b) aus 1.2. ins Spiel sowie die werkiternen Verweise aus 1.2.

Daran schließt sich dann die Frage an: Wie korrelieren die Kennzeichen der (konstruierten) "Sprache Wibeaus" mit den in der Rezeption ausgelösten Wirkungen? Beschränken wir uns auf den Gesichtspunkt, daß hier durch die "Sprache" eine Figur aufgebaut werden soll. Der linguistische Aspekt der Frage lautet dann:

(e-1) Was sind die Effekte für das Erscheinungsbild der Figur? Inwiefern sind sprachliche Besonderheiten erkennbar als Symptom, Ausdruck und/oder Funktion bestimmter emotionaler, motivationaler, usw. Einstellungen der Figur. Die Figur ist ja nicht allein repräsentiert durch das, was sie sagt, sondern mindestens ebenso durch das, wie sie es sagt.

Der literaturwissenschaftliche Aspekt, der hieran zu untersuchen wäre, stellt sich etwa so dar:

(e-2) Woraus erklärt sich die (vom Publikum größtenteils dem Autor bescheinigte) "Echtheit" der "Sprache" und über sie vermittelt die "Authentizität" der Figur Wibeau? Der Echtheitseindruck wird durch eine fingierte Sprache erzeugt, das wirft erneut die Frage nach der - These, daß die Produktion und die Rezeption eines literarischen Werkes als symmetrische, zueinander spiegelbildlich verlaufende Prozesse aufzufassen seien.

Zum letzten Punkt werden wir Essentielles nicht sagen können, aber seine Erwähnung in diesem Zusammenhang scheint mir nicht un-

wichtig. Zu den Mechanismen, nach denen der Echtheitseindruck erzeugt wird, werden wir Einiges zusammentragen können, hauptsächlich aber geht es um die linguistische Unterersetzung literaturwissenschaftlicher Aussagen über die "Sprache Wibeaus" - so wie wir nunmehr eingekreist und durch ein Raster von Fragen als Analysegegenstand bestimmt haben.

#### 4. Die "Sprache Wibeaus" - linguistische Aspekte

##### 4.1. Fingierter Jargon

4.1.0. Zum Begriff "Jargon" als Hintergrund nur so viel: Jede natürliche Sprache existiert in Form eines heterogenen Systems unterschiedlicher Varianten oder Ausprägungen, die vermittelt intuitiv identifizierbarer, systematisch zusammenhängender Kennzeichendie regionale und/oder soziale Gliederung der betreffenden Sprachgemeinschaft sowie sog. funktional-stilistische Differenzierungen der Kommunikationsformen reflektieren. Eine derartige Variante ist zu beschreiben als eine durch phonologisch, morphologisch, lexikalisch oder syntaktisch indizierte Kennzeichen für eine dieser Gliederungs- oder Differenzierungsdimensionen definierte Klasse von sprachlichen Ausdrücken. Die Zugehörigkeit eines Ausdrucks zu einer derartigen Systemvariante realisiert die konnotative Bedeutung des Ausdrucks, die entsprechenden strukturellen Indizien repräsentieren seine konnotative Einordnung. Konnotationen sind demzufolge Verweisrelationen zwischen strukturellen Merkmalen sprachlicher Ausdrücke und bestimmten Bedingungen oder Formen ihres Gebrauchs in der gesellschaftlichen Kommunikation. Konnotativ definierte Varianten des Sprachsystems haben traditionelle, nicht unbedingt scharf abgrenzende Bezeichnungen in

der Linguistik; regional basierte Varianten heißen Mundarten bzw. Dialekte, funktional bestimmte Varianten sind etwa mündlich-saloppe Umgangssprache, Schrift- oder Hochsprache, die nach sozialer Schicht (Herkunft, Bildung), Berufsparte oder Altersgruppe spezifizierbaren Varianten werden Jargon, Slang u.a. genannt. Die normale spontane Kommunikation vollzieht sich gewöhnlich in konnotativer Bündelung oder Mischung. (Zur gesamten Problematik sei auf Serebennikow (1973) verwiesen, zur theoretischen Abklärung und formalen Rekonstruktion konnotativer Zusammenhänge, vornehmlich anhand phonologisch indizierter Dialektkennzeichen, auf Bierwisch (1976), (1978)).

In diesem hier skizzierten Sinne gibt es einen Jugendlichen-Jargon, d. h. ein Ensemble sprachlicher Ausdrücke oder Ausdrucksformen, die für die Redeweise Jugendlicher "zwischen Pubertät und Berufsschulabschluß" (wie Weimann ganz zutreffend sagt) konnotiert sind, und dieser Jargon existiert unter Einschluß diverser sozioökonomisch, soziologisch oder landschaftlich geprägter Subvarianten als empirisch zugängliche, zumindest passiv beherrschte Kommunikationsvariante für sämtliche (nativen) Sprecher - in diesem Falle: des deutschen Sprachgebiets.<sup>9</sup> Aus diesem Reservoir hat Plenzdorf geschöpft. Aber natürlich nicht nur daraus: Er hat die Intention, eine Figur durch ihre Sprache zu charakterisieren, sie in ein dramaturgisches Gefüge, das den Kontrast zu anderen, ebenfalls via Sprache gestalteten Figuren einschließt, einzufügen, und er hat dafür nur ein sehr begrenztes Textcorpus zur Verfügung. Er muß also aus textökonomischen wie aus ästhetischen Gründen "verdichten", d. h. auswählen und montieren, dokumentieren und konstruieren. Was daraus resultiert ist eben ein fingierter Jargon,

d. h. eine konnotierte Subvariante der deutschen Standardsprache, die es exakt als solche empirische nicht gibt, die aber dennoch exemplarisch ist im Hinblick auf die mit ihr verbundenen Zwecke und Rezeptionsbedingungen.

Die wesentlichen Konstruktionsverfahren bei diesem Unternehmen sind (a) Exemplifizierung und (b) Variierung, beide ziehen sich durch sämtliche Ebenen und Struktureinheiten der sprachlichen Ausführung des Stücks durch. Exemplifizierung heißt hier, daß die sprachliche Porträtierung einer Bühnenfigur durch eine begrenzte Auswahl typischer, spezifischer Ausdrucksmittel erfolgen muß, Variierung heißt hier, daß die Präsentation dieser Auswahl im jeweils passenden Verhältnis von Allgemeinem und Individuellem, Bekanntem und Neuem, insgesamt: von rezeptionsfreundlicher Verständlichkeit und ästhetischem Dechiffrierungsanzreiz erfolgen muß.

Immer steht da ein Beispiel für viele und zugleich stehen oft mehrere Varianten im Dienst einer Zwecksetzung. Dies gilt natürlich auch für unsere folgenden Beispielanalysen, die wir grob nach den in (a) Abschnitt 1.2. oben genannten Kategorisierungen anordnen.

#### 4.1.1. Lexik und Phraseologie - allg. meiner Anteil

Der für Wibeau nicht spezifische, in seinen Bestandteilen gewissermaßen dokumentarische (z. B. in entsprechenden Wörterbüchern auch vermerkte) Anteil seiner "Sprache" läßt sich etwa durch folgende Passagen illustrieren: (konnotierte Ausdrücke sind unterstrichen)

(1) Und in (der) Gegend gab's also eine Horde, die kippte Parkbän-

ke um, schmiß Scheiben ein und dergleichen Zeugs. Kein Aas konnte sie erwischen. Der Anführer war ein absolut ausgeschlagener Junge. Aber eines mehr oder weniger schönen Tages klappte es doch. Sie griffen ihn... (DnL, 47)

(2) Dann wollte ich bis Mittag pennen und dann sehen, wie der Hase läuft in Berlin. (DnL, 23)

Wir brauchen das nicht im Detail zu kommentieren. Solcherart ist ein großer Teil der spontan erzählenden saloppen Rede: mit Vulgarismen, Kolloquialismen, typischen Satzanschlüssen und festen bzw. humorig abgewandelten Redewendungen. In dieser konnotativen Mischung ist das quasinaturalistisch, jedenfalls nicht "verdichtet". Wenn wir dazu noch eine mittellange Liste von Ausdrücken nehmen, die in den Joer Jahren speziell für jugendliche um die Zwanzig in Mode waren (etwa: aufreißen für erhalten, finden; etwas drauf haben für können; ungeheuer, mächtig als Adverb für sehr; etwas reißt einen nicht vom Hocker für etwas beeindruckt oder begeistert weniger als erwartet etc.), dann haben wir den - von Plenzdorf in sich stimmig zusammengestellten - Hintergrund, vor dem sich nun die Figur Wibeau sprachlich profilieren muß.

#### 4.1.2. Lexik - spezifischer Anteil

Hier beginnt die eigentliche kreative Konstruktion. Die charakteristische "Sprache" einer Bühnenfigur muß sich durch einige wenige Merkmale auszeichnen lassen, die einerseits erkennbar genug vom Hintergrund abgehoben sind, um das Differenzempfinden zu aktivieren, andererseits sich glaubhaft genug geben, damit der "schöne Schein", d. h. die Konsistenz der durch die Figur im Stück getragenen Fiktion, nicht zerstört wird, und die schließlich auch noch den über-

geordneten ästhetischen Intentionen gerecht werden. Auf die Lexik bezogen ergeben sich dabei für den Autor diverse Möglichkeiten: er kann vorhandene Wörter in geringer Anzahl auswählen und durch markierte Repetition hervorheben; er kann ebenfalls vorhandene Wörter gezielt in neue Kontext- oder Situationszusammenhänge einbauen, so daß ihnen neue Interpretationen zugeordnet werden; er kann auch (aus verschiedener Hinsicht) neue Wörter einführen - soviel Material. Die Verarbeitungsbedingungen sind: Verstehbarkeit muß gesichert sein und der Symbolgehalt muß eruierbar sein. Von allem macht Plenzdorf hier Gebrauch, sehen wir mal genauer hin!

Offenbar muß es zunächst für eine Figur, zumindest für den Protagonisten, jeweils einige Schlüsselwörter geben, die sein individuelles Markenzeichen sind, und zwar sowohl im linguistischen Sinne - sie konnotieren den Idiolekt der Figur, wie im literarischen Sinne - sie sind die programmatische Kurzformel für das Gestaltprofil der Figur. Bei Wibeau gehören dazu sicherlich echt, ehrlich und in einer etwas anderen Hinsicht Das popt!. Der exemplarische Symbolgehalt von echt und ehrlich für die Kennzeichnung der Konfliktkonstellation, in der sich der junge W. bewegt, liegt auf der Hand und ist hier ganz analog (aber eben als Variante erkennbar!) zu dem der Salinger-Figur Holden Caulfield, dessen Schlüsselwort phony ist, angelegt, was ja durch den werkinternen Verweis (vgl. 2.1.2 oben) noch betont wird. Die Variation auf dieser Ebene besteht darin, daß Holden mit phony ("verlogen", "heuchlerisch", "unecht" etc.) die etablierte Erwachsenenwelt negativ abwehrt, während Edgar bei gleicher Grundhaltung mit echt

für nicht-etablierte (nicht "eingereichte") Alternativen positiv plädiert. Die literarische Interpretation dieses Aspekts können wir - da sie mehrfach vorgenommen wurde - hier auslassen.

Wichtig aber ist, daß der Symbolgehalt passend verpackt an den Rezipienten geliefert werden muß: Die Botschaft kommt über mehrere, im Jugendlischen-Jargon dieser Jahre angelegte Kanäle. So ist - innerhalb dieser konnotierten Variante, - echt nicht nur Adjektiv, sondern häufigstes affirmativ qualifizierendes Adverb (wie wirklich, tatsächlich, Fakt ist ...) und zwar so eigenständig, daß man damals ohne weiteres Äußerungen hören konnte wie: Mann, der Teppich ist ja echt echt, ohne daß dies als pleonastisch empfunden wurde. So kann Plenzdorf die Rezeption des Schlüsselwortes echt auf Dutzende attributiv oder prädikativ adjektivische sowie adverbelle Vorkommen verteilen, also durch Variation ebenso kaschieren wie im Effekt verstärken:

(3) ein echter Jux; ein echtes Leiden von mir; ein echtes Brochmittel; eine echte Jauerei; echte Jeans; echter Jeans-Träger...

Das ist echt, Leute!

Ich war echt high; das wär echt skuisch; was Echtes malen

Flankierend kommt hinzu der häufige Gebrauch von ehrlich und wirklich in einer spezifisch Wibeau'schen Adversativ-Konstruktion, die wir unten noch behandeln, sowie das gezielte Setzen (meist ironisch gemeinter, also nicht lexikalisch antonymer) Gegenwörter: prachtvolle Brigade; hervorragende Ausbildung; der liebe Addi; den haben wir großartig eingereicht etc., die allemal e contrario Facetten der Echtheitsideals spezifizieren.

Andere Funktion und Verfahrensweise bei dem im Nachhinein zum Wibeau'schen Markenzeichen gewordenen <sup>10</sup> das popt in:

(4) Ich sah förmlich, wie das popte (bei ihr) (DnL, 84; 91)

Braun popt, im Ernst! (38)

(die beste Idee meines Lebens) Sie hat echt gepopt! (38)

Vorläufig popte es noch. (49)

Aber es popte einfach nicht mehr (63; 81)

Dieses Wort, ein gemäß Kontext offenbar unpersönliches, intransitives Verb mit der erschließbaren Bedeutung (etwa:) "das macht Eindruck, Freude, Vergnügen" - sehr blaß umschrieben!, dieses Wort also ist eine Plenzdorf'sche Neuschöpfung. Kann man ihre Durchschlag-Wirkung erklären?

Zunächst dies: Neuschöpfungen im Rahmen einer gegebenen natürlichen Sprache sind nicht beliebig machbar, sondern sie sind in ihrer Form vorstrukturiert durch das betreffende phonologische und morphologische System dieser Sprache, das festlegt, welche Laut- und Silbenkombinationen möglich sind, welche ausgeschlossen sind, letzteres sind die sog. systematischen Lücken (im dt. z. B. Haulm, Hlem, Hmal). Die möglichen Kombinationen sind zum Teil durch Wörter belegt (Halm, Helm, Holm), zum Teil nicht (Hilm, Hulm) - dies sind die sog. zufälligen Lücken, also Kombinationen, die es aufgrund der sprachspezifischen Strukturregeln geben könnte. Dies ist das (auch unfelektiert) benutzte Reservoir für Neubildungen (Warennamen, Rosenamen, Neologismen). Zu der notwendigen Bedingung, daß popt eine zufällige Lücke belegt kommen nun noch einige weitere, die bestimmen, warum gerade diese und keine der unzähligen anderen. Hier kommen sekundä-

Motivationen ins Spiel. Primäre Motivierung ist in der natürlichen Sprache eine Randerscheinung, d. h. die direkte ikonische Beziehung zwischen der Form eines Zeichens und dem durch dasselbe Bezeichneten ist der eigentlich nur auf die sog. Onomatopoeica (klirren, gackern, kuck-kuck etc) beschränkte Sonderfall. Sekundäre Motivierung (sog. diagrammatische Ikonizität) ist hingegen eine, wenngleich erst in Ansätzen durchschaute, weitläufiger verbreitete Erscheinung. So haben Ross (1980) und Cooper/Ross (1975) eindrucksvoll demonstriert, daß zwischen den phonologischen Eigenschaften der Wörter für die Begriffe "hier - dort", "vor - nach" usw. und den semantischen Verhältnissen innerhalb des jeweiligen Paares signifikante Korrelationen bestehen. Offenbar sind bestimmte Bereiche des Wortschatzes "anfälliger" oder disponierter als andere für derartige Laut-Bedeutungs-Beziehungen, jedenfalls gehört der Bereich für Ausdrücke aus der Emotionalphäre hier hin.

Wie sich popt hier einpaßt wird sofort deutlich, wenn man einige andere, etwa gleich-bedeutende und gleichkonnotierte belegte Ausdrücke ansieht:

(5) Das fetzt! (derzeit gängige Variante)

Das ruckt! (im Aufkommen begriffene Variante)

Das schockt! (im Abflauen begriffene Variante)

Das klappt! (vergleichbare umgangssprachliche Form)

Das flutscht! Das schnurpft! (regional, thüringisch-sächsische Varianten)

Die alle haben mit popt gemeinsam: (1) kurzen Vokal, keine Diphthonge; (2) Verschlußlaut am Ende; (3) Einsilbigkeit, keine Prä-

oder Infixe.

Nach demselben Filter sind (6) (a) aussichtsreiche Kandidaten für die nächste Modebildung dieser Art, (6) (b) - wiewohl auch zufällige Lücken, haben hingegen kaum Chancen, ruckt, popt oder fetzt zu verdrängen:

(6) (a) Das fluppt!

Das flippt! (vgl. das Weimann-Zitat (c) in 3.1.1)

(b) Das mimpfelt!

Das schneufert! (hier ist keines der Merkmale (1)-(3) erfüllt). Hier gab es also einen vorhandenen Rahmen, in den popt der Analogie eingepaßt werden konnte. Der eigentliche Wirkungsfaktor Ikonizität besteht offenbar darin, daß die in (1)-(3) genannten phonologischen Kennzeichen das Ausdruckskorrelat für die semantisch in diesen Wörtern enthaltene Komponente "kurzer, heftiger, lustvoller Gefühlseindruck" sind, wobei "kurz" mit der Vokalqualität, "heftig" mit den Verschlußlauten in Beziehung steht, der "lustvolle Gefühlseindruck" könnte hingegen - ich spekuliere hier! - evtl. mit dem syntaktischen Konstruktionstyp (kein personales Subjekt als Agens, sondern unpersönliches Subjekt, also eine Bezeichnung für etwas, was einem widerfährt) zusammenhängen.

Nun mag mancher einwenden: popt kommt doch einfach von der zur Entstehungszeit des Stückes gerade im Aufschwung befindlichen Welle der sog. Pop-Kultur, zumal Plenzdorf/Wibeau selbst darauf hinzuweisen scheint: (ich) fing an, mit der Rolle die Wände und die Decke zu verzieren, und zwar auf diese Pop-Art. (DnL, 71)

Darauf würde ich sagen: Schon gut möglich, daß dies als Klanggebilde so in der Luft lag und dadurch Plenzdorfs Entscheidung für popt mitbeeinflußt hat, eine bewußt induzierte Anspielung halte ich hingegen für wenig wahrscheinlich. Angesichts der Funktion der Schlüsselwörter für die Figur Wibeau und angesichts der dem Wort im Stück angetragenen emotionalen Expressivität schiene mir die direkte Bezugnahme auf die kommerzialisierte Pop-Kultur ein künstlerischer Mißgriff. Vielleicht. Für sehr wahrscheinlich halte ich hingegen, daß die Durchschlagskraft von popt bei Plenzdorf/Wibeau und die lawinenartige Ausbreitung von neuen Wortbildungen mit Pop- im anglo-amerikanischen Bereich um Zuge eben jener Pop-Welle eine gemeinsame Quelle haben: die sekundär motivierenden ikonischen Beziehungen. Als stützenden Hinweis wieder ein Zitat eines Literaturwissenschaftlers, das, ähnlich wie Weismanns spontan gebildetes "flippen" (vgl. (c) in 3.1.) als Aussage über die "Sprache Wibeaus" kritisierbar, als Bildung aber genau ein Beleg für meine These ist, die Assoziationen von Pop- ausmalt und damit intuitiv solche ikonischen Zusammenhänge nachvollzieht:

(7) (Im Artikel "Pop-Literatur" heißt es über die "neue Masche":)

Popular, Pop-Corn, Popping-up, Poppies, Boston Pops, Popsicles, Popeye, Ginger Pop, Lollipop, d. h. alles was knallt, platzt, wohligh aufstößt, Freude macht, süß schmeckt, sich lutschen läßt, Pep hat (! - E.L.), eingängig wirkt und damit die nötige "Pop"ularity erreichen kann. ... Pop ist eine Glorifizierung des Hamburgers. (Hermand 1979)

Wichtig scheint mir noch der Hinweis, daß - wie an einem

Beleg in (4) zu ersehen - an der dramaturgischen Schlüsselstelle, wo Edgar die Idee kommt, Werther-Zitate zu verwenden, auch die Schlüsselwörter drängeln: (die Idee) hat echt gepopt! vorher Braun popt, im Ernst! (beides DnL, 38) und daß - wie auch aus (4) abzulesen - die Tempusabwandlung die Sujetbewegung abbildet: popt - popte noch - popte nicht mehr. Aber dies ist schon ein Thema für sich.

Noch zwei Anmerkungen: Andere Figuren des Stücks haben ebenfalls ihr lexikalisches Warensymbol, das teils durch direkte Rede, teils durch Edgars Projektion eingeführt wird (ausgenommen Charlie):

- (8) Addi: Einwandfrei; Zaremba: No, herich; Flemming: Proper etc.  
Dieter: (verwendet das) Onkel-Na, (bringt) Opa-Sprüche  
Tankwart: (ist vom) Und-ver-bezahlt-mir-den-Kanister-wenn-er-weg-ist - Typ etc.

Auf weitere Neuschöpfungen will ich nur hinweisen: tiffig in (für echte Jeans) verzichte ich doch auf die ganzen synthetischen Lappen aus der Jumo (Jugend-Mode Laden - E.L.), die ewig tiffig aussehen, mag ein anderer analysieren. Auf phraseologische Neubildungen kommen wir gleich zurück.

Damit sind die für die Konstruktion eines fingierten Jargons einschlägigen Verfahren erst einmal an Lexik illustriert, sie finden sich wieder auf der nächsten Stufe.

#### 4.1.3. Phraseologie - spezifischer Anteil

Neu in seinen Bestandteilen wie als Ganzes ist

- (9) Ich verstreute also zunächst mal meine sämtlichen Plünnen  
und Rapeiken möglichst systemlos im Raum (DnL, 22)

Gebildet ist dieser - offenbar Kleider und bewegliche Habe bezeichnende - Ausdruck nach dem Muster der sog. Zwillingsformeln (mit Kind und Kegel, nach Strich und Faden, in Saus und Braus etc.), deren Bildung einer Reihe (zumindest tendenziell wirksamer) Regularitäten unterliegt. So haben die betreffenden Wortpaare häufig formale Gemeinsamkeiten durch Stab- und/oder Endreim, zusätzlich oft semantische oder funktionale Ähnlichkeit und schließlich gibt es für die Determination der Abfolge eine Anzahl intrikater phonologischer und/oder semantischer Bedingungen (ich verweise wieder auf Ross (1980)). Im vorliegenden sind wichtig die Silbenzahl (das längere Wort als zweites!) und das Akzentmuster, nämlich  $\acute{x}$ - $x$  beim ersten und  $x$ - $\acute{x}$ - $x$  beim zweiten Wort, sowie die Metrik.

Plünnen ist in Küppers "Wörterbuch der Umgangssprache" (Bd. V., 1976:203) belegt als Sachschelte für Habe, Kleider etc. aber regional begrenzt auf mittelwiederdeutsch, also keineswegs dem Allgemeinsprachwortschatz angehörig, sondern konnotiert. Rapeiken ist nirgends belegt, klingt aber suggestiv nach Ostpreußisch (wo es allerdings die regional belegte und dasselbe bezeichnende Formel meine sämtlichen Plossen und Pojiwten gibt). Bekannt ist das Muster, das z. B. auch durch Kleider und Klamotten belegbar wäre; gegeben auch der Kontext, aus dem die denotative Bedeutung ("Kleider, bewegliche Habe") hinreichend genau erschlossen werden kann; der spezifische

Differenzeffekt wird erzielt, indem man ein (bestenfalls) regional bekanntes Wort und ein unbekanntes, aber nach Lautstruktur und Akzentkontur ins Muster passendes Wort miteinander zu einer Zwilingsformel kombiniert.

Nicht neu in den Bestandteilen, aber in der Fügung sind:

(10) Erst dachte ich, mich streift ein Bus, Leute (DnL, 39)

Ich dachte, mich tritt ein Pferd (DnL, 62) - 30

Ich dachte, mich streift ein Bus und tritt ein

Pferd und alles zusammen. (68-69)

Was bezeichnet werden soll, ist etwa "plötzlich eintretende, von außen induzierte, emotional verwirrende Betroffenheit". Das Vorbild nach dem dies in Metaphern zu fassen ist, liefert vielleicht das nur für Umgangssprache, nicht für speziellen Jargon konnotierte

(11) Ich dachte, mich trifft der Schlag

Dies ist schon eine Metapher, aber ihre wörtlich interpretierten Bestandteile zeigen das semantisch zugrunde liegende Muster: "Plötzliche körperliche Berührung durch ein unerwartet großes und/oder "exotisches Objekt". Die Transportierung verläuft so: physische Berührung - emotionale Betroffenheit; kurze, heftige Einwirkung (als Komponente der Verbbedeutung) - plötzliches Eintreten des Zustandes; Unerwartetheit des einwirkenden Objekts - Verwirrung, Verwunderung (sehr grob angedeutet!). Ferner sollten Verb und Objektbezeichnung möglichst einsilbig sein. Zu den Plenzdorfschen Bildungen, die genau den hier angegebenen Bedingungen genügen, gibt

es zwei weitere belegte Varianten:

(12) Ich denke, mich laust der Affe! (inzwischen aus der Mode)

Ich denke, mich knutscht ein Elch! (frisch in Umlauf)

Wie schon bei popt oben, könnten wir auch hier sagen, daß  
z. B. (13) (a) ein nahe liegender neuer Kandidat wäre, daß aber

(13) (b) kaum Aussicht hätten, in Konkurrenz mit (10) oder  
(12) zu treten, weil hier die Transponierungsbedingungen nicht  
gegeben sind:

(13) (a) Ich denke, mich stößt ein Gnu

(b) Ich denke, mich ruft ein Kuckkuck/plekt eine Maus/kneift  
ein Krebs/ hebt ein Kran usw.

Kurzum: hier wird ein gegebenes Metaphern-Bildungsmuster paß-  
gerecht mit neuen Varianten belegt, dies ergibt einen günstigen  
Kompromiß zwischen rezeptionsaktivierender Neuheit und suggerierter  
Echtheit. In dieselbe Rubrik, wenngleich technisch etwas anders  
bewerkstelligt, gehört auch die (im Prinzip sehr verbreitete, im  
Einzelfall neue) summarische Exemplifizierung durch Kontamination  
repräsentativer Namen: So verweist Wibeau unter Signalisierung  
seiner diesbezüglichen Einstellung auf den kulturell hoch bewerteten  
Bereich der klassischen Musik mit Irgendein Händelsohn-Ba-  
choldy (DaL, 20) aus Händel + Bach + Mendelssohn-Bartholdy.

Was solche Sprachspielereien angeht, so gibt es im Sinne  
des Selbstverweises (vgl. 2.1.4. oben) aus dem Munde Wibeaus  
den Hinweis auf das, was seinerseits der Autor mit der Sprache  
Wibeaus macht, also einen um eine Ebene versetzten Interpretations-

hinweis: Wibeau treibt mit seinem Freund Willi das Spiel, sich massenweise blöde Sprichwörter an den Kopf zu werfen: Ja, ja, das Brot hat immer zwei Kanten. - Schon recht. Aber wenn man das Geschirr morgens nicht abtrocknet, ist es noch naß ... (DnL, 49)

Damit verlassen wir die exemplarischen Neuschöpfungen und wenden uns einigen speziell eingesetzten Redefiguren zu, die nicht mehr in die Kategorie fingierter Jargon gehören, sondern besser in die Rubrik Stil.

#### 4.2. Sprachstil

##### 4.2.1. Generelle stilistische Merkmale

Für die ohnehin schwer zu bestimmende Stilschicht, der die "Sprache Wibeaus" angehört, belasse ich es, außer der Erwähnung von faßbaren Merkmalen der Art: Kurze Sätze, wenig Satzgefüge, viele Anschlüsse mit Und dann ..., bzw. mit deiktischen Pronomina, häufige Anakoluthen, beim Zitieren einer repräsentativen Passage:

(14) Wirklich leid tat mir bloß die Frau. Jetzt saß sie mit ihrem Mann da, diesem Kissenpuper. Daran wenigstens hätte Werther denken müssen. Und dann: Nehmen wir mal an, an die Frau wäre kein Rankommen gewesen. Das war noch lange kein Grund, sich zu durchlöckern. Er hatte doch ein Pferd! Da wär ich doch wie nichts in die Wälder. (DnL, 27)

Diese Passage ist stilistisch ohne spezifisch Wibeau'sche Markierung, vielleicht vertrüge sie das auch nicht, denn für die Kennzeichnung der Figur Wibeau wird auf der Ebene der verkinter-

nen Literaturverweise eingesetzt: Goethe in der Figurenperspektive diesmal in Form einer parodistisch geratenden Nacherzählung des Werther-Sujets durch Edgar mit angehängter Eigenbau-Alternativlösung! Um diese Attitüde der Figur Edgar voll zur Geltung kommen zu lassen, darf man, vermute ich, keine stilistischen Extras in dieses Textstück einbauen, die würden nur ablenken und das kompositorisch wichtige Spiel mit der Erbe-Rezeption stören. - Dies nur als Hinweis, daß Art und Stelle des Einsatzes sprach-stilistischer Besonderheiten zur Kennzeichnung einer Figur durch übergeordnete kompositorische Gesichtspunkte mitbestimmt sein können.

Stilbildend im generellen Sinn sind ein gutes Dutzend Vulgarismen (kein Aas; alle forzlang (=andauernd); ich habe mir fast den halben Arsch aufgerissen etc.) - spezifisch allerdings das völlige Fehlen analoger Ausdrücke aus der Sexuelsphäre. Der Hinweis, daß er nie sexuelle Probleme hatte (DnL, 25) enthebt Edgar der Versuchung, durch verbale Kraftakte tatsächliche Defizienz zu verdecken, was in seiner Altersgruppe doch nicht selten ist, und enthebt den Autor mancher Versuchung und Fährnis. Zu erwähnen ist auch eine Handvoll von Amerikanismen (high; große Show; satter Sound etc.), die - seinerzeit von einigen Kritikern überbewertet - eigentlich normales Ingrediens des jugendlichen-Jargons sind und einen atmosphärischen Signalwert für den in (c-1) in 1.2. oben angedeuteten kulturemiotischen Assoziationsraum haben.

#### 4.2.2. Spezifische stilistische Merkmale

Mit den unter 4.1.2. genannten Schlüsselwörtern im Sinne literarischer Verarbeitung zusammenhängend ist die folgende vielfach variierte Figur:

(15) Aber ich habe es auch nicht ehrlich gemeint, daß du dableiben solltest. Ich meine, ehrlich schon. Aber wirklich ehrlich nicht.  
(DnL. 21)

Ich hatte das Gefühl, daß ich ihr nicht ganz recht kam um diese Zeit. Ich meine, ich kam ihr schon recht, aber doch nicht ganz recht. (DnL, 87)

Außer dem Umstand, daß hier durch Variierung eine Stilfigur als exemplarisch hervorgehoben wird, dürfte es im Sinne des Symbolgehalts des Schlüsselwortes ehrlich für die Charakterisierung der Figur wichtig sein, daß aus der Wibeau angetragenen Perspektive das, was landläufig als ehrlich, echt und recht gilt, allemal relativ ist gegenüber dem "wirklich", "ganz" "richtig" etc. Echten, Ehrlichen, mit der sprachlich exemplarischen Konstruktion wird so literarisch ein Charakterzug der Figur ins Spiel gebracht - dies ganz wörtlich!, denn die hier ausgestellte Sensibilität für das Echte ist ja das literarisch zu verarbeitende Konfliktpotential, das die Figur einbringt.

Zu (15) gibt es ein ebenfalls durch Variierung hervorgehobenes, den Stil der erzählenden Rede exemplifizierendes Seitestück, die nachklappenden (technisch: nach rechts versetzten) Satzadverbiale:

(16) Aber braun, Braun popf. im Ernst

Die Knie wackelten mir, ehrlich.

Außerdem hätte es wahrscheinlich Schellen gegeben, das bestimmt.

Hierdurch wird die Figur Edgar als Erzähler charakterisiert zusammen mit einigen weiteren spezifischen Redefiguren, die wir unter unter der Rubrik Sprachgestus abhandeln werden-

Kennzeichnend für den Wibeau'schen Erzählstil ist auch die Variierung in Form ausmalender Repetition, wofür ich zwei Belege anführen will:

(17) Schade war bloß, daß ich nicht sehen konnte, wie Old Willi umfiel. Der fiel bestimmt um. Der kriegte Krämpfe. Der verdrehte die Augen und fiel vom Stuhl. (DnL, 38)

Die Repetition hat hier die Funktion, die in der Vorstellung vorweggenommene Situation an ihrem sprachlichen Aufhänger gewissermaßen festzuhalten und in ihrem Lustwert zu erhalten, so wie man häufig beobachten kann, daß der Erzähler einen Witzes den Erfolg, der ihm durch Lachen noch gezündeter Pointe quittiert wird, verlängern möchte, indem er die Pointe gleich noch mal ins Gelächter hinein wiederholt. (Achten Sie mal drauf!)

(18) Und so kam es auch. Er kam in eine prachtvolle Brigade mit einem prachtvollen Brigadier, lernte eine prachtvolle Studentin kennen, deren Eltern zuerst dagegen, wurden d. n aber auch noch ganz prachtvoll, als sie sahen, was für ein prachtvoller Junge er doch geworden war, und zuletzt durfte er dann

auch noch zur Fahne. Ich weiß nicht, wer diesen prachtvollen Film gesehen hat, Leute. (DnL, 30)

So monoton das aussieht - es ist dennoch nach mehreren Richtungen zu interpretieren: Nicht einfach so, daß jemand, der sich in Rage redet, so verspannt ist, daß ihm neben dem eingangs gewählten Attribut keine weiteren mehr einfallen. Auch nicht, daß sich repetierte Wertungen aufaddieren zu einer um ein Vielfaches verstärkten Gesamtwertung. Eher schon, und wir wissen, daß dies eine ironische Passage ist, daß ein "prachtvoller" (also nach Wibeau nicht "echter") Film eben von A bis Z, in all seinen Teilen entsprechend prachtvoll ist. Am plausibelsten scheint die Interpretation, daß zwar dieses gesagt werden sollte, aber nicht nur gesagt, sondern auch demonstriert: eine gewissermaßen ikonische Umsetzung des Begriffs "eingereichter" Film (eingereicht ist, wie erinnerlich, eines der Gegen-Schlüsselwörter) durch Aufzählung einer absolut einheitlichen Reihe von Wertungen. Wem das zu weit hergeholt klingt, dem sei noch dazu gesagt, daß diese - aus der Perspektive Wibeaus - einfach ironische Passage, gemäß dem in 2.1.4. notierten Selbstverweis des Autors auf seinen Film interpretatorisch zur Selbstironie aufzustocken ist. Und um dieses wiederum auch zum eigenen Vergnügen unterzubringen, könnte sich Plenzdorf ja ein solches Verfahren der doppelten Codierung zunutze gemacht haben. Wenn, wie der Autor sagt, der "Text auf Auslegbarkeit hin geschrieben ist" (SuF 25 (1973)243), sind solche Überlegungen allemal legitim - gerade auch dann, wenn der Autor selbst sie nicht vorgesehen haben sollte, und legitimiert im Sinne der literaturanalytischen Interpretation sind sie so lan-

ge, wie es dafür vorzeigbare Indikatoren gibt. In diesem Fall scheint mir eine auf der Repetition sprachlichen Materials fußende Interpretation bis zu dieser Konsequenz ausführbar zu sein, andererseits dürfte damit eine Grenze rationaler Argumentation markiert sein.

Als Zwischenbilanz für die Abschnitte 4.1. und 4.2. bietet sich ein auf die "Sprache Wibeaus" und anderer Figuren der Jeans-Prosa bezogenes Zitat von Flaker an:

(19) Schon der formale Mimetismus stellt inbezug auf das mündliche Erzählen als sprachlichen Grundgestus des Erzählers in Jeans natürlich keine Nachahmung der Sprechweise der Jungen dar, sondern bedeutet eine Stilisierung eines solchen ... Erzählens. Stilisierung aber bedeutet eine Auswahl bestimmter, in der natürlichen Sprache oder einem Text vorhandener Elemente ... und ihre Variierung bzw. Wiederholung. (Flaker 1975:224)

Sieht man von gewissen terminologischen Unterschieden ab (sie rühren daher, daß ich Flakers Buch erst kennen lernte, nachdem diese Studie im Prinzip fertig war - aber in der Sache fühle ich mich durch (19) schmeichelhaft bestätigt), so sind die vorangegangenen Abschnitte der Versuch, eine solche literaturwissenschaftliche Aussage durch beispielhafte Details linguistisch zu untersetzen (was Flaker nicht tut, schon aufgrund der von ihm gewählten Betrachtungsebene).

#### 4.3. Sprachgestus

4.3.0. Unter "Sprachgestus" will ich versuchsweise (im Anschluß an

die unter (c) in 3.1. gemachten Andeutungen) das einordnen, was sich in bezug auf den verbalen Ausdruck der Haltung sagen läßt, die die Figur Wibeaus als Beteiligter am Dialog einnimmt. Da es im Stück verschiedene Dialogebenen gibt, ist der Sprachgestus entsprechend differenziert. In die Realisierung des Gestus sind nicht nur alle sprachlich manifesten Ausdrucksmittel einbezogen (also nicht nur das, was der Text hergibt), sondern alle übrigen Komponenten der Rede wie Gestik, Mimik, Körperhaltung, Bewegungsweise; ferner Lautstärke, Sprechtempo, Pausensetzung, Akzent und Intonation, Dialekteinschlag, Timbre etc. Im Bereich des Sprachgestus liegt der größte gestalterische Spielraum für den jeweiligen Schauspieler. Im Vollzug des Sprachgestus realisiert der Akteur seine Interpretation der Figur (hier wäre eine Untersuchung über die verschiedenen Präsentationen der Wibeau-Figur durch ihre Darsteller anschließbar).

Jenseits dessen aber finden sich natürlich im Text bestimmte, invariant vom Autor festgelegte sprachliche Indizien bzw. Anweisungen (nicht Regieanweisungen allein) für den von der Wibeau-Figur einzunehmenden Sprachgestus. Man kann dabei mindestens die folgenden Unterscheidungen treffen nach Gesprächs- bzw Dialogsituation (wobei wir nur Stellen berücksichtigen mit Eigenrede oder Selbstzitat von Edgar, nicht aber Stellen wo andere Edgar zitieren):

(I) Metaebene: Edgar als Erzähler und Partner des Publikums

(II) Handlungsebene: (a) Edgar im Dialog mit "seinesgleichen"

(b) Edgar im Dialog mit "nicht-jungen" Figuren

Da (I) den Rahmen liefert, in den die gesamte Geschichte eingebettet

ist, leiten sich von hier aus die Determinanten für die anderen Dialogebenen ab. Da weiterhin die Dialoge von (II) (a) und (b) von Edgar auf der Ebene (I) wiedergegeben werden, unterliegen sie der für (I) gültigen Auswahl, Interpretation und Kommentierung. Edgar gibt in indirekter oder direkter Rede nur die Gesprächsverläufe wieder, die zur Ausmalung der Erzählung auf der Ebene (I) passen, und er gibt sie auch in der für den in (I) eingenommenen Gestus zuträglichen Form wieder. Daraus ergibt sich, daß Dialoge auf (II) (a) und (b) jeweils in Kommentare eingeschlossen sind, zum Teil überhaupt nur angedeutet, aber nicht reproduziert werden.

Beispiele:

(20) Ich werde denn auch sofort charmant: Pardon, Madame.

Bloß der Heizungsmonteur. Gleich fertig. - In dem Stil.

...

Die Frau bot mir zu rauchen an. Ich sagte:

Nee, danke. Rauchen ist ein Haupthindernis der Kommunikation.

Ich machte so auf gebildeter junger Facharbeiter.

(DnL, 80)

Ich hatte den Husten wirklich drauf wie nichts.

Dann fragte sie mich: Arbeitest du?

Und ich: Klar. Auf dem Bau.

Ich sah förmlich, wie das poppte bei ihr. (DnL, 91)

Man sieht deutlich, wie die Dialoge der Ebenen (II), wo sie keineswegs markiert sind, durch ihre Auswahl und Kommentierung auf Ebene (I) in den Gestus von (I) einbezogen werden. Ähnliches ließe sich zeigen für alle anderen Einblendungen, die ja auch

von (I) aus fortlaufend kommentiert werden. Der für (II) (a) und (b) zutreffende Gestus wird uns gar nicht unmittelbar zugänglich, sondern nur in der durch (I) vermittelten und bereits interpretierten Form. Es genügt daher - für unsere Zwecke - den Gestus des Erzählers in (I) als die eigentlich tragende Form zu untersuchen.

Innerhalb dessen möchte ich mich beschränken auf das Herausfinden sprachlicher exemplarischer Indizien für drei in den meisten Kritiken und Analysen erwähnte, im Sprachgestus manifeste Haltungen: (1) Imponiergehabe, (2) Unsicherheit, (3) Ironie - alles bezogen auf Ebene (I).

Unter Imponiergehabe ist - dies vorweg - natürlich auch der charakteristische Duktus seines Erzählens zu nennen: Edgar bringt im Gang der Erzählung häufig schnurrige Geschichten unter, denkt assoziativ, läßt sich von Assoziation treiben zur Darlegung seiner privaten Philosophie (über Jeans, Mädchen, Bücher, Musik, Kunst), malt anekdotische Details aus und gefällt sich in der Darlegung von Beobachtungen. Wenn man will, kann man im Duktus auch ein Indiz für Unsicherheit sehen, nicht nur, weil Imponiergehabe und Unsicherheit einander häufig bedingen, sondern weil Einflechten und Ausmalen von Geschichten ja auch ein Mittel ist, um sich die Aufmerksamkeit und die Zuwendung des Partners zu erobern bzw. zu erhalten.

Sehen wir nun einige sprachliche Belege für Imponiergehabe an:

(21) Numerische Übertreibungen:

Wir standen da zu dreitausend Mann in dem Treppenhaus  
und warteten auf Einlaß (DnL, 78)

An dem Tag, wahrscheinlich Kinderfest, hatte ich schon  
ungefähr zwei hoch sechs Ballons aufgeblasen, und beim  
zwei hoch siebenten wurde mir schwarz vor Augen. (51)

Hier ist wieder an einen Interpretationshinweis im Stück  
zu erinnern, diesmal als Selbstverweis zwischen Ebene (I) und  
(II): Was Edgar auf Ebene (II) bezogen kommentiert als Ich mach-  
te so auf gebildeter junger Facharbeiter (vgl. (20)), das praktiziert  
er auf Ebene (I) direkt: Nur ein solcher wirft lässig mit Potenzzah-  
len um sich. Lässig, weil  $2^7 = 128$  keineswegs "ungefähr" auf  
 $2^6 = 64$  folgt. Numerische Übertreibungen mit Schwellenzahlen (Hun-  
derte, Tausende etc.) sind üblich, mit Potenzzahlen sind sie  
spezifische Wiveau-Variante.

(22) Drastische Erstaunens - oder Betroffenheitsausrufe

Ich dachte, ich werde nicht wieder

Wir lagen regelmäßig am Boden

(Und dazu die unter (10) oben besprochenen Metaphern)

(23) Unausgeführte Aufzählung

... wenn ich plötzlich abkratzen müßte, schwarze Pocken  
oder was

Zum Beispiel Thomas Müntzer oder wen

Es war nicht bloß renoviert und so

Ich hatte nichts gegen Lenin und die

(Insgesamt 15 mal im Text!)

Als Indiz für Imponiergehabe könnten diese Konstruktionen insofern gedeutet werden, als sie durch die nur angedeutete Weiterführung unterstellen, der Hörer - hier also das Publikum, wisse ohnehin, wie es weitergeht. Sie wären somit ein Verfahren, um mit dem Publikum zu konspirieren mit der Prätention: "Wir kennen uns ja, da brauche ich gar nichts weiter zu sagen".

Für Unsicherheit steht wohl exemplarisch die folgende Wendung:

(24) Ich weiß nicht, ob mich einer versteht

(In Abwandlungen 10 mal im Text wiederkehrend!)

Die Beispiele (21) - (24) haben ziemlich direkte Entsprechungen im Salinger/Caulfield - Jargon, zumindest gemäß der deutschen Übersetzung (einen Vergleich bringt Reis 1977:93 ff.). Allerdings wird auch dieser werkinterne Verweis in seiner Ausführung immer noch erkennbar modifiziert, durch Variation innerhalb eines Typs von Redefigur sowie durch gezielte, die Anspielung verdeutlichende Abwandlung zwischen Salinger/Caulfield und Wibeau.

Aus dem ersten Punkt können wir diese Generalisierung ableiten: Gerade der beabsichtigte Eindruck der Stereotypie ist am besten zu erzielen durch leichte Abwandlung, nicht durch identische Wiederholung. Dies als Beobachtung wäre nun durch wahrnehmungspsychologische Prinzipien zu untermauern, denen gemäß die Wahrnehmung leicht abgewandelter Strukturen zur Speicherung einer jeweiligen Invarianzstruktur führt, aus den Unterschieden wird die integrierende Gemeinsamkeit ausgefiltert - das Stereotyp, während die Wahrnehmung identisch repetierter Strukturen

andere Verarbeitungsmechanismen auslöst. Hier würde auch (18) noch einmal zu prüfen sein. Experimente über die Superzeichenbildung und die dabei involvierten Operationen liegen vor, aber die Verbindung zwischen meist optisch präsentierten und perzipierten Versuchsmaterialien mit relativ simpler Struktur und den Rezeptionsprozessen, nach denen die Verarbeitung hochkomplizierter literarischer Produkte vor sich geht, ist so ohne weiteres nicht herzustellen.

Eine deutliche Variation von Salinger zu Plenzdorf findet sich in der Abwandlung des für Caulfield exemplarischen It killed me, in der Übersetzung als Das warf mich um, bei Wibeau:

(25) Das tötete mich fast immer gar nicht

Das warf mich fast völlig um

Plenzdorf verwendet also sowohl die wörtliche wie die Böll'sche Übersetzung des Caulfield-Ausdrucks (erste Variation) und bringt eine Variante davon außerdem in die Fassung, die einer ganzen Gruppe spezifischer Wibeau-Ausdrücke zugrunde liegt (zweite Variation):

(26) Ironie durch Gegenbehauptung

Das stank mich immer fast gar nicht an (in Varianten 8 mal!)

Das machte mich fast gar nicht krank (in Varianten 5 mal)

Zur Realisierung von Ironie dienen u. a. auch die schon unter (3) erwähnten Gegen-Schlüsselwörter sowie ganze Passagen wie (18).

Insgesamt muß man wohl sagen, daß der Ausdruck der Ironie we-

niger am sprachlichen Detail festgemacht ist, sondern vielmehr durch die Montagetechnik und die Ebenendifferenzierung im kompositionellen Aufbau des Stücks ermöglicht wird. Die in 2.1. aufgezählten Verweise schaffen dafür die nötigen Kontrastierungs- und Distanzierungsmöglichkeiten ebenso wie die Gelegenheit zu mehrstöckiger Ironisierung.

4.4. Als Zusammenfassung dieser Beispielanalysen und der daran geknüpften Überlegungen machen wir nun eine Probe aufs Exempel: Sehen wir uns noch einmal die Parodie auf die Wibeau-Redeweise zu Beginn an! Wie man einen Jargon fingiert, habe ich zu zeigen versucht. Nach denselben Mustern, Regeln, Verfahren ist auch die Parodie gemacht, zumindest ihr initierender Anteil, der aus exemplarisch ausgewählten und gegenüber dem "Original" absichtsvoll variierten Versatzstücken besteht. In der Hinsicht ist die Parodie so gut oder so schlecht wie die herausgefundenen Verfahren der Jargon-Bildung. Nun ist aber eine Parodie kein Plagiat, sondern heimtückische Aggression in Gewande der Assimilation, d. h. die Parodie ist nur eine, wenn sie auch als solche erkennbar ist. Jenseits des Inhalts (der sie verrät) muß sie folglich Differenz-Merkmale aufweisen, die mit dem Original unverträglich sind. Dies ist die zweite Hälfte der Probe: Mindestens zwei Stellen in der Parodie ließen sich nicht ohne weiteres als Wibeau-Text verkaufen: Sie hängen in einer Struktur miteinander zusammen - zu Beginn des zweiten Absatzes:

- (1) Die Formulierung ... "ich meine, wenn einer rauskriegt, was in einem Buch drinsteckt und überhaupt, damit es dann andere auch

rauskriegen" ist untypisch für Wibeau. Zum einen, wegen der syntaktischen Form, Finalsatzgefüge sind nicht sein Stil. So dann, wegen des Inhalts: Daß er sich sorgen würde, daß andere was mitkriegen, ist bei der gesamten Anlage der Figur kaum zu erwarten. Aufklärerische Absichten hat er in diesem Alter nicht. Er ist Ich-bezogen.

- (2) Der Ausdruck Das schon, isoliert echt Wibeau, ist hier aber untypisch placiert (vgl. (15) oben). Er gehört in eine typische Sequenz, wie sie durch die drei letzten Sätze der Parodie gebildet wird und wie ich sie als Kontrast eikens hingesetzt habe. An der Stelle, wo Das schon steht, macht es den Text inkohärent, was Wibeau-Texte in dieser Weise nicht sind. Syntaktische Fehlplacierung und semantische Inkohärenz zusammen müßten schon ein Differenzmerkmal hergeben.

Die Parodie ist eine echte, weil ihre Sprache unecht ist.

Die "Sprache Wibeaus" wird so echt, weil sie fingiert ist. Literatur - das ist das Machbare.

Anmerkungen

- \* Für Hinweise und Hilfen bei der Abfassung dieses Manuskripts möchte ich mich bei Jacqueline Benker-Grenz, Wilhelm Braun, Karin Hirdina, Zoltán Kanyó, Wolfgang Thierse, Alain Verrezan, Wolfgang Ullrich Wurzel u. a. herzlich bedanken.
- 1 Nach der Demonstration einiger Beispielanalysen werden wir die dabei entwickelten Gesichtspunkte anwenden - für eine Parodie-Kritik.
- 2 Flaker entwickelt ausgehend von den ersten Arbeiten Wassili Axionows und ausgerüstet mit Lotmans methodischen Verfahren der Gliederung des Gegenstands in Oppositionen eine literarhistorische und typologische Tendenzlinie, die durch sämtliche Stadien und Varianten eines im Gefolge des Salinger-Effekts entstandenen literarischen Kommunikationsprozesses führt - ein verlockend weites Feld, aber ich muß mich auf Wibeau beschränken.
- 3 In der Sinn und Form - Diskussion hat das u. a. Ernst Schumacher angeregt. Eine Empfehlung als Sprachwissenschaftler gab Werner Neumann in Linguistische Studien, Heft 8 (1974) 112, Berlin. Eine der wenigen linguistisch orientierten, allerdings thematisch anders gelagerten Arbeiten zu Plenzdorfs Stück ist Schumann (1974).
- 4 Die griffige Formulierung verdanke ich einem Einfall, der mir bei der Lektüre eines ähnlichen, aber sinnverschiedenen Satzes in Fritz Mieraus Buch "Konzepte", S. 242, Leipzig:Reclam 1979, kam.
- 5 Zuerst in SuF 24 (1972) 2. 254-310. Dann als (leicht überarbeitete)

Fassung) erschienen in Rostock: Hinstorff 1973 und Frankfurt/M.: Suhrkamp 1973. Ich beziehe mich mit "DnL" auf die Hinstorff-Ausgabe.

- 6 H.-D. Schweickert bestätigt zunächst, daß Plenzdorfs Stück das positive Urteil, das es ernte, verdiene. Aber dies sei nicht immer am rechten Maßstab bemessen. "So hat z. B. Robert Weimann den Starke Einfluß Salingers mit Recht betont, dessen genauestens nach amerikanischem Bestseller-Rezept gemachter, in seiner Manier eher aufdringlicher, stellenweise sogar ans Kitschige grenzender "Fänger im Roggen" m. E. literarisch unbedeutend ist; so bedingen die momentan sehr wirksamen idiomatischen Leistungen des Stücks doch eine starke Zeitgebundenheit." SuF 25 (1973) 4. 861.

Gewiß kann H.-D. Schweickert - obwohl man sachkundige, prominente gegenteilige Meinungen anführen könnte - den Salinger für unbedeutend halten und dies auch öffentlich sagen. Seine Sache. Wenn aber Salinger unbedeutend ist, so muß ein Werk, das sich im ästhetisch umgesetzter Verweistechnik auf Salinger bezieht, keineswegs automatisch derselben Wertung unterliegen. Ich kann mir nicht vorstellen, daß H.-D. Schweickert bei dieser Behauptung bliebe, wenn er genötigt wäre, Art und Ausmaß der Salinger-Adaptation im Detail auszuweisen (in Abschnitt 4 unten wird es getan). Ebenso wenig kann ich mir übrigens vorstellen, daß jemand kundgibt, genauestens das Rezept zu kennen, nach dem man Bestseller macht - ohne daß es ihm gierig aus der Hand gerissen würde...

- 7 Daß dies zwei Kritiken aus der BRD sind, ist für das hier in-

teressierende Detail unerheblich, für den Rezeptionsprozeß insgesamt ist der gesellschaftspolitische Standort wie auch der gewohnte Sozialkontext eines Kritikers natürlich von Belang.

- 8 Bindestrich-Fügungen sind offenbar deshalb so praktisch (wie verräterisch), weil man damit anscheinend in ihrem semantischen Verhältnis zueinander unaufgeklärte Wörter wenigstens syntaktisch zusammenkoppeln kann.
- 9 Inwieweit es sinnvoll oder berechtigt wäre, von der Existenz DDR-spezifischer Subvarianten zu sprechen nicht im Sinne fraglos vorhandener Einzelprägungen, sondern als Systemvariante - darüber kann ich nicht urteilen. Zum einen sind mir keine empirischen Untersuchungen und Daten dazu bekannt, zum anderen gehöre ich weder nach Alter noch nach beruflicher Sphäre zu der unmittelbar durch das Stück angesprochenen Gruppe, kann daher nur sehr bedingt auf Erfahrungen zurückgreifen.
- 10 In der Tat sind einige der spezifischen Wibeau-Ausdrücke in der Mitte der 70er Jahre in allgemeinen Umlauf gelangt, dazu gehören Das popst! Mich streift ein Bus! - inzwischen sind, soweit ich mich umhören konnte, andere Ausdrücke nachgerückt.

### Literatur

#### I. Primärquellen:

Plenzendorf, Ulrich

1973 Die neuen Leiden des jungen W., Rostock: Hinstorff (= DnL)

Salinger, Jerome D.

1968 The Catcher in the Rye, Moscow: Progress Publishers

- 1965 Der Fänger im Roggen, Berlin: Volk und Welt (Von Heinrich Böll überarbeitete Übersetzung)

II. Literatur zu Plenzdorf:

Diskussion um Plenzdorf. Veröffentlichungsserie in Sinn und Form

25 (1973) Heft 1, 2, 3, 4, 6. Hieraus stammen die nicht mit eigenem Titel aufgeführten Diskussionsbeiträge von Elke Hirschmann, Utz Riese, Heinz-Dieter Schweickert, Ernst Schumacher, Detlev Siegel (= SuF)

Flaker, Aleksandar

- 1975 Modelle der Jeans-Prosa, Kronberg/Ts.: Scriptor (= Skripten Literatur + Sprache + Didaktik 5)

Hermand, Jost

- 1979 Pop-Literatur. In: Neues Handbuch der Literaturwissenschaft, Bd. 21, Wiesbaden

Jauß, Robert

- 1978 Klassik - wieder modern? In: Der Deutschunterricht XXX/2, S. 35-51.

Niehoff, Karena

- 1973 Kritik zu Plenzdorfs Stück, Süddeutsche Zeitung ca. Juni 1973 (zitiert nach Rischbieter).

Reich-Ranicki, Marcel

- 1974 Der Fänger im DDR-Roggen, In: (ders.) Zur Literatur der DDR. München: Piper, S. 134-135.

Reis, Ilse H.

- 1977 Ulrich Plenzdorfs Gegen-Entwurf zu Goethes "Werther", Bern/München: Francke

Rischbieter, Hennig

- 1974 Kommen uns denn diese Kommödien bei?, Theater heute  
XIV/6, S. 33-37.

Schlenstedt, Dieter

- 1979 Wirkungsästhetische Analysen. Poetologie und Prosa  
in der neueren DDR-Literatur. Berlin: Akademie

Schmitt, Albert R.

- 1974 Ulrich Plenzdorfs 'Die neuen Leiden des jungen W.'  
im Spiegel der Kritik, In: Views and Reviews of  
Modern German Literature. Festschrift for Adolf D.  
Klarman. Ed. by Karl S. Weimar, München: Delp,  
S. 257-276.

Schumann, Adelheid

- 1974 Ulrich Plenzdorf: "Die neuen Leiden des jungen W." -  
Versuch einer linguistisch-pragmatischen Interpretation,  
Recherches Germaniques IV. S. 153-160.

Waiblinger, Franz Peter

- 1976 Zitierte Kritik. Zu den Werther-Zitaten in Ulrich  
Plenzdorfs Die neuen Leiden des jungen W., Poetica  
VIII. S. 71-88.

Wapnewski, Peter

- 1975 Zweihundert Jahre Werthers Leiden, Merkur XXIX.  
S. 530-544.

Weimann, Robert

- (1973) Goethe in der Figurenperspektive, Sinn und Form  
XXV/1, S. 222-234.

**III. Sonstige Literatur**

**Bierwisch, Manfred**

1976        **Social Differentiation of Language Structure,**  
              **In: A. Kasher (ed.) Language in Focus, Dordrecht:**  
              **Reidel, S. 407-456.**

1978        **Struktur und Funktion von Varianten im Sprachsystem,**  
              **In: W. Motsch (Hrsg.) Kontexte der Grammatiktheorie,**  
              **Berlin: Akademie, S. 81-130 (= Studia Grammatica XVII)**

**Cooper, William E. - Ross, John, R.**

1975        **World Order, In: Papers from the Parasession on**  
              **Functionalism, Chicago: Chicago Linguistic Society**

**Ross, John, R.**

1980        **Ikonismus in der Phraseologie. Der Ton macht die**  
              **Bedeutung, Zeitschrift für Semiotik II. S. 39-56.**

**Serebrennikow, Boris A.**

1973        **Allgemeine Sprachwissenschaft, Bd. 1. Berlin: Akademie**