

Michaela Reinhardt

## 22. Fingierte Mündlichkeit und poetische Sprachgestalt im Theatertext

Abstract: Im vorliegenden Beitrag werden unterschiedliche Verfahren sprachlicher Gestaltung in Theater texts vorgestellt. Dabei richtet sich das Hauptaugenmerk auf Texte des 20. und 21. Jahrhunderts, doch werden auch solche Momente beleuchtet, die bezüglich der Sprachgestaltung besondere Wendepunkte markieren und heutige Schreibweisen indirekt oder direkt vorbereiten.

Spätestens seit Ende des 19. Jahrhunderts bewegt sich die sprachliche Beschaffenheit von Theater texts im Spannungsfeld von möglichst naturgetreuer Darstellung und höchster Stilisierung bzw. poetischer Text-Gestaltung. Zeitgenössische Autoren knüpfen an viele Verfahren ihrer Vorgänger an und entwickeln diese auf kreative Weise weiter, so dass sich das Spektrum an Schreibweisen ständig erweitert. Die Sprachgestalt von Theater texts (wie von allen Texten literarischer Art) ist niemals lediglich als Dekor oder zur Untermalung von Inhaltlichem zu verstehen, sondern generiert selbst Bedeutung und bestimmt den jeweils gesellschaftskritischen oder auch politischen Charakter des Textes entscheidend mit.

1 Zum Begriff Theater text

2 Zur sprachlichen Beschaffenheit von Theater texts

3 Sprachwissenschaftliche Analysen von Theater texts

4 Sprachrealismus und poetische Sprachgestalt in deutschsprachigen Theater texts

5 Schlussbemerkungen

6 Literatur

1 Zum Begriff Theater text

In der Theaterwissenschaft unterscheidet man heute meist zwischen zwei oder drei Textebenen: der des geschriebenen Theater textes als ‚Vorlage‘ für eine szenische Umsetzung, der des Inszenierungstextes und, in einer weiteren Ausdifferenzierung, der des Aufführungstextes (Balme 2014, 88 f.). Dabei ist die terminologische Differenzierung zwischen Inszenierung (als Entwurf des szenischen Kunstwerks) und Aufführung (als einmaligem Ereignis) noch keinesfalls standardisiert. Häufig werden diese Begriffe synonym verwendet, wie etwa bei Fischer-Lichte, deren Konzept der „Aufführung als Text“ eine wichtige Erkenntnis der Theatersemiotik darstellt (Fischer-Lichte 1988, 10 ff.; 1990, 243).

Im vorliegenden Beitrag geht es um die erste der drei oben genannten Textebenen, um den monomedialen, schriftlich fixierten Theater text.

Seit Ende des 20. Jahrhunderts erweist sich die Bandbreite unterschiedlicher Schreibweisen für das Theater als so groß, dass man den Eindruck hat, der einzige übrig gebliebene gemeinsame Nenner solcher Texte sei ihre Bidiskursivität (Meurer 2007, 35ff), d. h. die Verbindung von literarischer und theatraler Ebene, bzw. der Bestimmung zur Lektüre und zur szenischen Umsetzung. Längst präsentieren sich Theater texts nicht mehr ausschließlich in der Gestalt des klassischen oder des modernen Dramas, als geschlossene oder offene Form. Stattdessen liegen heute Schreibweisen vor, bei denen die Übergänge zu anderen Gattungen wie Prosa und Lyrik fließend sind. Die Krise des klassischen Dramas ist ausführlich von Peter Szondi (1956) beschrieben worden. Weitere Entwicklungen in Richtung einer radikaleren Auflösung der Dramenstruktur bis zum letzten Drittel des 20. Jahrhunderts haben dazu geführt, dass dem Theater eine postdramatische Ära bescheinigt wurde (Lehmann 2005; vgl. im Einzelnen hierzu auch den Beitrag von H. Korte im vorliegenden Band). Heutige Theater texts weisen nicht mehr zwingend die bekannte Struktur von Dialogen und Regieanweisungen auf, sondern können ebenso gut aus Monologen, aus reinen Anweisungen für ein Geschehnis bestehen, oder auch aus Mischformen mit Versatzstücken aller möglichen Textsorten.

Birkenhauer (2007, 15; Hervorh. im Orig.) bemerkte zu Recht, dass „das alte Verdikt ›bühnentauglich‹“ nicht länger gilt, und dass es heute keine Texte mehr gibt, die aufgrund ihrer gattungsspezifischen Merkmale oder formaler Eigenschaften nicht spielbar wären. Alle Arten von Texten würden auf der Bühne „›realisiert‹, ohne im üblichen Sinne ›dramatisiert‹ zu sein“ (ebd.). Veränderungen in der Bühnenpraxis haben also auch Veränderungen in der Textverwendung und folglich auch in der Textproduktion bewirkt, und umgekehrt. Obwohl sich bis Mitte der 1990er Jahre das neo-avantgardistische Theater stark zugunsten der Bühnen- und zu Lasten der Dramenästhetik ausgewirkt hatte, wurden allmählich auch „Rückkehrforderungen in Bezug auf dramatische Texte, identifizierbare Personalität, Gegenwartsthemen und Autorentheater“ laut (Bayerdörfer 2007, 249). Die neuen Texte lösen sich einerseits auf unterschiedliche Weise von traditionellen dramatischen Formen ab, knüpfen aber z. T. wiederum an avancierte Textmodelle der Dramengeschichte des 20. Jahrhunderts an. „So entwickeln sich neue ausgefeilte Verfahren des Zitierens, der Anspielung und des formalen Pastiche, so dass eine palimpsestartige Durchsichtigkeit entsteht“ (Bayerdörfer 2007, 4; mit einem Überblick zu den Entwicklungen in Deutschland S. 249 ff.).

Aus dem oben skizzierten Panorama ergibt sich auch, dass traditionelle Kategorien wie Rollentext, Regieanweisungen, Figuren, Einheit von Raum und Zeit usw. in vielen Fällen – zugunsten von Dissemination der Stimmen (Lehmann 2005, 274 ff.) und zeitlicher wie räumlicher Collageverfahren – unterlaufen werden. Die ursprüngliche, für das klassische Drama verbindliche Zuordnung von Replik und Subjekt sowie das Vorhandensein einer einzigen Ursprungsinstanz können ebenfalls aufgehoben sein. Entsprechend versucht man für die Beschreibung neuer Phänomene angemessene Bezeichnungen zu finden, wie etwa den Begriff Textträger anstelle von Figur, Sprechtext oder Haupttext anstelle von Rollentext (Poschmann 1997, 38 ff.). In jedem Fall hat sich inzwischen anstelle von Drama der weiterfassende Begriff Theatertext etabliert (im Folgenden wird synonym Stück verwendet).

## 2 Zur sprachlichen Beschaffenheit von Theatertexten

Die Wesenszüge von Sprache in Theatertexten sind durch viele Faktoren bedingt, die über rein individuelle Stile und Entscheidungen der jeweiligen Autoren hinausgehen. So können auch vorgeprägte Muster aus der Tradition der Bühnensprache entscheidend sein (Hess-Lüttich 2005, 85) sowie die Rahmenbedingungen des Mediums Theater, welche Kondensierung, Konzentration und Intensivierung erfordern. Die sprachliche Beschaffenheit dialogischer Rede bewegt sich immer im Spannungsfeld von Mimesis und Stilisierung. Das heißt, die fingierte Mündlichkeit kann extrem realistisch, von gesprochener Alltagssprache ‚abgelauscht‘ erscheinen oder auch stark verfremdet gestaltet sein, durch spezielle Verfahren künstlerisch verdichtet. Ebenso möglich sind alle Zwischenstufen bzw. die Kombination verschieden ausgeprägter Stile. Viele Theatertexte besitzen eine ganz eigene poetische Sprachgestalt. Der Begriff poetische Sprache wird hier mit Rekurs auf Roman Jakobson, Jurij M. Lotman, Manfred Bierwisch und Umberto Eco verwendet (Reinhardt 2014, 15 ff.). Wie in der modernen und zeitgenössischen Prosa (vgl. Šlibar 2012) wird auch in Theatertexten sehr häufig der Wahrnehmungsautomatismus mit vielfältigen (sprachlichen) Verfremdungsverfahren unterlaufen. Entautomatisierung spielt auch hier eine entscheidende Rolle.

Trotz der radikalen Veränderungen erweist sich im Besonderen ein Merkmal von Theatertexten als konstant. So gilt nach wie vor, dass Sprache hier nicht nur auf ihre Funktion als dargestellte Figurenrede (oder auch als rein narrative Anweisung) reduziert werden kann, sondern dass sie sich immer schon durch die ihr eingeschriebene Zuschauerfunktion auszeichnet: eine Äußerung ist immer Primär- und Metaaussage zugleich (Roumois-Hasler 1982, 20). Diese doppelte Funktion wurde u. a. definiert als „Überlagerung von Figuren- und Zuschauerperspektive“ (Hamburger 1977, 164), als „inneres und äußeres Kommunikationssystem“ (Pfister 2001, 50 ff.) oder als zwei verschiedene „Achsen der Kommunikation“ (Lehmann 2005, 230).

Wie Fischer-Lichte mit Rekurs auf Peirce betont, sind Theatertext und Aufführung unter semiotischem Gesichtspunkt jeweils eigenständige Kunstwerke, wobei die Aufführung als Interpretant des ersten zu

begreifen sei (Fischer-Lichte 1990, 252). Dies bedeutet, dass ein Theaterstück weder lediglich „als Partitur für die Aufführung, noch als Invariante zu verschiedenen Varianten, noch als Signifikant, dem die Aufführung als Signifikat zuzuordnen ist“ gesehen werden kann (ebd.). Theaterstücken aller Art muss auch heute der Status literarischer Kunstwerke zuerkannt werden (Reinhardt 2014), ohne dabei das Literaturtheater zu assoziieren, von dessen zu engem Textkorsett sich das Theater erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts befreit hatte (s. 4.1.2). Literatur, in Anlehnung an Roland Barthes hingegen bedeutet „Arbeit an der Sprache“, „weil die Literatur die Rede in Szene setzt, statt sie zu benutzen“ (zitiert nach Birkenhauer 2007, 23). Barthes' Konzept enthält bereits explizit die Auffassung von Sprache als Theater und gibt somit den Rahmen vor für das später von Finter (1990) und v. a. von Poschmann (1997) entwickelte Konzept der Texttheatralität. Mit mittelbare Texttheatralität sind bei Poschmann solche Elemente des Textes gemeint, die als ‚Tauschwert‘ für die szenische Umsetzung (auch „szenische Poesie“ genannt) dienen – dem Begriff des Performativen bei Fischer-Lichte entsprechend (1998, 15 ff.). Unmittelbare Texttheatralität hingegen bewirkt nach Poschmann, dass „der Sprache selbst als einer eigenständigen Wirklichkeit und einem performativen Sprachakt räumliche und zeitliche Dimensionen sowie Performance-Qualitäten abgewonnen werden“ (Poschmann 1997, 332). Unmittelbare Texttheatralität bedeutet hiernach – wie in Barthes' Theatralitätskonzept (1974, 10) – Entgrenzung der Sprache, impliziert außerdem Präsenz der Sprache und kann wie alle anderen theatralischen Elemente körperlich-sinnliches Erleben bewirken. Poschmanns Begriff lässt sich sinnvoll ergänzen, wenn man das Konzept der Texttheatralität von Finter einbezieht, welches explizit um die Dimension des Rezipienten erweitert ist (Finter 1990, 6 f.) Unmittelbare Texttheatralität entfaltet sich demnach im Akt der Lektüre und ist subjekt-konstituierendes Element. Sie kann sich auf vielfältige Weise manifestieren, wie zum Beispiel in einer bildnerischen Sprachbehandlung bzw. -rezeption oder im Charakter einer musikalischen Partitur.

### 3 Sprachwissenschaftliche Analysen von Theaterstücken

Sprachwissenschaftlich relevante Analysen von Theaterstücken im deutschsprachigen Raum haben ihren Anfang in den 1970er Jahren (vgl. z. B. Burger/von Matt 1974), genau in der Zeit, als man die linguistische Erforschung der gesprochenen Sprache aufnehmen und erstmalig Tonbandaufzeichnungen authentischer Gespräche und deren Transkriptionen auswerten konnte. Für die 1980er Jahre hervorzuheben sind die Arbeiten von Roumois-Hasler (1982), Hess-Lüttich (1984, 1985) und vor allem von Betten (1980, 1983, 1985, 1987), welche die Beschaffenheit dramatischer Dialoge in Dramen des ausgehenden 19. Jahrhunderts (Hess-Lüttich), des beginnenden 20. Jahrhunderts (Roumois-Hasler) und der 1970er Jahre (Betten, s. u., bes. 4.2) untersuchten. Alle legten als Vergleichsmaßstab Dialoge der gesprochenen Alltagssprache an und kamen dabei grundsätzlich zu ähnlichen Ergebnissen: Auch bei extremen Annäherungen an den Stil der Alltagssprache im dramatischen Dialog zeigt sich immer eine Abweichungsqualität, wenn diese auch nur im Verdeutlichen bestimmter Züge von Alltagssprache liegt (vgl. auch Pfister 2001, 150 ff.) Es besteht außerdem Konsens darüber, dass die Zuschauerfunktion der Dialoge stets entsprechende Konsequenzen für die Art ihrer sprachlichen Gestaltung hat.

In den 1990er Jahren sowie um die Jahrtausendwende erwies sich das Interesse der Sprachwissenschaft an Theaterstücken insgesamt als relativ gering, von einzelnen Beiträgen abgesehen (Betten 1991, 1995, 1998, 2002, 2011, Betten/Dannerer 2005). Ein besonderer Nachholbedarf besteht zweifellos in der linguistischen Erforschung von Theaterstücken der Historischen Avantgarden. Erste wichtige Anstöße hierzu lieferte Mazza (2005, 2008) in Untersuchungen zum expressionistischen Drama.

#### 3.1 Methodische Aspekte

Während Dialoganalysen im Drama bis Anfang der 1980er Jahre vor allem unter dem Einfluss der Pragmatik, insbesondere der Sprechakttheorie durchgeführt wurden, hat v. a. Betten mit ihren Arbeiten einen pluralistischen Ansatz eingeführt, der dem komplexen Untersuchungsgegenstand erst gerecht werden kann. Es mag einleuchten, dass heute, angesichts des breiten Spektrums an Schreibweisen umso

mehr Methodenvielfalt und -flexibilität erforderlich sind. Um die Funktionen der unterschiedlichen sprachlichen Phänomene bestimmen zu können, gilt es, je nach Erscheinungsform, Strukturen und Ausprägung der Kommunikationssysteme eines Theatertextes angemessene methodische Vorgehensweisen zu wählen und zu kombinieren. Bei Stücken, die vornehmlich auf Figuren-Dialogen basieren, bietet es sich an, Gesetzmäßigkeiten der gesprochenen Alltagssprache zum Vergleich heranzuziehen sowie Kategorien der Gesprächsanalyse. Von großem Nutzen sind hier insbesondere der Ansatz der Construction Grammar (für die deutsche Sprachwissenschaft u. a. Günthner/Imo 2006), das Modell von Nähe- und Distanzsprechen (Koch/Österreicher 1985 bzw. Agel/Henning 2007) sowie die Kategorien bei Schwitalla (2003) zum gesprochenen Deutsch. Um darüber hinaus Vertextungsstrategien zu ermitteln und den ästhetischen Code eines Theatertextes zu erschließen, sind textlinguistische Methoden und eventuell Methoden der (kritischen) Diskursanalyse miteinzubeziehen. Dies erweist sich besonders in solchen Texten, in denen Aufsplitterung des Subjekts, Bildhaftigkeit und Diskursivität vorherrschen, als unabdingbar.

Untersuchungen von Sprache in Theatertexten sind darüber hinaus in den übergeordneten Zusammenhang der (Funktional- und Abweichungs-)Stilistik zu stellen. Denn auch hier, wie in anderen literarischen Texten, wird das Mehr an Informationen über das Stilistische vermittelt (Fix 2006, 64), und nur die „komplizierte künstlerische Struktur gestattet es, einen Informationsumfang zu vermitteln, der mit Hilfe der elementaren eigentlichen sprachlichen Struktur gar nicht übermittelt werden könnte“ (Lotman 1993, 24). Als relevant zu betrachten ist jeweils „das Fiktionalitätssignal und von daher der Einsatz stilistischer Effekte im Dienste eines organischen Bezugs auf die ‚Aussage‘“ (Eroms 2008, 130; Hervorh. im Orig.). Mit Fix wird hier von einem Stilbegriff ausgegangen, der das Gestalthafte miteinbezieht. Fix hält fest, Gestalten sei auf Einheitlichkeit gerichtetes sprachliches Handeln und somit ästhetisierendes Handeln. Stilistisches sei immer auch Ästhetisches. Allerdings betont sie auch, dass sich Ästhetisches und Ästhetizität bzw. ‚Poetizität‘ ebenso überall im Alltag finden lassen, also keine hinreichenden Kriterien für literarische Kunstwerke sind (Fix 2013, 18). In jedem Fall erweist sich ihr gestalttheoretischer Stilbegriff als erhellend für die Analyse poetischer Sprache bzw. Sprachgestalt (Reinhardt 2014, 19 ff.). Das, was Eco den ästhetischen Zeichencode eines Kunstwerkes nennt, lässt sich demzufolge als Gestalt fassen, als etwas nicht nur Statisches sondern auch ‚Fließendes‘, als prozesshaft und als Ausdruck von Handlungen (Fix 1996, 316) bzw. als kreatives semiotisches System (Firth 1990, 43).

#### 4 Sprachrealismus und poetische Sprachgestalt in deutschsprachigen Theatertexten

##### 4.1 Entwicklungen bis zur ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts

Um nachvollziehen zu können, wann und auf welche Art und Weise im Laufe der Theatergeschichte unterschiedliche Verfahren der Sprachgestaltung entwickelt wurden, sollen im Folgenden wenige wichtige Momente in Augenschein genommen werden, die diesbezüglich besondere Wendepunkte markieren und heutige Schreibweisen indirekt oder direkt vorbereiten. Bereits seit dem bürgerlichen Drama – v. a. in der Dramensprache Lessings – werden verschiedene Elemente der gesprochenen Alltagssprache wie Wiederholungsformen, Gliederungssignale, elliptische Sätze usw. eingesetzt, um Dialoge lebendiger zu gestalten oder um die Zuschaueraufmerksamkeit in bestimmter Weise zu steuern (ein ausführlicher Überblick hierzu in Betten 1985, 145 ff.). Mit der Dramatik Georg Büchners wird erstmalig in der deutschen Theatergeschichte in klarer Weise eine Kombination von fingierter Mündlichkeit und poetischer Sprachgestalt im Theatertext geschaffen.

##### 4.1.1 Büchner als Wegbereiter des modernen Theaters – Textbeispiel Woyzeck

Die theatergeschichtlich wichtige Stellung Georg Büchners auch in linguistischer Hinsicht hat bis heute insgesamt wenig Beachtung in der einschlägigen Literatur gefunden. Zur Veranschaulichung des innovativen Charakters seiner Dramensprache soll im Folgenden eine kurze Szene aus Woyzeck (1837) etwas ausführlicher beleuchtet werden. Für die Sprache in Woyzeck sind auf der einen Seite die

naturalistisch gestalteten Dialoge kennzeichnend, die „ungebundenen“ bzw. „konventionssprengenden“ Gespräche (Bauer zit. nach Betten 1985, 159), die der Form des offenen Dramas entsprechen, wie auch das „stockende Sprechen“ Woyzecks (Krapp, zit. ebd., 159). Das besonders natürliche Erscheinen seine Rede wird u. a. durch wiederholte Vorschaltssignale, unterschiedliche Verkürzungsformen wie Enklisen, Elisionen und Synkopen sowie durch syntaktische Diskontinuität erzeugt („das ist so was, wie soll ich doch sagen, zum Beispiel...“ (Büchner 1837, Woyzeck, 167 f.)). Die Figur Woyzeck erhält hierdurch äußerst realistische Züge, und ihre starke Unsicherheit wird wahrnehmbar. Überhaupt ist es in Woyzeck der Sprachgestus einer Figur, der Aufschluss gibt über ihren Charakter oder ihre psychische Verfassung (vgl. auch Fix 2011). Darüber hinaus verleiht Büchner bestimmten Textabschnitten eine ganz eigene poetische Sprachgestalt, indem er Sprache v. a. in ihren räumlichen und musikalischen Qualitäten nutzt. Dies lässt sich besonders gut an der folgenden Szene zeigen, die aus einem einzigen kurzen Redeabschnitt Woyzecks besteht. Nachdem dieser Marie mit dem Tambourmajor hat tanzen sehen, befindet er sich allein auf freiem Feld und meint Stimmen zu hören (Woyzeck, 172):

(1)Woyzeck: Immer zu! immer zu! Still Musik! Reckt sich gegen den Boden. Ha was sagt ihr? Lauter, lauter, – stich die Zickwolfin tot? Stich, stich die Zickwolfin tot. Soll ich? Muß ich? Hör ich’s da auch, sagt’s der Wind auch? Hör ich’s immer, immer zu, stich tot, tot.

Die Rede ist hier durch extrem kurze Satzungen bzw. dichte Konstruktionen (Günthner 2006) gekennzeichnet, die mehrfach wiederholt werden und das Gehetzte an Woyzecks Zustand zum Ausdruck bringen. Zusätzlich vollzieht die Sprache eine spiralförmige Bewegung: Am Anfang steht „Immer zu!“ im Zusammenhang mit der Tanzmusik, die Woyzeck nicht mehr ertragen kann. Am Ende bezieht es sich auf „stich, tot, tot“ und besiegelt somit das Mordvorhaben. Es scheint, als ‚schraube‘ Woyzeck sich in seine Verzweiflung ‚hinein‘. Hinzu kommt der musikalische Aspekt, denn in Kombination mit den rhythmischen Satzungen findet sich hier eine ganz bestimmte Anordnung der Lautfolgen [i]-[u] („Immer zu“ – „Still Musik!“ – „Muss ich?“) und [o]-[i] („Soll ich?“ – „stich tot!“). Diese besondere Klanggestalt, das Gefangensein in immer gleichen Lautstrukturen unterstreicht abermals Woyzecks wachsenden Wahnsinn. Die unmittelbare Texttheatralität dieser Rede konstituiert sich also aus dem Staccato der knappen Satzungen, aus der spiralförmigen Bewegung der Sprache und aus ihrer klanglichen Struktur. Mit derartiger Gestaltung von Sprache in räumlicher und musikalischer Dimension nimmt Büchner zwei wichtige Aspekte der Sprachverwendung in Texten des 20. und 21. Jahrhunderts vorweg (s. u., 4.3). Lohnend wäre an dieser Stelle ein Vergleich mit der 12. Szene aus Moritz Rinkes Die Nibelungen (2007, 94–96), in welcher der Wahnsinn des Mordplans der Burgunder an Siegfried in ganz ähnlicher Weise gestaltet ist, nämlich in der immer hektischer werdenden Wiederholung rhythmisch-abgehackter Satzungen, allerdings über acht Figuren verteilt (vgl. hierzu Reinhardt/Rinke 2010, 25 f., Reinhardt 2014, 135–137).

Ein weiteres wichtiges Element, das Woyzeck auch aus textlinguistischer Sicht interessant macht, sind die Isotopie-Ebenen (wie v. a. rot-Blut-Feuer-Lust-Sünde-Tod), die oberhalb der Dialogebene zur poetischen Verknüpfung dienen und zweifellos expressionistische Gestaltungsverfahren vorwegnehmen (s. u., Textbeispiel 2). Auch Eisen und Messer als Bilder der Gewalt tauchen häufig im Text auf, und bald verflechten sich die Stränge („Marie: Was der Mond rot auf geht – Woyzeck: Wie ein blutig Eisen“, Woyzeck, 177).

Büchner eröffnet mit den hier erwähnten Verfahren ganz neue Dimensionen der Gestaltung dramatischer Dialoge, die erst in späteren Jahrzehnten bzw. Jahrhunderten wieder erschlossen und weiter ausgeschöpft werden. 4.1.2 Die Theaterreformer um 1900 – Neubestimmung des Verhältnisses von Theater und Text/Sprache

Die Reformbestrebungen des Theaters um 1900 weisen, trotz aller Unterschiede in den theoretischen und weltanschaulichen Ansätzen, einige Elemente auf, die eine gewisse Einheitlichkeit erkennen lassen (s. Reinhardt 2014, 21 ff.). Dazu gehören das Postulat der Loslösung des Theaters von Textvorlagen

(Entliterarisierung), die Ablehnung von Naturalismus und Psychologismus sowie der Rekurs auf die Musik als neuem ästhetischen Paradigma. Von Vertretern ganz unterschiedlicher Herkunft wird mit Rekurs auf Wagner die Idee des Theaters als Gesamtkunstwerk formuliert. Es entstehen Gemeinschaftsarbeiten von Regisseuren, Komponisten, Bühnenbildnern und Choreographen, welche die Retheatralisierung, die Öffnung zu neuen Formensprachen voran treiben. Kandinsky entwickelt darüber hinaus das Synthetische Gesamtkunstwerk (1912; 1927), getragen von der Vorstellung einer ‚Übersetzbarkeit‘ der Künste (Brauneck 2001, 215). In jedem Fall werden die Übergänge zu anderen Kunstformen wie Tanz, Gesang, Skulptur, Installation usw. fließend. Insofern wird bereits das postuliert, was heute unter das Etikett postdramatisch fallen würde. Das Bühnenkunstwerk als Zusammenspiel der Künste bewirkt die allgemeine Aufwertung der einzelnen theatralen Zeichen, somit auch die der Verbalsprache als theatralem Element. Angestoßen durch den Futurismus, welcher explizit die Zerstörung der Syntax fordert (Marinetti 1912), werden unter dem Einfluss des Dadaismus einzelne Wörter ihrer spezifischen semantischen Zuordnungen entledigt, und ihre Komposition wird zur Klanggestalt. In der Wortkunsttheorie Herwarth Waldens (1920) werden in engem Austausch mit der Künstlergruppe um den Sturm, v. a. auch mit Oskar Kokoschka schließlich die beiden Hauptaspekte der Funktion von Sprache im (Theater-)Kunstwerk auf den Punkt gebracht: 1. Sprache wird – wie in der *écriture corporelle* Stéphane Mallarmés (Finter 1990, 35 ff.) – zum Körpergestus (des Sprechenden sowie des Rezipienten). 2. Sprache steht in enger Analogie zu Musik, und dies bedeutet Entautomatisierung der Zuordnung von Signifikant und Signifikat, Offenheit und Mehrdeutigkeit. Entliterarisierung bedeutet also letzten Endes nicht nur den Beginn des Regietheaters, sondern führt auch zu einer erneuten, ganz neuartigen Hinwendung des Theaters zur Sprache. Diese soll nun vor allem rhythmisch sein, Bewegung ausdrücken und wird einmal „Ausdruck der Seele“ (Behrens, zit. nach Brauneck 2001, 50), Verbindung zum Tanz (Meyerhold, ebd., 249), selbständiges Kunstwerk und visionär-ekstatische Erfahrung (Lothar Schreyer 1916, ebd. 113–115) oder „Klanggebärde“, Musik (Herwarth Walden 1920).

#### 4.1.3 Sprachliche Aspekte in Texten der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts

Unter diesen veränderten Voraussetzungen entstehen die Theaterwerke des Expressionismus, welche eine große Bandbreite unterschiedlicher Ausprägungen aufweisen. An zwei Textbeispielen sollen Formen ganz unterschiedlicher Sprachbehandlung veranschaulicht werden: an Oskar Kokoschkas *Mörder, Hoffnung der Frauen* (1909–1916) und an August Stramms *Kräfte* (1915).

Kokoschkas Drama wird oft als das erste typisch expressionistische Drama bezeichnet (Mazza 2008, 65). Es ist in seiner assoziativen und synästhetischen Verbindung von Bild/Licht, Wort/Ton und Gebärde der Kunst auffassung Kandinskys sehr nahe. Auf allen Ebenen des Textes wird das Thema des Geschlechterkampfes gestaltet, wobei die Regieanweisungen einen großen Teil des Gesamttextes einnehmen. Hier entwirft der Autor eindrucksvolle Bilder („Nachthimmel, Turm mit großer roter eiserner Käfigtür...“) und eine detaillierte Choreographie, mit der er seine Begeisterung für den damals aufkommenden Ausdruckstanz zeigt (ebd., 67). Auf der Ebene der Figurensprache zeichnet Kokoschka oft anhand von synästhetischen Verbindungen eine weitere Schicht starker, Grauen erregender Bilder, wie im folgenden Auszug (*Mörder*, 180):

(2) Frau laut: Mit meinem Atem erflackert die blonde Scheibe der Sonne,

mein Auge sammelt der Männer Frohlocken, ihre stammelnde Lust

kriecht wie eine Bestie um mich. [...]

Fast über den gesamten Text hinweg sprechen Frau und Mann nur übereinander, nicht miteinander. Eine direkte gegenseitige Ansprache findet erst im letzten Abschnitt statt, kurz bevor die Frau am frühen Morgen tödlich verwundet zusammenbricht. Die einzelnen Referenten sind im Text durch Isotopie-Ebenen wie Blut–Tod und Lust–Tier–Bestie–Vampyr miteinander verknüpft und illustrieren das Eins-Werden von Wollust und Mordlust. Die Figurensprache ist wie die choreographischen Gebärden der Figurengruppen überwiegend rhythmisch. Sie enthält meist kurze Sätze bzw. Setzungen – häufig sind es Nominalphrasen als

Ausrufe –, die fast durchgehend parataktisch angeordnet sind. Das Stück endet mit einer Reihung dramatischer Ausrufe (kurzen ein- bis zweigliedrigen Ellipsen – „Der Teufel“!), und an letzter Stelle mit dem Einwort-Satz „verloren!“. Die poetische Sprachgestalt dieses Textes ergibt sich aus dem Zusammenspiel von sprachlichem Rhythmus und einprägsamen Bildern des Grauens.

Eine völlig andere Verwendung von Sprache findet sich in August Stramms *Kräfte*, einer Geschichte von Liebe, Eifersucht und Tod im bürgerlichen Milieu des beginnenden 20. Jahrhunderts. In den Regieanweisungen verstößt der Autor fast durchgehend gegen die konventionelle, ‚bürgerliche‘ Grammatik (auf den Ebenen von Verbvalenz und Semantik), während der Sprechtext grammatisch korrekt ist, wie etwa im folgenden Auszug (August Stramm, zit. nach Mazza 2005, 335):

(3) Sie am offenen Fenster, starrt hinaus, wendet jäh, stemmt die Faust

Frauenlachen aus dem Park

Sie gurgelt, zischt, krampft so bebt ins Zimmer so! stürzt zum Spiegel,

streicht Haar und Gesicht, wendet, starrt hilflos, tonlos nachsprechig

schön unbeschreiblich anmutig

Welke Blätter büscheln durchs Fenster

Sie rast, zertritt, stampft, schleudert Moder! erstarrt, nestelt ein Blatt

aus dem Haar, hält die ausgestreckte Hand, versinkt wer? [...]

Durch dieses Verfahren scheinen die Regieanweisungen dem Dialog gegenüber einen höheren Stellenwert zu erhalten, werden umfunktioniert zu einem Textteil, der sich nicht ohne Weiteres szenisch umsetzen bzw. auflösen lässt. Das Medium Sprache erweist sich auch hier nicht als ‚durchlässig‘, sondern als Widerstand, auf seine eigene Materialität verweisend. Ähnliche Arten der Umfunktionierung von Regieanweisungen finden sich in Texten des 20. und 21. Jahrhunderts. Häufig legen dort stilistisch markierte Formulierungen die Instanz eines fiktiven Beobachters offen (Meurer 2007, 45 ff.), welcher – analog zur Erzähler-Instanz in narrativen Texten – auch (ironisch) kommentierende Funktion haben kann (vgl. z. B. Reinhardt 2014, 93 ff.) oder lediglich als fiktive ‚mit-erlebende‘ Figur auftritt, wie etwa in Textbeispiel (4). Weiterhin auffällig im Stück *Kräfte* ist, dass die meisten Figuren nur als Stimmen/Geräusche oder Gegenstände auftauchen (Frauenlachen, Männerlachen, Fraustimme, Mannstimme, zwei Schüsse, welke Blätter usw.) und lediglich als „das Ergebnis ihrer Sprechakte und der Beziehungen zueinander“ zu betrachten sind (Mazza 2005, 337 f.). Insofern wird auch der Begriff Figur bei Stramm in Frage gestellt und eine Dissemination von Stimmen erzeugt. Erste Experimente mit Polyphonie im Sinne einer Aufspaltung des Subjekts auf viele verschiedene Stimmen/Objekte kennzeichnen auch andere expressionistische Theatertexte wie etwa diejenigen Carl Sternheims. Selbstverständlich können die hier angeführten Beispiele bei weitem nicht das breite Spektrum expressionistischer Schreibweisen abdecken, allenfalls einen Eindruck vermitteln. Als Hauptmerkmale expressionistischer Sprachgestaltung im Theater seien hier rhythmische und klangliche Qualitäten der Sprache hervorgehoben sowie bildhafte, synästhetische Wortschöpfungen.

Von den expressionistischen Texten wiederum setzen sich solche Theatertexte ab, die als Erneuerung des Volksstückes gelten, wie etwa die Stücke Carl Zuckmayers, Ödön von Horváths und Marieluise Fleißers. Die zunächst als volkstümlich wahrgenommene Sprachverwendung erweist sich auf den zweiten Blick als äußerst kritischanalytisch. So machen Fleißers dialektal beeinflusste Kunstsprache und Horváths süddeutsch gefärbtes Gemisch verschiedener Sprachebenen (Betten 1985, 208) das Aneinander-Vorbeisprechen und Vorbeihandeln erlebbar (ebd., 204). Für die Dramatik Fleißers stellt Roumois-Hasler fest, dass sich hier bereits Ansätze der veränderten Rezeptionsform moderner Dramen finden, deren Dialogstruktur verfremdet ist und den Zuschauern direkt die Erfahrung der durchgängigen Thematik

moderner Dramen ermöglicht, nämlich die der gestörten Kommunikation (Roumois-Hasler 1982, 219 f.). Fleißer beruft sich im Übrigen bezüglich der Sprache auf Brecht, dessen knapper Dialogstil auch andere Autoren, wie etwa Heiner Müller nachhaltig beeinflusst hat (Nägele 2009, 57). In allen Texten Brechts zeigt sich dessen Sinn für prägnante Sprache, für Rhythmisches und für Verse. Brechts episches Theater stellt jedoch mehr noch in seiner gesamten Neuorientierung eine epochemachende Entwicklung dar als aufgrund seiner sprachlichen Aspekte. Im Aufbrechen der dramatischen Form und dem Einfügen neuer Elemente (Gedichte, Lieder, Chorpasagen) benutzt Brecht poetische Verfahren im weiteren Sinne, die u. a. in den 1970er Jahren wegberaubend für die Werke Heiner Müllers und Elfriede Jelineks sind und sich letztendlich auch auf deren Sprachverwendung auswirken (s. u.).

#### 4.2 Entwicklungstendenzen seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts

##### Kritischer Sprachrealismus in den 1970er Jahren

Betten (1985) hat für das Drama der 1970er Jahre eine beachtliche Variationsbreite innerhalb der Sprachrealismus-Konzepte nachgewiesen. Sie zeigt, dass Autoren wie Wolfgang Bauer, Franz Xaver Kroetz und Botho Strauß den Eindruck von Authentizität zu vermitteln verstehen, obwohl sich die sprachlichen Strukturen, die sie verwenden, in vielem von der Alltagssprache, auf die sie referieren, unterscheiden. Anhand ganz unterschiedlicher Kombinationen von Mitteln und graduellen Nuancen der Stilisierung tragen sie zu einer erheblichen Erweiterung des Repertoires an Ausdrucksmöglichkeiten bei und legen diverse Problematiken zwischenmenschlicher Kommunikation und Beziehungen offen. So wird etwa das Auf-der-Stelle-Treten von Dialogen vorgeführt, das Vergnügen sich sprechen zu hören und die eigene Rede als künstlerisches Produkt aufzufassen (Bauer), wie auch die Unfähigkeit sich sprachlich zu artikulieren (Kroetz), oder das Nebeneinander vieler Jargons und die Schwierigkeit, mit der Vielfalt an Wissens- und Erfahrungsbereichen in der modernen Welt umzugehen, was in Formen des uneigentlichen Sprechens Ausdruck findet (Strauß). Von daher sind sie einem durchschauenden, kritischen Realismus zuzuordnen. Eine ähnliche Intensivierung des Sprachrealismus, wie hier für das Theater beschrieben, kann nach Schwitalla/Tiitula (2009, 18 ff.) für fiktive Gespräche im deutschen Roman des gleichen Zeitraums nicht festgestellt werden (zu dialogischer Figurenrede in erzählerischen Texten s. auch Thüne 2010, Schwitalla/Thüne 2014).

##### Text-Raum

In Bezug auf räumliche Dimensionen der Sprachgestaltung ist zunächst das Werk Thomas Bernhards zu nennen, das nicht nur in dieser Hinsicht vielseitige sprachlichpoetische Verfahren aufweist (Zur Sprache bei Bernhard s. Betten 1987, 1991, 1998, 2002, 2005a+b, Schmidt-Dengler 1997). Vor allem mit zwei Gestaltungsprinzipien verleiht Bernhard der Sprache in seinen Theatertexten räumliche Dimension. Beim ersten handelt es sich um die Konstruktion spiralförmiger Monologe im Dialog, regelrechter „poetischer Gebilde“ (Höller 1979, 21). Diese referieren auf mündliche Alltagssprache, indem sie durch mehrfache Wiederholung minimaler Satzungen (Günthner 2006, 114 ff.) kreisende Denkbewegungen nachvollziehen (Betten 1985, 385 f.) und auf diese Weise das Hauptthema eines Abschnittes herausbilden. Gleichzeitig bewirken sie durch Intensität und Häufigkeit ihres Auftretens eine auffällige stilistische Überhöhung und Musikalisierung der Sprache. Während sich Sprache hier flächenhaft ausdehnt, wird beim zweiten Gestaltungsprinzip die Tiefendimension des Textes erweitert, und zwar durch Überlagerung z. T. mehrfach gestaffelter Erzählinstanzen (Betten 2005, 34 ff.). Auch diese bewirken, wie die kreisenden Denkbewegungen, eine vielfache Perspektivierung des Mitgeteilten. Bernhard steht somit auch in der Tradition des Werkes von Gertrude Stein, die bereits Ende der 1930er Jahre begann, in ihren portraits und landscapes mit kreisenden Sprachbewegungen Polyperspektivität zu erzeugen (Stricker 2007, 91 ff.). Während allerdings Steins Verfahren ganz im Zeichen der künstlerischen Freiheit steht, sich den Dingen spielerisch von mehreren Seiten zu nähern, verweist Bernhards Schreibweise v. a. auf die Ausweglosigkeit

und das Gefangensein seiner Figuren in ihrer eigenen Sprache bzw. Situation (Kappes 2006, 190; Betten 2011).

Ebenfalls in den 1970er bzw. 1980er Jahren bahnen sich zwei Schreibweisen an, die sich noch radikaler von dem oben beschriebenen Sprachrealismus unterscheiden und auf unterschiedliche Art räumliche Qualitäten aufweisen: die Werke von Heiner Müller und Elfriede Jelinek. Heiner Müller sieht sein Kunstschaffen offiziell in der Nachfolge Brechts, dessen Theaterkonzept er konsequent für sich weiterentwickelt. Seine Texte, die meistens klassische Stoffe aufnehmen und auf aktuelle Zustände der Unterdrückung und Gewalt beziehen, zeugen von extremer Dichte und Auflösung der dramatischen Form – siehe z. B. *Hamletmaschine* (1977) und *Bildbeschreibung* (1984). Während Brecht noch heterogene Elemente nebeneinander setzte, kommt es bei Müllers Art des Zitierens zu Überlagerung, ‚Übermalung‘ oder, wie er selbst sagt, zur „Überschwemmung“ [...], d. h. zu gezielter Reizüberflutung, die „den Zuschauer überfordern und idiosynkratischen Widerstand auslösen“ soll (Stricker 2007, 148). Stricker hat an verschiedenen Beispielen die räumliche Tiefendimension dieser Texte vorgeführt und sechs verschiedene Arten des Zitierens festgestellt (ebd.). Müller selbst betrachtet Theatertexte als „Widerstand“, als „musikalisches Material“ bzw. als „Körper“ (Reinhardt 2014, 55 ff.), die man zunächst einmal in ihrer Präsenz akzeptieren und nicht vorschnell bewerten/interpretieren sollte (ebd., 153; zu Müllers Texten/Sprache s. auch Müller-Schöll/Göbbels 2009). In jedem Fall sind linguistische Untersuchungen des Werkes Heiner Müllers ein Forschungsdesiderat.

Elfriede Jelineks Schreibweise ist v. a. durch die berühmten Sprachflächen gekennzeichnet, durch lange Monologe von nicht immer klar identifizierbaren Sprecherinstanzen, die gegeneinander gesetzt werden. Dabei kristallisieren sich außer der konsequent feministischen Haltung große Themen heraus, die der Autorin besonders am Herz liegen, wie die Entlarvung der österreichischen Nazivergangenheit auf allen Institutionsebenen (auch der des Theaters) sowie die grundsätzliche Kritik an der Übermacht von massenmedialen und bestimmten gesellschaftlich-politischen Diskursen. Auch Jelinek ist überzeugte Brecht-Nachfolgerin und entwickelt aus dieser Position heraus eine ganz eigene Art des Schreibens voller intertextueller Bezüge, die teils markiert und teils in Form der Verschmelzung von Sprach- und Denkebenen den Text selbst erst konstituieren. Häufig kreist die Sprache Jelineks in Wiederholungsbewegungen und über Wortspiele assoziativ um etwas Nicht-Benennbares und dehnt sich flächenartig aus. Jelinek selbst bezeichnet ihre Stücke auch als „Rhizome“, als wildwüchsige, unzählbare Bambuswurzeln, die sich unterirdisch auch „gegen ihren Besitzer“ verbünden und ausbreiten (Jelinek 2012). Oft ergibt sich die unmittelbare Texttheatralität hier aus der Montage von Zitatmaterial und Assimilation unterschiedlicher Sprechweisen (vgl. u. a. Poschmann 1997, 194 ff.). Diverse Formen des uneigentlichen Sprechens werden bei Jelinek zum künstlerischen Prinzip. Dadurch gewinnen die Sprachflächen (paradoxe Weise) eine beachtliche Tiefendimension. In der Schichtung und Verschmelzung verschiedener Zeitebenen sowie im Ineinander von Ich- und Wir-Stimmen auch innerhalb einer Rede werden Jelineks Texte zu poetischen Sprachräumen. Bis heute prägt Jelinek mit ihren Texten entscheidend die deutschsprachige Theaterlandschaft.

Mit Müller und Jelinek setzt sich zum Ende des 20. Jahrhunderts im Theater ein Geschichtsverständnis der „Koexistenz von Ebenen“ durch, d. h. der Einheit von Vergangenem, Gegenwärtigen und Zukünftigem als geschichteter Zeit (vgl. Haß/Meister 2013, 5; in Anlehnung an Deleuze/Guattari). In variierender Tradition dieser beiden Werke sind viele der zeitgenössischen Texte entstanden, wenn diese auch untereinander sehr verschieden sind, wie etwa die Stücke von Kathrin Röggla oder Ewald Palmetshofer. Speziell in der Nachfolge Jelineks zu verorten ist z. B. das so genannte Diskurstheater René Polleschs, in dem das Auseinanderdriften von Sprecherinstanz und Gesprochenem z. T. noch radikalere Formen annimmt.

#### 4.3 Beispiele aus dem Spektrum zeitgenössischer Schreibweisen

Im Blick auf das heutige Theater verzeichnet Bayerdörfer sowohl „Realismusforderungen“ als auch das Anstreben der „Wiederkehr poetischer Sprachgestalt“ (Bayerdörfer 2007, 11). Tatsächlich bewegt sich die

sprachliche Beschaffenheit heutiger Theatertexte weiter im Spannungsfeld dieser beiden Aspekte. Ohne den vielfältigen Schreibweisen annähernd Rechnung tragen zu können, soll anhand der folgenden Beispiele zumindest ein Einblick in das breite Spektrum zeitgenössischer Texte vermittelt werden.

#### 4.3.1, 'Wirklichkeitsnahe' (Bühnen-)Sprache

Auch die zeitgenössischen realistisch verfassten Texte zeugen von großem Sprachbewusstsein und lassen sich durchaus einem kritischen Sprachrealismus zuordnen. Die hier verwendete, natürlich erscheinende Alltagssprache erweist sich niemals als vollkommen ‚durchlässig‘. Ihr kritisches Potenzial offenbart sich in sehr feinen Nuancen, etwa dort, wo durch Sprachstile bestimmte Haltungen herausgearbeitet werden, wie z. B. in Moritz Rinkes Konversationsstück *Wir lieben und wissen nichts* (2013), das vermutlich v. a. aufgrund seines hohen Wiedererkennungswertes in Deutschland zum Bühnenerfolg wurde. In diesem Stück, das einen Querschnitt der Generation der vierzigjährigen Akademiker in der kapitalistischen und digitalisierten Welt liefert, und – wie immer bei Rinke – Menschen mit „Wirklichkeitssinn“ und solche mit „Möglichkeitssinn“ gegenüber stellt, bewirkt die sehr natürlich gestaltete Sprache ein besonders plastisches Erscheinen der Figuren. Doch gerade in der Sprachverwendung werden auch deren Schwächen aufgedeckt. Beispielsweise benutzen solche Figuren, die begeistert dem Trend folgen und daher indirekt für die allgemeinen desolaten Zustände Verantwortung tragen, bevorzugt Modeausdrücke wie „Emotionale Intelligenz“ (ebd., 33), „Das ist doch zu kurz gegriffen!“ (ebd., 32) oder Sätze wie: „Im Kombi liegt noch jede Menge Technik“ (ebd., 13).

#### Ausgestellte Alltagssprache – Beispielanalyse

An dieser Stelle soll exemplarisch die Analyse eines Textabschnitts durchgeführt werden, in dem der Autor die Theatralität gesprochener Alltagssprache nutzt und zum gestalterischen Prinzip macht. Dabei ist zu bemerken, dass auch mündliche Alltagssprache an sich oft schon Verfahren der Inszenierung einsetzt und unmittelbare Texttheatralität entfalten kann. In Dirk Lauckes Stück *Der kalte Kuss vom warmen Bier* (2009) treffen ein Ex-Grenzsoldat der NVA (DDR) und ein aus Afghanistan heimgekehrter Bundeswehrsoldat aufeinander. Beide haben Menschenleben auf dem Gewissen. Im folgenden Auszug entscheiden sich die jungen Männer zur Flucht aus der Entzugsklinik (ebd., 3):

(4)MAIK [...] kuck dich mal

um.die blume da. plastik. der kaffee. sieht aus

wiekaffee. riecht wie kaffee. schmeckt wie

hasenscheiße.gymnastik. basteln. laberrunde.

hierist alles verdammte hasenscheiße.

RICHARDhat ja keiner gesagt, dass das hier ein

urlaub wird. wird das warm –

MAIK urlaub. knast mit blumenbildern.

[...]

MAIK hören wir auf, uns zu verarschen.

Pause.

RICHARDscheiß auf plastik.

MAIKscheiß auf plastik. scheiß auf gesprächstherapie.

RICHARDscheiß auf jogginghosen.

MAIKscheiß auf zimmertemperatur zweiundzwanzig grad.

Maikund Richard hauen ab. Nicht ohne ein

bisschen zu randalieren, vielleicht.

In der ersten größeren Äußerungseinheit wird in hochkonzentrierter Form minimaler Setzungen humorvoll das Szenarium der Entzugsklinik aus der Sicht der Figuren beschrieben und bewertet. Hier zeigt sich einmal, wie unmittelbare Texttheatralität nicht durch Ausdehnung der Sprache im Raum erzeugt wird, sondern durch die extrem knappen Setzungen in ihrer Strukturrekurrenz. Die Wiederholungen von „hasenscheiße“ innerhalb desselben Redebeitrags sowie von „urlaub“ (über Sprecherwechsel hinweg) sind im Blick auf den gesamten Kontext als typisch sprechsprachlich zu interpretieren. Im ersten Fall hat die Wiederholung die Funktion der Bekräftigung, im zweiten die der ironischen Wiederaufnahme („urlaub. knast mit blumenbildern“). Zu weiteren typisch sprechsprachlichen Elementen gehören neben Analepsen und umgangssprachlicher Lexik v. a. zwei Sätze mit uneigentlicher Verberststellung. Diese zählen, da sie im narrativen Präsens gehalten sind, ebenfalls zu Günthners Kategorie der dichten Konstruktionen, mit der Funktion der Kontextualisierung von Dynamik, Dramatik, Spannung und Emphase (Günthner 2006, 105). In der zweiten Gesprächseinheit ist vom interaktionalen Aspekt her interessant, wie das von Richard vorgegebene sprachliche Muster („scheiß auf...“) von Maik unmittelbar übernommen und dann von beiden wie ein Beschwörungsritual der Übereinstimmung wiederholt wird. Die Form der Wiederholung entspricht hier durchaus gesprochener Alltagssprache. Denn ähnlich wie Sprecher in Dialogen oft unbewusst als Zeichen des Einverständnisses einen gemeinsamen Rhythmus etablieren (Isochronie) (Schwitalla 2006, 64), wird hier auf der morphosyntaktischen Ebene Einigkeit demonstriert. In diesem Fall geschieht dies durch Wiederholung bei Sprecherwechsel. Brinker/Sager (2001, 173) definieren solche Aktivitäten im Rahmen des „regionalen Managements“ eines Gespräches als „Konsolidierungen, durch die gleichzeitig die Geltung der ratifizierten Rollenspielerwartungen gefestigt wird“. Schwitalla (1994) zählt solche Elemente zu poetischen Phänomenen der Alltagskommunikation. Insgesamt ergibt sich der Eindruck, dass die Figuren ihre (Umgangs-)Sprache mit Genuss benutzen und einsetzen. Sie wird hier zum Ausdruck der Identitätsbehauptung und Erfahrung von Gemeinsamkeit. Sprache scheint in diesem Textabschnitt – bezüglich der äußeren Kommunikationsebene – als besondere Umgangsform ausgestellt zu sein und erlaubt eine humorvolle Sicht auf die Figuren. Diese Außensicht wird durch die Instanz des fiktiven Beobachters (s. o., 4.1.3) noch untermauert, der sich im Textabschnitt ausschließlich durch den umgangssprachlichen Ton in den Regieanweisungen konstituiert („Maik und Richard hauen ab. Nicht ohne ein bisschen zu randalieren, vielleicht“).

Auf der anderen Seite stellt die sprachliche Nähe des Dialogs zur Alltagssprache auch Nähe zu den Figuren her. Dadurch, dass sogar der fiktive Beobachter umgangssprachliche Formen benutzt, erscheint das Geschehen wiederum besonders nah ‚herangerückt‘. Laucke erzeugt hiermit für die Leser/Zuschauer ein interessantes Changieren zwischen Nähe und Distanz, als Voraussetzung für das weitere Erschließen des Textes. Im späteren Verlauf setzt Laucke ein Stilisierungsverfahren ein, das sich nach dem Figur-Grund-Prinzip von dem sonst naturalistischen Dialogstil abhebt. Durch syntaktische Strukturrekurrenz und extreme Verdichtung des Reizwortes „mörder“ stellt er den komplexen Zusammenhang von Gewalt-Eskalation, Einsatz von „Friedenstruppen“, kollektiver und individueller Mitverantwortung heraus (vgl. Reinhardt 2014, 64–73).

#### 4.3.2 Kombination von naturalistischer Sprache und Stilisierungen

Die Kombination von wirklichkeitsnaher Sprache und Stilisierungsverfahren kann unterschiedlichen Kompositionsprinzipien unterliegen und diverse Funktionen haben. Nicht selten werden in realistisch gestalteten Texten an bestimmten Stellen Stilisierungen eingesetzt, die nach dem Figur-Grund-Prinzip

bestimmte Momente im Stück als zentral markieren. Dieses Verfahren kann, wie bei Laucke, zur Herausarbeitung des Textthemas dienen oder wie etwa in Philipp Löhles *Die Unsicherheit der Sachlage* (2008) auf eine tiefere Schicht des Stückes verweisen, die sich unter der humorvollen Textoberfläche verbirgt. In anderen Stücken wie z. B. *Auf der Greifswalder Straße* von Roland Schimmelpfennig (2006) und *Diebe* von Dea Loher (2009) werden im Patchwork-Verfahren naturalistische Dialoge und stark verfremdetes Sprechen, Prosa und Lieder nebeneinander gesetzt, d. h. unterschiedliche Situationen bzw. Realitäts-Sphären gestaltet, die im Zusammenspiel ein buntes und bizarres gesellschaftliches Bild entwerfen (Reinhardt 2014, 73 ff.). Eine weitere Möglichkeit stellt das Vermengen zweier oder mehrerer Stillagen dar, die jeweils auf unterschiedliche Bewusstseinssebenen oder Sprecherinstanzen verweisen, wie etwa in den Texten Jelineks. Ein Beispiel hierfür ist auch *Das blinde Geschehen* von Botho Strauß (2011), das die Ebenen von realem Leben und Second Life, von Mythos und Revue-Theater miteinander verquickt und sprachlich zwischen abgeklärter, nüchterner Sprache (als Ausdruck allgemeinen Realitätsverlustes) und nächstsprachlichem Umgangston changiert. Das Nebeneinander von Stillagen kann auch in Form eines Code-Switchings dazu dienen, unterschiedliche Epochen aufzudecken, auf die der Text – auch innerhalb einzelner Figurenreden – referiert, wie etwa in *Die Nibelungen* von Moritz Rinke (2007, s. Reinhardt 2014, 124–141).

#### 4.3.3 Sprachlich-poetisch gestaltete Texte

Unter poetisch gestalteten Texten werden hier solche Texte verstanden, deren ästhetischer Zeichencode auf einem ganz eigenen kreativen System von Stilisierungen beruht, die erst ihre jeweils einmalige Sprachgestalt ausmachen. Auch diese Texte referieren auf gesprochene Alltagssprache bzw. sie gehen von ihr aus, um sie durch künstlerische Verfahren zu überhöhen.

Eins der herausragenden Beispiele ist Kathrin Röggla *worst case* (2008). Anhand zahlreicher stilistischer Verfahren macht Röggla hier die Lust am Reden über Katastrophen, das ‚Aufblühen von Sprache‘ erlebbar. Dabei wird die Macht von Diskursen auf kreative Weise und unter Nutzung aller sprachlich produktiven Möglichkeiten vorgeführt (Reinhardt 2011; 2014, 113 ff.). Uneigentliches Sprechen wird zum Leitmotiv, das unterschiedliche Gestaltung erfährt, wie etwa die konsequente Anwendung der indirekten Rede, ein Verfahren, das Röggla oft in ihren Texten benutzt. Es erzielt einen starken Verfremdungseffekt und verweist darüber hinaus auf eine einzige Erzählinstanz, deren ‚mögliche Selbst‘ auf die einzelnen Figuren aufgefächert sind. Gleichzeitig macht die indirekte Rede die Passivität dieser Figuren deutlich, die in Schaulust und Katastrophengier Ersatz für ein authentisches Leben suchen. Der Aspekt der Schaulust wird v. a. durch Strukturrekurrenz unterstrichen, durch exzessive Wiederholung von Formeln wie „mal sehen“ und „seht euch das an!“. Die Passivität steht im Kontrast zur Lust am Reden, welche sich z. B. im Mangel an elliptischen Formen, in der Reihung kreativer Wortbildungen („alzheimerahnungen, vogelgrippenmahnungen, handystrahlenängste“, Röggla 2008, 8) und – gesprächsanalytisch gesehen – in dem Mangel an interaktivem Bedeutungsaufbau ausdrückt. Uneigentliches Sprechen findet schließlich seinen Ausdruck auch in einem Verfahren, das bereits Botho Strauß verwendet hat, nämlich in dem konzentrierten Aneinanderreihen von Floskeln und Versatzstücken aus dem öffentlichen Diskurs, die hier innerhalb einer Radiosendung zum leeren Geschwätz verschmelzen („es ist verrückt, wie schnell etwas vergangenheit wird“ – „wir sind alle gealtert in jenen tagen, wir sind reifer geworden“, ebd., 15). Der Diskurs allgemeiner Katastrophenlust macht in diesem Stück die Beteiligten nur scheinbar zu Protagonisten, in Wirklichkeit aber zu Opfern ihres eigenen Geredes. Dabei verschwindet das Subjekt „(ICH)“, das den Text einleitet, hinter dem uneigentlichen Sprechen der übrigen Figuren (ebd.):

(5) FINANZEXPERTE schade, dass ich das nicht mehr aktiv erleben könne.

BÜRGERANWÄLTIN sie sei sich sicher, wo ich auch jetzt wäre, ich hörte ihnen zu. ich würde das positiv sehen.

TECHNIKERIN ich würde das nicht so bekritteln, wie so manch andere, die ewig aufmerksamkeit wollten.

TECHNIKER ich könne auch einmal zurückstehen. und platz machen für wichtigere themen.

Eine völlig andersartige, ebenfalls komplexe poetische Sprachgestalt, die sich wiederum aus der Kombination mehrerer Gestalten ergibt, weist der Text *faust hat hunger* und *verschluckt sich an einer grete* von Ewald Palmetshofer (2009) auf (Reinhardt 2014, 96–113). Hier wird aus der Handlung um Faust, Gretchen und Mephisto eine schlichte Story zwischen sechs jungen Leuten geschaffen, die diese selbst nachspielen, wobei alle einmal die Faust- bzw. die Gretchenrolle übernehmen. An dieser Stelle soll nur auf zwei Aspekte der Gestaltung eingegangen werden: die Isotopie-Ebenen und die musikalisch-rhythmische Bewegung der Sprache. Die Themenentfaltung über Isotopieketten (z. B. Außen und Innen, Leere und Oberflächlichkeit) verwebt nicht nur die einzelnen Szenen miteinander, sondern verknüpft diese auch auf der intertextuellen Ebene mit Goethes *Faust*. Fausts Suche nach dem, „was die Welt im Innersten zusammenhält“, wird bei Palmetshofer aktualisiert und pointiert zu einer elementaren – und vergeblichen – Suche nach einem „Inneren“. Oft vollzieht Sprache in diesem Text Bewegungen nach, wie etwa Kurven, einen Absturz oder einen Strom und nimmt sowohl rhythmisch – mit vierhebigen Jambus an zentralen Stellen – wie auch in der Bildsprache explizit auf Goethes *Faust* Bezug („da wär ein Kern ein Hindernis“, ebd., 5). Die innere Leere („Kernlosigkeit“) der heutigen 30-Jährigen wird nicht nur in vielen Bildern unterstrichen, sondern auch auf syntaktischer Ebene durchgespielt: Oft haben die Sätze in den Gesprächen der jungen Leute keinen ‚Kern‘, weil sie vor dem Verb in Verbletzstellung abgebrochen werden („weiß ich schon, dass dir das alles viel zu äußerlich“ – „würd mich brennend interessieren, was da übrig“, ebd., 8). Die Oberflächlichkeit der hier dargestellten Wellness-Gesellschaft findet auch in vielen der chorisch vorgetragenen hohlen Umgangsformeln ihren Ausdruck („das freut uns – ja, uns freut das auch, dass ihr uns – ja, das freut uns wirklich“, ebd., 4).

Als Beispiel eines Stückes, das poetische Sprachgestalt und stabile Dramenform miteinander verbindet, sei hier der bereits oben erwähnte Text *Die Nibelungen* (2007) von Rinke genannt. In diesem sprachlich vielseitigen Text wechseln immer wieder die Figur-Grund-Verhältnisse: einmal bildet die Alltagssprachliche Rede den Grund, einmal der rhythmisch-musikalische Stil. Auf diese Weise wird z. B. das im Text rekonstruierte bogenförmige Gerüst der Vorausdeutungen des Nibelungenliedes herausgestellt und mit aktuellen Utopie-Entwürfen der Figuren verbunden, welche wiederum durch Code-Switching sowohl in der alten als auch in der heutigen Zeit verortet sind. Auch die Entmythologisierung der Siegfried-Figur und die Befreiung des alten Epos von verzerrter Rezeption werden in erster Linie sprachlich vollzogen, und zwar durch Verfahren der Strukturrekurrenz, die zur Themenverknüpfung und -entfaltung dienen, sowie durch den Kontrast gegenüber gestellter Stillagen. Durch die poetische Sprache dieses Textes und den hierdurch erzeugten Raum der Koexistenz wird das Universale des Nibelungenliedes schließlich bewahrt und gleichzeitig neu gestaltet.

## 5.5. Schlussbemerkungen

Der knappe Überblick hat zunächst gezeigt, dass die Suche nach neuen sprachlichen Ausdrucksmöglichkeiten im Theater seinen entscheidenden Ausgang bereits bei Büchner nimmt. Um 1900 trägt dann die Aufwertung der einzelnen theatralen Zeichen und somit auch der sprachlichen – im Zuge sich verändernder Wahrnehmungsmodi – zu vielfältigen Experimenten bei, welche die Grenzen semantischer Zuordnung erstmals radikal in Frage stellen bzw. neu definieren. Entautomatisierung der Wahrnehmung wird zum literarischen Kriterium auch von Theatertexten. Das Paradigma der Musik führt zu einem breiten Spektrum sprachlich rhythmischer Gestaltungsmöglichkeiten, die v. a. in dadaistischen und expressionistischen Texten erprobt und entwickelt werden. Räumliche Dimensionen von Sprache, die bereits bei Büchner anklingen und von Gertrude Stein Ende der 1930er Jahre zum künstlerischen Prinzip erhoben wurden, werden im deutschsprachigen Theater erst seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts richtig ausgeschöpft und weiterentwickelt. Flächenhafte Ausdehnung von Sprache in Form zahlreicher

Wiederholungsverfahren dient von nun an v. a. der Polyperspektivierung des Darzustellenden wie auch Illustration einer – zum Scheitern verurteilten – Suche nach Wahrheit/Erkenntnis. In der Nachfolge Brechts werden v. a. mit Heiner Müller und Elfriede Jelinek neue sprachliche Verfahren zur Gestaltung des Text-Raums als Einheit von Vergangenem und Gegenwärtigem entwickelt. Das neue Verständnis von Theater als Koexistenz von Ebenen erfährt auch im 21. Jahrhundert vielfach kreative sprachliche Gestaltung. Stücke mit besonders komplexer poetischer Sprachgestalt weisen einen entsprechend weiten Text-Raum für assoziative – kausale wie historische – Bezüge auf. ‚Aus dem Leben gegriffene‘ Sprache wird hingegen vornehmlich dort verwendet, wo es um Nähe zu den Figuren geht, um den Wiedererkennungswert von Lebenssituationen und um das Aufzeigen von Mitverantwortung des Individuums an gesellschaftlich-politischen Veränderungen. Bei allen hier dargelegten Gestaltungsverfahren wird einmal mehr die Möglichkeit wahrgenommen, im Sinne Lotmans „einen Informationsumfang zu vermitteln, der mit Hilfe der elementaren eigentlichen sprachlichen Struktur gar nicht übermittelt werden könnte“ (Lotman 1993, 24).

Fingierte Mündlichkeit und poetische Sprache betreffen heute alle linguistischen Beschreibungsebenen. Dekonstruktion und Verstoß gegen grammatische Normen scheinen jedoch für die zeitgenössischen Autoren keine reizvollen oder angemessenen Mittel zu sein, Wirklichkeit kritisch zu beleuchten. Daher haben auch poetisch gestaltete Texte immer ihren Ausgangspunkt in der gesprochenen Alltagssprache bzw. referieren auf diese. Für alle Schreibweisen gilt: Inhaltliches wird nicht lediglich durch Formales unterstrichen, sondern die Bedeutung konstituiert sich immer auch in der sprachlichen Gestalt eines Theatertextes. Aus diesem Grunde sind linguistische Untersuchungen in der Kombination mit theaterwissenschaftlichen und literarischen Analysen unverzichtbar für das Erschließen von Theatertexten.

## 6Literatur

### 6.1Primärliteratur

Büchner, Georg (1837): Werke und Briefe. München/Wien 1984.

Kokoschka, Oskar (1916): Mörder, Hoffnung der Frauen. In: Otto F. Best (Hg.): Expressionismus und Dadaismus. Stuttgart 1974, 177–185.

Laucke, Dirk (2009): Der kalte Kuss vom warmen Bier. Stückabdruck in Theaterheute 07/09.

Palmetshofer, Ewald (2009): faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete. Stückabdruck in Theaterheute 06/09.

Rinke, Moritz (2007): Die Nibelungen. Siegfrieds Frauen. Die letzten Tage von Burgund. Reinbek bei Hamburg.

Rinke, Moritz (2013): Wir lieben und wissen nichts. Reinbek bei Hamburg. s. o.

Röggla, Kathrin (2008): worst case. Stückabdruck in Theaterheute 01/09.

Stramm, August (1914): Kräfte. In: Ders.: Das Werk. Hg. v. René Radrizzani. Wiesbaden 1963, 205–249.

### 6.2Sekundärliteratur

Balme, Christopher (2014): Einführung in die Theaterwissenschaft. 5. neu bearbeitete und erweiterte Aufl. Berlin.

Barthes, Roland (1974): Sade, Fourier, Loyola. Paris.

Bayerdörfer, Hans-Peter (2007): Vom Drama zum Theatertext? Unmaßgebliches zur Einführung. In: Ders. (Hg.) (2007), 1–14.

- Bayerdörfer, Hans-Peter (Hg.) (2007): Vom Drama zum Theatertext? Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas. Tübingen.
- Betten, Anne (1980): Der dramatische Dialog bei Friedrich Dürrenmatt im Vergleich mit spontan gesprochener Sprache. In: Ernest W. B. Hess-Lüttich (Hg.): Literatur und Konversation. Sprachsoziologie und Pragmatik in der Literaturwissenschaft. Wiesbaden, 205–236.
- Betten, Anne (1985): Sprachrealismus im deutschen Drama der siebziger Jahre. Heidelberg.
- Betten, Anne (1987): Die Bedeutung der Ad-hoc-Komposita im Werk von Thomas Bernhard, anhand ausgewählter Beispiele aus ‚Holzfällen. Eine Erregung‘ und ‚Der Untergeher‘. In: Brigitte Asbach-Schnitker/Johannes Roggenhofer (Hg.): Neuere Forschungen zur Wortbildung und Historiographie der Linguistik. Festsache für H. E. Brekle zum 50. Geburtstag. Tübingen, 69–90.
- Betten, Anne (1991): Der Monolog als charakteristische Form des deutschsprachigen Theaters der achtziger Jahre. Anmerkungen zu Thomas Bernhards und Herbert Achternbuschs dramatischer Schreibweise. In: Cahiers d’Etudes Germaniques 20, 37–48.
- Betten, Anne (1998): Thomas Bernhards Syntax: keine Wiederholung des immer Gleichen. In: Karin Donhauser/Ludwig M. Eichinger (Hg.): Deutsche Grammatik – Thema in Variationen. (Festschrift für Hans-Werner Eroms zum 60. Geburtstag). Heidelberg, 169–190.
- Betten, Anne (2002): Thomas Bernhard unter dem linguistischen Seziermesser: Was kann die Diagnose zum Werkverständnis beitragen? In: Martin Huber/Wendelin Schmidt-Dengler (Hg.): Wissenschaft als Finsternis? Wien, 181–194.
- Betten, Anne (2005a): Monolog statt Dialog oder Dialog im Monolog? Zur Dialogtechnik Thomas Bernhards. In: Betten/Dannerer (Hg.), 27–45.
- Betten, Anne (2005b): Stilanalysen zur Literatursprache Thomas Bernhards. In: Dagmar Neuendorff/Henrik Nikula/Verena Möller (Hg.): Alles wird gut. Beiträge des Finnischen Germanistentreffens 2001 in Turku/Åbo, Finnland. Frankfurt a. M., 13–29.
- Betten, Anne/Monika Dannerer (Hg.) (2005): Dialogue Analysis IX: Dialogue in Literature and the Media. Selected Papers from the 9th IADA Conference, Salzburg 2003. Part 1: Literature. Tübingen.
- Betten, Anne/ Jürgen Schiewe (Hg.) (2011): Sprache – Literatur – Literatursprache. Berlin.
- Birkenhauer, Theresia (2007): Zwischen Rede und Sprache, Drama und Text: Überlegungen zur gegenwärtigen Diskussion. In: Bayerdörfer (Hg.), 15–23.
- Brauneck, Manfred (2001): Theater im 20. Jahrhundert. Reinbek bei Hamburg.
- Brinker, Klaus/Sven Sager (2001): Linguistische Gesprächsanalyse. Berlin.
- Burger, Harald/Peter von Matt (1974): Dramatischer Dialog und restringiertes Sprechen. In: Zeitschrift für Germanistische Linguistik 3/1974, 269–298.
- Hamburger, Käthe (1977): Die Logik der Dichtung. 3. Aufl., Stuttgart.
- Eroms, Hans-Werner (2008): Stil und Stilistik. Eine Einführung. Berlin.
- Finter, Helga (1990): Der subjektive Raum. Bd. 1. Tübingen.
- Firle, Marga (1990): Stil in Kommunikation, Sprachkommunikation und poetischer Kommunikation. In: Ulla Fix (Hg.): Beiträge zur Stiltheorie. Leipzig, 19-45.

- Fischer-Lichte, Erika (1990): Die Zeichensprache des Theaters. Zum Problem theatralischer Bedeutungsgenerierung. In:
- Renate Möhrmann (Hg.) (1990): Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung. Berlin, 33–259.
- Fischer-Lichte, Erika (1998): Verwandlung als ästhetische Kategorie. In: Erika Fischer-Lichte/Friedemann Kreuder/Isabel Pflug (Hg.): Theater seit den 60er Jahren. Tübingen/Basel, 21–91.
- Fix, Ulla (1996): Gestalt und Gestalten. Von der Notwendigkeit der Gestaltkategorie für eine das Ästhetische berücksichtigende pragmatische Stilistik. In: Zeitschrift für Germanistik VI, 308–323.
- Fix, Ulla (2006): Textualität und Stil. In: Marina Foschi Albert/Marianne Hepp/Eva Neuland (Hg.): Texte in Sprachforschung und Sprachunterricht. München, 60–71.
- Fix, Ulla (2011): Theatertexte lesen. Sprachwissenschaftliche Zugänge zu Theatertexten. In: Betten/Schiewe (Hg.), 197–210.
- Fix, Ulla (2013): Sprache in der Literatur und im Alltag. Berlin 2013.
- Günthner, Susanne (2006): Grammatische Analysen der kommunikativen Praxis – ‚Dichte Konstruktionen‘ in der Interaktion. In: Arnulf Deppermann/Reinhard Fiehler/Thomas Spranz-Fogasy (Hg.): Grammatik und Interaktion. Untersuchungen zum Zusammenhang von grammatischen Strukturen und Gesprächsprozessen. Radolfzell: [www.verlag-gespraechsforschung.de](http://www.verlag-gespraechsforschung.de) (Okt. 2014), 95–121.
- Haß, Ulrike/Monika Meister (2013): Wie ist es möglich, Theater ausschließlich mit Texten aufzustören? Forschungsplattform Elfriede Jelinek. Universität Wien.  
[https://fpjelinek.univie.ac.at/fileadmin/user\\_upload/proj\\_ejz/PDF-Downloads/Meister\\_-\\_Hass.pdf](https://fpjelinek.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/proj_ejz/PDF-Downloads/Meister_-_Hass.pdf) (Okt.2014).
- Hess-Lüttich, Ernest W. B. (1985): Zeichen und Schichten in Drama und Theater. Berlin.
- Höller, Hans (1979): Kritik einer literarischen Form. Versuch über Thomas Bernhard. Stuttgart.
- Jelinek, Elfriede (2012): Grußwort nach Japan. In: Elfriede Jelinek Homepage Wien (Zum Theater).  
<http://www.elfriedejelinek.com> (Okt. 2014).
- Kappes, Christoph (2006): Schreibgebärden. Zur Poetik und Sprache bei Thomas Bernhard, Peter Handke und Botho Strauß. Würzburg.
- Lehmann, Hans-Thies (2005): Postdramatisches Theater. 4. Aufl., Frankfurt a. M.
- Lotman, Jurij M. (1993): Die Struktur literarischer Texte. 4. Aufl., München.
- Mazza, Donatella (2005): Zur Sprache im Drama des Expressionismus: Kräfte von August Stramm. In: Claudio Di Meola/Antonie Hornung/Lorenza Rega (Hg): Perspektiven Eins. Rom, 329–341.
- Mazza, Donatella (Hg.) (2008): Oskar Kokoschka. Della coscienza delle visioni. Scritti giovanili. Udine.
- Meurer, Petra (2007): Theatrale Räume. Berlin.
- Pfister, Manfred (2001): Das Drama. 11. Aufl. München.
- Poschmann, Gerda (1997): Der nicht mehr dramatische Theatertext. Tübingen.
- Reinhardt, Michaela (2014): TheaterTexte – Literarische Kunstwerke. Eine Untersuchung zu poetischer Sprache in zeitgenössischen deutschen Theatertexten. Berlin.

Reinhardt, Michaela/Moritz Rinke (2010): Über Möglichkeitsmenschen und den Klang der Ideologisierung. In: Kai Bremer (Hg.): „Ich gründe eine Akademie für Selbstachtung“. Moritz-Rinke-Arbeitsbuch. Frankfurt a. M., 23–27.

Roumois-Hasler, Ursula (1982): Dramatischer Dialog und Alltagsdialog im wissenschaftlichen Vergleich. Bern/Frankfurt a. M.

Schwitalla, Johannes (1994): Poetisches in der Alltagskommunikation. In: Dieter W. Halwachs/Christine Penzinger/Irmgard Schütz (Hg.): Sprache, Onomatopöie, Rhetorik, Namen, Idiomatik, Grammatik. Festschrift für Prof. Dr. Karl Sornig zum 66. Geburtstag. Graz, 227–243.

Schwitalla, Johannes (2006): Gesprochenes Deutsch. 3. Aufl., Berlin.

Schwitalla, Johannes/Eva-Maria Thüne (2014): Dialoge in erzählender Literatur. Pragma- und dialoglinguistische Analysen am Beispiel der „Blechtrommel“ von Günther Grass. In: Der Deutschunterricht Heft 2/14, 36–49.

Schwitalla, Johannes/Liisa Tiittula (2009): Mündlichkeit in literarischen Erzählungen. Tübingen.

Šlibar, Neva (2012): De(s)automatisierung der Sprache und Wahrnehmung: ein für die zeitgenössische deutschsprachige Literatur gültiges Differenz- und Qualitätskriterium? In: Betten/Schiewe (Hg.), 13–33.

Stricker, Achim (2007): Text-Raum. Strategien nicht dramatischer Theatertexte. Heidelberg.

Szondi, Peter (1956): Theorie des modernen Dramas (1880–1950). Frankfurt a. M.

Aus: Anne Betten, Ulla Fix, Berbeli Wanning (Hg.), *Handbuch Sprache in der Literatur*, Berlin, De Gruyter 2017 (e-pub)