



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„na wos ge / ge wos na“

Die Konkrete Dichtung und Dialektdichtung der Wiener Gruppe
aus sprachwissenschaftlicher Sicht

Verfasserin

Verena Maria Weigl

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.^a phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 332

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Deutsche Philologie

Betreuer:

Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Franz Patocka

Danksagung

Zuallererst möchte ich meinen Eltern großen Dank für ihre Geduld und ihre Unterstützung in jeglicher Hinsicht aussprechen.

Besonderer Dank gilt meinem Lebensgefährten Norbert Prügl für seine Anregungen, seinen Ansporn und für seine Zeit.

Ebenfalls danke ich meinem Betreuer Prof. Mag. Dr. Franz Patocka, der mich während der Entstehung dieser Diplomarbeit zuvorkommend und vorbildhaft betreut hat.

Judith Schoßböck und Heimo Ewald standen mir mit Rat und Ermunterungen zur Seite und hatten in Form von inhaltlichen Impulsen und Korrekturen ebenfalls Einfluss auf diese Arbeit. Auch Gerda Prantl und Helga Sühs warfen korrigierende Blicke auf dieses Schriftstück.

Zum Gelingen dieser Arbeit haben noch viele weitere Personen beigetragen.

Deshalb an dieser Stelle ein herzliches

DANKE!

an alle hier nicht persönlich erwähnten, aber mir dennoch lieben Menschen.

Einleitung	1
1. Theoretische Grundlagen	3
1.1. Text und Textlinguistik	3
1.1.1. Entwicklung der Textlinguistik	3
1.1.2. Was ist ein Text?	4
1.2. Der Ansatz von de Beaugrande und Dressler	5
1.2.1. Textualität und Textualitätskriterien	5
1.2.2. Textualitätskriterien	7
1.2.2.1. Kohäsion	7
1.2.2.2. Kohärenz	8
1.2.2.2.1. Organisation von Wissenssystemen	11
1.2.2.3. Über das Zusammenspiel von Kohäsion und Kohärenz	13
1.2.2.4. Intentionalität und Akzeptabilität	15
1.2.2.5. Informativität	17
1.2.2.6. Situationalität	18
1.2.2.7. Intertextualität	18
1.3. Textualität, Sprachfunktion und Stil	19
1.3.1. Bemerkungen zum Stil	19
1.3.2. Poetik und Linguistik bei Jakobson	20
1.3.2.1. Textfaktoren und -funktionen	21
1.3.2.2. Prinzip der Äquivalenz	23
1.4. Schriftlichkeit und Mündlichkeit	24
1.4.1. Bild vs. gedruckter / geschriebener Text	24
1.4.2. Konzeptionelle Schriftlichkeit und Mündlichkeit	25
1.4.3. Einfluss der medialen Konzeption auf die Textualität	26
1.5. Fazit – Vorhaben der Analysen	27

2. Konkrete Poesie – ihre Definition und Textualität	28
2.1. Kriterien Konkreter Poesie	28
2.2. Zur Textualität der Konkreten Poesie	30
2.2.1. (Konkrete) Gedichte als kohäsive und kohärente Gebilde?	30
2.2.2. Die AutorInnen und ihre LeserInnenschaft – aus dem Blickwinkel von Akzeptabilität und Intentionalität	31
2.2.3. Informativität und Intertextualität	33
2.3. Die Konkrete Poesie der Wiener Gruppe	34
2.3.1. Entstehung und Schaffen	34
2.3.2. Konkrete Dichtung bei Achleitner und Rühm	34
2.4. Textanalysen: Konkrete Gedichte und Konstellationen	36
2.4.1. Friedrich Achleitner: <i>tau taub taube</i> und <i>ruh und</i>	37
2.4.2. Gerhard Rühm: <i>zerbrechen</i> und <i>u ü i</i>	44
2.5. Gegenüberstellung der Texte	48
2.5.1. Charakteristisches bei Achleitner und Rühm	48
2.5.2. Visueller vs. akustischer Text	49
 3. Die Dialektgedichte der Wiener Gruppe	 51
3.1. Dialektdichtung in der Konkreten Poesie und der Wiener Gruppe	51
3.2. Die Anthologie „hosn rosn baa“	54
3.3. Textanalysen: Dialektgedichte	55
3.3.1. Friedrich Achleitner: <i>i is, wos na ge</i> und <i>ausn bödd aussa</i>	55
3.3.2. Gerhard Rühm: <i>man hodd sich mid mia</i> und <i>nedn nedn</i>	66
3.4. Weiteres zur Textualität in den Dialektgedichten	76
3.4.1. Was wollen sie? Was sollen wir? – Anmerkungen zur Intentionalität	76
3.4.1.1. Stellungnahmen der Autoren	76
3.4.1.2. Dialekt, Dialektraum und Umgangssprache	78
3.4.2. Mediale Auseinandersetzung mit dem Dialekt	80
3.4.3. Wider Tradition und Funktion – zu Intertextualität, Situationalität und Akzeptabilität	82
3.5. Sprache und Dialekt als Spiegel – resümierende Bemerkungen	84

4. Zusammenfassung	86
5. Quellenverzeichnis	89
5.1. Primärliteratur	89
5.2. Sekundärliteratur	89
5.3. Quellen der Abbildungen	92
6. Anhang	93
6.1. Transkriptionsschlüssel	93
6.1.1. Vokale	94
6.1.2. Konsonanten	95
6.2. Lebenslauf	97

Einleitung

In dieser Arbeit werden die Konkreten Dichtungen von Gerhard Rühm und Friedrich Achleitner, die beide als Mitglieder der Wiener Gruppe aber auch als Konkrete Poeten bekannt sind, unter einem sprachwissenschaftlichen Aspekt betrachtet. Unter den vielen mit Sprache experimentierenden Dichtern der Nachkriegszeit werden die Vertreter der Konkreten Poesie auch gerne als Hobbylinguisten bezeichnet, da sie wissenschaftliche Erkenntnisse und Sprachkritik in ihre Texte mit einbeziehen. Obwohl die literaturwissenschaftliche Aufarbeitung dieser Strömung ebenso linguistische Erkenntnisse aufgreift, sind diese Aspekte durchaus erweiterbar. Deshalb wird in dieser Arbeit die sprachwissenschaftliche Analyse im Vordergrund stehen. Durch die Kombination der beiden Teildisziplinen Linguistik und Literaturwissenschaft wird auch ein neuer Blickwinkel auf diese Dichtung aufgezeigt. Die Methode ist eine interdisziplinäre Herangehensweise, denn für beide Disziplinen ist das hauptsächliche Beschäftigungsinteresse auf „Texte“ gerichtet. Bei dem Korpus handelt es sich allerdings nicht um Texte im herkömmlichen Textverständnis. Sie werden wohl auf den ersten Blick nicht von jedem / jeder LeserIn als solche wahrgenommen, weswegen für die späteren Analysen Textkriterien herangezogen werden.

Zu Beginn steht daher eine Auseinandersetzung mit dem Phänomen Text. Das erste Kapitel ist sehr theoretisch gehalten und wird sich mit dem Fachbereich der Textlinguistik beschäftigen, der die methodische Basis zur späteren Textbearbeitung liefert. Dabei wird der Ansatz von de Beaugrande / Dressler in ihrem grundlegenden Werk „Einführung in die Textlinguistik“ aus dem Jahr 1981 mit Erkenntnissen aus der jüngeren Forschungsliteratur mit Theorien zur Textfunktion, Phonologie und Dialektologie erweitert und verknüpft – letzteres v. a. aufgrund des Einbeziehens von akustischen Realisierungen, besonders bei den Mundartgedichten.

Das zweite Kapitel beschäftigt sich mit den theoretischen Ansätzen der Konkreten Poesie sowie der Wiener Gruppe. Im Anschluss daran werden jeweils zwei Textbeispiele von Achleitner und Rühm analysiert, um Charakteristika in der Arbeit der beiden Autoren heraus zu filtern, sowie einander im Hinblick auf ihre visuellen und akustischen Qualitäten gegenüber gestellt.

Das dritte Kapitel stellt die Dialektgedichte der beiden Autoren, die teilweise ebenfalls der Konkreten Poesie zugeordnet werden, in den Mittelpunkt. Die Textbeispiele stammen aus dem 1959 erschienen Gemeinschaftsband „hosn rosn baa“, in dem auch Texte von H.C. Artmann enthalten sind, auf die in dieser Arbeit jedoch nicht eingegangen wird. Außerdem werden die Herangehensweise von Achleitner und Rühm thematisiert, ihre Einstellung zu den Texten sowie die Reaktionen des Publikums vor dem Hintergrund der verwenderzentrierten Textmerkmale. Da einige Texte auf einer der Anthologie beigelegten Schallplatte von den Autoren selbst aufgenommen wurden, wird auf diese Realisierungen ein besonderes Augenmerk gelegt.

Die allen Analysen übergeordnete Fragestellung dieser Arbeit wird sein, ob eine sprachwissenschaftliche Sichtweise eine Bereicherung für die Interpretation dieser Art von Dichtung bieten kann – beispielsweise in den Bereichen der Einschätzung und Bewertung von Publikumsreaktionen.

1. Theoretische Grundlagen

1.1. Text und Textlinguistik

1.1.1. Entwicklung der Textlinguistik

Bei der Textlinguistik handelt es sich um eine recht junge Disziplin, die sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts allmählich etablieren konnte. Sie hat sich zunächst vor dem Hintergrund der strukturalistischen Linguistik entwickelt. Durch die linguistischen Textanalysen sollten die Strukturen von Texten transparent werden und nachprüfbar dargestellt werden.

„Die Textlinguistik sieht es als ihre Aufgabe an, die allgemeinen Bedingungen und Regeln der Textkonstitution, die den konkreten Texten zugrunde liegen, systematisch zu beschreiben und ihre Bedeutung für die Textrezeption zu erklären.“¹

Lag die Konzentration dieser linguistischen Analysen jahrzehntelang auf dem „Satz“, so rückte ab den 1960ern der „Text“ als Untersuchungsgegenstand und oberste sprachliche Einheit immer mehr in den Mittelpunkt. Heute wird die Textlinguistik gerne als Sprachwissenschaft der *parole*, als Wissenschaft der Sprachverwendung, im Gegensatz zur Linguistik der *langue*, des Sprachsystems, bezeichnet.²

Doch was genau versteht man unter einem „Text“? Was unterscheidet einen „Text“ vom „Nicht-Text“? Die Definition erweist sich bereits beim morphologischen „Wort“-Begriff als kompliziert, wird bei „Satz“ noch schwieriger und erscheint bei „Text“ fast unmöglich. So hat zwar jeder / jede SprachteilnehmerIn im alltäglichen Sprachgebrauch eine ungefähre Vorstellung davon, was ein Text ist bzw. zu sein hat, doch liegt in der Sprachwissenschaft keine allgemein akzeptierte Definition des Textbegriffs vor.³ Im folgenden Kapitel werden nun Ansätze dargestellt und diskutiert.

¹ Brinker (2005), S. 8.

² Vgl. Koch / Oesterreicher (2008), S. 204.

³ Vgl. Heinemann / Viehweger (1991), S. 13 sowie Fix (2008), S. 17.

1.1.2. Was ist ein Text?

In den Anfangsjahren der Textlinguistik beschäftigte man sich noch mit Texten als Verkettungen von Sätzen, was als „transphrastische Phase“⁴ bezeichnet wird. Syntaktische Verknüpfungsmittel, wie sie auch in Sätzen vorzufinden sind, wurden auf die Textebene umgelegt. Phänomene wie Pronominalisierung, thematische Progression und Temporalität galten als textkonstituierend. Der Textbegriff und auch die für diese Analyse grundlegenden Kriterien wurden jedoch im Laufe der Jahre immer wieder erweitert. Die semantische Auffassung von Text geht nicht mehr von rein syntaktischen Aspekten aus, sondern erfasst auch die spezifischen, im Text gebildeten Beziehungen.

An die Sprechakttheorie von Austin / Searle anknüpfend liegt dem handlungsorientierten Textbegriff zugrunde, dass Sprache immer in Kommunikation eingebettet ist und diese mithilfe von Texten vollzogen wird. Sprache wird nicht mehr nur systembezogen betrachtet. Kommunikationsprozesse und Funktionen werden ebenso als grundlegende Elemente angesehen.

„Texte selbst sind nun die Beschreibungseinheiten, die wiederum Element größerer Einheiten, der Kommunikationsakte oder Tätigkeitsbereiche, sind. Handlungsbezogene Textauffassungen gehen davon aus, dass ein Text im Gefüge von Produzent und Rezipient, von Thema, Kode und Intention auf die Erfüllung bestimmter Funktionen hin ausgerichtet ist.“⁵

Brinker (2005) skizziert in seiner Einführung zwei Hauptrichtungen in der Textlinguistik, die sprachsystematisch ausgerichtete und die kommunikationsorientierte, deren Auffassungen von „Texten“ auch sehr unterschiedlich ausfallen, um diese dann in einem Entwurf eines integrativen Textbegriffs zu „vereinen“.

Die sprachsystematische Textlinguistik ist eine Linguistik der Langue bzw. der Kompetenz, d. h. die Textkonstitution wird durch ein Regelsystem der Sprache gesteuert. Da Text hier als „kohärente Folge von Sätzen“ definiert werde, wirft Brinker diesem Textbegriff vor, dass der Satz immer noch als die maßgebliche Struktureinheit des Textes gelte und dass der Kohärenzbegriff ausschließlich die syntaktisch-semantischen Beziehungen zwischen Sätzen bezeichne.

Die kommunikationsorientierte Textlinguistik beschäftigt sich hauptsächlich mit den pragmatischen Bedingungen und versteht Text als eine komplexe sprachliche Handlung.

⁴ Vgl. Fix / Poethe / Yos (2002), S. 12.

⁵ Fix / Poethe / Yos (2002), S. 14.

Neben den Begriffen des Sprachsystems (Langue / Kompetenz) und der Sprachkompetenz (Parole / Performanz) tritt der Faktor „kommunikative Kompetenz hinzu, die die Strukturen und Regeln umfasst, die die Aktivierung der sprachlichen Kompetenz in konkreten Kommunikationssituationen bestimmen.“⁶

Brinkers Entwurf eines integrativen Textbegriffs, der sowohl die sprachlichen als auch die kommunikativen Bedingungen berücksichtigen soll, sieht folgendermaßen aus:

„Der Terminus ‚Text‘ bezeichnet eine begrenzte Folge von sprachlichen Zeichen, die in sich kohärent ist und die als Ganzes eine erkennbare kommunikative Funktion signalisiert.“⁷

Ein weiterer Ausbau des Text-Konzepts erfolgt durch die Berücksichtigung von Forschungsergebnissen aus den Kognitionswissenschaften. „Text“ ist kein statisches Konstrukt, sondern ein Prozess, der nach mehreren Seiten hin offen ist und verschiedene Kenntnissysteme aktualisiert, die bei der Erklärung der Prozeduren in der Textproduktion und -rezeption berücksichtigt werden. Sowohl bei ProduzentIn als auch RezipientIn spielen bestimmte Wissensbestände und Erwartungen eine große Rolle. Grundlegend hierfür sind vor allem das prozedurale Textmodell von de Beaugrande / Dressler (1981) sowie das Modell der Wissenssysteme von Heinemann / Viehweger (1991).

1.2. Der Ansatz von de Beaugrande und Dressler

1.2.1. Textualität und Textualitätskriterien

In der „Einführung in die Textlinguistik“ von de Beaugrande / Dressler beschäftigen sich die Autoren mit der Frage, „welche Kriterien Texte erfüllen müssen, wie sie erzeugt und aufgenommen werden können, wie sie in einem gegebenen Kontext gebraucht werden“⁸ und kommen zu folgender Definition:

„Wir definieren einen TEXT als eine KOMMUNIKATIVE OKKURRENZ [...], die sieben Kriterien der TEXTUALITÄT erfüllt. Wenn irgendeines dieser Kriterien als nicht erfüllt betrachtet wird, so gilt der Text nicht als kommunikativ. Daher werden nicht-kommunikative Texte als Nicht-Texte behandelt“.⁹

⁶ Brinker (2005), S. 16.

⁷ Brinker (2005), S. 17.

⁸ De Beaugrande / Dressler (1981), S. 3.

⁹ De Beaugrande / Dressler (1981), S. 3.

Viele Kritiker sehen diesen Textbegriff als zu eng definiert, vor allem da die Erfüllung aller sieben Textualitätskriterien als Voraussetzung für die Anerkennung als Text gilt. Vater sieht außerdem einen Problembereich in der scharfen Grenzziehung zwischen Texten und Nicht-Texten.¹⁰ Es würde zwar auch der prozesshafte Charakter betont werden („Text als kommunikative Okkurrenz“), doch „bezieht sich die Unterscheidung zwischen Text und Nicht-Text am Ende der Definition eher auf Text als Gebilde, als Produkt eines komplexen Sprechakts.“¹¹ Allerdings lässt die Formulierung „als nicht erfüllt *betrachtet wird*“ auch wieder einen Spielraum seitens des „Textbenutzers“ offen. Den weiteren Ausführungen von de Beaugrande / Dressler kann man auch entnehmen, dass RezipientInnen Textangebote trotz Defiziten im Sinne der Kriterien durchaus positiv verarbeiten, also als Texte anerkennen. Demnach wird die anfangs so streng erscheinende Grenzziehung zwischen Texten und Nicht-Texten von den Autoren selbst relativiert. Hier spielen „Ersatzfunktionen“ eine große Rolle, die in folgender Weise beschrieben werden können:

„Für mangelnde Kohäsion kann Kohärenz (Weltwissen), kann Situationalität (Kenntnis der Umstände eines kommunikativen Ereignisses) und schließlich auch Intentionalität [sic! Intertextualität] (Kenntnis von Textsorten mit ihren dominierenden Funktionen) einspringen“.¹²

Auch wenn die Textdefinition und die Kriterien von einigen Seiten in Kritik geraten sind, kann man der Textbeschreibung von de Beaugrande / Dressler ihren erkenntnisfördernden Wert nicht absprechen. Wie sich noch zeigen wird, lassen sich die sieben Textualitätskriterien als Faden für Untersuchungen einsetzen und können als deren Rahmen dienen. Adamzik betont auch, dass die Kriterien nicht ausschließlich als notwendig vorhandene Eigenschaften von Texten angesehen werden können, „sondern lediglich als Beschreibungsdimensionen für wesentliche Eigenschaften von (prototypischen) Texten.“¹³

¹⁰ Vgl. Vater (2001), S. 28/29.

¹¹ Vater (2001), S. 28.

¹² Fix (1998), S. 166.

¹³ Adamzik (2004), S. 53.

1.2.2. Textualitätskriterien

Im folgenden Abschnitt werden nun die von de Beaugrande und Dressler aufgestellten Merkmale, die Texte zu Texten machen, dargestellt und deren Bedeutung und Zusammenspiel im Text-Prozess nochmals näher erläutert.

1.2.2.1. Kohäsion

De Beaugrande / Dressler benennen das erste Kriterium für Textualität *Kohäsion*.

„Es betrifft die Art, wie die Komponenten des OBERFLÄCHENTEXTES, d.h. die Worte, wie wir sie tatsächlich hören oder sehen, miteinander verbunden sind.“¹⁴

Es geht also um die formalen Zusammenhänge, wobei besonders grammatische Formen und Konventionen, durch die die Oberflächenkomponenten von einander abhängig sind, eine wichtige Rolle spielen. Diese Abhängigkeiten würden vor allem durch das „Sprachsystem der Syntax“¹⁵ hergestellt, da diese den Oberflächentext organisieren. Als übliche Verfahren zur Herstellung von Kohäsion, auch außerhalb von Morphologie und Syntax, werden von den Autoren (lexikalische) Rekurrenz, Tempus, Aspekt, Junktion, Pronominalisierung, Parallelismus und Intonation angegeben.

Ähnlich definieren Rickheit / Schade (2000) Kohäsion als den Zusammenhang von Textteilen, der „über solche linguistischen Merkmale vermittelt wird, die der Phonologie, der Morphologie oder der Syntax zuzurechnen sind.“¹⁶ Phonologische Mittel finden sich vor allem in der Lyrik (Reim, Betonungsmuster), häufiger jedoch sind kohäsionsvermittelnde Merkmale im Grenzbereich zwischen Morphologie und Syntax anzutreffen, z. B. Tempus (syntaktisches Merkmal, das über ein entsprechendes Morphem vermittelt wird).

Bei Vater betrifft Kohäsion alle Bereiche der Grammatik.¹⁷ Er hebt dabei drei Ebenen von Kohäsion hervor, und zwar: die *phonologische Kohäsion* (Rhythmus, Reim, Lautsymbolik, Intonation, Pausenstruktur) und die *morphologische Kohäsion*, welche sich v. a. bei Wortneubildungen und Komposita findet. Die häufigste Form ist die *syntaktische Kohäsion*, z. B. in Form von Pronominalisierungen, Rekurrenz, Parallelismen, Ellipsen

¹⁴ De Beaugrande/Dressler (1981), S. 3/4.

¹⁵ De Beaugrande / Dressler (1981), S. 50.

¹⁶ Rickheit / Schade (2000), S. 276.

¹⁷ Vgl. Vater (2001), S. 31-33.

oder Junktionen. Es wird hier von Vater auch betont, dass Kohäsion Freiheit in der Wahl der syntaktischen Mittel voraussetzt, wodurch z. B. Kasus im Deutschen nicht zu den Kohäsionsmitteln gerechnet werden kann.¹⁸

Das Kriterium der Kohäsion ist in vielen Textformen nicht vollkommen realisiert, morphologisch-syntaktische Elemente der Kohäsion können sogar gänzlich fehlen, ohne dass jedoch von den RezipientInnen dem Gelesenen / Gehörten der Textcharakter aberkannt werden würde, wie dies z. B. in Werbetexten oder Gedichten der Fall ist. De Beaugrande / Dressler verweisen immer wieder auf das Zusammenspiel von allen sieben Kriterien der Textualität, hier im speziellen auf die „*Operationalisierung* syntaktischer oder grammatischer Strukturen in der realen Zeit und der *Interaktion* der Syntax oder Grammatik mit anderen Faktoren der Textualität“¹⁹, wodurch das Merkmal wesentlich weiter gefasst wird als „Textgrammatik“ oder „Textsyntax“.

1.2.2.2. Kohärenz

Das zweite Kriterium *Kohärenz*

„betrifft die Funktionen, durch die die Komponenten der TEXTWELT, d.h. die Konstellation von KONZEPTEN (Begriffen) und RELATIONEN (Beziehungen), welche dem Oberflächentext zugrundeliegen, für einander *gegenseitig zugänglich* und *relevant* sind.“²⁰

Es handelt sich hier folglich einerseits um semantische Einheiten des Textes und die Aktivierung von Konzepten – andererseits um die Relationen, die unter der Textoberfläche zwischen diesen hergestellt werden, kognitive Zusammenhänge wie z. B. Kausalitäts- oder Zeitbeziehungen. Ob diese versprachlicht werden und somit durch kohäsive Mittel markiert sind, ist irrelevant.

Wichtig sind hier vor allem zwei Konstrukte, nämlich die *Textwelt* und ihre Konzepte sowie die „reale Welt“, die nicht miteinander übereinstimmen müssen. Die Textwelt besteht aus den dem Text zugrunde liegenden Konstellationen und ergibt sich aus den Sinnbeziehungen, die zusammen eine „Sinnkontinuität“ ergeben.

¹⁸ Vgl. Vater (2001), S. 36.

¹⁹ De Beaugrande / Dressler (1981), S. 87.

²⁰ De Beaugrande / Dressler (1981), S. 5.

Bei Kohärenz geht es um die „Herstellung und um das Verstehen von Textsinn durch die Verknüpfung des im Text repräsentierten Wissens mit dem Weltwissen der Beteiligten.“²¹
Demnach ist Kohärenz

„nicht bloß ein Merkmal von Texten, sondern vielmehr das Ergebnis kognitiver Prozesse der Textverwender. Die bloße Aneinanderreihung von Ereignissen und Situationen in einem Text aktiviert Operationen, welche Kohärenzrelationen erzeugen oder ins Bewusstsein zurückrufen.“²²

Im Mittelpunkt steht dabei die Wechselwirkung von bottom-up- und top-down-Prozessen. Unser Weltwissen kann so auch „Lücken“ auf der Textoberfläche auffüllen. In diesem Fall spricht man von Inferenzziehungen, wenn „eigenes Wissen hinzugefügt wird, um eine Textwelt zusammenzufügen“²³. Entsteht ein Widerspruch zwischen kognitiver Textwelt und Erfahrungswelt, werden Inferenzen mit hoher Wahrscheinlichkeit so lang aktiviert, bis der Widerspruch gelöst, Kohärenz hergestellt ist.²⁴

Kohärenz ist eng verknüpft mit der Semantik und dem Bezug zwischen sprachlichen Zeichen und der „realen Welt“. Rekurrenz ist kaum zu trennen von *Referenz*, das in der Semantik definiert ist als „Bezug eines sprachlichen Ausdrucks auf ein Objekt (Referenzobjekt) in der außersprachlichen Welt. *Koreferenz* würde bedeuten, dass zwei oder mehrere aufeinanderfolgende sprachliche Ausdrücke auf dasselbe außersprachliche Objekt Bezug nehmen/verweisen/referieren.“²⁵

Für die Textlinguistik scheint dieser Referenzbegriff zu eng, da sowohl der Begriff der außersprachlichen Welt als auch der „Zielort“ der Referenz zu hinterfragen sind. Um den Begriff flexibler zu machen, sprich mehr Phänomene der Wiederaufnahme zusammenfassen zu können (auch materielle Dinge, abstrakte Konzepte oder Vorgänge), benötigt es eine „Konzeptualisierung des Referenzbegriffs“. Die Kohärenz eines Textes ist damit so lange gewährleistet, „als ein Rezipient die im Text auftretenden Elemente in einen hinlänglich eng vernetzten Bereich von benachbarten Konzepten einordnen kann: in einen gemeinsamen Einordnungsrahmen“²⁶, einen gleichen Weltausschnitt (vgl. Frame, Skript).

De Beaugrande / Dressler heben den dynamischen Charakter von Kohärenz auch in der Definition von Konzept als „eine Konstellation von Wissen“ hervor, „welches mit mehr

²¹ Fix / Poethe / Yos (2002), S. 17.

²² De Beaugrande / Dressler (1981), S. 7.

²³ De Beaugrande / Dressler (1981), S. 8.

²⁴ Vgl. Pohl (1998), S. 167.

²⁵ Linke / Nussbaumer (2000), S. 306.

²⁶ Linke / Nussbaumer (2000), S. 306.

oder weniger Einheitlichkeit und Konsistenz aktiviert oder wieder ins Bewußtsein gerufen werden kann“²⁷. Sie sprechen selbst von einer „operationalen“ Definition. Grundlage sei, dass bei der Verwendung oder Aufnahme eines sprachlichen Ausdrucks die meisten SprachbenutzerInnen ungefähr dasselbe Stück Wissen in den aktiven Speicher des Gedächtnisses abrufen.²⁸

Konzepte sind demnach mentale Organisationseinheiten, in denen das Wissen über die Welt gespeichert wird.

„Sie ergeben nicht notwendig ein getreues Abbild der ‚realen‘ Welt. Besteht eine Diskrepanz zwischen der in der Textwelt ausgedrückten Konzept-Konstellation und unserem Wissen, d.h. den gespeicherten Konzeptstrukturen, dann können wir keine Sinnkontinuität herstellen.“²⁹

Dies ist beispielsweise bei Nonsens-Gedichten der Fall. Konzepte und Kenntnissysteme sind nicht isoliert gespeichert, sondern durch Relationen miteinander verknüpft. Bei Sprachproduktion und -rezeption werden diese dem Langzeitgedächtnis entnommen und aktiviert.

Für Vater stellt Kohärenz das dominierende Textualitätskriterium dar. „Auch wenn alle anderen von DE BEAUGRANDE / DRESSLER (1981) postulierten Kriterien nicht erfüllt sind, kann es sich, solange Kohärenz vorliegt, um einen Text handeln.“³⁰ Das Thema bestimme dabei weitgehend die Kohärenz-Beziehungen und ist eingebettet in einen Wissenszusammenhang, der von ProduzentInnen bei der Textproduktion sowie von RezipientInnen bei der Textrezeption beigesteuert wird. Die Bestimmung der Textkohärenz sei daher problematisch.

Man muss jedoch auch darauf aufmerksam machen, dass Kohärenz nicht mit Textsinn gleichzusetzen ist. Manche textlinguistischen Ansätze gehen davon aus, dass prinzipiell alle Texte kohärent seien, da ein / eine RezipientIn prinzipiell jeder sprachlichen Äußerung einen Sinn entnehmen bzw. durch kognitive Prozesse aktivieren könne. Schwarz-Friesel macht in diesem Sinne darauf aufmerksam, dass es bei Kohärenz vor allem auch um semantisch-konzeptuelle Kontinuität gehe, „um alle im Text enthaltenen Relationen expliziter und impliziter Art, die den inhaltlichen Zusammenhang und damit die konzeptionelle Kontinuität eines Textes konstituieren“³¹. Kohärenzetaablierung verlaufe in der

²⁷ De Beaugrande / Dressler (1981), S. 89.

²⁸ Vgl. de Beaugrande / Dressler (1981), S. 89.

²⁹ Vater (2001), S. 39.

³⁰ Vater (2001), S. 54.

³¹ Schwarz-Friesel (2006), S. 64.

Regel nicht subjektiv, sondern nach bestimmten Prinzipien, die durch unsere textuelle Kompetenz (Textsortenwissen, Interpretationsstrategien) bestimmt würden.

1.2.2.2.1. Organisation von Wissenssystemen

De Beaugrande / Dressler sprechen von globalen Mustern, die in Form von „chunks“ bzw. vollständigen Stücken im Gedächtnis organisiert und verankert sind. Sie erwähnen vier Typen von Mustern, nämlich *Frames*, *Schemata*, *Pläne* und *Skripts*.

Frames (Rahmen) umfassen das Alltagswissen über ein zentrales Konzept (z. B. eine Geburtstagsfeier) und geben an, was zusammengehört, aber nicht die Reihenfolge der Erwähnung oder Ereignisse. *Schemata* würden diese geordneten Abfolgen beinhalten, wobei die Hauptverbindungen in zeitlicher Nähe und Kausalität bestünden.³²

Wolfgang Heinemann sieht in Schemata (nach Ballstedt) aufgrund von Erfahrungen typische Zusammenhänge eines Realitätsbereichs repräsentiert und hierarchisch angeordnet. Als Beispiel bringt er das „Autoschema“, in dem sowohl die Bestandteile des Autos also auch Lebensbereiche (z. B. die Straße) verankert sind. Schemata würden auch bei der Erwartungshaltung der RezipientInnen noch vor der eigentlichen Textrezeption eine Rolle spielen und die Rezeption somit steuern. Schemata

„bilden verschiedene Rahmen /frames/ für das Verstehen, so daß der Hörer nur die Informationen aufnimmt, die für bereits gespeicherte Schemata relevant sind.“³³

Mit *Plänen* meinen de Beaugrande / Dressler „globale Muster von Ereignissen und Zuständen, die zu einem beabsichtigten Ziel führen“³⁴. Der Unterschied zu Schemata bestehe darin, dass der / die TextproduzentIn alle Elemente danach beurteilt, ob sie ihm das Ziel näher bringen.

Skripts werden bestimmt als stabilisierte Pläne, die zur Rollenbestimmung der KommunikationsteilnehmerInnen abgerufen werden und sich durch eine vorausgesetzte Routine von Plänen unterscheiden. Man kann hier von im Bewusstsein gespeicherten Drehbüchern sprechen, die je nach Situation bestimmte Handlungssequenzen und Operationen vorgeben und ebenso Erwartungshaltungen beeinflussen können.

³² Vgl. de Beaugrande / Dressler (1981), S. 95.

³³ Heinemann / Viehweger (1991), S. 71.

³⁴ De Beaugrande / Dressler (1981), S. 95.

Mit der Organisation, dem Abrufen und dem Mitteilen von Bewusstseinsinhalten in der Kommunikation beschäftigen sich Heinemann / Viehweger (1991) in ihrem Wissensmodell. Darin sehen sie vier Wissenssysteme als grundlegend für das Funktionieren und Beschreiben sprachlicher Kommunikation an, die da wären: enzyklopädisches Wissen (Sachwissen), sprachliches Wissen, interaktionales Wissen sowie das Wissen über globale Textmuster.

Das *enzyklopädische Wissen* bzw. *Sachwissen* umfasst die gesellschaftlich einheitlichen semantischen Repräsentationen von Lexikoneinträgen sowie ein Kausal- und Konzeptwissen. Das *sprachliche Wissen* betrifft die phonologische, syntaktische und semantische Architektur einer Sprache. Hier fallen im Prinzip die Regelkenntnisse der Kohäsion sowie die Zeichenkenntnisse der Kohärenz auf rein sprachlicher Ebene zusammen. *Interaktionswissen* meint die Kenntnis der allgemeinen kommunikativen Normen, also „wie Textproduktion und Textrezeption als interaktive kooperative Tätigkeit sich in einer konkreten Situation vollziehen“³⁵. Hierzu beziehen sich Heinemann / Viehweger auf die Konversationsmaximen von Grice. Das *Wissen über globale Textstrukturen* bezeichnet ein allgemeines Textsortenwissen, um Texte als Exemplare einer Klasse zu bestimmen. Im Modell von Heinemann / Viehweger finden sich Elemente, die im Ansatz von de Beaugrande / Dressler im Zusammenhang mit den Kriterien der Intertextualität und Informativität auftauchen.

³⁵ Heinemann / Viehweger (1991), S. 107.

1.2.2.3. Über das Zusammenspiel von Kohäsion und Kohärenz

Kohäsion und Kohärenz gelten als die beiden textzentrierten Kriterien, wobei sie in der kognitiven Textlinguistik (zu der der Ansatz von de Beaugrande / Dressler durchaus gezählt werden kann) nicht mehr allein nur als textinhärente Eigenschaften angesehen werden können. Die Tendenz geht eindeutig dahin, dass sowohl Kohäsion als auch Kohärenz Prozesshaftigkeit innehaben. De Beaugrande / Dressler stellen für das Gelingen von Texten zwar noch andere Kriterien zu Verfügung, verweisen jedoch immer wieder auf die Verbindungen und gegenseitigen „Regulierungsfunktionen“ der Kriterien untereinander. Insofern kann man die Abhängigkeit von Kohäsion und Kohärenz von den TextbenutzerInnen nicht leugnen.

Eine scharfe Grenzziehung zwischen Kohäsion und Kohärenz ist oft nur schwer möglich. Dies wird besonders dann deutlich, wenn eines der beiden Textmerkmale nicht auf Anhieb augenscheinlich ist oder wir es mit „grammatikarmen Texten“, wie sie in der Literatur häufig zu finden sind, zu tun haben.

Wie bereits erwähnt wird Rekurrenz (als Phänomen der Wiederholung, Rückverweisung oder Ersetzung) bei de Beaugrande / Dressler in erster Linie als ein Phänomen der Kohäsion gesehen. Als Kohäsionsphänomen lässt sich „Rekurrenz vor allem in der Wiederkehr bestimmter Ausdruckselemente und in der über die Einzelsatzgrenzen hinausgreifenden Verweisung von Ausdruckselementen aufeinander“³⁶ dingfest machen. In der jüngeren Textlinguistik „gewinnt der Begriff der Rekurrenz stärker inhaltliche Aspekte: Rekurrenz als Abfolge von Elementen, die einem gemeinsamen gedanklichen Konzept angehören“³⁷. Demnach sind Rekurrenzen durchaus nicht nur Erscheinungen auf der Textoberfläche. „Es könnte nötig sein, auf die thematische, die Kohärenzebene zu wechseln, um sie zu entdecken.“³⁸ Tut man diesen Schritt, so sind meist keine eindeutigen Beziehungen (wie etwa bei syntaktischen) auszumachen. „Vagheit ist die notwendige und in manchen Fällen auch gewollte Folge lexikalischer Rekurrenzen.“³⁹ Laut Fix (1998) würden gerade künstlerische Texte eine Wirklichkeit schaffen, „die nur über die Wörter, d. h. die Semantik des Textes, nicht über morphologisch-syntaktische Beziehungen re-konstruierbar ist.“⁴⁰

³⁶ Linke / Nussbaumer (2000), S. 305.

³⁷ Linke / Nussbaumer (2000), S. 305.

³⁸ Fix (1998), S. 166.

³⁹ Fix (1998), S. 166.

⁴⁰ Fix (1998), S. 166.

Und so können selbst unverbunden nebeneinander stehende Wörter mit unvollständiger Kohäsion als Texte gelten, da die Bedeutung die Syntax hier ersetzen kann.

„Es gibt Fälle, wo Ausdrucksseitiges rekurrent ist, ohne dass auch Inhaltsseitiges rekurriert und ohne dass Koreferenz vorliegt.“⁴¹ Dies ist vor allem bei Rekurrenz von prosodisch-rhythmischen, lautlichen bzw. graphemischen und auffällig syntaktischen Elementen (z. B. Parallelismus) und Mustern vorzufinden. Rein ausdrucksseitige Rekurrenz trägt oft zur Stiftung von textuellem Zusammenhalt bei und kann einen Text stilistisch kohärent erscheinen lassen.

Rekurrenz auf der Ausdrucksseite kann mit der Inhaltsseite verbunden sein, doch von ausdrucksseitiger Form kann nicht immer direkt auf Inhaltliches geschlossen werden, auch wenn dies oft der Fall ist. „So korreliert z. B. die Wiederholung identischen Wortmaterials nicht zwingend mit Koreferenz im engen Sinn.“⁴²

Rickheit / Schade stellen die beiden Begriffe einander gegenüber und kommen zu folgenden Schlussfolgerungen: Für die linguistische Fundierung von Kohäsion gibt es „offensichtlichere Kriterien als für Kohärenz, da der Aspekt des ‚Inhalts‘ formal schwieriger zu fassen ist als phonologische, morphologische und syntaktische Aspekte“⁴³. Beide Begriffe seien graduierbar, je nachdem, wie groß der Anteil an kohäsiven (phonologischen, morphologischen oder syntaktischen) oder kohärenten (lexikalisch-semanticen) Einheiten ist.⁴⁴

Außerdem muss „ein Maximum an Kohäsion und Kohärenz nicht mit einer besonders elaborierten Sprachverwendung“⁴⁵ einhergehen. Gerade in der kunstreichen Sprache werden LeserInnen zu größerer Anstrengung genötigt, um Zusammenhänge herzustellen. Inkohärenz wird (z. B. in Metaphern) als Mittel eingesetzt, um Interesse bei RezipientInnen zu wecken.

„Ein geringes Maß an Kohärenz und Kohäsion bzw. ein geeigneter Bruch derselben kann als intentional eingesetzt werden und eine kunstreiche Sprachverwendung kennzeichnen.“⁴⁶

⁴¹ Linke / Nussbaumer (2000), S. 307.

⁴² Linke / Nussbaumer (2000), S. 308.

⁴³ Rickheit / Schade (2000), S. 276.

⁴⁴ Rickheit / Schade (2000), S. 280.

⁴⁵ Rickheit / Schade (2000), S. 281.

⁴⁶ Rickheit / Schade (2000), S. 282.

Mit dem Einsatz von grammatischen Strukturen geben die TextproduzentInnen den RezipientInnen in gewisser Weise Anweisungen, den Text in einer anvisierten Bedeutung zu interpretieren.

„[D]ie grammatische Formung erleichtert bzw. befördert die Semantisierung in einer ganz bestimmten Richtung (inclusive [sic] grammatisch bedingter Mehrdeutigkeiten); fehlende grammatische Formung eröffnet der Textsemantisierung einen größeren Spielraum.“⁴⁷

1.2.2.4. Intentionalität und Akzeptabilität

Diese beiden Textkriterien sind auf die ProduzentInnen und die RezipientInnen eines Textes gerichtet. *Intentionalität* „bezieht sich auf die Einstellung des Produzenten, der einen kohäsiven und kohärenten Text bilden will“⁴⁸ und eine bestimmte Absicht damit erfüllt, wie z. B. in einem Plan ein Ziel zu erreichen. Im weiteren Sinne bezeichnet Intentionalität „alle Mittel, die Textproduzenten verwenden, um ihre Intention im Text zu verfolgen und zu realisieren.“⁴⁹

Akzeptabilität ist wieder auf die Bereitschaft der RezipientInnen bezogen, „einen Text als kohäsiv, kohärent und intentional anzusehen, also eine inhaltliche Einheit anzunehmen, die sich nicht durchweg aus den auf der Textoberfläche vorhandenen Zeichen ablesen lassen muss, sondern die sich auch durch das Füllen von Lücken herstellen kann.“⁵⁰

Es geht bei beiden Kriterien darum, dass die sprachliche Struktur als Text intendiert und akzeptiert werden muss. Solange eine Zweckhaftigkeit (eine Funktion) der Kommunikation vorhanden ist, wird wohl auch eine gewisse Toleranz gegenüber Kohäsions- und Kohärenzstörungen geübt werden.⁵¹

Gerade bei „sprachlich unterdeterminierten Texten [...], die im Rahmen einer kodifizierten Grammatikbeschreibung des Deutschen nicht akzeptabel analysiert werden können“⁵², wie sie in den späteren Analysen vorkommen werden, spielen Akzeptanz und die Erwartbarkeit von bestimmten Textformulierungen in dieser konkreten Situierung eine große

⁴⁷ Pohl (1998), S. 163.

⁴⁸ De Beaugrande / Dressler, S. 8.

⁴⁹ De Beaugrande / Dressler, S. 122.

⁵⁰ Fix (2008), S. 23.

⁵¹ Vgl. de Beaugrande / Dressler, S. 118.

⁵² Pohl (1998), S. 162.

Rolle. Die Kriterien der Kohärenz gehen einher mit Akzeptanzkriterien der sprachkompetenten BenutzerInnen.⁵³

Vater kritisiert, dass die beiden verwenderzentrierten Kriterien weniger etwas mit Textualität zu tun hätten, sondern vielmehr allgemeine Voraussetzungen für jede Art sprachlicher und nichtsprachlicher Kommunikation darstellen würden.⁵⁴ Besonders auf RezipientInnenseite würde zu viel Raum für willkürliche Akzeptanz vorhanden sein. Besonders die Akzeptabilität sei sehr von den Einstellungen und Erwartungen, vom „guten Willen“ der LeserInnen / HörerInnen abhängig, einen Text als sinnvoll zu rezipieren.

In vielen Fällen sind Kohärenz und Kohäsion von TextproduzentInnen erst gar nicht intendiert, werden von TextrezipientInnen aber dennoch akzeptiert (z. B. Unsinn Gedichte), da gerade dadurch Vergnügen bereitet wird. Der / die ProduzentIn will damit meist eine bestimmte Wirkung erzielen, durch einen Plan ein bestimmtes Ziel erreichen.

„Textproduzenten spekulieren oft mit der Einstellung des Rezipienten Texte zu akzeptieren, und bieten Texte, die wichtige Zusätze durch den Rezipienten verlangen, um verstanden zu werden.“⁵⁵

Durch Inhalte, die von RezipientInnen selbst beigesteuert werden, ließen sich diese oft auch leichter überzeugen. Wobei sich hier die Frage aufdrängt, wie wichtig die von RezipientInnen beigesteuerten Kenntnisse, Urteile und Leistungen wirklich sind und ob vor diesem Hintergrund Kohärenz im Text selbst oder in der Intention der TextproduzentInnen zu suchen ist oder doch eher von den RezipientInnen geschaffen wird.⁵⁶

⁵³ Vgl. auch Schwarz-Friesel (2006), S. 73.

⁵⁴ Vgl. Vater (2001), S. 42.

⁵⁵ De Beaugrande / Dressler, S. 10.

⁵⁶ Vgl. Vater (2001), S. 54.

1.2.2.5. Informativität

Das fünfte Kriterium bei de Beaugrande / Dressler ist die *Informativität*, die das Ausmaß bezeichnet, inwieweit eine Äußerung für RezipientInnen neu oder unerwartet ist. Es geht darum, die richtige Balance zwischen Erwartetem und Unerwartetem, zwischen Bekanntem und Unbekanntem zu finden. Die vermittelten Informationen sollen auch in einer angemessenen Relation zum Kommunikationsziel stehen.

De Beaugrande / Dressler sind der Ansicht, dass jeder Text „irgendwie informativ“⁵⁷ sei. Sie gehen von drei Stufen von Informativität aus, wobei die zweite Stufe das Ideal darstellt, Äußerungen der ersten (z. B. Funktionswörter) und dritten Stufe werden im Verstehensprozess entweder auf- oder abgewertet. Oberstes Ziel ist immer die Aufrechterhaltung der Kommunikation.

„Die Verarbeitung von hochgradig informativen Nachrichten ist anstrengender als von weniger informativen, ist dafür aber auch dementsprechend interessanter.“⁵⁸ Vorsicht ist geboten, die Verarbeitung nicht zu sehr zu belasten – zu schwierig formulierte Informationen können leicht ermüdend wirken, zu einfache erzeugen möglicherweise Langeweile.

„Was und wie viel gesagt werden muss, ist von der Intention, der Situation, von den Erwartungen und Kenntnissen des Kommunikationspartners abhängig.“⁵⁹

Die TextproduzentInnen können sich die Erwartungen der RezipientInnen zunutze machen, die Interessantheit und Effektivität eines Textes steigern und Überraschungen und Erwartungsbrüche herbeiführen. Auch die Aufmerksamkeit der RezipientInnen im Verarbeitungsprozess kann verlagert werden. In dem Lautgedicht von Ernst Jandl, das de Beaugrande / Dressler als Beispiel anführen und das keine bekannten Wörter darstellt, tritt der Inhalt in den Hintergrund.

„Da weder Kohärenz noch Kohäsion hergestellt werden kann, kann der Leser die ganze Aufmerksamkeit den Buchstaben bzw. Lauten als solchen widmen und nicht bestätigbare Hypothesen über mögliche Bedeutungen aufstellen.“⁶⁰

⁵⁷ De Beaugrande / Dressler (1981), S. 11.

⁵⁸ De Beaugrande / Dressler (1981), S. 11.

⁵⁹ Fix / Poethe / Yos (2002), S. 17.

⁶⁰ De Beaugrande / Dressler (1981), S. 145.

1.2.2.6. Situationalität

Dieses Kriterium umfasst die Faktoren, die einen Text für eine Kommunikationssituation relevant machen, was sich auch auf die Kohäsion und Kohärenz auswirken kann. So wäre ein zu langer Text auf einem an AutofahrerInnen gerichteten Verkehrsschild unangemessen, da diese dem Schild zu lang Aufmerksamkeit schenken müssten und vom Straßenverkehr abgelenkt werden würden.⁶¹

Hier spielen Faktoren eine bedeutende Rolle, die die Kommunikation von außen her beeinflussen (z. B. ProduzentIn, RezipientIn, Kode, Kanal). Es müssen aber auch die Wahl der Textsorte und die (evidenten) Gründe dafür berücksichtigt werden.

Direkte Verweise erfolgen oft durch Proformen (Exphora), die nicht koreferent sind, da außer der Proform kein weiterer Ausdruck, auf den verwiesen wird, vorkommt. Zu diesen Exphora zählen Pronomina in der 1. und 2. Person, Deiktika, sowie Pronomina in der 3. Person, wenn andere TeilnehmerInnen außer ProduzentIn oder RezipientIn gemeint sind.

1.2.2.7. Intertextualität

Intertextualität bezeichnet „die Abhängigkeiten zwischen Produktion bzw. Rezeption eines gegebenen Textes und dem Wissen der Kommunikationsteilnehmer über andere Texte“⁶². Dies betrifft die Faktoren, die die Verwendung eines Textes von der Kenntnis davor rezipierter Texte abhängig macht.

Es geht de Beaugrande / Dressler darum, dass alle Texte sich immer auf das Muster einer Textsorte beziehen. Dieser Bezug kennzeichnet die intertextuellen Beziehungen zwischen Texten. Markiert wird dies meist durch funktionale oder strukturelle Übereinstimmungen, was für das Wiedererkennen von Textmustern und zur Klassifizierung von Textsorten wichtig ist. „Intertextualität ist, ganz allgemein, für die Entwicklung von TEXTSORTEN als Klassen von Texten mit typischen Mustern von Eigenschaften verantwortlich.“⁶³

In bestimmten Textsorten, wie etwa in Parodien oder Kritiken, wo auf andere authentische Texte referiert wird, kann es auch Beziehungen zwischen Einzeltexten geben. Wenn zwei Texte auf denselben Sachverhalt der außersprachlichen Wirklichkeit referieren

⁶¹ Vgl. de Beaugrande / Dressler (1981), S. 12.

⁶² De Beaugrande / Dressler (1981), S. 188.

⁶³ De Beaugrande / Dressler (1981), S. 13.

(z. B. Zeitungsbericht und Kommentar), bestehen auch zwischen diesen beiden Texten intertextuelle Beziehungen.

Fix / Poethe / Yos (2002) sprechen sich bezüglich der Forschung zu Text und Textsorten für eine Berücksichtigung eines weiteren, achten Textualitätskriteriums aus: der *Kulturalität*.

„Wenn Texte immer an Textsorten gebunden mit ihren Textmustern gebunden sind, wovon man ausgehen kann, und wenn man Textmuster als Routinen unseres kommunikativen Handelns [...] betrachtet, die wie andere Routinen (Phraseologismen z. B.) auf kultureller Übereinkunft beruhen, dann kann man nicht umhin, Textsorten auch nach ihrer spezifischen kulturellen Prägung zu betrachten.“⁶⁴

In diesem Sinne sind alle Textsorten irgendwie kulturell geprägt, manche innerkulturell (z. B. Todesanzeigen) andere überkulturell (z. B. Flyer, Graffiti).

1.3. Textualität, Sprachfunktion und Stil

1.3.1. Bemerkungen zum Stil

Die Feststellung, ob eine Mitteilung oder Äußerung als Text gilt oder nicht, ist auch eng an die jeweilige Zielsetzung geknüpft. Die Frage des Stils ist eng an den Text gebunden, da er nur im Textzusammenhang existiert. Verwendete sprachliche Mittel sind außerhalb des Textes nicht einzuordnen.

„Es sollte bei der Betrachtung von Texten über die textgrammatischen und textsemantischen Fragestellungen hinaus auch darum gehen, dass ein Text sich in seiner Ausformung an seine Funktion, an die Intention, die er verfolgt, anpassen muss und dass er der Situation zu entsprechen hat, in der er als „kommunikative Okkurrenz“, als Element sprachlich-kommunikativen Handelns verwendet wird.“⁶⁵

⁶⁴ Fix / Poethe / Yos (2002), S. 18.

⁶⁵ Fix (2008), S. 31.

Jedes Textexemplar hängt aber auch vom Vorhandensein eines Stils ab. „Ohne einheitlichen Stil kann man die Textmusterbezogenheit eines Textes, allem voran seine Funktion, nicht erkennen und daher seine Texthaftigkeit nicht bestätigt finden.“⁶⁶

Allein der Nachweis von kohäsions- oder kohärenzstiftenden Strukturen, Beziehungen und Bedeutungen reicht nicht aus. Alles, was auf der Textoberfläche umgesetzt wird, folgt Stilprinzipien, die für den gesamten Text gelten.

1.3.2. Poetik und Linguistik bei Jakobson

Mit den speziell der Dichtung, die er auch sehr sprachbezogen „Wortkunst“ nennt, zugrunde liegenden Prinzipien beschäftigte sich der Strukturalist Roman Jakobson. Zu seinen bekanntesten Thesen zählen einerseits die Ausweitung des Bühlerschen Organonmodells um drei weitere Faktoren sowie die Feststellung, dass das in der Poesie dominierende Prinzip das der Äquivalenz sei.

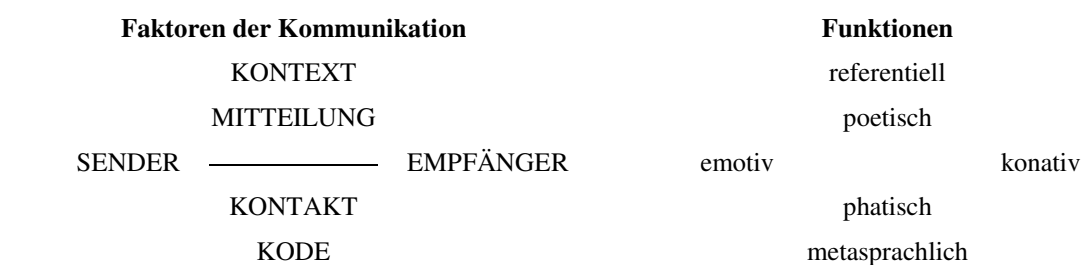
Jakobson spricht sich gegen eine Trennung bzw. eine Gegenüberstellung von Linguistik und Poetik (der Theorie der Dichtkunst) aus. Linguistik sei die umfassende Wissenschaft der Struktur der Sprache, demnach auch die Poetik ein integraler Bestandteil des sprachwissenschaftlichen Forschungsgebiets. Er geht aus von einer „irreführenden Interpretation des Kontrastes zwischen der Struktur der Poesie und anderen Typen der Sprachstruktur“. Alltagssprache würde oft eine zufällige, planlose Natur nachgesagt, im Gegensatz zum nichtzufälligen, zielgerichteten Charakter der poetischen Sprache. „In der Tat ist jedes Sprachverhalten zielgerichtet, nur die Zielsetzung ist verschieden.“⁶⁷

⁶⁶ Fix (2008), S. 28.

⁶⁷ Jakobson (1989), S. 85.

1.3.2.1. Textfaktoren und -funktionen

Aufbauend auf dem Bühlerschen Organonmodell entwickelt Jakobson in seinem 1961 erstmals erschienenen Aufsatz „Linguistik und Poetik“ ein Sprachkonzept, nach dem an jeder sprachlichen Äußerung sechs Faktoren und Funktionen beteiligt sind. Die sechs Faktoren, die in jeder sprachlichen Kommunikation eine Rolle spielen, werden bei Jakobson in folgendem Schema dargestellt:



(Abb. 1)

Der *Sender* macht dem *Empfänger* eine Mitteilung, die eines *Kontextes* bedarf, auf den sie sich bezieht (Referenz). Weiters ist dafür ein *Kode* erforderlich, der zumindest teilweise den SenderInnen und den EmpfängerInnen bekannt sein muss. Mit *Kontakt* meint Jakobson einen physischen Kanal, der es SenderIn und EmpfängerIn ermöglicht, in Kommunikation zu treten und auch zu bleiben.⁶⁸

Die Ausrichtung einer Äußerungsaktes auf eine dieser Komponenten bedingt die verschiedenen sprachlichen Funktionen. Sprachliche Äußerungen verfolgen immer mehrere Funktionen, wobei eine Funktion die dominierende ist und die Struktur der Mitteilung bestimmt.

Eine Orientierung auf den Kontext bestimmt die *referentielle* (auch ›denotative‹ oder ›kognitive‹) Funktion einer Äußerung, was laut Jakobson die wesentliche Leistung vieler sprachlicher Botschaften darstellt.⁶⁹ Sie bezieht sich auf den Inhalt der Äußerung, auf das, worüber gesprochen wird, und ist z. B. in Sachtexten und Nachrichten dominierend.

Die *emotive* Funktion richtet sich auf den Sender und bringt die Haltung der SprecherInnen zum Gesprochenen unmittelbar zum Ausdruck. „Die emotive Funktion, die in den Interjektionen besonders zum Ausdruck kommt, färbt bis zu einem gewissen Grade alle unsere Äußerungen auf der phonischen, grammatischen und lexikalischen Ebene.“⁷⁰

⁶⁸ Vgl. Jakobson (1989), S. 88.

⁶⁹ Vgl. Jakobson (1989), S. 89.

⁷⁰ Jakobson (1989), S. 89.

Indikatoren sind hier besonders parasprachliche Phänomene (Intonation, Gestik, Mimik), die im verwendeten sprachlichen Kode nicht absolut definiert sind.⁷¹

Die *konative* Funktion ist auf die EmpfängerInnen ausgerichtet und findet sich v. a. in grammatischen Phänomenen wie dem Imperativ oder in direkten Sprechakten wieder.

Die *phatische* Funktion dient der Herstellung und Aufrechterhaltung des Kontakts zwischen den KommunikationsteilnehmerInnen. Der Kode wird durch vordergründig *metasprachliche* Funktion thematisiert, was nicht nur in der (linguistischen) Wissenschaftssprache zu finden ist, sondern auch im Alltag, z. B. beim Spracherwerb (Zuordnung von Bedeutungen).

Wird die Mitteilung, die Botschaft, der Text in seiner spezifischen Anordnung selbst zum Thema, spricht Jakobson von der *poetischen* Funktion, die „das Augenmerk auf die Spürbarkeit der Zeichen richtet“ und dadurch die „fundamentale Dichotomie der Zeichen und Objekte vertieft“⁷². Oft wird in diesem Zusammenhang auch von einer „Autoreflexivität des sprachlichen Kunstwerks“ gesprochen, da bei den anderen Sprachfunktionen die Signifikanten (Zeichenträger) auf etwas anderes verweisen, während bei der poetischen Funktion die Zeichenmaterie rein auf sich selbst referiert.⁷³

Jakobson betont immer wieder, dass Dichtung und die poetische Sprachfunktion nicht identisch sind.

„Die poetische Funktion stellt nicht die einzige Funktion der Wortkunst dar, sondern nur eine vorherrschende und strukturbestimmende und spielt in allen andern sprachlichen Tätigkeiten eine untergeordnete, zusätzliche, konstitutive Rolle.“⁷⁴

Dichtung zeichnet sich dadurch aus, dass in ihr die poetische Funktion dominiert. Demnach sollen sich linguistische Untersuchungen zur Dichtung auch nicht nur auf diese eine Funktion beschränken dürfen. Umgekehrt kann sich die poetische Funktion auch in Texten zeigen, in denen sie nicht dominiert, v. a. in der Werbung.

Er kommt zu dem Schluss, dass Poetik jener Teil der Linguistik ist, welcher „die poetische Funktion in ihrer Beziehung zu den anderen Funktionen der Sprache untersucht.“⁷⁵

⁷¹ Vgl. Küper (1988), S. 13/14.

⁷² Jakobson (1989), S. 92/93.

⁷³ Vgl. Küper (1988), S. 14.

⁷⁴ Jakobson (1989), S. 92.

⁷⁵ Jakobson (1989), S. 96.

1.3.2.2. Prinzip der Äquivalenz

Die beiden grundlegenden Operationen, die jedem verbalen Handeln zugrunde liegen, sind die der *Selektion* und *Kombination* von Wortmaterial. Ausdrücke (Wörter) werden auf Basis des Themas der jeweiligen verbalen Botschaft aus dem vorhandenen Wortschatz ausgewählt (selektiert) und zu einer (sinnvollen) Aussage kombiniert. Selektion vollzieht sich dabei auf Grundlage von *Äquivalenz*, beruht auf Ähnlichkeiten und Kontrasten. Synonymie, die inhaltliche Übereinstimmung von Wortmaterial, und Antinomie stehen im Vordergrund. Der Aufbau von Sequenzen, die Kombination, basiert auf Kontiguität.

„Die poetische Funktion projiziert das Prinzip der Äquivalenz von der Achse der Selektion auf die Achse der Kombination.“⁷⁶ Während man im „alltäglichen Sprachgebrauch“ zwischen Wörtern wählt, die sich in ihrer lautlichen, semantischen oder syntaktischen Funktion ähnlich sind, aber doch nach bestimmten Kriterien unterscheidbar sind, werden sie in der Poesie hintereinander verwendet.

Wie bereits erwähnt, ist bei Jakobson die poetische Funktion bei Dichtungstexten im Vordergrund, dennoch sind die anderen Sprachfunktionen etwa zur Differenzierung von Eigenarten literarischer Gattungen nicht zu vernachlässigen. Man kann an dieser Stelle von der poetischen Funktion als die primäre sprechen, während weitere Funktionen sekundäre oder in weiterer Folge auch tertiäre Aufgaben erfüllen.

„Epische Dichtung, die besonders auf die dritte Person bezogen ist, impliziert vor allem die referentielle Sprachfunktion; die sich auf die erste Person richtende Lyrik ist eng verbunden mit der emotiven Funktion; Dichtung von der zweiten Person ist von der konativen Funktion durchdrungen und ist entweder als flehend oder ermahnend charakterisiert.“⁷⁷

Das Herausarbeiten struktureller Verbindungen ist jedoch nur der erste Schritt, die Identifikation von Bezügen auf der Bedeutungsebene durch diese oberflächlichen Relationen muss ebenso untersucht werden.

⁷⁶ Jakobson (1989), S. 94.

⁷⁷ Jakobson (1989), S. 93 / 94.

1.4. Schriftlichkeit und Mündlichkeit

Im Folgenden sollen prinzipielle und strukturelle Unterschiede zwischen schriftlichen und mündlichen Texten erläutert werden. Da viele mit einem literarischen Text vordergründig ein schriftlich festgehaltenes Produkt verbinden, soll zunächst auf die graphische Ebene Bezug genommen werden.

1.4.1. Bild vs. gedruckter / geschriebener Text

Für eine poetische Grammatik hält Jakobson (1974) fest, dass ein Dichter grammatische Strukturen einhalten oder sich darüber hinwegsetzen kann, d. h. dass ein poetischer Text entweder grammatisch oder antigrammatisch, niemals jedoch agrammatisch sein kann.⁷⁸ Ebenso können in einem Bild geometrische Anordnungen eingehalten oder verletzt werden. Hier werden Analogien zwischen der Rolle der Grammatik in der Dichtkunst und der Komposition eines Bildes gezogen.

„Für die bildenden Künste stellen geometrische Prinzipien eine »schöne Notwendigkeit« dar [...]. Es ist die gleiche Notwendigkeit, welche in der Sprache die grammatischen Bedeutungen kennzeichnet.“⁷⁹

Bei gedruckten oder geschriebenen Texten und statischen Bildern handelt es sich um komplexe visuelle Zeichen, die einer Fläche bedürfen, um realisiert zu werden. Beide weisen als Medien zwar in ihrer Zweidimensionalität Gemeinsamkeiten auf, unterscheiden sich aber in wesentlichen Dingen.

Sprachliche Zeichen sind gekennzeichnet durch eine arbiträre Beziehung zwischen Zeichenträger (Signifikant) und Bezeichnetem (Signifikat). Den ikonischen Elementen in Bildern liegt das Prinzip der Analogie, also der Ähnlichkeit zwischen Zeichen und Bezeichnetem, zugrunde.

Die Rezeption und Verarbeitung von Texten erfolgt meist sukzessive (parallel zur Linearität der Lautsprache), während in Bildern die Elemente simultan und holistisch wahrgenommen werden. Letztere werden schneller rezipiert, erhalten leichter größere Aufmerksamkeit und bleiben länger im Gedächtnis. Bei der kognitiven Verarbeitung von Texten dominiert die linke Gehirnhälfte, die für analytisches und rationales Denken verantw-

⁷⁸ Vgl. Jakobson (1974), S. 254.

⁷⁹ Jakobson (1974), S. 255.

lich ist. Bildinformationen werden v. a. von der rechten Gehirnhälfte verwertet, die auch die Instanz für die Verarbeitung von Emotionen darstellt.⁸⁰

Der große Vorteil von Sprache besteht darin, dass es das einzige Zeichensystem ist, durch das alle anderen Zeichensysteme repräsentiert werden können und es sowohl allgemeine Klassen als auch Einzelexemplare repräsentieren kann.⁸¹ Bilder können nichts negieren, Sprache kann dies sehr wohl.

In intermedialen Übergängen zwischen schriftlichen Texten und Bildern können durch Transformationen und Substitutionen Nachteile des einen Mediums durch das andere ausgeglichen und ergänzt werden. Komplementäre Bild-Text-Beziehungen zeichnen sich dadurch aus, dass „beide Informationsquellen notwendig sind, um die Gesamtbedeutung der Text-Bild-Kombination zu verstehen“⁸².

1.4.2. Konzeptionelle Schriftlichkeit und Mündlichkeit

Sprachliche Äußerungen können lautlich oder schriftlich realisiert werden, wobei man bei der Verwendung der Begriffe Schriftlichkeit und Mündlichkeit zwischen mehreren Aspekten unterscheiden muss. So spricht man einerseits von einer medialen Unterscheidung *phonisch* vs. *graphisch*, andererseits differenziert man im Sinne der Konzeption, dem Duktus einer Äußerung, zwischen *gesprochen* und *geschrieben*. „Die grundsätzliche Unabhängigkeit des MEDIUMS von der KONZEPTION – im Prinzip kann ja jede phonisch realisierte Äußerungen [sic] schriftlich notiert und jede schriftlich fixierte Äußerung vorgelesen werden – wird auch im Begriff der *medium transferability* deutlich“⁸³. In einer medialen Transkodierung bieten sich die beiden Termini *Verlautlichung* bzw. *Verschriftung* an. Zu unterscheiden sind diese vom konzeptionellen Transfer, der mit *Vermündlichung* bzw. *Verschriftlichung* bezeichnet wird.⁸⁴

Koch / Oesterreicher sprechen dem Medium besondere Affinitäten zur jeweiligen Konzeption nicht ab, doch scheint die Konzeption in der Regel doch als die tonangebende Kraft zu gelten. So wird geschriebene Konzeption eher mit kommunikativer Distanz und gesprochene Konzeption mit kommunikativer Nähe in Verbindung gebracht.

⁸⁰ Vgl. Nöth (2000), S. 490.

⁸¹ Vgl. Nöth (2000), S. 491.

⁸² Nöth (2000), S. 493.

⁸³ Koch / Oesterreicher (2008), S. 200.

⁸⁴ Es stellt sich hier die Frage, ob bei einer medialen Übertragung tatsächlich ein Kodewechsel stattfindet und welchen Einfluss dies auf den Text bzw. seine Rezeption hat.

Entscheidend für die unterschiedliche Gestaltung von Äußerungen ist demnach nicht das Medium, sondern die „Situierung der jeweiligen Kommunikationsform im Kontinuum zwischen kommunikativer Nähe und Distanz.“⁸⁵ Auch die Texthaftigkeit einer Äußerung sei durch zunehmende Merkmale kommunikativer Distanz, durch den Grad der Verschriftlichung, gekennzeichnet.

1.4.3. Einfluss der medialen Konzeption auf die Textualität

Die konzeptionellen Umstände einer Äußerung haben meist auch Einfluss auf die Texthaftigkeit, besonders in Bezug auf die benutzerzentrierten Textualitätskriterien. So wird in Texten, die vor dem Hintergrund kommunikativer Nähe formuliert sind, ein Minimum an kohäsiven Mitteln (formalen Verkettungen) eher akzeptiert.

Das Verhältnis von Kohärenz (Sinnverkettung) und Situationalität zeigt sich ebenso beeinflusst. „Typisch für kommunikative Nähe ist ein beherrschender situativer Kontext [...], oft gepaart mit einem Zurücktreten des sprachlich-kommunikativen Kontextes“⁸⁶. Auch nicht-sprachliche Mittel können stärker miteinbezogen werden (Prosodie, Gestik, Mimik usw.) und übernehmen wichtige Funktionen. „Bei kommunikativer Distanz verschiebt sich das Verhältnis zwischen situativem und sprachlichem Kontext massiv zugunsten des Letzteren.“⁸⁷

⁸⁵ Koch / Oesterreicher (2008), S. 204.

⁸⁶ Koch / Oesterreicher (2008), S. 206.

⁸⁷ Koch / Oesterreicher (2008), S. 206.

1.5. Fazit – das Vorhaben der Analysen

Die vorgestellten Modelle der Linguistik werden in den folgenden Kapiteln wie folgt eingesetzt: Die Analysen sollen zeigen, dass das Textmodell von de Beaugrande / Dressler wohl nicht in erster Linie für künstlerische Texte konzipiert ist, doch erweitert durch die hier ebenso erläuterten linguistischen Ansätze sich durchaus als erklärungsfähig und für stilistische Analysen produktiv erweist.

Die literarischen Texte werden anhand der sieben Textualitätskriterien analysiert, wobei zunächst ein Schwerpunkt auf Kohäsion und Kohärenz gelegt wird. Auch wenn diese beiden Kriterien als textzentriert gelten, soll dennoch aufgezeigt werden, dass sie immer auch vom „Wohlwollen“ der RezipientInnen abhängig sind. Es wird zwar zunächst versucht, die für den jeweiligen Text relevant erscheinenden Kriterien separat heranzuziehen, dennoch wird ein Ineinandergreifen der einzelnen Kriterien unumgänglich sein. Auftretende Inkontinuitäten in den Gedichten sollen lokalisiert, beschrieben und auch soweit wie möglich er- und geklärt werden.

Gerade im Bereich der Kohäsion wird eine genauere Betrachtung der schriftlichen und mündlichen sowie visuellen und akustischen Textstrukturen erfolgen, ebenso werden in Bezug auf die Rezeption Diskrepanzen in Verbindung mit dem Medium im Mittelpunkt des Interesses stehen. In den Dialektgedichten scheint letzteres im Zusammenhang mit Nähe und Distanz von schriftlichen und mündlichen Texten eine besondere Rolle zu spielen.

2. Konkrete Poesie – ihre Definition und Textualität

2.1. Kriterien Konkreter Poesie

Im *Handbuch literarischer Fachbegriffe* finden wir zu „Konkrete Poesie“ folgende Definition:

„Richtung in mod. Lyrik, die das konkrete Sprachmaterial ‚synthetisch-rationalisierend‘ zu Konstellationen (= Gruppen von Wörtern) gestaltet, in denen bezeichnete Sache u. bezeichnendes Wort sich durch einander ausdrücken [...]“⁸⁸

Diese Definition betont den Saussure’schen Arbitraritätsgedanken eines sprachlichen Zeichens und ebenso den Materialcharakter von Sprache.

Entwickelt hat sich die Konkrete Poesie aus der abstrakten (Konkreten) Malerei, deren Augenmerk auf die Rückführung zu den einfachsten Elementen gerichtet war: geometrische Formen und Grundfarben. In Zusammenhang mit Literatur wurde der Begriff von dem Schweizer Autor Eugen Gomringer erstmals erwähnt und geprägt, der über die Verfahren einiger Konkreten Poeten von „einem parallellfall eines in der bildenden kunst bekannten vorgangs“⁸⁹ spricht.

Grammatische und semantische Normierungen werden in der Konkreten Poesie außer Kraft gesetzt, Wörter, Laute und Buchstaben werden neuartig komponiert und die sprachliche Form gewinnt gegenüber dem Inhalt an Bedeutung. „Das Sprachzeichen wird als von den Gegenständen losgelöstes Phänomen wahrgenommen, man entdeckt die visuellen und akustischen Dimensionen der Sprache.“⁹⁰

Gomringer steckt sich für seine Dichtung zunächst einen relativ engen Rahmen. Die Konstellation wird von ihm zum Prinzip für diese Form der Sprachkunst erhoben, da in ihr Worte in Verbindung miteinander gebracht werden könnten, ohne dass sie ihren absoluten Charakter aufgeben müssten. Selbstreferentialität ist ebenso von Bedeutung, denn die Konstellation „ist eine realität an sich und kein gedicht über...“⁹¹.

Während in der bildenden Kunst rational erfassbare Grundelemente wie Punkt, Linie, Fläche in den Mittelpunkt gestellt werden und als „Konkretum“ gelten, rückt in der Literatur das Wort ins Zentrum und wird aus dem Kontext gehoben. „es verliert in gewissen

⁸⁸ Best (1994), S. 290.

⁸⁹ Gomringer (2001a), S. 157.

⁹⁰ Wende (2002), S. 307.

⁹¹ Gomringer (2001a), S. 160.

verbindungen mit anderen worten seinen absoluten charakter. das wollen wir in der dichtung vermeiden.“⁹²

Das ideale Gedicht für Gomringer ist demnach das Ein-Wort-Gedicht. „es [das Wort] besteht aus lauten, aus buchstaben, von denen einzelne einen individuellen, markanten ausdruck besitzen.“⁹³ Damit zerteilt er das Wort in weitere Elemente, hebt auch die morphologischen und syntaktischen Eigenschaften einzelner Silben hervor.

Nicht nur bei Gomringer soll diese scheinbare Beschränkung keinen Verlust, sondern einen Gewinn ergeben. Das System aus syntaktisch und grammatisch geprägten Zusammenhängen soll durchbrochen werden. „Dabei wird offenbar das freigesetzt, was die Sprache an einfachen Benennungen enthält [...] und das Einzelwort erscheint nun in sich tatsächlich ‚konkreter‘ als in irgendeinem syntaktischen Zusammenhang.“⁹⁴

Heißenbüttel, ebenfalls Konkreter Sprachkünstler, erkennt allerdings ein Problem darin, dass diese freiwerdenden Sprachelemente ihre Bedeutung genau über das System erhalten haben, aus dem man sie isolieren möchte. „Man benutzt etwas entgegen dem überkommenen Sinn, ohne daß man es ganz daraus lösen kann.“⁹⁵

Sprachphilosophisch gesehen verliert Sprache ihre Relevanz, sobald sie nicht mehr als Mittel zu Informationsverarbeitung und als kommunikatives Instrument benutzt wird. Insofern sieht Siegfried J. Schmidt die Erschwernis auch in der Umsetzung eines Konzepts aus der Malerei. Malerische Mittel wie Punkte, Striche und Farben seien funktionsneutral, während mit sprachlichen Materialien wie Phonemen oder Graphemen ein hoher Abstraktionsgrad verbunden sei. Es handle sich bei Lautgebilden meistens um Funktionsträger, weswegen eine sprachliche Konkretheit nie vollends möglich zu erfassen sei. Man könne nur gewisse Tendenzen im Gebrauch der Sprache exklusiver betonen.⁹⁶

⁹² Gomringer (2001a), S. 159.

⁹³ Gomringer (2001a), S. 159.

⁹⁴ Heißenbüttel (1961).

⁹⁵ Heißenbüttel (1961).

⁹⁶ Vgl. Schmidt (1974), S. 79.

2.2. Zur Textualität der Konkreten Poesie

Eine Grenzziehung zwischen Literatur, Poesie und Alltagssprache erweist sich als schwierig. Eigenschaften und Merkmale wie Alliteration, Reim, Wiederholung von Silbenquantitäten, regelmäßige Akzentsetzung, Vieldeutigkeit, Fiktionalität usw. finden sich in der Poesie genauso wie in der alltäglichen Sprache wieder. Versformen sind heute sogar häufiger in der Werbung als in der modernen Dichtung anzutreffen.

Kloepfer (1975) beruft sich in diesem Sinne auf die Einstellung der LeserInnen. „Man hat deshalb formuliert, Literatur bzw. Poesie sei das, was man als solche liest.“⁹⁷ In diesem Sinne werden Reklametexte auch von vielen Leuten als Literatur wahrgenommen, ebenso wie ein Kochbuch oder ein privater Brief von einem / einer Rezipienten / RezipientIn als Dichtkunst angesehen werden kann, je nachdem, welche Ansprüche an den Text gesetzt werden. „Die Erwartung und Einstellungen sind nur in geringem Maße individuell; sie werden mehrheitlich durch den sozialen Kontext festgelegt, aus dem der Leser seine Fähigkeiten, Interessen und Erwartungen gewonnen hat.“⁹⁸

2.2.1. (Konkrete) Gedichte als kohäsive und kohärente Gebilde?

Bereits in den theoretischen Kapiteln wurde auf die Problematik von Kohäsion und Kohärenz in literarischen Texten ansatzweise eingegangen. Das Auffinden von herkömmlichen Oberflächenstrukturen scheint in der Konkreten Poesie noch schwieriger zu sein, da fast alle Autoren weder die Regeln der Groß- und Kleinschreibung berücksichtigen noch Interpunktion einsetzen.

In der Dichtung des 20. Jahrhunderts spielen linguistische und sprachphilosophische Überlegungen der AutorInnen eine große Rolle, die Betonung liegt auf dem „Wort“. Auswirkungen auf die Strukturen von Syntax und Semantik sowie die Probleme der Semiotik werden vermehrt thematisiert. Es geht dabei darum, alte Bedeutungsbeziehungen aufzulösen und neue Relationen herzustellen, d. h. um „die Aufhebung paradigmatischer durch neue, sinnstiftende syntagmatische Beziehungen“⁹⁹.

Eggers (1984) spricht in diesem Sinne von einer „Destruktion des syntaktischen Gefüges“, wodurch es „dem Einzelwort möglich wird, seine ursprüngliche Kraft des Bedeutens

⁹⁷ Kloepfer (1975), S. 15.

⁹⁸ Kloepfer (1975), S. 16.

⁹⁹ Fix (1998), S. 167.

zu entfalten.“¹⁰⁰ Was bei Eggers mit „Destruktion des syntaktischen Gefüges“ benannt wird, bezeichnet Heißenbüttel als „antigrammatische Grammatik“.

In der visuellen Konkreten Poesie unterstreicht die räumliche Relation und Ausbreitung oft tautologisch die Bedeutung, man spricht oft von Selbstreferentialität. Viele AutorInnen bringen durch räumliche Anordnungen zusätzliche Bedeutungsebenen hinzu, für einige ist es gerade diese „mediale“ Erweiterung, die den Kern der Konkreten Poesie ausmacht (z. B. Gerhard Rühm).

Inferenzziehungen sind ein unabdingbarer Bestandteil der Rezeption von Konkreter Poesie. Im Verstehensprozess werden Inferenzen zum Sprachwissen ausgelöst, aber auch zum Sachwissen (z. B. kultur- und literaturgeschichtliche Traditionen).

2.2.2. Die AutorInnen und ihre LeserInnenschaft – aus dem Blickwinkel von Akzeptabilität und Intentionalität

Gomringer sieht seine Gedichte als Aufgabenstellungen an die Lesenden, deren Textverstehen jedoch nicht ganz frei, sondern bis zu einem gewissen Grad immer noch von den AutorInnen geleitet wird. „es bleibt auch der anspruch an den leser, mit seiner subjektiven assoziationsfähigkeit und seiner poetischen fantasie die vorgaben des autors für sich selbst zu erfüllen.“¹⁰¹

Schmidt spricht davon, dass eine rein textinterne Interpretation durch die RezipientInnen in der Konkreten Poesie nicht möglich sei. Auch Intertextualität spielt hier eine Rolle, schon allein dadurch, dass man die Konkreten Textgebilde in Vergleich zur „traditionellen Lyrik“ setzt bzw. davon abhebt, was sowohl auf AutorInnen- als auch auf RezipientInnenseite passiert. RezipientInnen müssen auch alle semantischen Rahmen für die Anschließbarkeit des Gezeigten an Bekanntes selbst heranbringen, die Struktur verhindert dabei die völlige Beliebigkeit der Interpretation. Da Sprache sich in der Konkreten Poesie im Grunde selbst darstellt, wird sie entpragmatisiert, für die LeserInnen dadurch die Erwartung einer Mitteilung nicht erfüllt, was diese zu einer „interpretativen Kompensation“ zwingt. „Ihre [der Konkreten Poesie] Rezeption erfordert einen intellektuellen und spontan-produktiven Leser, der bereit und fähig ist, die wenigen angebotenen Strukturen in Kontexte erläuternder, übergreifender Art zu stellen.“¹⁰²

¹⁰⁰ Vgl. Eggers (1984), S. 115.

¹⁰¹ Gomringer (1995), S. 5.

¹⁰² Schmidt (1974), S. 87.

Die Chance der Konkreten Poesie sieht Schmidt in diesem Sinne in einer Erneuerung der dichterischen Sprache und der Erweiterung der Ausdrucksmöglichkeiten. Gefahren bestehen jedoch darin, dass die Strategien formal wiederholt werden und sich damit ad absurdum führen, wodurch sie leicht uninteressant werden.

„Nur wenn in einem Text – das wäre als Kriterium für den Rang konkreter Produktionen anzugeben – Strukturen aufgebaut werden, die eine andauernde und erfolgreich wiederholbare Beschäftigung (in Form bedeutungskonstitutiver Akte) ermöglichen, und diese Strukturen Ansatzpunkte genug bieten, um das Präsentierte anzuschließen an semantische Interpretationssysteme, kann ein konkreter Text auch mit einem minimalen Wahrnehmungsangebot auskommen.“¹⁰³

Die RezipientInnen müssen sich selbst kreativ an der Sinnkonstitution beteiligen, oft die Suche nach einer eindeutigen Mitteilung aufgeben und werden so darauf verwiesen, dass sie selbst am Zustandekommen der Textbedeutung teilnehmen. Man kann dies auch als eine Art Beteiligungsangebot sehen, individuelle Konnotationen und persönliche Nuancen mit einfließen zu lassen sowie das eigene Vorgehen zu beobachten und zu reflektieren.

„Ob und inwieweit ein Interpret einem Text „Sinn“ zugestehen kann, ist abhängig von seiner Bereitschaft, sich auf den Text einzulassen, von seinem individuellen Weltwissen, seinen literarischen Kenntnissen und seiner schöpferischen Phantasie.“¹⁰⁴

Es scheint, dass gerade hier von den RezipientInnen eine hohe Abschlussschwelle (der Punkt, an dem das Textverständnis als befriedigend erachtet wird) verlangt wird, da bei zu oberflächlicher Beschäftigung mit den Texten kein „Verstehen“ möglich ist.

¹⁰³ Schmidt (1974), S. 87/88.

¹⁰⁴ Wende (2002), S. 329.

2.2.3. Informativität und Intertextualität

Schmidt betont, dass sprachliche Zeichen ihre Bedeutung erst durch die Verwendung in Texten erhalten, isoliert sind sie streng genommen bedeutungslos. Löst man sie aus erfolgreichen Sprechakten heraus, kommt auch isolierten Wörtern eine Bedeutung zu, allerdings eine situationsunspezifisch-allgemeine, „sozusagen nur eine potentielle Anweisung auf mögliche Bedeutungsleistungen in sinnvollen Texten, deren Informationsleistung nie exakt definiert werden kann“¹⁰⁵.

In der Konkreten Poesie steht das Spiel mit Informativität im Vordergrund, sie kann nie eindeutig festgelegt werden. Es werden daher auch oft Lexeme bevorzugt, die aus sprachsystematischen Gründen textinterne oder werkimmanente Semantik besitzen und nicht auf Korrelate außerhalb des Textbereichs verweisen. Hierzu zählen besonders Hilfsverben und Konjunktionen.

In Bezug auf Intertextualität ist auch das Wissen über Textsorten von Bedeutung. Man kann auch nicht außer Acht lassen, dass die Texte kulturell von einer zu ihrem Entstehungszeitpunkt aktuellen literarischen Strömung geprägt sind. Kulturelles Prestige ist einem ständigen Wandel unterzogen, aus heutiger Sicht wird der Bruch mit Traditionen aber auch die Anknüpfung an diese anders wahrgenommen. Auch die zur Verfügung stehenden technischen Mittel lassen die Texte in anderem Licht erscheinen. Vor dem Hintergrund der heutigen Möglichkeiten der Textverarbeitung erscheinen die Verfahren wohl oft wenig attraktiv.

¹⁰⁵ Schmidt (1974), S. 82.

2.3. Die Konkrete Poesie der Wiener Gruppe

2.3.1. Entstehung und Schaffen

Mitte der 1950er Jahre formierte sich eine lose Vereinigung von Schriftstellern in Wien, die noch heute unter dem Namen „Wiener Gruppe“ als prägender Meilenstein in der Dichtung der Nachkriegszeit gilt. Sie ging aus dem Art Club hervor, einer Künstlervereinigung bestehend aus jungen Malern, Bildhauern, Autoren und Musikern. Zu den Mitgliedern der Wiener Gruppe werden Friedrich Achleitner, H.C. Artmann, Konrad Bayer, Gerhard Rühm und Oswald Wiener gezählt.

Die gemeinsamen Arbeiten, die in der Zeit der intensiven Zusammenarbeit zwischen 1954 und 1964 entstanden sind, umfassen Theatertexte, Chansons, Sketsche (v. a. vorgetragen im Rahmen von „literarischen cabarets“), Textmontagen, Konkrete und Visuelle Poesie, Lautdichtung und Dialektdichtung. Gemeinsam ist allen, dass man sich, wenn auch auf unterschiedlichste Weisen, mit dem Phänomen „Sprache“ auseinandersetzt. Anknüpfungspunkte fanden die Künstler im literarischen Expressionismus, Surrealismus und Dadaismus. Charakteristisch für die Arbeiten der Wiener Gruppe ist u. a. auch die Aufnahme von Konzepten anderer Künste und Disziplinen (Musik, Architektur, Sprachwissenschaft, Malerei, Philosophie etc.) in das literarische Schaffen.

2.3.2. Konkrete Dichtung bei Achleitner und Rühm

Die Beschäftigung mit den Konkreten Schreibtechniken Gomringers ist bei der Wiener Gruppe unter anderem ein bedeutsamer Aspekt in ihren literarischen Aktivitäten. Jedoch ist „[i]m Vergleich zur deutschen und schweizer Linie des Experiments [...] die geringe Neigung zur Theoriebildung bemerkenswert.“¹⁰⁶ Als Gründe dafür werden die Tendenz zur Provokation, die nähere Beschäftigung mit nicht-literarischen Disziplinen wie Musik (Rühm) oder Architektur (Achleitner) und die Möglichkeit der theoretischen Reflexion in den Gruppengesprächen angenommen.

Rühm setzt sich noch am ehesten mit den methodischen Theorien auseinander. Es lassen sich Parallelen zu Gomringers Auffassung erkennen, denn zunächst steht auch bei ihm das

¹⁰⁶ Hartung (1975), S. 75.

isolierte Wort im Mittelpunkt. Im Vorwort eines 1985 von ihm herausgegebenen Sammelbandes zur Wiener Gruppe schreibt er:

„das hierarchische prinzip des satzes wurde zuerst einmal aufgegeben, um die wörter, der fixierung auf aussagen entbunden, wieder zu gleichberechtigten elementen aufzuwerten.“¹⁰⁷

Seine Auffassung der Konstellation ist eng an die Gomringers angelehnt und wird zur „Montage“ (Satz-Konstellation) erweitert.

Rühm und Achleitner stehen einige Zeit in aktivem Kontakt und Arbeitsaustausch mit Gomringer, während die anderen Dichter der Wiener Gruppe sich kaum oder nur peripher mit dieser Form von Dichtung beschäftigen. Dennoch wird eine Abhebung von der Konkreten Poesie betont:

„allerdings betrachteten achleitner und ich uns nie ausschließlich als ‚konkrete dichter‘, einfach auch aus einer scheu heraus, durch einen katalogisierenden begriff unser arbeitsfeld eingeschränkt zu sehen, denn prinzipiell ging es uns seit je um eine auseinandersetzung mit dem gesamten bereich der sprache, die in dieser grundsätzlichen form die einordnung in stilrichtungen und ismen gegenstandslos macht.“¹⁰⁸

Rückblickend sieht Friedrich Achleitner die Unterschiede der Hervorbringungen der Wiener Gruppe und der Konkreten Poesie Gomringers in der Wiener Mentalität und der dazugehörigen „ironischen Distanz zu geschlossenen Systemen“.

„Wir haben uns gewehrt gegen Begriffe wie ‚konkrete Poesie‘. Dieses Geläuterte, leicht Doktrinäre von Gomringer hat uns zum Beispiel nicht ganz gepaßt, es war einfach zu seriös und ernst. [...] Ja, wenn ein solches System sich nicht selbst in Frage stellt, dann ist es nicht lebensfähig.“¹⁰⁹

Das Schaffen der Wiener Gruppe beinhaltet auch die von Gomringer ausgeschlossenen Komponenten wie die Beziehung Sprache-Welt und die (konventionelle) kommunikative Verwendung von Sprache. „Doch darüber hinaus verlaufen die Experimente der WG auch von ihrer Grundkonzeption her in ganz anderen Bahnen, nämlich denen einer *Erforschung und Demontage des Verstehens durch willkürliche Eingriffe in seine Mittel und Voraus-*

¹⁰⁷ Rühm (1985), S. 14.

¹⁰⁸ Rühm (1985), S. 24.

¹⁰⁹ Schlösser (1993), S. 19.

setzungen.“¹¹⁰ Besonders in Achleitners Konstellationen stehen subjektiv assoziierte Bedeutungen oft in Konfrontation mit der Textstruktur.

Clemens Stepina behauptet, dass bei der Wiener Gruppe das Gegenteil einer Gomringer'schen „Systemaffirmation“ der Fall sei.

„Denn sie – und diese Auslegung ist trotz spärlichen theoretischen Selbsterklärungen soweit möglich - hat für sich den Begriff der Konkreten Poesie in ihrer literarischen Explikation tendentiell via negationis entwickelt. Das ist so zu verstehen, daß sie inhaltlich den spätkapitalistischen Fortschrittsglauben an Technik und System im Formmedium Konkreter Poesie ad absurdum führen lässt“¹¹¹.

Es ginge der Dichtergruppe vielmehr um die Hinterfragung der Bedingungen der Möglichkeiten von Sprache. So hätten sich die Vertreter der Wiener Gruppe dagegen immer gewehrt, dass ihr künstlerisches Schaffen alleine unter eine auf Systemaffirmation reduzierte Konkrete Poesie zusammengefasst werden könnte.

Oft wird der Wiener Gruppe auch Kulturverweigerung unterstellt. Durch die Ordnung der Grammatik, durch Sinn, durch angenehmen Wohlklang wird der Sprache „Kultur“ verliehen. „Wenn man das einzelne Wort aus dem (hierarchischen) Gefüge des Satzes herauslöst, befreit man es aus der Pflicht der Kultur; noch gründlicher tut man das, wenn man auch das einzelne Wort in seine Bestandteile (seine Buchstaben bzw. Laute) zerlegt und ihm damit seine Bedeutung vorenthält“¹¹².

2.4. Textanalysen: Konkrete Gedichte und Konstellationen

Im folgenden Kapitel werden Texte von Friedrich Achleitner und Gerhard Rühm analysiert, und zwar unter den Gesichtspunkten der im Vorfeld erläuterten linguistischen Ansätze. Es wurden gerade diese beiden Autoren der Wiener Gruppe ausgewählt, da es sich um bekennende Produzenten von Konkreter Poesie handelt und sowohl Rühm als auch Achleitner in dieser Tradition einige Dialektgedichte veröffentlicht haben – nicht nur in medial schriftlicher, sondern auch in mündlicher Form, wodurch eine Untersuchung in

¹¹⁰ Backes (2001), S. 235.

¹¹¹ Stepina (1997 / 98).

¹¹² Gollner (1999), S. 33.

ausgeweiteter Form möglich ist. Der Einsatz von Dialekt in Konkreter Poesie wird jedoch erst in späteren Kapiteln thematisiert werden.

2.4.1. Friedrich Achleitner: *tau taub taube und ruh und*

Bei den ausgewählten Texten handelt es sich um zwei Beiträge, die in einem Sammelband unter der Kategorie „Konstellationen“ veröffentlicht worden sind. Beide Textgebilde werden der Konkreten Poesie zugerechnet. Sie sollen nun vergleichend mit Hilfe der Textualitätskriterien genauer betrachtet werden, um zu sehen, wo die jeweiligen Eigenheiten, aber auch die Gemeinsamkeiten liegen.

*tau taub taube*¹¹³

tau
taub
taube
taub
tau
taub
taube
taub
tau
taub
taube
taub
tau

Ausgehend von der Annahme, dass **Kohäsion** sich mittels grammatischer Zusammenhänge einstellt, sind in diesem Text auf den ersten Blick wenige kohäsive Mittel zu finden. Phonologische Kohäsion könnte man in Form von Reim im Anlaut („Alliteration“) erkennen. Außerdem kann man in der symmetrischen Anordnung von beiden Texten (mittlere Zeile als zentrale Spiegelachse) eine Art von „visuellem Rhythmus“ vermuten, eine Zu- und Abnahme der Buchstaben, ähnlich einer Auf- und Abwärtsbewegung. Backes

¹¹³ Achleitner (1970), S. 50.

konstatiert, dass die Konstellation „die herkömmliche syntaktische Ordnung durch eine graphisch-arithmetische“¹¹⁴ ersetze.

Die Konstellation ist auch im morphologischen Bereich ergiebig. Ausgangspunkt ist der optische Wortstamm „tau“. Ähnlich wie Minimalpaare werden die Begriffe untereinander gereiht, jeweils durch ein Morph(em) bzw. Graphem erweitert oder reduziert. Bei der linguistischen Minimalpaaranalyse handelt es sich um eine Methode, um Phoneme – kleinste bedeutungsunterscheidende Einheiten – einer Sprache zu bestimmen, in dem man jeweils einen Laut eines Wortes austauscht. Inwieweit sich die Bedeutungen und der Inhalt der Konstellation dadurch verändern, fällt in den Bereich der **Kohärenz**.

Durch die Wiederholung der Form „tau“ ist eine graphemische (und phonetische) Rekkurrenz gegeben. Die Textstruktur suggeriert Bedeutungsähnlichkeit. Unser sprachliches Wissenssystem lässt uns vermuten, dass wir durch das Anhängen von Lauten und Graphemen die Bedeutung im syntaktischen Bereich ändern, da der Wortstamm „visuell“ gleich bleibt, der lexikalische Grundinhalt verändert sich.

Wir haben es hier mit drei potentiell unterschiedlichen Wortstämmen zu tun. *tau* ruft die Bedeutungsassoziationen von „Seil“ oder „Tropfen“ (Morgentau) hervor, es könnte aber auch die Imperativform von „tauen“ (schmelzen) gemeint sein. *taub* verbindet man vielleicht mit den Adjektiven „gehörlos“ oder „gefühllos“, während *taube* sowohl einen Vogel als auch eine gehörlose Person verkörpern kann. Im letzteren Fall würde „taub taube“ wirklich ein Minimalpaar im linguistischen Sinne darstellen, da es sich um denselben Wortstamm handelt und der Bedeutungsunterschied durch das *-e* hervorgerufen wird, das sich in ein bedeutungstragendes Morphem mit grammatikalischer Bedeutung verwandelt. Ansonsten haben die drei Worte kein semantisches Merkmal gemeinsam.

Die Bedeutungsmöglichkeiten sind zahlreich und lassen viele Mehrdeutigkeiten zu. Subjektive Bedeutungsassoziationen stehen hier in Konfrontation mit der Textstruktur. Die Begriffe der Konstellationen weisen zwar eine Signifikantenähnlichkeit auf, haben jedoch völlig voneinander abweichende Signifikate.

Hier kann der visuelle Aspekt aufschlussreich sein. „Je nachdem, welche Bedeutung man assoziiert und dominant setzt, erinnert die rhythmische Kette an das Auf- und Niederfliegen einer ›Tauben‹ oder [...] an das Niederfallen eines ›Tautropfens‹ oder an auf einem ›Tau‹ oder ›Seil‹ aufgereimte Dinge.“¹¹⁵ Die optische Gestalt fungiert hier als Index oder Ikon für semantische Verknüpfung, die sich doch als recht heterogen erweist.

¹¹⁴ Backes (2001), S. 238.

¹¹⁵ Backes (2001), S. 239.

Die folgende Tabelle zeigt mögliche Konzepte und Wissensstrukturen, die durch die Wörter aufgerufen werden könnten.

	Kategorie	Synonyme	Eigenschaften	weitere Assoziationen
<i>tau</i>	Substantiv (der)	Tautropfen, Niederschlag	nass, wässrig, erfrischend, kühl	früh, morgens, Nacht
	Substantiv (das)	Seil	stark, verbindend	Schiff, Meer, Wasser, Sport
	Verb (Imperativ)	schmelzen	nass, wässrig, kalt, flüssig	Winter, Frühling, Eis, Schnee, Kühlschrank
	Substantiv (der)	Wissen		keinen Tau haben
	Substantiv (das)	griechischer Buchstabe	unterschiedliche Bedeutungen (in Physik, Chemie, Mathematik)	Zeichen, Naturwissenschaften
<i>taub</i>	Adjektiv	gehörlos, schwerhörig	beeinträchtigt, nicht oder schlecht hören können/wollen	Sinneswahrnehmung, Störung Unvermögen, Unwille, Behinderung
	Adjektiv	gefühllos, blutleer	nichts fühlen, nicht reagieren	Emotionen, Körper, Krankheit, Durchblutungsstörung
	Adjektiv	dumm		taube Nuss, Intelligenz
<i>taube</i>	Substantiv (die)	Vogel	mit Flügel, fliegend	Frieden, Turteltaube, Liebe, Freiheit, Dreck, Ungeziefer
	Substantiv (der, die)	gehörlose Person	beeinträchtigt, nicht oder schlecht hören können/wollen	Sinneswahrnehmung, Störung Unvermögen, Unwille, Behinderung

Als RezipientIn könnte man versuchen, eine thematische Verbindung zwischen den Begriffen herzustellen, um Sinn zu erzeugen. So wäre eine Option, *tau* als Tropfen oder als Befehl aufzufassen, da sich beide Begriffsfelder durch eine Art Beginnkonstellation (morgens, Frühling) überschneiden. *taub* könnte dann auf die Stille anspielen, oder auf noch gefrorenes Blut, das langsam wieder zu Leben erwacht. Die soeben wieder lebendig gewordene *taube* (Vogel) fliegt davon (Flügelschläge) und ist frei. Man ist versucht, Sinnkontinuität herzustellen, aber es wird wohl bei jedem / jeder LeserIn ein anderes Ergebnis zu erwarten sein, da zu viele subjektive Konnotationen vorhanden und nötig sind.

In dem Text wird partielle Rekurrenz in Form der rhetorischen Figur des „Polypotons“ suggeriert, indem ein Ausdruck in scheinbar flektierter (morphosyntaktisch abgewandelter) Form immer wieder auftritt. Achleitner jedoch bringt hier mehrere Begriffsfelder zusammen, die semantisch voneinander abweichen, ja aus völlig verschiedenen semantischen Feldern kommen, unterschiedlichste Schemata hervorrufen und rein durch ihre Signifikanten Ähnlichkeit aufweisen. Die Klangähnlichkeit drängt sich in den Vordergrund. Kohäsion kann recht schnell hergestellt werden, die Probleme tun sich auf der Kohärenzebene auf.

Was die **Intentionalität** und die **Akzeptabilität** betrifft, wird der / die LeserIn wohl keine Geschichte erwarten, die er / sie um diese Wörter bilden soll. Dies ist natürlich möglich, man wird dann dennoch wahrscheinlich zu unterschiedlichen, sehr individuell geprägten Ergebnissen kommen. Polyvalenz (die Übermittlung mehrerer Sinne zugleich) ist hier wohl vom Autor intendiert. Es ist auch Aufgabe der LeserInnen, beabsichtigte Mehrdeutigkeit zu akzeptieren.

Es wird recht bald klar, dass eine verzweifelte Suche nach nur einem Sinn erfolglos bleiben wird. Durch geringe **Informativität** ist die Konzentration auf die Form der Konstellation (Optik, Struktur) möglich, die in einem weiteren Schritt die Möglichkeiten der Sprache, ihre arbiträre Beschaffenheit eröffnet.

Es scheint für eine erfolgreiche Rezeption das Vorwissen vorausgesetzt, dass man um die Methode der Minimalpaarbildung Bescheid weiß, und auch, dass die Wörter / Konstrukte jeweils mehrere Bedeutungsvarianten zulassen. Dennoch ist man versucht, den Begriffen eine global schlüssige Bedeutung zuzuordnen. Man kann fast von einer Situationslenkung sprechen, einer Art „Überraschungseffekt“, der sich einstellt, sobald man sich weniger auf Kohärenz als auf Kohäsionszusammenhänge einlässt. Man wird dazu verleitet, die grammatischen Wortbildungsstrukturen zu betrachten und zu hinterfragen.

ruh
und
ruh
und
ruh
und
ruh
und ruh und ruh und ruh und
ruh
und
ruh
und
ruh
und
ruh

Auf Ebene der Syntax tritt in diesem Text allein immer wieder die Konjunktion *und* auf. *Und* gilt als additive (anreihende) Konjunktion und hat verbindende Funktion zwischen gleichrangigen Wortteilen, Wörtern, Wortgruppen, Satzgliedern oder Teilsätzen. Die Duden-Grammatik beschreibt die besondere Verwendung der Konjunktion wie folgt:

„Bei der Aufzählung von mehr als zwei Teilen einer Wortreihe steht *und* vor dem letzten Element. Zur besonderen Hervorhebung kann *und* vor jedem Element stehen. *Und* kann auch Wortteile verbinden“¹¹⁷. Im Zentrum verdichtet sich „und ruh“, was als Steigerung des Tempos bzw. „Anti-Pause“ gedeutet werden kann.

Die beiden im Text verwendeten Worte haben oberflächlich gesehen auch den u-Laut gemeinsam. In standarddeutscher Lautung würden *ruh* und *und* als [rū] und [ünt] artikuliert werden. Sieht bzw. hört man also genauer hin, steht ein kurzes [ü] in *und* einem langen [ū] in *ruh* gegenüber.

Durch das wiederholte Auftreten von *ruh* ist Rekurrenz gegeben, zumindest in ausdrucksseitiger Form. Das sprachliche Zeichen *ruh* kann für mehrere Begriffe stehen, einerseits als Imperativ für „ruhen“ (schlafen, rasten, liegen, sich erholen, entspannen) im Sinne einer Aufforderung und ebenso als Substantiv *Ruhe*, wobei das -e getilgt wird. Letzteres würde dem Text einen beschreibenden Charakter verleihen. Die Tilgung des e-Lautes

¹¹⁶ Achleitner (1970), S. 51.

¹¹⁷ Duden. Die Grammatik (2006), S. 628.

(Apokope) hat in der Poesie meist sprachdynamischen Zweck, in der Alltagssprache sprachökonomischen (z. B. ich habe – ich hab). Da in der Konstellation kein Personalpronomen anzutreffen ist, kann man die Annahme einer Verbform in der 1. Person Singular (*ich ruh/e*) wohl ausschließen. Alle soeben angeführten Begriffe wecken ähnliche Assoziationen und lassen sich in einen semantischen Rahmen einordnen, mit dem man ähnliche Begriffe wie Stille, Entspannung, Erholung, Gelassenheit, Frieden, Bewegungslosigkeit und Stillstand assoziiert.

Die Identifikation von *und* lässt keine Zweifel offen, die textexterne Semantik als koordinierende Konjunktion ist klar. Konjunktionen zählen zu den Funktionswörtern, die laut de Beaugrande / Dressler immer eine **Informativität** erster Stufe (eine geringe) haben, da sie „eher Relationen als Inhalte signalisieren“ und für gewöhnlich so trivial sind, „daß sogar häufiges Vorkommen in einem einzigen Text wenig Aufmerksamkeit erregt.“¹¹⁸ Doch gerade die Anhäufung der Konjunktion erregt in der Konstellation großes Interesse. Besonders auch deswegen, weil man sich durch die anreihende Funktion vor und nach dem *und* unterschiedliche Elemente (mit unterschiedlichen Inhalten) erwartet.

Durch die zentrale Konzentration dieses Wortgespanns wird auf der Ausdrucksseite Tempo, Schwung, Veränderung, eventuell sogar „Lautstärke“ signalisiert, was der inhaltlichen Bedeutung von *ruh* widerspricht. Dadurch entsteht eine Art Spannung, aber auch eine unerwartete Wende, ein Kontrapunkt. Es scheint, als würde Achleitner Formales und Inhaltliches gegeneinander ausspielen.

Backes deutet es auf ähnliche Weise:

„Im Kontrast zum auf etwas Folgendes verweisenden, eine neue Information beordnenden *und* verschiebt sich und syntagmatisiert sich die Bedeutung von *ruh*; Interpretationen oder Bedeutungskomponenten wie ›Bewegungslosigkeit‹ nehmen im Rahmen der kombinatorischen Äquivalenzklasse ›Informationserwartbarkeit‹ den Wert ›nicht auf etwas Folgendes verweisend‹, ›keine neue Information‹ an; umgekehrt semantisiert die Gegenwart von *ruh* das Kombinationselement und im Sinne von ›Bewegung‹.“¹¹⁹

Er bezieht sich hier auf die These Jakobsons, dass die Poesie das Prinzip der Äquivalenz von der syntagmatischen Achse (Selektion) auf die paradigmatische Achse (Kombination) projizieren würde. In Achleitners Konstellation ist eine ironische Anspielung auf diese Behauptung zu finden, denn die vertikale Anordnungsachse wird in der Mitte auf die horizontale „gedreht“. Allerdings in gegensätzlicher Reihenfolge (von „*ruh und*“ zu „*und*“

¹¹⁸ de Beaugrande / Dressler (1981), S. 148.

¹¹⁹ Backes (2001), S. 249.

ruh“), wodurch auch *ruh* hier eine andere formale und inhaltliche Bedeutung, nämlich vom Substantiv zum Verb, erhält.

Dennoch kann es noch relativ frei interpretiert werden (*ruh* als Nomen oder Verb, Imperativ oder Aussage).

„*ruh* als Verb erzeugt andere Assoziationsbahnen als *ruh* als Nomen, *ruh* als Befehl andere als *ruh* als Aussage. Obwohl diese Wahlmöglichkeiten, insbesondere die pragmatischen, dem Text nicht explizit anzusehen sind, wird bei jeder Realisation eine von ihnen notwendigerweise gewählt.“¹²⁰

Eine starre Grenzziehung zwischen textimmanent gestütztem Wissen und zufälliger LeserInnenassoziation wird hinfällig, durch einen mangelnden situativen Kontext entstehen subjektive Mehrdeutigkeiten.

Vom Standpunkt der **Intertextualität** aus könnte man auch eine Anspielung auf das Goethe-Gedicht „In allen Wipfeln ist Ruh“ oder auf Eugen Gomringers „schweigen“ annehmen. Letztere Text-Text-Beziehung ist noch am wahrscheinlichsten, jedoch für eine Interpretation des Textes wohl nicht zwingend notwendig.

Sowohl in *tau taub taube* als auch in *ruh und* finden wir eine Text-Textmuster-Beziehung zu den strukturellen Prinzipien der Konkreten Poesie. Das Darstellen und Hinterfragen der sprachlichen Strukturen, Konzentration auf die materiellen (lautlichen und visuellen), aber auch die semantischen Qualitäten sind gegeben. Es handelt sich bei beiden Gebilden um Texte, deren Stärken in ihrer visuellen Wirkung liegen.

Nebenbedeutungen und Assoziationen, die durch die visuelle Textstruktur hinzukommen, wirken bereichernd im Hinblick auf mögliche Bedeutungszuordnungen.

¹²⁰ Backes (2001), S. 251.

2.4.2. Gerhard Rühm: *zerbrechen* und *u ü i*

Die folgenden Konstellationen lassen die unterschiedlichen Stile von Gerhard Rühm gut erkennen. Rühm setzt räumliche Anordnungsprinzipien stärker ein als Achleitner und zeigt ein klar augenscheinlich destruktiveres Vorgehen.

zerbrechen¹²¹

```
un dun dun dun dun dun d
un dun dun dun dun dun d
un dun dun dun dun dun d
un dun dun dun dun dun d
un dun dun dun dun dun d
un dun dun dun dun dun d
un dun dun dun dun dun d
un dun dun dun dun dun d
un dun dun dun dun dun d
un dun dun dun dun dun d
un dun dun dun dun dun d
zer  br  eche  n
```

In dieser Konstellation von Gerhard Rühm wird wie bei Achleitner ebenfalls auf die Konjunktion *und* Bezug genommen, jedoch auf ganz andere Weise.

Auf den Ebenen der **Kohäsion** und **Kohärenz** kann man folgende Beobachtungen machen. Die Konstellation besteht aus elf Zeilen, wobei sich die ersten zehn aus jeweils sieben Segmenten zusammensetzen. Eines dieser Segmente wird fünfmal hintereinander wiederholt, somit handelt es sich um drei unterschiedliche Segmente pro Zeile. Die letzte Zeile besteht aus vier unterschiedlichen Segmenten. Die jeweiligen Anfangssegmente *zer* und *un* können durch ihre Position als Präfixe charakterisiert werden.

un ist sowohl bei Adjektiven als auch bei Substantiven als Präfix in einem Derivat möglich, verneint die Bedeutung des Wortstamms und verkehrt ihn dadurch in sein Gegenteil.¹²² Manchmal wird es auch zur Steigerung verwendet (z. B. Unmenge, Unkosten). Bei *zer* haben wir es mit einer Vorsilbe bei Verben zu tun, die „Teilung“ oder „Aus-

¹²¹ Rühm (1970), S. 259.

¹²² Vgl. Duden. Die Grammatik (2006), S. 673 und S. 761.

einandertrennen“ bedeutet. Den Segmenten *dun*, *d*, *br*, *eche* und *n* lassen sich keine kontextfreien Bedeutungen zuordnen. Man kann den einzelnen Segmenten höchstens eine potentiell bedeutungsunterscheidende Funktion zuweisen.

Laut- und Schriftebene stehen sich in der Konstellation eigenwertig gegenüber. Obwohl die Segmente durch die graphische Anordnung getrennt sind, wird man beim Aussprechen zum Artikulieren der Konjunktion *und* sowie *zerbrechen* motiviert, wenn nicht sogar gezwungen. *zerbrechen* ist geteilt, aber nicht an den „herkömmlichen“, durch die Rechtschreibung vorgegebenen Bruchstellen zerbrechen. *und* ist als einsilbiges Wort generell nicht abtrennbar.

zerbrechen im Sinne von Auseinanderfallen kann als das globale Thema, sowohl in der Struktur als auch in einem semantischen Sinne gesehen werden. Die ersten zehn Zeilen verweisen auf das Signifikat *und* als Konjunktion, wenn auch im schriftlich dargestellten Signifikanten in zerstreuter Weise. Die bedeutungstragenden Zeichenkörper *und* sowie *zerbrechen* scheinen zerrissen, beschädigt, durch eine widersprüchliche Setzung der Leerstelle entzweit. Der Einsatz von Leerzeichen als eigenständiges Zeichen ist ebenso wichtig, da dieses fast wie ein „Werkzeug“ zur Erzeugung der Effekte dient. Das Negationspräfix *un* deutet gleich anfangs an, dass hier etwas negiert werden soll. *und* als Konjunktion hat verbindende Funktion, hier ist es jedoch beschädigt und scheint seine eigentliche Aufgabe nicht mehr erfüllen zu können.

Auch könnte man fast eine thematische Entfaltung vermuten, da verschiedene Arten von Beziehungen zwischen den Ebenen und Segmenten in Relation zum Gesamtthema aufgebaut werden. Strukturell sieht das „Negieren“ bzw. „Auseinanderfallen“ auf visueller Ebene einem „Verbinden“ auf der akustischen Seite gegenüber. Semantisch steht zunächst das Element *und* inklusive des Signifikats „verbindende Konjunktion *und*“ und am Ende *zerbrechen* mit Verweis auf „entzweien, zerstören, auseinanderfallen“. Eine wirkliche Auflösung oder eine systematische Einordnung der Komponenten ist nicht festzustellen. Dieser Wechsel zwischen diesen gegensätzlichen Systemen lässt sich jedoch keinem klassischen Typ von Themenentfaltung zuordnen.

An der Oberfläche repräsentiert das Gebilde eine gestörte Strukturierung des Buchstabenstroms, suggeriert aber dennoch potentielle Bedeutungen. In Zeile 11 gehen visuelle Darstellung und Bedeutungsebene fast schon eine tautologische Beziehung zueinander ein, während zuvor gegensätzliche Relationen dominiert haben (verbindendes Signifikat „*und*“ vs. zerbrochener Signifikant „*un dun d*“).

Als RezipientIn sucht man nach einer Bedeutung in Verbindung mit einem Sinnkontinuum. Die Oberfläche steht in Kontrast zur verborgenen semantischen Struktur. Funktionswörter wie „und“ sind in der Regel wenig informativ, dafür kann zerbrechen kompatibel in die Textstruktur eingeordnet werden. Die lautliche Wiederholungsstruktur verleiht der Konstellation auch einen fast meditativen Charakter, eine gewisse Sinnlichkeit. Es entsteht ein Spannungsfeld zwischen Sprachform und Graphik, visuelle und akustische Sprachbausteine und -mittel werden gegeneinander ausgespielt.

u ü i¹²³

```

          i
        u  i
      u    i
    ü
  i  u
i    u
i      u
      u

```

Wodurch sich diese Konstellation von den bisherigen gleich auf den ersten Blick unterscheidet ist die graphische Anordnung, die wider eine „konventionelle Leserichtung“ gerichtet ist. Man erkennt zwei Reihen, eine u-Reihe und eine i-Reihe, die sich in einem Mittelpunkt treffen. Backes beschreibt seine eigenen Rezeptionserfahrungen folgendermaßen:

„Ausgehend von der üblichen Leserichtung von links nach rechts und oben nach unten lese ich u von links oben nach rechts unten. Weicht die u-Reihe gewissermaßen nur leicht von der Konvention ab, so widerstrebt ihr die i-Serie unmittelbar: Man muß sie entweder von links unten nach rechts oben lesen oder aber, was mir schwerer fiel, von rechts oben nach links unten. Wird damit die Leserichtung in ihre Bestandteile zerlegt und rekonponiert, so ergibt sich danach die Möglichkeit, auch die u-Reihe von unten rechts nach oben links zu lesen.“¹²⁴

¹²³ Rühm (1970), S. 38.

¹²⁴ Backes (2001), S. 187.

Er aktiviert sein sprachliches Wissen über in der deutschen Schriftsprache übliche Lese-richtungen, spielt mehrere Möglichkeiten durch und stößt dabei auf selbst konstruierte widersprüchliche Vorgangsweisen (das Lesen der u-Reihe von rechts unten nach links oben).

Auf graphischer Seite wird das Auge auch auf die fast schon subtile Erscheinung eines ü-Lautes im Kreuzungspunkt gestoßen, wodurch sowohl die u- als auch die i-Linie unterbrochen zu werden scheinen. Man kann diese Mitte aber auch als Verdichtung der beiden Linien sehen, eine Überschneidung sowohl in graphischer als auch in graphemischer Hinsicht. *u* rein visuell gesehen stellt einen Bogen dar, *i* einen Strich mit einem Punkt darüber. Insofern kann man *ü* als Doppelung interpretieren (*i* → *ii*). Legt man den *u*-Bogen darüber, werden die beiden i-Striche miteinander verbunden und man erhält das „Bildnis“ *ü*.

Der Bezug zur bildenden Kunst ist hier offensichtlich. Dennoch verknüpft man als RezipientIn, der / die das lateinische Alphabet beherrscht, mit den gedruckten Gebilden drei Vokale, die einem Sprachsystem angehören und gewisse Funktionen erfüllen.

Die Zentralsetzung des *ü* kann auch als Störung empfunden werden – sowohl in graphischer als auch in phonetischer Weise. Die graphische Doppelung des i-Zeichens entspricht auch einer Veränderung im lautlichen Bereich. Bei den drei Vokalen haben wir es in der deutschen Standardlautung mit geschlossenen Vokalen (Hochzungenvokale) zu tun, die sich zueinander durch eine vordere oder hintere Zungenstellung sowie durch Lippenrundung voneinander unterscheiden. Eine Tabelle soll die Unterschiede in der Artikulation in vereinfachender Weise darstellen:

	i	ü	u
Zungenstellung	<i>vorne</i>	<i>vorne</i>	<i>hinten</i>
Lippenrundung	<i>ungerundet</i>	<i>gerundet</i>	<i>gerundet</i>

i und *u* unterscheiden sich vom *ü* jeweils durch ein Merkmal (*i* vs. *ü* → ungerundet vs. gerundet, *u* vs. *ü* → Hinterzungen- vs. Vorderzungenvokal). *ü* stellt somit eine Art verbindendes, aber auch (potentiell) bedeutungsunterscheidendes Element dar (man denke z. B. an die Pluralbildung des Deutschen „Bruder – Brüder“, „Mutter – Mütter“).

Zusammenfassend kann man an der Oberfläche erkennen, dass in der Konstellation Laute in Kontrast zueinander gesetzt werden, sowohl durch repräsentierende Grapheme als auch in akustischer Weise. Die Merkmale, die den Lauten bzw. Graphemen innewohnen,

stellen gleichzeitig auch deren Bedeutungen dar. Die Konstellation ist eindeutig der reinen Lautdichtung zuzuweisen, da das Zeicheninventar keine Referenz auf die außertextliche Welt aufweist. Es finden sich weder Verweise auf Abstrakta noch auf Dinge, sondern nur auf die Laute selbst und deren Qualitäten. Die zentrale Positionierung des *ü* könnte gar als Angabe des Themas gedeutet werden, *i* und *u* würden dann als Annäherungen zu diesem Laut stehen. Zur Demonstration dieses „Phänomens“ durch die Verknüpfung unterschiedlicher Zeichensysteme (Bild vs. geschriebener Text vs. gesprochener Laut) erweisen sich die Laute *u*, *ü* und *i* als besonders lukrativ (bei *a* und *i* als weiteres Paar artikulatorischer Gegensätze sind auf graphischer Ebene weniger Spielmöglichkeiten gegeben).

Rühm betreibt in seinen Konstellationen ein Spiel mit der Unterscheidung zwischen Lese- und Hörtext. Beide soeben besprochenen Texte verkörpern Übergangsphänomene, denn ohne (konventionell festgelegte, potentielle) lautliche Realisierung der abgedruckten Zeichen ist keine Semantisierung im weiteren Sinne möglich. Kohäsionsvermittelnde Merkmale setzt er auch im Grenzbereich zur bildenden Kunst an. Graphische sowie lautliche Strukturen werden operationalisiert – es stellt sich die Frage, ob man hier nicht sogar von einer graphischen oder lautlichen Kohäsion sprechen kann.

2.5. Gegenüberstellung der Texte

2.5.1. Charakteristisches bei Achleitner und Rühm

In allen vier vorgestellten Texten von Friedrich Achleitner und Gerhard Rühm spielen die Textstrukturen eine vordergründige und dominante Rolle. Kohäsion ist vielfach das bestimmende Prinzip und kann bei Ausweitung des Begriffs durchgehend nachgewiesen werden. Probleme zeigen sich jedoch im Bereich der Kohärenz, da Sinnkontinuität und eindeutige außersprachliche, aber auch außertextliche Referenzbereiche kaum oder schwer auszumachen sind.

Das Spiel mit Arbitrarität steht in diesem Sinne vor allem bei Achleitner im Vordergrund. Rühm setzt besonders auf Kontrastsetzungen von Form und Inhalt. Die strukturelle Ebene scheint prioritär, es geht um das Hinterfragen und ebenso um die De(kon)struktion gängiger Oberflächenstrukturen. Oberflächlichkeit wird damit demonstriert und gleichzeitig auch kritisiert.

Nebenbedeutungen können immer wieder ergänzt werden und werden durch den Kontext meist nicht ausgeschlossen. Oft sind es auch von den RezipientInnen individuell assoziierte Bedeutungen, für die die Textobjekte den Anlass bieten, die mit der Textstruktur in Verbindung gebracht werden können oder dieser „widersprechen“. Die Texte der Wiener Gruppe sind so angelegt, dass subjektive Assoziationen miteinbezogen werden und als Identifikationsmuster erkennbar gemacht werden.

„Von den ersten Konstellationen bis hin zu den späten Texten hat die WG diesen auf allen sprachlichen Niveaus sich wiederholenden Konflikt zwischen der Heterogenität der kombinatorischen und systematischen Interpretationen einerseits und der vom Signifikanten ausstrahlenden Identitätsillusion bzw. seiner nivellierenden Abstraktheit andererseits dargestellt.“¹²⁵

In der reinen Lautdichtung Rühms wird die Trennung von Welt und ästhetischem Raum sogar noch in einem weiteren Schritt verdeutlicht. Durch die Einbettung in ein Konstrukt reiner Lautdichtung werden die Laute ihrer potentiell bedeutungsunterscheidenden Funktion enthoben.

2.5.2. Visueller vs. akustischer Text

Rühm belegt den Unterschied seiner Konkreten Dichtung zur Auffassung Gomringers, dass in seinen Werken durch visuelle und lautliche Realisation stets neue Bedeutungsebenen hinzukämen. Durch die Visualisierung eines Textes gibt es zusätzliche Inhalte und Informationen, die in den Worten noch nicht enthalten sind.¹²⁶

In den soeben besprochenen Texten ist ersichtlich, dass in den Konstellationen durch ihre mediale Präsentation weitere Assoziationsketten ermöglicht und Wissensbereiche eröffnet werden.

Im Rezeptionsprozess entstehen Spannungen zwischen sinnlichem Sehen und intellektuellem Lesen. „Der Rezipient muß sich das jeweilige Bedeutungspotential des Textes zwischen Sehen und Lesen, zwischen sinnlich-visueller Wahrnehmung und kognitiv-intellektueller Dekodierung erarbeiten.“¹²⁷ Alle vier Konstellationen sind organisiert durch visuelle Effekte, können aber dennoch nicht zu den rein visuellen Gedichten gezählt

¹²⁵ Backes (2001), S. 52.

¹²⁶ Gespräch mit Gerhard Rühm im Rahmen einer Lehrveranstaltung an der Universität Wien am 25.6.2008.

¹²⁷ Wende (2002), S. 322.

werden. Zwischen Konkreter Poesie und Visueller Poesie bestehen zwar Berührungspunkte, unter Berücksichtigung der Semantik sind diese Texte von Achleitner und Rühm immer noch einer begrifflich orientierten, jedoch Visuell-Konkreten Poesie zuzurechnen. Die lautliche Artikulation fließt bei Achleitner nur minimal als veranschaulichendes Merkmal mit ein (langer und kurzer Laut: ruh und). Rühm hingegen setzt auf Kontraste zwischen Laut- und Schriftebene. In allen vier Texten werden durch das Experimentieren mit Sprachbausteinen (sei es nun visueller oder akustischer Art) die sinnlichen Qualitäten derselben erprobt.

Letzterer Text (*u ü i*) kann einer reinen Lautdichtung zugeordnet werden. Obwohl der Text nur in visueller Form vorliegt, geschieht die lautliche Realisation im Kopf der RezipientInnen. Rühm plädiert für „eine materialbedingte unterscheidung zwischen ertönen- den und sichtbaren texten“¹²⁸. Dennoch hat der Text eindeutig autonome visuelle Qualitäten, sodass man hier von einer Lautdichtung sprechen kann, die sowohl auf visueller als auch auf akustischer Ebene ihre Wirkungen erzielt.

¹²⁸ Rühm (1985), S. 15.

3. Die Dialektgedichte der Wiener Gruppe

3.1. Dialektdichtung in der Konkreten Poesie und der Wiener Gruppe

In der Dichtung war der Dialekt lange Zeit hauptsächlich durch mundartliche Volkslieder vertreten. Obwohl einige Dichter sich in ihren Arbeiten bereits im 16., 17. und 18. Jahrhundert vereinzelt sprachkritisch mit Dialekten auseinandersetzten, findet man erst im 19. Jahrhundert die ersten großen Dialektdichter. Vordergründig verband man dabei Mundarten mit Attributen wie Natur und Heimat. Dialektgedichte hatten eine idealisierende, idyllstiftende Funktion und galten später als Art Fluchtreservat in Zeiten der Industrialisierung. Der Gebrauch im Nationalsozialismus als vertraute Sprache, um das Volk anzusprechen, sowie in der Blut- und Bodenliteratur führte nach 1945 zunächst zu einer pauschalen Abwertung des Dialekts in der Literatur.¹²⁹

Auch einige Konkrete Autoren verwenden Umgangssprache und Mundarten in ihren Texten. Zur Rolle des Dialekts in den Konzepten der Konkreten Poesie schreibt Gomringer folgendes:

„entgegen der erwartung sind sie [die Dialektgedichte] in vielen fällen nicht nur sprechgedichte, sondern wesentlich visuelle gedichte. von dialektgedichten traditoneller art unterscheiden sie sich wie alle visuelle poesie als teil der konkreten poesie durch die bewußte beobachtung des sprachmaterials (in mehrfacher hinsicht), womit die originalität und die sprachschöpferische basis der dialekte erst recht entdeckt werden.“¹³⁰

Innerhalb der Wiener Gruppe sind es H. C. Artmann, Gerhard Rühm (in Wiener Mundart) und später auch Friedrich Achleitner (in seinem oberösterreichischen Idiom), die sich mit den Qualitäten des Dialekts (nicht nur) literarisch auseinandersetzten. In ihrer „neuen“ Dialektdichtung wenden sie sich von der konventionellen und trivialen Heimatliteratur ab, in der der Dialekt bis dahin meist dichterisch verarbeitet worden ist.

Der experimentelle Zugang der drei Poeten steht ganz im Gegensatz zu dem Weg der traditionellen Dialektdichter. Auch Heimito von Doderer, der als Förderer der Wiener

¹²⁹ Vgl. Paris (1995), S. 21.

¹³⁰ Gomringer (2001b), S. 165.

Gruppe gilt, betont dies: „Artmann, Rühm und Achleitner sind keine Dialektdichter. Wohl aber haben sie auch Dichtungen im Dialekt geschrieben.“¹³¹

Rühm nennt einige Eigenschaften, die den Einsatz des Dialekts in seiner Dichtung begründen. Ähnlich wie bei Gomringer sieht auch er das Potential in der Ursprünglichkeit des Dialekts als einer Sprache, die an der alltäglichen Realität der Menschen beteiligt ist.

„seine [des Dialekts] wirklichkeitsnähe und unmittelbarkeit des ausdrucks schliesslich lässt die chance, durch neue gegenüberstellungen der worte eine verfremdung und damit eine neuwertung derselben zu erzielen, besonders hoch erscheinen.“¹³²

Durch betont ungewohnte Konfrontationen von Begriffen würden neue Wirkungen gewonnen. Er spricht von einer „surrealen“ Bildlichkeit, die vermehrt Redensarten in sich tragen, und zeigt sich wie Artmann besonders fasziniert vom Makabren und Abgründigen, „das das wienerische grosszügig anbietet“, aber ebenso vom lautlichen Reichtum. Dementsprechend wichtig nimmt er Lautbildung und Intonation.

„die verfremdung des dialekts als kulinarischer alltagssprache durch abstrakte behandlung, bis hin zu einer nur noch lautlichen erfassung des wiener dialekts, seines tonfalls, in <imaginären dialektgedichten> bezeichnen weitere möglichkeiten.“¹³³

Um den Materialcharakter des Dialekts weiter zu festigen, arbeiten Artmann und Rühm an einer gemeinsamen möglichst einfachen phonetischen Schreibweise mit den Buchstaben des lateinischen Alphabets, die jedoch bei beiden in Einzelheiten voneinander abweicht.

Rühm ist in seinen Dialektgedichten im Gegensatz zu Achleitner „thematischer“, weswegen er das „Makabre“ als Verfremdungsmittel verstärkt einsetzt. Die Grenze zwischen Dialekt und Umgangssprache ist in den Werken von Rühm oft schwer zu ziehen, er scheint auf diese Abgrenzung auch keinen großen Wert zu legen.¹³⁴

Ausnahmen bilden hier seine Lautgedichte im Wiener Idiom, in denen er auf „die im dialekt abgenutzten begriffe völlig verzichtet“ und versucht, sich „auf die lautlichen

¹³¹ hosn rosn baa (1959), S. 5.

¹³² Rühm (1985), S. 20.

¹³³ Rühm (1985), S. 13.

¹³⁴ Vgl. Treiber (1969), S. 26 sowie hosn rosn baa (1959), S. 143.

eigentümlichkeiten des wiener dialekts zu beschränken“¹³⁵. Emotionalität und Ausdrucksintention nehmen eine große Rolle ein.

Friedrich Achleitner begründet sein Interesse am Dialekt damit, dass es sich bei Konkreter Poesie um eine Dichtung handle, „die sich auf die spezifischen möglichkeiten der sprache beruft“¹³⁶.

„sein [des Dialekts] besonderer reichum an wörtern die konkretes bezeichnen, seine vorliebe für die behauptung (der sprachliche ablauf geschieht selten in sätzen und logisch), sein hang zu wiederholung, ergeben eine vielfalt von gestaltungsmöglichkeiten.“¹³⁷

Bei Achleitner liegt die Betonung noch mehr auf dem Material, nicht auf dem zu transportierenden Inhalt. Während Rühm und Artmann sich mit dem Wiener Dialekt beschäftigen, versucht Achleitner mit der oberösterreichischen Mundart zu arbeiten. Dennoch möchte er nicht den oberösterreichischen Dialekt repräsentieren, sondern „seinen“¹³⁸ Dialekt „durch eine möglichst exakte schreibweise“¹³⁹ realisieren. Reine Dialekte würden kaum mehr existieren, da sie sich immer mehr der Umgangssprache annähern würden, weswegen diese bei ihm auch nicht ausgeschlossen wird. Besonders interessieren ihn die Wiederholungsabläufe, „die diesem dialekt besonders zu liegen scheinen.“¹⁴⁰

Obwohl nicht alle im Dialekt verfassten Texte der Wiener Gruppe zur Konkreten Poesie gezählt werden können, so weist doch zumindest ein Großteil der Werke von Achleitner und Rühm „Konkrete“ Qualitäten auf. Berlinger (1983) konstatiert:

„Das visuelle und akustische Gestalten, der Seh-Text und der Hör-Text, die architektonische und die musikalische Kunst kennzeichnen die neue Dialektpoesie der experimentellen Autoren der ‚Wiener Gruppe‘ als Konkrete Poesie.“¹⁴¹

¹³⁵ hosn rosn baa (1959), S. 143.

¹³⁶ hosn rosn baa (1959), S. 141.

¹³⁷ hosn rosn baa (1959), S. 141.

¹³⁸ An dieser Stelle soll angemerkt werden, dass Mundartdichtung generell kaum repräsentativ für die gesprochene Mundart eines Gebiets sein kann.

¹³⁹ hosn rosn baa (1959), S. 141.

¹⁴⁰ hosn rosn baa (1959), S. 141.

¹⁴¹ Berlinger (1983), S. 65.

3.2. Die Anthologie „hosn rosn baa“

Nach dem großen Erfolg von H. C. Artmanns Wiener Dialektband „med ana schwoazzn dintn“ erscheint im Jahr 1959 die von Achleitner, Artmann und Rühm gemeinsam publizierte Anthologie „hosn rosn baa“. Der Band wird von Rühm als „resümierende dokumentation der neuen dialektichtung“ bezeichnet, denn alle drei Autoren hatten mit dem Thema Dialektichtung schon einige Zeit davor abgeschlossen und sich anderen Projekten gewidmet.¹⁴² Obwohl Artmanns Gedichtsammlung 1958 mit großer Begeisterung vom Publikum angenommen wurde, erregt das Gemeinschaftswerk bei den Massen im negativen Sinne Aufsehen.

Rühm bezeichnet die Anthologie „hosn rosn baa“ aggressiver als Artmanns ein Jahr zuvor erschienenen Band. Ein Vortragsabend im Dezember 1959 im Mozartsaal des Konzerthauses artet zum Skandal mit Pfeifkonzert und Rufen „Ab ins Gas!“ eines zu Anfang noch gesitteten Publikums aus. Rühm kommentiert dies mit dem Satz „wir waren am ende nicht unzufrieden“¹⁴³. Laut Achleitner sei das Ziel aber nicht bewusste Provokation gewesen, sondern es ging um das „Spannungsfeld zwischen gesellschaftlichen Konventionen und sprachlichen Tabus.“¹⁴⁴ Es dürfte wohl an der Art des Gebrauchs des Dialekts gelegen sein (schwarze, makabre Thematiken in Zusammenhang mit gehobenerem, weichem Dialekt und reine Lautichtung), der die ZuhörerInnen kompromittierte und erzürnte.

Nicht alle Texte der Anthologie passen in das Schema der Konkreten Poesie. Artmann gilt nicht als Konkreter Poet, weswegen seine Gedichte in dieser Arbeit auch nicht genauer betrachtet werden. Außerdem können einige Werke von Rühm ebenso nicht als Konkrete Gedichte gezählt werden. Eines dieser Beispiele wird dennoch hier behandelt werden, um die kritische Auseinandersetzung mit dem Dialekt durch Rühm in einer anderen, aber dennoch poetischen Weise aufzuzeigen.

¹⁴² Vgl. Rühm (1985), S. 30 sowie hosn rosn baa (1959), S. 143.

¹⁴³ Rühm (1985), S. 30.

¹⁴⁴ Wiener Zeitung (2008).

3.3. Textanalysen: Dialektgedichte

Im Folgenden sollen ausgewählte Texte aus der Anthologie „hosn rosn baa“ einer genaueren Analyse unterzogen werden, mit speziellem Augenmerk auf ihre jeweiligen visuellen und akustischen Qualitäten. Vor allem die Textualitätskriterien Kohäsion, Kohärenz und Informativität werden in den Interpretationen berücksichtigt, auf die weiteren Kriterien wird an späterer Stelle genauer eingegangen. Die Textauswahl gründet vor allem auf dem Vorhandensein in lautlicher sowie schriftlich fixierter Form, denn nicht alle Texte wurden von den Autoren auf der beiliegenden Schallplatte vertont. Außerdem wurde versucht, möglichst repräsentative Texte zu verwenden.

Zunächst werden die Texte, wie wir sie im gedruckten Zustand vorfinden, genauer betrachtet, um dann anschließend anhand von Transkriptionen der Schallplattenaufnahmen die lautlichen Merkmale und Besonderheiten der Gedichte zu untersuchen. Natürlich wird bei der Übernahme der Texte die graphische Anordnung so weit wie möglich beibehalten. Ein Transkriptionsschlüssel ist im Anhang dieser Arbeit beigelegt.

3.3.1. Friedrich Achleitner: *i is, wos na ge und ausn bödd aussa*

i is¹⁴⁵

i
is

si
is

si
is
vi

i
is a
vi

¹⁴⁵ hosn rosn baa (1959), S. 35.

Bei diesem Textexemplar handelt es sich um eine Konstellation, deren optisches Anordnungsprinzip auf den ersten Blick auffällt. Die insgesamt zehn Textzeilen sind gruppiert in zwei Mal zwei und zwei Mal drei Zeilen. Bis auf eine Ausnahme in der neunten Reihe besteht jede Zeile aus einem Wort. Die Gruppen bzw. Absätze ergeben wiederum Sätze, sodass am Ende jedes Abschnitts auch ein Punkt gesetzt werden könnte.

Vertikal erscheint der Buchstabe <i> wie eine Trennlinie oder auch eine Achse, die im weitesten Sinne Symmetrie erahnen lässt. Doch diese Erwartung wird nicht eingelöst. Dennoch hat es eine verbindende Funktion, da sich die restlichen Objekte an dieser „Linie“ zu orientieren scheinen. Allein das <a> steht außerhalb und zieht die Aufmerksamkeit somit auf sich.

Obwohl hier keine Interpunktion im herkömmlichen Sinne vorzufinden ist und auch die vorwiegend vertikale Anordnung der Elemente den für das lateinische Alphabet üblichen Anordnungsmustern von links nach rechts widerspricht, kann man Satzstrukturen erkennen. Die essentiellen Satzteile Subjekt und Prädikat sind vorhanden (*i* und *si* entsprechen den Personalpronomen *ich* und *sie*, *is* kann sowohl *esse* bzw. *isst* als auch *ist* bedeuten), in den letzten beiden Absätzen kommen weitere Satzglieder hinzu. Man kann also durchaus von Kohäsion sprechen, sowohl in graphisch-lautlicher als auch in syntaktischer Hinsicht. Die Herstellung eines Sinnkontinuums könnte zumindest für dialektkundige RezipientInnen einigermaßen möglich sein. *is* kann morphologisch flektiert als 1. Person Singular von „essen“ oder 3. Person Singular von „sein“ angenommen werden. Durch Hinzufügen des Personalpronomens ist die Frage der Person recht bald geklärt. Außerdem wird in den Worterklärungen am Ende der Anthologie für *is* angegeben: „ist; esse (prä. 1. pers. sing.)“¹⁴⁶, was für einen Teil der LeserInnenschaft eventuell hilfreich sein kann. Ebenso wird die Bedeutung von *vi* als „viel“ erklärt, obwohl eine lautliche Ähnlichkeit zu „Vieh“ in Zusammenhang mit „essen“ auch Assoziationen zum Verzehr von Rindfleisch oder zu einer Beschimpfung hervorruft. Im Basisdialekt von Schalchen und Umgebung, dem Herkunftsgebiet des Autors, finden sich laut dem „Sprachatlas von Oberösterreich“ (SAO) zwei Realisierungsvarianten für das Wort „Vieh“. Neben [vī] ist auch die Form [vīx] mit auslautendem Reibelaut anzutreffen.¹⁴⁷ Demzufolge wäre eine Übersetzung von *vi* als „Vieh“ nicht völlig abwegig.

Anhand der Erläuterungen am Ende des Gedichtbandes lautet die Übertragung ins Standarddeutsche dennoch: *Ich esse. Sie ist. Sie ist viel. Ich esse auch viel.* Der Zeichenkörper

¹⁴⁶ hosn rosn baa (1959), S. 150.

¹⁴⁷ Sprachatlas von Oberösterreich (1998ff.), Einleitungskarten und Lautgeographie I, Karte I 175.

is verweist hier auf zwei unterschiedliche Elemente der außersprachlichen Realität. Das *a* im Sinne von „auch“ führt die RezipientInnen leicht in die Irre und lässt eigentlich auf eine Bedeutungseinigkeit der Verben schließen. Es ist nicht eindeutig, ob es auf das *vi* oder auf die Verben referiert. Das Verb „essen“ wird standardsprachlich in der 3. Person Sg. lautlich ähnlich zu „ist“, nämlich „isst“ flektiert, im hier verwendeten Dialekt müsste es aber „*si isd*“ heißen.

Achleitner spielt wieder mit Erwartungshaltungen und Spekulationsfreude der RezipientInnen. In einem anfangs scheinbar strukturierten Text und einer zunächst leicht zu entschlüsselnden Semantik (zumindest vor dem Hintergrund der Konkreten Poesie), wird die LeserInnenschaft dennoch nicht mit einer eindeutigen Bedeutungszuordnung „belohnt“.

Eine mögliche Interpretation könnte man im Nacheifern eines Kindes finden, das sich durch die Zufuhr großer Nahrungsmengen erhofft oder damit rechnet, auch eines Tages so groß(artig) oder viel(seitig) zu werden wie sein weibliches Vorbild. Da wir uns hier jedoch im Situationsbereich der Konkreten Poesie befinden und der Materialcharakter des Dialekts von den Autoren in den Zusatzanmerkungen immer wieder betont wird, ist man als RezipientIn dazu geneigt, von solchen Textdeutungen eher abzusehen.

Zusätzlich soll nun die akustische Dimension des Textes betrachtet werden. Die Transkription in der Teuthonista-Lautschrift sieht folgendermaßen aus:

[i ī s (--) s i ī s (--) s ī i s v ī (--) ī i s a (-) v ī]

Auch hier sind die Abschnitte durch Pausen von einander getrennt. Was sofort auffällt ist das abwechselnde Vorkommen von Längen und Kürzen des i-Lautes, der hier in unterschiedlichen Kombinationen auftritt. Die Quantität scheint nicht von der lautlichen Umgebung abhängig sein, bezüglich der Bedeutungsunterscheidung tritt sie als redundantes Merkmal auf.

Der Schwerpunkt liegt im Text auf den Vokalen <i> und <a>, die in totaler Opposition (sowohl in graphemischer als auch in phonetischer Hinsicht) zueinander stehen. Während bei der Artikulation eines a-Lautes der Mundraum geöffnet ist, ist er bei i-Lauten geschlossen. Auch die Buchstaben a und i sind in ihrer Ausdehnung unterschiedlich (schmal vs. breit).

Durch die verstärkten Gegenüberstellungen auf lautlicher Ebene (offen – geschlossen, lang – kurz) werden die einfachen lautlichen Qualitäten des Dialekts in diesem Text hervorgehoben. Durch Semantisierungsversuche stellen sich zwar Arten von thematischen Interpretationsversuchen bei der Leser- und HörerInnenschaft ein, die aber je nach Erwartungshaltungen unterschiedlich erfüllend und befriedigend wirken werden.

wos na ge¹⁴⁸

wos
na
ge

ge
na
wos

na
wos
ge

ge
wos
na

wos
ge
na

na
ge
wos

In dieser Konstellation werden die drei einsilbigen Elemente *wos*, *na* und *ge* in allen möglichen Kombinationen untereinander gefügt. Diese Verknüpfungen ergeben insgesamt sechs Blöcke, wobei jeweils zwei davon sich symmetrisch zueinander verhalten (*wos na ge* → *ge na wos*), bis alle möglichen Abfolgen durchgespielt sind.

Die drei Begriffe werden alle in den Worterklärungen am Ende der Gedichtsammlung von den Autoren wie folgt „übersetzt“:

¹⁴⁸ hosn rosn baa (1959), S. 9.

„ge	gehe, geh; auch im sinne von: geh, was du nicht sagst“
„na	nein; auch: nein, nicht möglich“
„wos	was, auch im sinne von: was du nicht sagst“ ¹⁴⁹

ge steht hier demnach als Ausdruck von Zweifel, Unglauben, Erstaunen, Überraschung oder Ablehnung. Ebenso ist *na* in diesem Zusammenhang wohl kein Antwortpartikel, sondern viel mehr ein Ausruf von Erstaunen, (freudiger) Überraschung, Ärger, Entsetzen, Infragestellen oder Bekräftigung einer Ablehnung. Auch *wos* als Interrogativpronomen fungiert in ähnlicher Weise wie die beiden anderen.

Bei allen dreien handelt es sich um Ausdrücke der Empfindungen, die in dialogischen Kommunikationssituationen der Kontaktaufnahme oder der Aufrechterhaltung der Kommunikation dienen. Potentiell erfüllen diese Wörter eine sowohl phatische als auch emotive Funktion, da sie die Haltung der TextproduzentInnen in Verbindung mit der entsprechenden Intonation zum Ausdruck bringen. Doch das Gegenüber fehlt hier, der Anlass, worauf reagiert werden soll. Die Reihung untereinander könnte als Anspielung auf das Äquivalenzprinzip gesehen werden. In ihrer Einsatzweise, Funktion und Bedeutung unterscheiden sich die drei Begriffe kaum voneinander, sind sich ähnlich, werden hier allerdings miteinander kombiniert.

Der Einsatz des Dialekts in alltäglichen Kommunikationssituationen suggeriert kommunikative Nähe, die Veröffentlichung (auf Papier oder Schallplatte) steht wiederum für kommunikative Distanz. Der Transfer von Emotionen und weniger der von Inhalt scheint hier im Vordergrund zu stehen. Für sich allein genommen referieren *ge*, *wos* und *na* auf keine außersprachlichen Objekte. Sie sind nur in einem Kommunikationskontext relevant, auf den sie Bezug nehmen können, bzw. auf dessen KommunikationsteilnehmerInnen. Ohne inhaltliche „Füllung“ scheinen sie im Leerlauf zu rotieren. Achleitner betont selbst, dass gerade die Wiederholungsabläufe der von ihm dargestellten Mundart ihn besonders interessieren, da sie „diesem dialekt besonders zu liegen scheinen“¹⁵⁰.

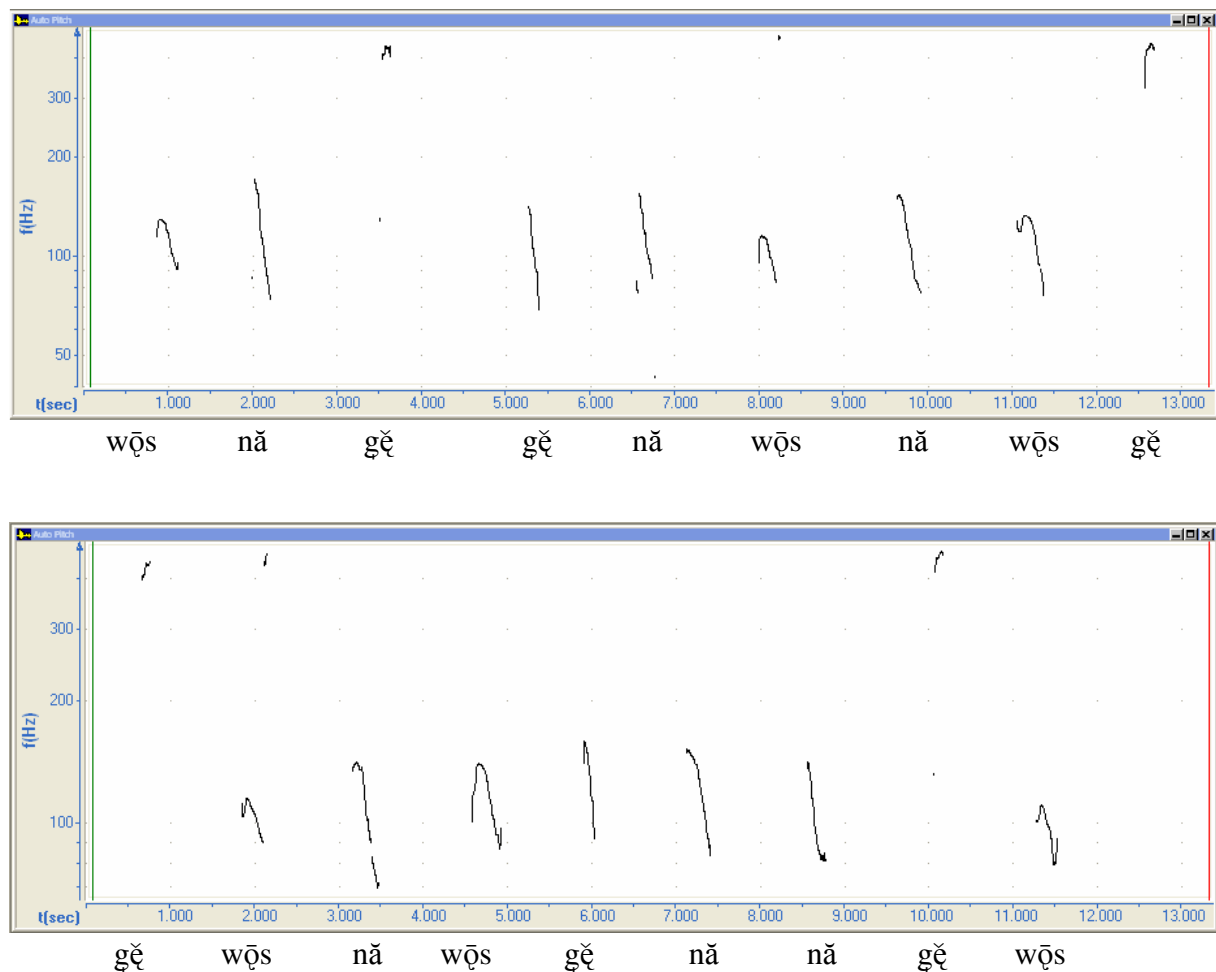
Wiederholungen tragen zum Aufbau und Zusammenhalt der kaum semantisierten und kohärenzarmen Texte bei. „Die von der Sprechstruktur des Dialekts sich anbietenden Wiederholungen intensivieren die Gedichte und halten sie außerdem formal zusammen.“¹⁵¹

¹⁴⁹ hosn rosn baa (1959), S. 147, 151, 154.

¹⁵⁰ hosn rosn baa (1959), S. 141.

¹⁵¹ Treiber (1969), S. 22.

Betrachtet man nun die Aufnahme der Schallplatte, liegt es nahe, auch Artikulation und Intonation auf mögliche bedeutungsunterscheidende Qualitäten genauer zu untersuchen. Verwendet werden dazu die Grafiken der Tonhöhenanalyse aus dem Programm Speech Analyzer¹⁵² sowie eine Transkription des gesprochenen Textes¹⁵³.



(Abb. 2)

Folgende Beobachtungen können zusammengefasst werden: *wos* und *na* werden im Text stets gleich intoniert, *wos* lang steigend-fallend und *na* kurz fallend. Bei *ge* allerdings findet man vier Mal eine in einem leicht höheren Frequenzbereich angesiedelte steigend-fallende Intonation und die anderen beiden Male eine kurz fallende. Es lässt sich keine Regelmäßigkeit und auch kein Plan in dieser Verteilung erkennen, weswegen man

¹⁵² Speech Analyzer ist ein lizenzfreies Programm zur Analyse von Sprachlauten und kann unter www.sil.org kostenlos aus dem Internet heruntergeladen werden.

¹⁵³ Alle Transkriptionen dieser Arbeit beruhen auf der Lautschrift Teuthonista und wurden von der Verfasserin selbst erstellt. Ein Transkriptionsschlüssel findet sich im Anhang.

annehmen kann, dass dies bezüglich der zu vermittelnden Emotion kaum einen Unterschied ausmacht.

Dialekte und Regiolekte unterscheiden sich nicht nur durch ihre Lautung, sondern auch durch spezifische Intonationsverläufe, welche denjenigen, die diese regionalen Varianten nicht sprechen, besonders auffallen.¹⁵⁴ Alle Begriffe in Achleitners Text werden mit fallender Intonation artikuliert, wobei mit *wos* als Fragepartikel eigentlich eine steigende Sprechmelodie einhergehen könnte.¹⁵⁵ Es scheint, dass hier bei der Aufnahme der Schallplatte viel Wert auf eine bewusst fallende Melodie gelegt wurde, die doch irritierend wirkt und fast schon Teilnahmslosigkeit eines / einer potentiellen Sprechers / Sprecherin (Gesprächspartners / -partnerIn) suggeriert. Als Rückmeldungen im Zuge eines Gesprächs werden die Aussagen zur Routine, täuschen scheinbares Interesse daran vor, was ein Gegenüber erzählt.

Genau dieser dadurch vermittelte Leerlauf ist es, der das Vergnügen am Text bereitet. Die RezipientInnen steuern dabei das Wissen um das Verhalten in mündlicher Interaktion selbst bei.

ausn bödd aussa¹⁵⁶

ausn bödd aussa

iwa dschdiang owö

iwa dwisn daonö

iwa dbruggn umö

und ins wossa ainö

und inn himö auffö

Dieser Text Achleitners hat im Gegensatz zu den beiden vorigen einen tendenziell narrativen Aspekt. Obwohl weder ein Agens noch ein Verb zu finden sind, vermittelt der Text die Bewegung eines Subjekts. Ausgedrückt wird dies durch ein vermehrtes Vorkommen von Präpositionen und Lokaladverbien.

¹⁵⁴ Vgl. Schwitalla (2000), S. 72.

¹⁵⁵ Bei einem Vortrag des Gedichts im Jahr 2006 wird *wos* von Achleitner übrigens mit extrem steigender Intonation realisiert.

¹⁵⁶ hosn rosn baa (1959), S. 28.

Der Text gliedert sich in drei Abschnitte, deren Zeilen jeweils mit demselben Wort beginnen (*ausn, iwa, und*). In den ersten beiden Abschnitten besteht jede Zeile aus drei Gliedern, die in der Reihenfolge Präposition – Substantiv – Lokaladverb auftreten. Im dritten Abschnitt wird dieser Abfolge jeweils die Konjunktion *und* vorangestellt. Der zum Substantiv dazugehörige Artikel wird dabei immer entweder mit der Präposition (*ausn, ins, inn*) oder dem Substantiv (*dschdiang, dwisn, dbruggn*) selbst verschmolzen.

Mit Ausnahme der ersten Zeile endet jede Zeile mit einem -ö, womit zumindest visuell von einem Reimschema ausgegangen werden kann. Auch die Tatsache, dass die Zeilen jedes Abschnitts mit demselben Wort beginnen und das jeweilige Folgewort mit dem gleichen Laut beginnt (im zweiten Abschnitt d-, im dritten Abschnitt i-) lassen den Text visuell kohäsiv erscheinen.

In standarddeutscher Übersetzung lautet der Text folgendermaßen:

aus dem Bett heraus

über die Stiege hinunter (hinab)

über die Wiese hinüber (hinab)

über die Brücke hinüber

und ins Wasser hinein

und in den Himmel hinauf

Bei der Übertragung ist auffällig, dass die Reime in den Anlauten erhalten bleiben, die Endreime jedoch verloren gehen. Somit wäre eine Realisation im Standarddeutschen ein Verlust im Bereich der Kohäsion.

Den Lokaladverbien wird in diesem Text besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Die Silben *her* und *hin* bezeichnen in Adverbien eine lokale direktionale Beziehung, entweder vom Sprecher weg auf ein Ziel zu (*hin*) oder in Richtung des Sprechers (*her*).¹⁵⁷ Diese Markierung des Sprechstandpunktes ist unabdingbar und geht auch bei verkürzten oder umgestellten Formen nicht verloren. Im Standarddeutschen treten bei den betreffenden zusammengesetzten Lokaladverbien *hin-* und *her-* als Erstglieder auf, in den bairischen Dialekten stehen sie am Wortende (*heraus – ausher, hinab – abhin, hinein – einhin, hinauf – aufhin*)¹⁵⁸. Sie treten jedoch meist minimiert zu einem e- oder i-Laut auf, hier im

¹⁵⁷ Vgl. Duden. Die Grammatik (2006), S. 580.

¹⁵⁸ Ausnahmen unter den Lokaladverbien bilden hier *ummö* und *daonö*, die nicht nach dem vorhin beschriebenen Schema gebildet werden. Bei *ummö/ummi* deckt sich die mundartliche Bedeutung nicht mit derjenigen des standarddeutschen *umhin*, sondern steht für *hinüber, auf die andere Seite*. *daonö/daoni* in der Bedeutung von *hinab, hinüber* leitet sich wohl ab von *von dannen* (weg gehen).

Speziellen sind sie noch als ö-Laut vorhanden. Achleitner wollte hier wohl die Tendenz zur Rundung in vielen oberösterreichischen Dialekten andeuten, immerhin ist die Positionierung jeweils am Zeilenende sehr auffällig. Wenn wir die auf der Schallplatte beiliegende akustische Darbietung betrachten, finden wir die Rundung am Ende der verkürzten Lokaladverbien nicht mehr. Ähnliches passiert auch mit dem ö-Laut in dem Wort *bödd*, das ungerundet und als eher geschlossener e-Laut realisiert wird. Die Schreibung von <ö> anstelle eines geschlossenen e-Lautes [ɐ] findet sich in der Dialektdichtung generell (besonders in unbetonten Silben) oft wieder und hat eine Tradition in der (oberösterreichischen) Dialektdichtung.¹⁵⁹

[ɔ s ŋ b ɛ d ɔ β ɒ (--)

ʔβɒdʂdɪŋɔβə ʔβɒdwɪsŋdɔʔnə ʔβɒdbruŋumə (--)

undinswɔβɒ ʔaɪnə undinhɪmö ʔɔfə]

Sehr wohl gerundet wird das ö in „himö“, resultierend aus der mittelbairischen Vokalisierung von –l, wobei rundungsfähige Laute meist zu ö- oder ü-haltigen Lauten gerundet werden.¹⁶⁰

Ein weiteres mittelbairisches Lautphänomen kommt hier mehrmals deutlich zum Vorschein: Steht der Schwachlaut *b* zwischen zwei Vokalen, wird er entweder zu einem Reibelaut [w], wie in „Weber“ [wewɒ], oder [β], z. B. in „aber“ [ɔβɒ]. Im gedruckten Text werden *über* und *hinab* (*abhin*, *abi*), sicher auch aufgrund des fehlenden Schriftzeichens im lateinischen Alphabets, zu *iwa* und *owö*. Im Hörtext werden sie jeweils mit [β] artikuliert.

In den Dreiergruppen jeder Zeile lassen sich grammatische und auch sinnstiftende Zusammenhänge feststellen. Es werden semantische Konzepte in Form von lokalen Beziehungen aufgerufen, die auch ohne das Vorhandensein von Verben dem Text einen dynamischen Charakter verleihen. Von einer Ortsveränderung eines potentiellen Subjekts kann ausgegangen werden, ohne dass vorgegeben ist, wie diese vonstatten geht. Die opti-

¹⁵⁹ Vgl. hierzu Gedichte von Carl Adam Kaltenbrunner, Franz Stelzhamer, Hans Schatzdorfer u. v. a. Einen Text von letzterem entdeckt man samt Umschrift z. B. in Hornung (2000), S. 78.

¹⁶⁰ Vgl. Hornung (2000), S. 19.

sche und rhythmische Verdichtung der mittleren Textpassage suggeriert Schnelligkeit (laufen, rennen), lässt auf eine eventuelle Stresssituation oder Flucht schließen. Auch das vorangestellte *und* in den letzten beiden Zeilen weist darauf hin, dass sich jemand in Eile befindet oder zu einer Handlung gedrängt oder gezwungen fühlt.

Die erste Gruppierung *ausn bödd aussa* bezeichnet eine Bewegung zum / zur Sprechenden hin, während im weiteren Text durch die Adverbien stets eine Richtung vom Standpunkt des / der Sprechenden weg angedeutet wird. Dies lässt darauf schließen, dass sich der / die ProtagonistIn in einer Situation zwischen dem ersten und zweiten Abschnitt befindet. Die Flucht liegt noch vor ihm / ihr. Weiters wäre möglich, dass eine Person einer anderen Befehle erteilt, was zu tun sei bzw. wohin sich diese (hin) zu bewegen habe. Der letzte Abschnitt ruft allerdings das Schema „Sterben bzw. Selbstmord“ auf und bringt eine Wende und eine andere Perspektive bezüglich der Interpretation der vorangegangenen Passagen. Der / die ProtagonistIn ertrinkt und fährt in den Himmel auf – oder denkt zumindest daran. Da die Person anscheinend aus dem Bett steigt und danach den Plan fasst sich umzubringen, kann man von Bettlägerigkeit (vielleicht aufgrund von Krankheit) oder einer Kurzschlusshandlung ausgehen.

Die Wendung „in den Himmel auffahren“ lässt auch katholischen Einfluss durchscheinen, der mit dem Landleben oft in Verbindung gebracht wird. Die Beschreibungen in der Mitte des Textes von Stiegen, Wiesen und Brücken vermitteln ebenfalls Ländlichkeit.

Der Text kann auch unter folgendem Gesichtspunkt gelesen werden: Der erste Abschnitt behandelt das Thema „Aufwachen / Aufstehen / Starten“, der zweite Abschnitt „Energie / Bewegung / Dynamik“ und der letzte steht für „Sterben / Ende“. Somit würde dieser Abschnitt eine Parabel für den Ablauf eines Lebens darstellen. Als störendes Element wirkt dabei jedoch die Andeutung eines Freitods, einer Flucht oder eines Unfalls, was einem ländlichen Idyll entgegengehalten wird.

Zusammenfassend kann man feststellen, dass sowohl **Kohäsion** als auch **Kohärenz** in diesem Text eindeutig gegeben sind, obwohl Elemente wie etwa Subjekt und Prädikat nicht vorkommen. Es finden sich grammatische und lautliche Strukturen, die an der Oberfläche verbindend wirken, und ebenso kann Sinnkontinuität hergestellt werden. Es bleiben den RezipientInnen viele Möglichkeiten zur Ergänzung von Sachwissen und sprachlichem Wissen sowie zur Interpretation offen, die jedoch nicht vollkommen willkürlich erfolgen können.

Im Gegensatz zu den beiden ersten besprochenen Dialektgedichten fällt auf, dass Achleitner in diesem Text weit mehr und vielfältigere Textbausteine verwendet, angefangen bei den Einzellauten bis hin zu Lexemen und Wortgruppen. Wo er im ersten Text (*i is*) noch die Qualitäten von Lauten und Silben in den Vordergrund stellt und bei *wos na ge* Lexeme und deren Intonation betont, so stehen hier Phrasen im Zentrum. Dadurch erhält der Text auch einen narrativ(er)en Charakter.

Durch höhere **Informativität** im Vergleich zu anderen Gedichten der Konkreten Poesie wird der Fokus weg von den Lauten wieder hin zum Inhalt gelegt. Die Aufmerksamkeit der LeserInnen liegt nicht mehr nur auf dem Sprachmaterial allein. Dennoch werden bestimmte sprachliche Eigenheiten und Auffälligkeiten des Dialekts durch Wiederholung unterstrichen. Hierzu zählen vor allem folgende Phänomene: Die Verschmelzung des Artikels mit einem angrenzenden Wort (Präposition oder Substantiv) geschieht sowohl in der Alltags- als auch in der Kunstsprache vorwiegend aus sprachrhythmischen Gründen. *iwa* vereint mehrere für die mittelbairischen Dialekte typische Phänomene, z. B. die Entrundung des ü-Lautes, Vokalisierung des r im Endlaut, der bilabiale Laut [b] wird zwischen zwei Vokalen zu [w] bzw. in der gesprochenen Version zu einem Mischlaut [β], der weder [b] noch [w] ist. Auf das mehrmalige Vorkommen von ö-Lauten wurde bereits Bezug genommen (vgl. oben).

Wie die oben erwähnten Beispiele an möglichen Interpretationen zeigen, müssen die Fakten und Sachverhalte größtenteils durch eigene Vorstellungen ergänzt werden. Die Daten (WER / WAS) müssen von RezipientInnen selber hinzugedacht werden, nur die Relationen, die Schablonen, der Rahmen sind gegeben. Wahrscheinlich werden diese gewählten Skripts oder Frames nicht mehr so stark innerhalb der LeserInnen- und HörerInnenschaft voneinander abweichen, da die Bringleistung an Weltwissen bei der Textrezeption wesentlich geringer als bei den bereits besprochenen Texten ausfällt.

Vom Standpunkt der Akzeptabilität her ist es für RezipientInnen bei dieser Konstellation leichter, sie als Text anzunehmen. Auch ohne Angabe von Agens und Tätigkeit haben die Kombinationen von Präpositionen und Richtungsangaben Wiedererkennungswert, da Informationen bezüglich Orts- und Zeitveränderung im Alltag selten in ganzen Sätzen angegeben werden. Die Deixis spielt hier eine große Rolle. Als LeserIn ist man dazu geneigt, eine Perspektive einzunehmen, eine Situation zu konstruieren, in der die Angaben adäquat einzuordnen sind.

3.3.2. Gerhard Rühm: *man hodd sich mid mia und nedn nedn*

*man hodd sich mid mia*¹⁶¹

man hodd sich mid mia
an glan gschbas ealaubbd
mid ana nodl mia
des lingge aug geraubbd

i zwingga jezd
und sich ned guad
weu guade gschbas
lign uns im bluad

des wa jo glochd
an guadn gschbas
wea den mochd
des is a buasch

guade nochd
beinlich dabei is nua des
wegn mein zwinggan
wean olle maddln auf mi bes

denn si meinan
das ich zu eindeuddig bin
do lochn se si owa bled
man hodd hamua bei uns in wiin

Zunächst soll die Oberflächenstruktur des Textes genauer betrachtet werden. Auf den ersten Blick fällt auf, dass keine Interpunktion vorhanden ist, Strophen und Verszeilen stellen jedoch visuelle Anhaltspunkte dar. Der Text besteht aus 20 Zeilen, die in Vierergruppen zu fünf Strophen geformt sind.

Auch Endreime sind zu erkennen, wenn auch kein eindeutig durchgängiges Schema eingehalten wird. In der ersten (*ealaubbd – geraubbd*), zweiten (*guad – bluad*), vierten (*des – bes*) und fünften (*bin – wiin*) Strophe reimen jeweils die zweite und vierte Zeile.

¹⁶¹ hosn rosn baa, S. 129.

Anders jedoch in der dritten Strophe, hier reimen erste und dritte Zeile sowie noch die erste Zeile des Folgeabschnitts (*glochd – mochd – nochd*).

Kohäsion auf phonologischer Ebene ist somit durch mehrere Phänomene vorhanden. Auch morphologisch und syntaktisch kohäsive Mittel sind in Mengen zu finden. Trotz fehlender Interpunktion enthält der Text im Deutschen gängige Satzstrukturen. Auch Tempusformen liegen vor, die als übliche Mittel zu Herstellung von Kohäsion gelten, wie z. B. *hodd ... ealaubbt* (hat erlaubt, Perfekt), *wa* (wäre, Konjunktiv II), *zwingga* (zwinke-re, Präsens). Man kann behaupten, dass dieser Text fast allen grammatischen Konventionen entspricht, von der Interpunktion und dem Schriftbild einmal abgesehen.

Die grammatische Formung erleichtert die Semantisierung des Textes. Es können kognitive Beziehungen, wie z. B. kausale (etwa durch Konjunktionen *denn, weu, wegn, ...*) und zeitliche Zusammenhänge (durch Einsatz von unterschiedlichen Tempusformen), hergestellt werden. Für RezipientInnen, die dieser Wiener Sprachvarietät mächtig sind (v. a. des Wortschatzes), lassen sich Skripts finden, in die das im Text Vermittelte eingeordnet werden kann.

Man könnte hier einen thematischen (narrativen) Ablauf erkennen, der sich von der Beschreibung eines Ereignisses (Verletzung des Auges), über die direkten Folgen desselben, Beschreibung der Umstände und Situation, indirekte Folgen bis hin zur Positionierung bzw. Selbstreflexion des Erzählenden erstreckt. Das verbindende Element ist ein „lyrisches Ich“, dessen Auge durch Gewaltanwendung verletzt wurde. Da sich gerade die Mädchen durch das Zwinkern gestört fühlen, kann man auf eine männliche Person schließen, was wiederum auf ein Konzept einer typischen Rollenverteilung der Geschlechter, die man als RezipientIn meist gespeichert hat, zurückgeht. Die direkten Folgen dieser Tat sind für den Protagonisten Sehstörungen und Muskelzucken. Er sinnt jedoch nicht nach Rache, sondern versucht die möglichen Beweggründe sogar zu relativieren, da das Bloßstellen oder Schädigen eines anderen in den Gesellschaftskreisen, in denen er sich bewegt, Vergnügen bereitet und als Zeichen von Stärke gilt. Das Ganze wird als Lausbubenstreich (*gspas*) abgetan und nicht weiter beachtet. Dennoch entstehen weitläufigere, indirekte Folgen für das Opfer, denn er wird von den Mädchen verspottet und abgewiesen. Aber auch das scheint keine Belastung für ihn zu sein, denn er kokettiert damit, dass in Wien das Leben von der leichten Seite genommen wird.

Der Text lässt sich aufgrund unterschiedlicher Kriterien gliedern, je nachdem, welches Medium, welche Leseart dem / der LeserIn das Textverständnis erleichtert. Die Tabelle auf der folgenden Seite zeigt drei Möglichkeiten auf.

Bei schriftlicher Rezeption, also in der gedruckten Version, auf die bereits zu Anfang Bezug genommen wurde, fällt zunächst die graphische Anordnung auf, die den Text in fünf Abschnitte teilt.

Auch durch lautliche Merkmale wird der Text durch Pausensetzung und Prosodie in mehrere Abschnitte geteilt, wobei die Grenzen zunächst noch mit denen der gedruckten Einteilung größtenteils übereinstimmen. Die gestrichelten Linien sollen verdeutlichen, dass gerade an diesen Stellen es noch stark vom Ermessen der RezipientInnen abhängt, ob eine Zäsur gesetzt wird. Somit kann man hier sechs oder acht Passagen annehmen.

Im dritten Abschnitt jedoch werden Sprechrhythmik und Melodie unregelmäßiger, Textpassagen durch ungewohnte Pausensetzung holpriger. Die lautliche und inhaltliche Gliederung gleichen sich einander an.

Obwohl die Gliederung nach inhaltlichen Kriterien natürlich nicht nur für die standarddeutsche Übersetzung gilt, soll sie in der Tabelle dennoch präsentiert werden, da die Setzung von Interpunktion in dieser Darstellung am besten unterstützend eingesetzt werden kann. Die Einteilungskriterien fallen in den Bereich der Kohärenz, da das Ergänzen von Weltwissen, aber auch von sprachlichem Wissen eine bedeutende Rolle spielt. Beispielsweise ordnet man aufgrund der Kenntnis von Grammatik der Konjunktion *denn* zwischen dem 4. und 5. Absatz eine verbindende Funktion bei. Trotz der grafischen Teilung der Abschnitte werden diese dadurch verbunden.

In der ersten Spalte wird eine Gliederung nach visuellen Kriterien, also Kriterien der Form bzw. der Oberfläche vorgenommen, während die semantische Einteilung in der zweiten Spalte nach inhaltlichen Kriterien erfolgt. Spalte drei gliedert sich ebenfalls nach formalen Kriterien, auffällig ist jedoch, dass sie mit der inhaltlichen Aufteilung eher parallel geht als die visuelle.

gedruckte Original-Version	standarddeutsche Übersetzung	Transkription der Tonbandaufnahme
man hodd sich mid mia an glan gschbas ealaubbd mid ana nodl mia des lingge aug geraubbd	Man hat sich mit mir einen kleinen Spaß / Scherz erlaubt, mit einer Nadel mir das linke Aug geraubt.	manhədsixmidmio ʔanglāŋs̺bās ʔəloqbd (--) midānanədl̺miodeslingə ʔəg gerəqbd (--)
i zwingga jez und sich ned guad weu guade gschbas lign uns im bluad	Ich zwinkere jetzt und sehe nicht gut, denn gute Späße liegen uns im Blut.	ʔitβwiŋgə ʔjəd̺sd ʔundsiəxnedguəd wəguəd̺g̺s̺basliŋunsimbluəd (--)
des wa jo glochd an guadn gschbas wea den mocht des is a buasch	Das wäre ja gelacht, einen guten Spaß, wer den macht, das ist ein „Buasch“ [ein richtiger Kerl/Mann] ¹⁶² .	deswadogloxd ʔanguəd̺ŋ g̺sbās wəden moxd (-) desisabuəʃ (-) gundenəxd (--)
guade nochd beinlich dabei is nua des wegn mein zwinggan wean olle madaln auf mi bes	[na] Gute Nacht! [Ausruf der Überraschung, des Entsetzens] ¹⁶³ Peinlich dabei ist nur das wegen meines Zwinkerns werden alle Mädchen auf mich böse.	bənl̺ixdabə ʔisnuəd̺es (-) wəŋ məntβwiŋganweən ələmədəln qvmibəs (--)
denn si meinan das ich zu eindeuddig bin do lochn se si owa bled man hodd hamua bei uns in wiin	Denn sie meinen, dass ich zu eindeutig wäre. Da lachen sie sich aber blöd. Man hat Humor bei uns in Wien.	dənsimənən dasixtβu ʔəndədigbin (--) doloxn̺ s̺es̺ə ʔəbobl̺əd (--) manhəq̺hamuə b̺ə ʔun̺s̺ ʔinwīn

¹⁶² Hornung (1998), S. 193.

¹⁶³ Hornung (1998), S. 436.

Bei Konkreter Poesie handelt es sich um eine Form literarischer Dichtung, die sich über die Sprache als Material definiert. Die bisherigen Texte waren bezüglich ihrer Kohäsion und / oder Kohärenz – also der beiden Kriterien, die sich am meisten auf das gegebene sprachliche Material stützen – immer wieder fraglich bzw. musste man die Begriffe sehr weit fassen, um die Textualitätskriterien als gegeben annehmen zu können. Bisher war gerade das Gebiet der Kohärenz ein sehr heikles, da von den LeserInnen sehr viel an eigenen Anstrengungen und Hinzufügen von Wissen verlangt wurde. Bei diesem Text jedoch erweist sich die Analyse über die Kriterien nach de Beaugrande / Dressler als vergleichsweise simpel. Auch eine reine Konzentration auf den Materialcharakter der Sprache ist nicht mehr vorhanden, da die Strukturen eher narrativ sind.

Dieser Text ist ein Beispiel dafür, dass gerade das Makabere und Derbe in den Gedichten von Gerhard Rühm besondere Beachtung erfährt, wenn auch auf etwas subtilere Weise im Vergleich zu anderen Texten dieser Anthologie. Es wird nicht aus der Perspektive des Täters, sondern des Opfers berichtet und gleichzeitig verharmlost.

Vom Standpunkt der **Informativität** wird das Interesse der RezipientInnen gleich zu Beginn durch die Nennung des außergewöhnlichen Ereignisses geweckt, wodurch auch Erwartungshaltungen aufgebaut werden. Am Ende spricht der Protagonist nicht nur von sich selbst, sondern unternimmt gleichzeitig fast eine Charakterisierung der WienerInnen und ihres Temperaments. Möglich, dass gerade durch Verallgemeinerungen wie diese sich das Publikum der Lesung im Jahr 1959 angegriffen fühlte.

Die zwischendurch auftauchenden Annäherungen an die Schriftsprache (z. B. *meinan* statt *manan*) und der Einsatz von Wendungen, die eher der Umgangssprache zuzuschreiben sind, können einerseits Zeichen einer gewollt gewählteren Ausdrucksweise des Protagonisten verdeutlichen, der damit eine bestimmte Haltung hervorheben möchte (z. B. Respekt gegenüber den Mädchen).

Weiters fallen in diesem Text gravierende Abweichungen der gesprochenen Variante vom schriftlichen Text auf. Im zweiten Absatz wird *und sich ned guad* von Rühm [undsioxnɛdɡuɔd] wiedergegeben. Sowohl [sīx] als auch [siox] sind zulässige Varianten im Wiener Dialekt und können ohne Bedeutungsunterschied eingesetzt werden. Dennoch wird man in der rein schriftlich festgehaltenen Version dazu verleitet, *sich* [siox] (sehen) mit dem identisch geschriebenen reflexiven Pronomen *sich* [six] (sich) der ersten Zeile gleichzusetzen. Durch den Kontext werden die meisten RezipientInnen dies wohl aus-

schließen können. Auf eine weitere Unregelmäßigkeit stößt man im dritten Absatz: in der Phrase *des wa jo glochd* wird das *jo* (ja) in der mündlichen Wiedergabe [dēs^{wā}**do**glox^d] zu *do* (doch). Obwohl aus dieser vermeintlichen Ungenauigkeit ein anderes Wort mit anderer Bedeutung entsteht, resultiert daraus kein relevanter Bedeutungsunterschied für die gesamte Phrase.

Diese kleinen Unreinheiten zeigen auf, dass Rühm in seinen thematischen Gedichten die präzise lautliche Abbildung des Dialekts nicht so wichtig zu nehmen scheint. Der lautliche Reichtum tritt hinter die Verzerrung und groteske Betonung des Ungewohnten zurück.

nedn nedn¹⁶⁴

nedn nedn
a nedn nedn
un nedn nedn
aun nedn
un
un daggn daggn
o daggn daggn
ein daggn daggn
un nedn
un
un nedn daggn
nedn duggn
nedn daggn duggn
o deggn deggn
aun daggn daggn
un nedn
un
nedn daggn duggn

Diesen Text findet man in der Anthologie in dem Kapitel „reine lautgedichte im wiener idiom“. Er besteht aus 18 Zeilen, von denen acht Zeilen mit der Silbe *un* beginnen. Weiters enthält der Text keine typografischen Absätze, wobei das dreimal allein stehende *un* das Textkonvolut optisch ein wenig strukturiert. Würde man sich auf die Suche nach Reimen

¹⁶⁴ hosn rosn baa (1959), S. 134.

begeben, wozu man bei der Textsortenvorgabe „Gedicht“ durchaus verleitet wird, so findet man sowohl Anlaut- als auch Endreime, die jedoch kein durchgängiges Schema erkennen lassen. Jede Zeile endet mit dem Buchstaben <n>, allerdings in unterschiedlichen Variationen – als Teillaut in *un* und in *nedn*, *dagn*, *duggn*, *deggn* als eigene Silbe. In der akustischen Realisation durch Gerhard Rühm wird dieses silbische *n* in Kombination mit vorangehendem Plosiv zum Laut [ŋ], was durch die Lautumgebung festgelegt ist.

Um nun Sinnkontinuität herzustellen, begibt man sich als RezipientIn auf die Suche nach Bedeutungen – selbst vor dem Hintergrundwissen, dass es sich hier um einen bewusst entsemantisierten Text handelt. Fündig wird man am ehesten noch bei *ein* als Zahlwort bzw. unbestimmtem Artikel (wobei *ein* in diesem Fall im Wiener Dialekt als [ā] realisiert werden würde) oder in Funktion eines Verbpartikels in Verben wie „einsteigen“, „einbrechen“ oder „einnehmen“. *duggn* kann „ducken, Kopf einziehen, bücken“ bedeuten, *deggn* könnte man womöglich mit „Decke“ oder „decken“ assoziieren. Außerdem kann man *nedn* das Wort „ned“ (hsprl. nicht) entnehmen, wodurch *nedn* als Infinitiv eines Synonyms für „verneinen“ interpretiert werden kann. Dialektkundige könnten mit *aun* auch noch das hsprl. „an“ in Verbindung bringen, sowohl als Präposition als auch als Verbpartikel, ebenso verhält es sich mit *o*, das für „ab“ stehen könnte.

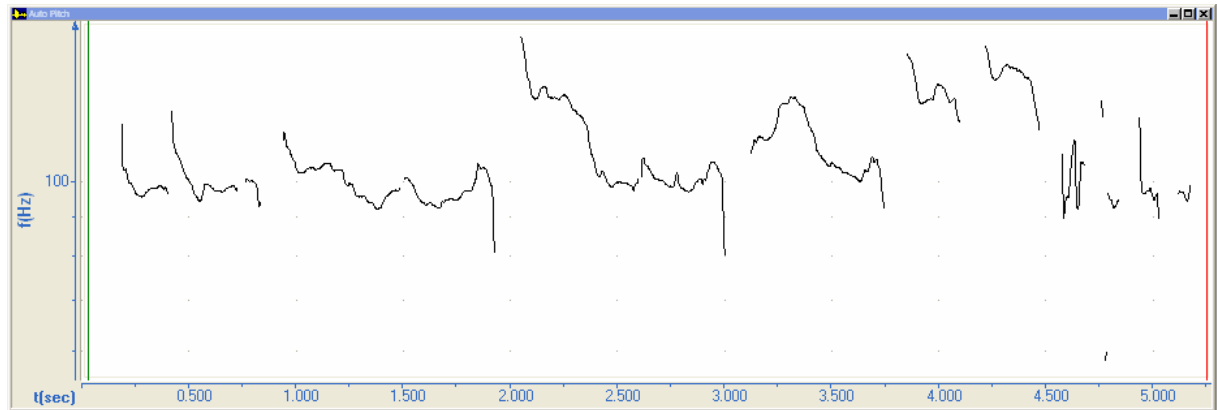
o und *aun* treten jeweils zweimal im Text auf, während *ein* und *a* nur ein Mal vertreten sind. Dies kann gedeutet werden als Anspielung auf die bereits angesprochene Entsprechung des schriftsprachlichen *ein* als unbestimmter Artikel mit *a* als dessen Realisation im Wiener Dialekt.

un als Vorsilbe der Verneinung wird auch in anderen Konkreten Texten Rühms thematisiert (siehe Kapitel 2). Der Text erweckt durch seine Oberflächenstruktur den Anschein, als würden hier jeweils Präfixe oder Partikel mit Verben assoziiert werden.

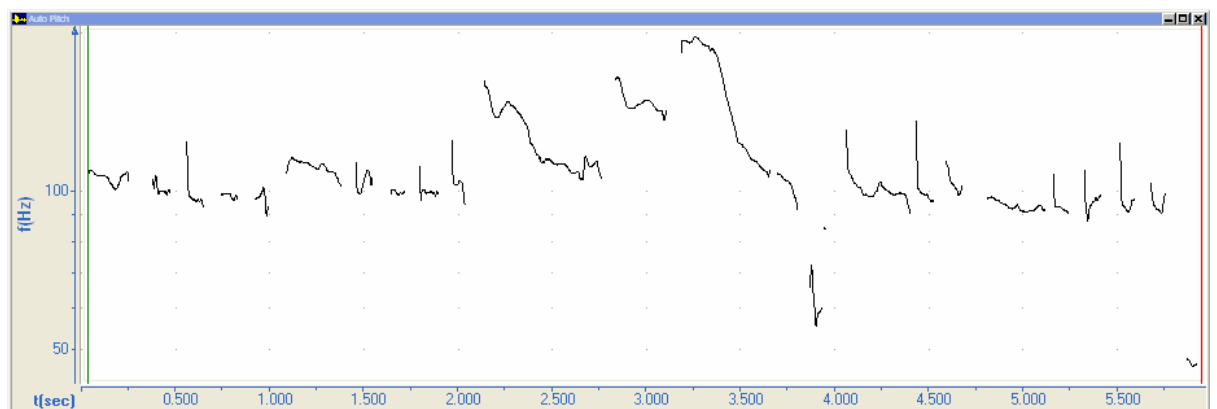
Allerdings kann *un* im Deutschen als Präfix zur Umkehrung des jeweiligen Wortstamms nur in Adjektiven und Substantiven eingesetzt werden.¹⁶⁵ Die Konstellation mit einem vermeintlichen Verb ist im Rahmen der Grammatik (sowohl der Schriftsprache als auch der des Wiener Dialekts) eigentlich nicht zulässig. Die Silbe *un* stellt hier somit in ihrer semantischen sowie ihrer morphologischen Funktion einen Gegenpol, fast eine Utopie, dar.

¹⁶⁵ Vgl. Duden. Die Grammatik (2006), S. 673.

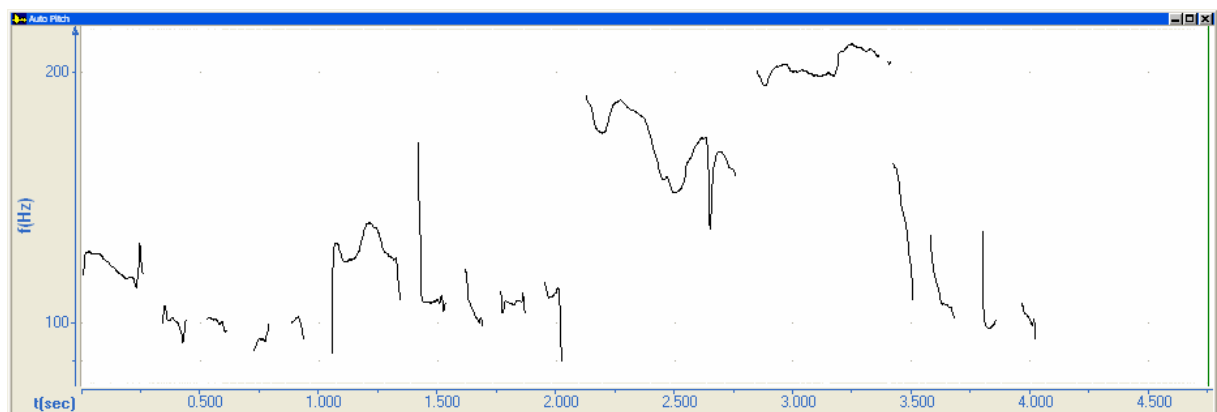
Da Rühm, wie bereits erwähnt, in seinen Lautgedichten auch die „emotionalen ausdrucksintentionen“ als Gestaltungsmittel einsetzen möchte, soll auch in diesem Text die Prosodie unter besonderer Beobachtung stehen.



nədneɗn ?ā nədneɗn ?ū nədneɗn ?ɔ nədn ?ūn ?ūndagɗdagɗ



?ō dagɗdagɗ ?ēndagɗdagɗ ?ū nədn ?ūn ?ūnədɗ dagɗnədɗdugɗnədɗdagɗdugɗ



?ō degɗ degɗ ?ɔn dagɗdagɗ ?ū nədn ?ū nədɗ dagɗ dugɗ

(Abb. 3)

Sieht man sich nun die Positionen der Silbe *un* genauer an, so stellt man fest, dass sie durch ihr häufiges Auftreten in einer wiederholend stotterähnlichen Weise sehr markant im Vordergrund stehen, sowohl in der schriftlichen, als auch in der akustischen Textversion.

Die Darstellung der Sprechmelodie zeigt, dass die Melodiekurve bei *un* an den höchsten Punkten steht. Lediglich das letzte *nedn* ist höher, das jedoch unmittelbar einem *un* folgt. Außerdem wird *un* anders als die anderen „Vorsilben“ mit besonders kurzem Vokal gesprochen.

Das oftmals silbische *n* oder *ŋ* von [nɛdŋ], [daŋ], [duŋ] und [deŋ] assoziiert man meist mit dem Infinitiv von Verben, stellt somit eine potentielle Wortbildungsart dar. Weiters unterstützt diese Beobachtung die Annahme, dass hier Verben „vorgetäuscht“ werden sollen.

Rhythmisch kann man von einem schnellen 3/4-Takt sprechen, wobei der Einstieg durch einen „Auftakt“ erfolgt (*nedn nedn*), die „Vorsilben“ immer den ersten Schlag darstellen. In der Mitte scheint der Text ein wenig aus dem Takt zu fallen, zum Schluss hin ebbt er zwar ein wenig ab, dennoch erfolgt das Ende ziemlich abrupt.

Rühm legt den Fokus auf einige typische Laute des Wienerischen. Was die Vokale betrifft, so kann man in den „Vorsilben“ *aun* und *ein* ein vor allem in Wien auftretendes lautliches Phänomen entdecken, nämlich die Monophthongisierung der standarddeutschen steigenden Diphthonge. Dazu zählen der au-Laut [ɔ] und der ei-Laut [ɛ]. Laut Hornung handelt es sich dabei um eine Eigentümlichkeit des Neuwienerischen (die den WienerInnen selbst nicht auffalle).¹⁶⁶ „Die jüngeren Wiener sprechen diesen Laut [au] anders aus als die ganz alten. Im älteren Wienerischen war das au noch einem wirklichen Zwielaute ähnlich. Die jüngeren Wiener sprechen dagegen keinen Zwielaute mehr, sondern nur mehr einen einfachen Laut, er ist ein sehr offenes o.“¹⁶⁷ Dasselbe gilt für den mittelhochdeutschen Langvokal <î>, der im Neuhochdeutschen zum Diphthong wurde und in Wien „wie ein sehr offenes ä“¹⁶⁸ klingt.

Auf eine mögliche Opposition von ei und a wurde bereits Bezug genommen. Weiters charakteristisch für die Bairischen Mundarten, zu denen die Wiener Dialekte zu zählen

¹⁶⁶ Vgl. Hornung / Roitinger (2000), S. 30.

¹⁶⁷ Schuster / Schikola (1996), S. 237.

¹⁶⁸ Schuster / Schikola (1996), S. 239.

sind, ist die Hebung der schriftsprachlichen a-Laute, wodurch offene o-Laute wie [ɔ] entstehen, die im Text zwei Mal auftreten.

Bezüglich der Konsonanten ist auffällig, dass sich bei den Plosivlauten keine Fortes finden lassen. Es scheint fast, als würde Rühm hier die Lenes [d] und [g] gegeneinander ausspielen, wobei letzteres visuell durch die Doppelung und beim gesprochenen Text durch eine leichte Fortisierung (aber noch keinen Fortes-Laut [k] ergibt) hervorgehoben ist. Die dialektologische Erklärung hierfür ist das von vielen als „Mundfaulheit“ bezeichnete Phänomen des Mittelbairischen. „Eines der wichtigsten Charakteristika der mittelbairischen Mundart ist nämlich die in weiten Räumen wirksame Mitlautschwächung, die jedoch keine „Mundfaulheit“, sondern eine lautgesetzliche Entwicklung ist.“¹⁶⁹ Starklaute werden dabei zu Schwachlauten gemindert.

Während Rühm in seinen Wiener Dialektgedichten den Fokus auf inhaltliche Stilmittel legt und sogar Ungenauigkeiten bei der Artikulation nicht so wichtig nimmt, erscheinen seine Lautdichtungen visuell und akustisch durchstrukturiert. Letztere beinhalten nicht nur sinnliche Aspekte, sondern setzen sich auch verstärkt mit Einzelphänomenen des für den Wiener Dialektraum typischen Lautrepertoires auseinander.

¹⁶⁹ Hornung / Roitinger (2000), S. 17.

3.4. Weiteres zur Textualität in den Dialektgedichten

3.4.1. Was wollen sie? Was sollen wir? – Anmerkungen zur Intentionalität

3.4.1.1. Stellungnahmen der Autoren

Es wurde bereits kurz auf die Beweggründe der Autoren für den Einsatz von Dialekt Bezug genommen. Achleitner schreibt in seinen Anmerkungen, die dem Band beigelegt sind: „eine dichtung, die sich auf die spezifischen möglichkeiten der sprache beruft, hat es auch wieder möglich gemacht, den dialekt zu gewinnen.“¹⁷⁰ Wie schon erwähnt, würde sich der Dialekt aufgrund seiner Gestaltungsmöglichkeiten und seines reichen „konkreten“ Wortschatzes für die Zwecke der Konkreten Poesie besonders gut eignen.

Achleitner fügt eine Auseinandersetzung mit der phonetischen Schreibweise seines Dialekts dem Gedichtband bei, wobei er auch darauf verweist, dass die Buchstaben des Alphabets „nur bedingt die lautliche gestalt der wörter wiedergeben“¹⁷¹ können. Auf zwei von ihm erwähnte Phänomene wird hier nun Bezug genommen.

Achleitner unterscheidet etwa bei der für die bairischen Dialekte typischen Hebung der hellen a-Laute zwischen zwei Stufen der „Verdunkelung“ und bezeichnet sie als „mischlaute zwischen a und o“. In Wörtern wie *waon* (wann), *daon* (dann), *kaon* (kann) werden hier keine Diphthonge gesprochen, sondern ein *a*, das leicht in ein *o* übergeht. In den hier behandelten Texten findet sich mit *daonö* ein Beispiel, das in der Version der Schallplatte [d^o⁰nə] artikuliert wird, in Form einer leichten Andeutung eines geschlosseneren o-Lautes nach sehr offenem o-Laut. Die zweite Stufe, die laut Achleitner eigentlich mit einem weiteren o verdunkelt werden müsste, wird der Einfachheit halber mit einem o geschrieben. Beispiele hierfür wären *wos* (statt *waooos*) oder *wossa* (statt *waooossa*). In der Aufnahme werden diese Wörter mit offenen o-Lauten [wōs] und [wōβɔ] artikuliert.

Weiters geht er auch auf die Besonderheiten des ö-Lautes ein, der selten rein, „sondern meist ein mischlaut zwischen ö-e und ö-i“ sei. „die aussprache wird von der jeweiligen situation bestimmt.“¹⁷² Im Gedicht „ausn bödd aussa“ sind in der schriftlichen Version sehr viele ö-Laute anzutreffen, in der Aufnahme wiederum weniger. Eine Neigung zur Rundung ist dennoch oft vorhanden, wenn auch nur ansatzweise.

¹⁷⁰ hosn rosn baa (1959), S. 141.

¹⁷¹ hosn rosn baa (1959), S. 141.

¹⁷² hosn rosn baa (1959), S. 141.

Diese Phänomene finden sich zwar in den (Hör-)Texten selbst weniger ausgeprägt wieder, durch die Thematisierung im Anhangtext wird aber wiederum genau diesen lautlichen Eigenheiten bei wiederholter Rezeption mehr Beachtung geschenkt. Somit erfüllen diese Anmerkungen der Autoren auch den Zweck, die Lesart der RezipientInnen in eine gewisse Richtung zu steuern oder auch zu erleichtern bzw. neue Sichtweisen zu eröffnen. Beispielsweise bei einem Gedicht wie *ausn bödd aussa*, das vergleichsweise eindeutige Möglichkeiten zur Semantisierung bietet, könnte man sich bei der Rezeption dadurch wieder verstärkt der lautlichen Gestaltung zuwenden – denn gerade dieser Text enthält einige von Achleitner beschriebene Laute.

Während Achleitner sich theoretisch vor allem mit dem Werkzeug, den formalen Dingen in seinem Nachwort auseinandersetzt, stehen bei Rühm mehr die thematischen Verfremdungsmittel im Mittelpunkt. Er setzt auf Effekte durch schauerliche, verzerrte Bilder und möchte durch „ungewohnte konfrontation der begriffe neue wirkungen“¹⁷³ erzielen. Während für Achleitner die Vorliebe für Wiederholung den Dialekt interessant und brauchbar macht, sieht Rühm in der phrasenhaften Redeweise des Dialekts die Chance für einen vielversprechenden Gebrauch.

In den Lautgedichten wiederum möchte er weg von den fixen und, wie er meint, „abgenutzten“ Begriffen. Er versucht die Verbindungen von Wort und außersprachlicher Welt zu trennen und die lautlichen Eigentümlichkeiten des Wiener Dialekts hervorzuheben.

„eine <lautkonstellation> enthält (wie die musik) nur materiale beziehungen, nämlich lautliche“¹⁷⁴

In seiner Lautdichtung schlägt Rühm eine Brücke zu einer anderen Disziplin, nämlich der Musik, wobei die Stimme ihm hier als Instrument dient. Ohne sie laut zu lesen oder zu hören, also ohne akustische Dimension, sind diese Werke nicht fassbar. Dies gilt nicht nur für die reinen Lautgedichte im Speziellen, sondern für die Dialektgedichte generell. Niedergeschriebener Dialekt ist schwer zu entziffern und muss durch Sprechen entschlüsselt werden, was wiederum einer (vielleicht auch inneren) persönlichen Stimme des / der RezipientIn bedarf. Womit die Auseinandersetzung mit dem Werkzeug, das man zur Dekodierung benötigt, wieder in den Mittelpunkt gerückt wird.

¹⁷³ hosn rosn baa (1959), S. 143.

¹⁷⁴ Rühm (1985), S. 15.

Doch auch wenn in der reinen Lautdichtung das klangliche Ausgangsmaterial von herkömmlichen Semantisierungsprozessen entkoppelt sein möchte, so dient diesen Texten Rühms immer noch eine Sprache bzw. sprachliche Variation als Vorbild.

Daraus können sich nun weitere Ansprüche an die LeserInnen / HörerInnen, aber ebenso Möglichkeiten ergeben. Sind diese der jeweiligen Sprache – hier des Wienerischen, des Oberösterreichischen und / oder eines anderen (mittel)bairischen Dialekts – zumindest rezeptiv mächtig, wird der Spielraum für mögliche Bedeutungsfelder größer oder kleiner, wodurch die Herangehensweisen, Lesarten, Aufmerksamkeiten und Interpretationen sehr unterschiedlich ausfallen können.

3.4.1.2. Dialekt, Dialektraum und Umgangssprache

Beide Autoren reihen ihre Texte in den Rahmen der neuen Dialektdichtung ein, setzen sich aber auch mit dem Thema Umgangssprache auseinander. So weist Achleitner wertfrei darauf hin, dass die Dialekte sich generell unter den Einflüssen der Umgangssprache verändern würden. Und Rühm bemerkt, dass Umgangssprache auch in einigen seiner Texte zu finden sei.

Sowohl Achleitner als auch Rühm scheint es kein großes Anliegen zu sein, in ihren Texten klare Grenzen zwischen Dialekt und Umgangssprache zu ziehen, sie verweisen aber auf deren Existenz darin. Ohne jetzt groß in Details zu gehen, sei die jeweilige Situation der Sprachvariationen in Oberösterreich und Wien erklärt. Da Rühm mit der Sprachvariation einer Großstadt, Achleitner jedoch mit einer ländlichen arbeitet, sind die Ausgangssituationen hier unterschiedlich zu betrachten.

Laut Hornung / Roitinger (2000) stehen gerade im städtischen Bereich gröbste Mundart und Hochsprache am selben Ort einander gegenüber.¹⁷⁵ Mit Umgangssprache meint man nun alles, was zwischen diesen beiden Grenzfällen liegt, wobei diese Zwischenstufen durch verschiedenste Einflüsse (Zuwanderung, Handel, Medien etc.) sehr nuancenreich vertreten sein können. Somit kann der Wiener Dialekt schon lange nicht mehr mit dem System eines „Dorfdialekts“ gleichgesetzt werden. Mit der Wiener Volksmundart ist meist das Altwienerische gemeint, das etwa bis zum Ende des Ersten Weltkrieges anzusetzen ist, später vom Neuwienerischen und dem Jungwienerischen abgelöst wurde und unverfälscht

¹⁷⁵ Vgl. Hornung / Roitinger (2000), S. 9.

kaum mehr anzutreffen ist.¹⁷⁶ In vielen Publikationen (sei es in populärwissenschaftlichen Büchern oder im Internet) wird die Wiener Mundart oft fälschlicherweise mit dem „Wiener Stadtjargon“ gleichgesetzt, der durch eine besonders starke Ausprägung der sprachlichen Merkmale wie Monophthongisierung der fallenden Diphthonge oder besonderer Betonung von [ö] (z. B. in *weu* [wö]) gekennzeichnet ist. Weiters fällt diese Extremform durch einen besonders derben Wortschatz auf, der zum Teil aus einer internationalen Gaunersprache (Rotwelschen) oder dem Jiddischen entstammt. „Der Jargon [...] wirkt in seiner auffälligen Gedehntheit, in der unnatürlichen Betonung und Hervorhebung der Nebensilben abstoßend. [...] Mit der eigentlichen Wiener Mundart hat diese Sprachabart weder inneren Gehalt noch die typische Klangfarbe gemeinsam.“¹⁷⁷ Das mag auch ein Grund sein, warum viele SprecherInnen sich von der Wiener Mundart distanzieren und sie in abwertender Weise verwenden.

Rühm spielt durch die Mischung von Dialekt und Umgangssprache, besonders in seinen thematischen Gedichten, wohl auf diese besondere Konstellation und den Nuancenreichtum der Stadtmundarten an. Obwohl doch auch Merkmale des so genannten Stadtjargons bei ihm zu finden sind, repräsentieren seine Texte nicht allein diese Art von Varietät und erheben auch nicht den Anspruch, mit *dem* Wienerischen gleichgesetzt zu werden. Jeder Versuch in diese Richtung würde wohl generell immer wieder nur ein Mosaikstück einer sehr vielschichtigen Sprache einer Region abbilden.

Achleitner beschäftigt sich mit einer Mundart des westlichen Oberösterreichs. Obwohl gerade die Dialekte in Oberösterreich noch als „echte Bauernmundart“¹⁷⁸ bezeichnet werden, kann man nicht von einer einheitlichen oberösterreichischen Mundart sprechen, im Gegenteil herrscht gerade in diesem Gebiet eine große Vielfalt. In den westlichen Gegenden sind die Einflüsse der städtischen Formen wohl nicht so groß wie im Osten. Sprache ist jedoch nie nur rein lokal an einen gewissen Ort gebunden, sondern ebenso an Generation, Beruf und andere Sprachschichten.

Achleitner weist auch darauf hin, dass er nicht danach trachtet, *den* Dialekt einer bestimmten Gegend abzubilden. So ist die von ihm dargebrachte Sprache zwar stark daran angelehnt, da er in dieser Gegend aufgewachsen und von der ihn umgebenden Sprache sehr geprägt ist, aber er bildet dennoch „seinen“ persönlichen Dialekt ab und schließt auch den Gebrauch von Umgangssprache nicht aus. Generell gilt für Dialekte, dass man, sobald sie

¹⁷⁶ Hornung / Roitinger (2000), S. 23.

¹⁷⁷ Hornung / Roitinger (2000), S. 33.

¹⁷⁸ Hornung / Roitinger (2000), S. 60-61.

verschriftlicht sind, nicht mehr von wirklichen Dialekten ausgehen kann, was besonders auf den Einsatz von Dialekten in der Literatur zutrifft, da diese dann als simulierte Dialekte zu begreifen sind.

3.4.2. Mediale Auseinandersetzung mit dem Dialekt

Dialekte verbindet man in der Regel mit gesprochener Sprache, wobei dieses Kriterium kein zwingendes darstellt. Selten werden Dialekte niedergeschrieben, und wenn, dann in nicht standardisierter Form und mit sehr geringer kommunikativer Reichweite. Es ist somit einleuchtend, dass der Einsatz des Dialekts generell aufgrund des Trends zur Mündlichkeit sowie der damit meist einhergehenden geringen Distanz (geografisch sowie konzeptionell) für kommunikative Nähe steht. Andererseits ist Schrift als Medium nicht notwendige Bedingung zur Realisierung der kommunikativen Distanz (z. B. persönliche Briefe, die durchaus auch in Mundart verfasst sein können). Mit Literatur wird wiederum primär schriftliche Verwendung assoziiert.

Die Gedichte der Anthologie „hosn rosn baa“ wurden in medialer Form sowohl graphisch als auch teilweise phonisch festgehalten. Aus der Veröffentlichung resultierende Faktoren wie Monologizität, raum-zeitliche Distanz und Fremdheit der KommunikationspartnerInnen Autor – RezipientIn u. v. m. charakterisieren die Textform als konzeptionell schriftlich. Koch / Oesterreicher betonen hingegen, dass Dialekte als diatopisch stark markierte Varietäten der konzeptionellen Schriftlichkeit in allen Sprachen fern stünden und grenzen auch die Reichweite von Dialektliteratur ein.

„Der enge Kommunikationsradius von Mundarten und Dialekten steht im Widerspruch zu der für konzeptionelle Schriftlichkeit definitorischen maximalen Reichweite (daher bleibt Dialektliteratur marginal und versteht sich auch oft so)“¹⁷⁹

Es wurde bereits kurz darauf eingegangen, ob es der Intention der Autoren zufolge für RezipientInnen notwendig ist, die jeweilige Mundart oder zumindest das Bairische rezeptiv zu beherrschen, um Textverstehen zu ermöglichen. Wohl auch um die Größe der potentiellen LeserInnenschaft nicht zu sehr einzuschränken, wurde der Anthologie eine erklärende Wortliste für eine Auswahl von Begriffen und Redewendungen beigelegt. Gerade bei reiner Lautdichtung könnte die begrenzte sprachliche Reichweite sogar einen Vorteil ergeben,

¹⁷⁹ Koch / Oesterreicher (1994), S. 585.

da man durch „behindernde“ Semantisierungsversuche sich der durch den Autor beabsichtigten Vermittlung von Emotionalität und Sprechweise nur schwer widmen kann.

Weiters zu berücksichtigen ist an dieser Stelle, dass der Dialekt hier in poetischer Funktion eingesetzt wird, wobei auch der Anteil der metasprachlichen Funktion nicht zu gering geschätzt werden sollte.

„Wie die – bis dahin zu wenig beachtete – gesprochene Umgangssprache sowie die sich freier bewegenden Mundarten zeigen, braucht auch ohne poetische Funktion ein Sprachgebrauch nicht antigrammatisch zu sein, wenn ihn die Schulgrammatik ächten möchte; er kann sogar, die Fügungsmöglichkeiten der Sprache voll nutzend, die Einsicht fördern, was Grammatik [...] in ihrem Wesen ist. Die Literatur übernimmt in wachsendem Maße die dort genutzten Freiheiten, und nicht nur H. C. Artmanns *Med ana schwoazzn dintn* gibt Zeugnis vom Aufwind für eine gar nicht mehr idyllische Mundartdichtung.“¹⁸⁰

Eggers bezieht sich in dieser Aussage zwar mehr auf die Tatsache, dass Dialekte den herkömmlichen schriftlichen, standardisierten Sprachkonventionen nicht gehorchen, doch auch in Bezug auf die gängigen medialen und konzeptionellen Muster scheint dieser Standpunkt interessant zu sein.

Da Dialekt in Verbindung mit der persönlichsten Ausdrucksweise gebracht wird und in (mündlichen sowie schriftlichen) Texten für konzeptionelle Nähe steht, identifizieren sich die, die ihn sprechen, leicht damit und sehen diese Art der Sprache als Identifikationsanreiz und Teil ihres sprachlichen Wesens. Somit schließt der Einsatz von Dialekt indirekt im Gegensatz zur unpersönlichen Distanz der Standardsprache, das Individuum nicht aus. Diese Tatsache mag wohl ebenso zur Entrüstung des Publikums und zum „Skandal“ des Vortragsabends beigetragen haben, da viele Leute sich womöglich mit „ihrem“ Dialekt, „ihrer“ Sprache in verfremdeter und schauerlicher Form konfrontiert sahen und sich dadurch angegriffen fühlten.

„Letztlich wird die Mundart in einer Zeit der Sprachveränderung durch Fremdeinflüsse zu einem Rückhalt der ureigensten sprachlichen Wesensart.“¹⁸¹

Die Autoren scheinen mit ihrer Provokationsarbeit zufrieden zu sein (siehe auch Kap. 3.2.), schließlich sei es ihnen auch ein Anliegen gewesen, gesellschaftliche Unstim-

¹⁸⁰ Eggers (1984), S. 116.

¹⁸¹ Hornung / Roitinger (2000), S. 9.

migkeiten zwischen vorherrschenden Konventionen und Tabus aufzuzeigen, der Gesellschaft damit also einen Spiegel vorzuhalten.

3.4.3. Wider Tradition und Funktion – zu Intertextualität, Situationalität und Akzeptabilität

Die Autoren setzen auf intertextuelle Relationen sowohl im Bezug auf Textsorte (Lyrik, Dialektdichtung) als auch auf den Status und das Prestige des Dialekts in der Literatur, aber ebenso auf Bezüge zum Dialekt als Alltagssprache.

Im historischen Zusammenhang mit der Aneignung des Dialekts durch die Nationalsozialisten wurde ein radikaler sprachkritischer Zugang gewählt. Sprache in ihren alltäglichen Ausdrucksweisen wird in Frage gestellt. Generell ist die Auseinandersetzung mit Sprache in der Experimentellen Lyrik der Nachkriegszeit eine Methode, um sich von der „verlorenen“ Sprache durch ihren Einsatz gleichzeitig auch zu distanzieren. Das Kunstverständnis der Wiener Gruppe knüpft laut Eigenaussagen auch stark an die Avantgardisten der 20er Jahre an.

Doderer, der das Vorwort der Anthologie verfasst hat, bringt die Mundartdichtung der Wiener Gruppe in Verbindung mit Karl Kraus, da vielen Texten „ein den Dialekt selbst parodierender Charakter“¹⁸² zugeschrieben werden kann. Die neue Dialektdichtung vollzieht einen Bruch mit den bis dahin gültigen Wertmaßstäben, was schöne Literatur betrifft, und befreit sich von den Klischeevorstellungen der traditionellen Dialektdichtung.

Offensichtlich spielt die Kenntnis von Artmanns Vorgängerwerk „med ana schwoazzn dintn“ und die dadurch beim Publikum aufgebaute Erwartungshaltung eine ebenso große Rolle. In den Gedichten von „hosn rosn baa“ findet sich keine „schwarze Romantik“ mehr, sondern vermehrt die Konfrontation von Dialekt mit Konkreter Poesie. Auch die Abgrenzung zur Sprache und damit zu einem sozial niederer stehenden Milieu, wird durch den Einsatz von Umgangssprache erschwert, die bürgerlichen Schichten werden involviert.

Der Band grenzt sich in mehreren Punkten vom Vorgängerwerk Artmanns ab, welchen ein Großteil des Publikums zunächst mit Ablehnung begegnet.¹⁸³ Die damals unkonventionelle, visuelle Anordnung der wortkargen Dialektgedichte lässt viele Leerräume, was für viele RezipientInnen irritierend und von einigen als Papierverschwendung aufgenommen

¹⁸² hosn rosn baa (1959), S. 5.

¹⁸³ Heute gilt die Anthologie als Meilenstein der Österreichischen Literaturgeschichte.

werden konnte. Auch die ZuhörerInnenschaft des Vortragsabends fühlte sich womöglich durch die mündliche Darbietung von Achleitners sehr visuell-lastigen Texten vor den Kopf gestoßen. Eine weitere Bedingung der Lesesituation stellt die Tatsache dar, dass die Verbindung von Dialekt mit Konkreter Poesie für das breite Publikum eine Novität war, der es zunächst mit Unverständnis, Befremden und Ablehnung begegnete.

Situationalität betrifft neben den Faktoren ProduzentIn, RezipientIn, Kode und Kanal auch die Wahl der Textsorte im jeweiligen Zusammenhang. Gerade die Auseinandersetzung mit dem materiellen, greifbaren Kode Schrift ist in der neuen Dialektdichtung der Wiener Gruppe ein wichtiger Punkt. Der Einfachheit halber sollte die phonetische Schreibung mit den Buchstaben des Alphabets auskommen, dennoch erfordert die Dechiffrierung dieser auf den ersten Blick doch ungewohnten Schreibung der eigenen Sprache eine tiefere Verarbeitung. Außerdem scheint die Schriftsprache durch den Verzicht auf jegliche Sonderzeichen verfremdet. Es bedarf einer akustischen Realisation, was wiederum das Schriftsystem hinterfragt und ihm gleichzeitig auch eine Absage zu erteilen scheint. Man wird dazu verleitet, die eigene Muttersprache wie eine Fremdsprache zu betrachten.

Ebenso in den Bereich der Situationalität fällt die Angemessenheit der Laut-Bild-Kompositionen. Die Texte sind relativ kurz und prägnant dargestellt, von den RezipientInnen wird jedoch eine lange Beschäftigung sowie eine große Verarbeitungstiefe verlangt, um Sinnkontinuitäten herzustellen. Die Textfunktionen bewegen sich zwischen poetisch und metasprachlich und können für die Interpretation oft verwirrend wirken. Womöglich ist es sinnvoll, hier zwischen primären, sekundären und vereinzelt auch tertiären Textfunktionen zu unterscheiden, wobei die poetische stets als die primäre gilt. Beispielsweise legen die äußeren Bedingungen (Veröffentlichung, Autor, Intention) des Textes *wos na ge* die primäre Funktion als poetische fest. Als sekundäre Textfunktion kann wie bei den meisten Konkreten Gedichten eine metasprachliche angenommen werden. Ebenso relevant erscheint jedoch die Aufgabe der Einzelbegriffe zur Aufrechterhaltung einer Kommunikation, das Erfüllen einer phatischen Funktion. Letztere bezieht sich zwar weniger auf die Funktion des Einzeltextes, ist für das Textkonstrukt an sich und dessen Interpretation dennoch relevant.

Durch die häufigen Wiederholungen derselben Schrift- und Lautkörper in den Gedichten wird Sinnreproduktion suggeriert, wobei man als RezipientIn Neues erwarten könnte. Aber

genau aufgrund dieser Strukturen werden oft neue semantische Felder eröffnet. Durch die Enthebung aus der Situation (besonders von zumeist phatischen Ausdrücken des Alltags) werden mehr Sinnzuordnungen ermöglicht, auf Kosten der mangelnden Prägnanz an außersprachlicher Referenz wird der Assoziationsraum vergrößert. Man kann auch von einer Aufrechterhaltung der Authentizität der Fiktion durch den Einsatz von Dialekt sprechen, der die Illusion eines Lebensausschnittes präsentiert. Die Sprache der Texte ist nicht abhängig vom Gebrauch im Alltag, der Dialekt wird hier rein artifiziell gebraucht, besonders durch die Reduzierung der Lautgedichte auf rein phonetische Kompositionen.

Viele Formulierungen werden in den Texten ihrer herkömmlichen Funktion enthoben und mit neuen, aus Inferenzziehung gefolgerten Funktionen versehen, wodurch den RezipientInnen gleichzeitig auch ein Spiegel vor Augen geführt wird. Dies verleiht den Texten einen fast entblößenden Charakter, da zur Schau gestellt wird, was man als sich gewählt auszudrückend gewohnte/r LiteraturrezipientIn vielleicht lieber verbirgt.

3.5. Sprache und Dialekt als Spiegel – resümierende Bemerkungen

Die Sprachprodukte von Gerhard Rühm und Friedrich Achleitner zeigen auf spielerische Art, wie die Fabrik Sprache arbeitet. Achleitner ist in seinen Dialektgedichten thematischer als in den „reinen“ Konkreten Konstellationen. Eine Situationseinordnung stellt sich bei der Rezeption etwa von *i is* oder *ausn bödd aussa* leichter ein, dennoch ist gerade bei *i is* das Visuell-Formale ein ebenso wichtiger Aspekt. Mit genügend Hintergrundwissen bleibt eine Reihe an Deutungsmöglichkeiten offen (Idyll, Katholizismus, Landleben), auch aufgrund eines höheren Informativitätsgehalts.

Bei Rühm fällt die semantische Bringleistung der RezipientInnen geringer aus, bei den Lautgedichten scheint sie wohl gar nicht erwünscht zu sein. Allerdings wurde anhand des Beispiels *nedn nedn* festgestellt, dass eine totale Loslösung von Semantik kaum möglich ist, sondern dass hier auch auf eine bewusste Irreführung durch den Einsatz von vermeintlichen Werkzeugen zur Wortbildung abgezielt wird. Der Text *man hodd sich mid mia* entspricht formal den grammatischen Konventionen des Dialekts, ein irritierender Bruch findet auf der inhaltlichen Ebene statt. Schriftlich ist der Text vermeintlich regelkonform, weicht von dieser Struktur mündlich durch unregelmäßige Pausensetzung ab.

Für Konkrete Poesie ist die Herstellung von Kohäsion und Kohärenz bei diesem Text allerdings zu einfach. Sprachkritik ist zwar vorhanden, aber die Verfremdung erfolgt auf

soziologischem und gesellschaftskritischem Bereich. Rühm nimmt Ungenauigkeiten in der Artikulation in Kauf und setzt den Fokus mehr auf Inhaltliches, im Gegensatz zu seiner reinen Lautdichtung, die durch mehr Präzision auffällt und zum Korpus der Konkreten Poesie gezählt werden kann.¹⁸⁴ Durch die Enthebung der Laute aus ihrer bedeutungsunterscheidenden Funktion werden Qualitäten der einzelnen Elemente auf phonologischer und morphologischer Ebene sichtbar. Den LeserInnen wird hier durch wiederholt ausgeschlagene Semantisierungsversuche und potentielle -fehlschläge das System Sprache vor Augen gehalten.

Bei der Gegenüberstellung von Standarddeutsch und Dialekt stellt sich heraus, dass einige Effekte nur im Dialekt, nicht aber in standarddeutschen Varianten möglich wären. Außerdem zeigt sich in Verbindung mit Intertextualität und Akzeptabilität eines Textes, dass sich durch das Spiel mit den Rezeptionsgewohnheiten sogar kleine Skandale auslösen lassen.

¹⁸⁴ Bei einem Vortragsabend in der Alten Schmiede, der der Anthologie „hosn rosn baa“ gewidmet war, kostete es Rühm drei Anläufe, um eines der reinen Lautgedichte einwandfrei vorzutragen, die im übrigen alle erheiternd und wohlwollend vom Publikum aufgenommen wurden.

4. Zusammenfassung

Zu Anfang dieser Arbeit wurde die Frage gestellt, ob und inwieweit eine Betrachtung aus der Perspektive der Linguistik bzw. Textlinguistik auf literarische Texte eine Bereicherung für die Interpretation darstellen kann.

Gerade im Hinblick auf die hobbylinguistische Beschäftigung der Konkreten Poeten, zu denen die Autoren Friedrich Achleitner und Gerhard Rühm und ihre hier behandelten Texte (bis auf eine Ausnahme) zu zählen sind, scheint diese Annahme besonders interessant. Bei Konkreter Poesie handelt es sich nicht um eine politische oder ideologiekritische Dichtung, sondern um eine metasprachliche Beschäftigung in einem poetischen Rahmen. Thematische Verschiebungen vor dem Hintergrund des bewussten Wahrnehmens auch von sekundären und tertiären (insbesondere metasprachlicher, aber auch der phatischer) Textfunktionen, wobei die primäre und somit strukturbestimmende stets die poetische ist, lassen neue Sichtweisen auf die Texte zu.

Nicht zu Unrecht wird Konkrete Poesie oft auch als Linguistische Poesie bezeichnet. Als charakteristisch für die Arbeiten von Achleitner und Rühm erweist sich, dass sie sich geradezu auf Begriffe stürzen, die besonders feste Bausteine im Sprachsystem verkörpern. Eine Abgrenzung der Wiener Autoren vor allem zu den Ansätzen von Gomringer vollzieht sich auch im Wegbewegen vom Einzelwort und im Miteinbeziehen der Beziehung Sprache-Welt, indem nicht mehr nur reine Begrifflichkeiten thematisiert werden. Gerade in den Dialektgedichten finden sich viele Bezugnahmen auf die kommunikativen Aspekte von Sprache, wodurch auch eine indirekte Form von Kritik an der Gesellschaft möglich wird.

Das Spiel mit Kohäsion und Kohärenz steht bei der Rezeption von Konkreter Poesie generell im Vordergrund. Während Kohäsion durch eine minimale Dehnung des Begriffs und auch mit Hilfe von visuellen oder akustischen Strukturen leicht hergestellt werden kann, gestaltet sich das Vorfinden von Kohärenz bei einigen Texten als schwierigeres Unterfangen, ist jedoch kein Ding der Unmöglichkeit. Allerdings bleibt die Textstruktur das bestimmende Prinzip, auch wenn sie in den Dialektgedichten im Gegensatz zu den standarddeutschen Konkreten Gedichten der beiden Autoren teils ein wenig in den Hintergrund tritt.

Intermedialität in der Rezeption, nämlich die vollständige Kenntnis von visueller und akustischer Ebene, ist für das Textverstehen nicht unbedingt zwingend notwendig, doch konnte

anhand von einigen Beispielen bewiesen werden, dass sich durch das Trennen und Kombinieren der Bild-Text-Laut-Bereiche im Verstehensprozess etwaige Lücken schließen lassen. Nachteile oder Defizite des einen Mediums (z. B. in der schriftlichen Darstellung) können vielfach durch andere (z. B. der akustischen Realisation) ausgeglichen werden.

Die Analyse nach den verwenderzentrierten Kriterien Intentionalität und Akzeptabilität betreffend ist zu erwähnen, dass hier versucht wurde, möglichst viele Aspekte und Blickwinkel zu berücksichtigen, da herkömmliche RezipientInnen sich wohl kaum in dieser Tiefe und Ausgeprägtheit, wie es in dieser Arbeit der Fall ist, mit den einzelnen Texten beschäftigen.

Die Autoren treten an das Konstrukt Sprache, den Dialekt, von außen heran und stützen sich dabei auf Beobachtungen und die eigene Benutzung. Allein schon die Tatsache, dass dem Gedichtband eine Schallplatte beigelegt wurde, zeugt von Bedeutung und Gewicht, das von den Autoren dem akustischen Aspekt und den phonetischen Eigenschaften beige-messen wird.

Bei der Konfrontation Konkreter Poesie mit dem Dialekt, woraus eine neue Entwicklung in der Dialektdichtung resultiert, erweist sich eine sprachwissenschaftliche Betrachtungsweise als sinnvoll. Gerade die selbstreflektierenden und (selbst)entlarvenden Qualitäten der Dichtungssprache in den Werken von Achleitner und Rühm werden dadurch deutlicher veranschaulicht und transparent.

Die Dekonstruktion der sprachlichen und strukturellen Oberflächlichkeit geht in den Texten der beiden Autoren parallel mit der Entlarvung einer bürgerlichen Gesellschaft, die auch durch den Einsatz von Umgangssprache angesprochen wird. Der Einsatz von Dialekt und Umgangssprache dient nicht einer Beschäftigung mit einer Volkskultur, sondern begründet sich durch die Tatsache, dass es sich hierbei um die unmittelbarste Sprache handelt, die in dichtestem Kontakt zu den Menschen steht.

Weiters steht die Mündlichkeit der Schallplatte auch für Direktheit. Der Einsatz der Mundart als gesprochener Sprache in einem künstlerischen Rahmen stellt eine Unmittelbarkeit her, eine Annäherung an die Wirklichkeit. Besonders in den Lautgedichten Rühms wird durch das Herausstreichen der sinnlichen Qualitäten ebenso ein Fokus auf die Ursprünglichkeit von Sprache gelegt.

Im Spiel mit Nähe und Distanz schaffen die Autoren auch Freiräume und Angebote für die LeserInnenschaft, die nicht immer angenommen werden. Der Einsatz des Dialekts erweist

sich als reicher an Möglichkeiten, um auch das Publikum vor Ort in seiner Sprachverwendung zur erreichen. Die Konkrete Poesie als sprachkritische Bewegung schafft es in den Konkreten Dialektgedichten mit ihren entpragmatisierten Wendungen auch das Publikum vor Ort anzusprechen, wobei hier ein Beteiligungsangebot einer Provokation gegenübersteht. Offen bleibt allerdings die Frage, ob die Kenntnis der regionalen Sprache relevant für das Verständnis ist.

Achleitner und Rühm betreiben zwar Avantgarde-Dichtung mit regionaler Bindung, dem stehen allerdings die Betonung der Subjektivität in den Nachworten bei Achleitner und die unscharfe Grenzziehung zwischen Dialekt und Umgangssprache bei Rühm gegenüber. Somit werden keine Versuche unternommen um regionale Authentizität herzustellen, was diese Form der Dichtung wiederum von der traditionellen Dialektdichtung abhebt.

Innerhalb der Konkreten Poesie, aber auch für die Autoren selbst, stellen die Dialekte einen bis dahin noch kaum entdeckten Sprachbereich in ihrer Arbeit dar. Trotz der stilistischen Unterschiede der Autoren verwenden beide Mundart (und Sprache generell) als Instrument und Werkzeug. Die Nachworte als „Werkstattberichte“ agieren ebenso als wichtige Bestandteile des Werkes.

Der große Einfluss der Anthologie und der Dialektdichtungen der Wiener Gruppe auf den Stellenwert des Dialekts nicht nur in sprachexperimentellen Dichtungen, sondern auch in einer ernstzunehmenden, kritischen Literatur ist unbestritten. Die beiden Bände „med ana schwoazzn dintn“ und „hosn rosn baa“ etablierten eine neue Form der Dialektdichtung, wirkten weit über die Wiener Dialektdichtung hinaus und gelten heute als Wendepunkte und Neubeginn der Dialektliteratur des 20. Jahrhunderts.

5. Quellenverzeichnis

5.1. Primärliteratur

Achleitner, Friedrich / Artmann, H. C. / Rühm, Gerhard (1959): hosn, rosn, baa. Wien: Frick.

Achleitner, Friedrich (1970): prosa, konstellationen, montagen, dialektgedichte, studien. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt.

Rühm, Gerhard (1970): gesammelte gedichte und visuelle texte. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt.

5.2. Sekundärliteratur

Adalbert-Stifter-Institut des Landes Oberösterreich (1998ff): Sprachatlas von Oberösterreich (SAO). Linz: Adalbert-Stifter-Institut des Landes Oberösterreich.

Adamzik, Kirsten (2004): Textlinguistik. Eine einführende Darstellung. Tübingen: Niemeyer.

Bachmaier, Reinhard / Kramer, Ulrike (2009): Teuthonista versus IPA – Vergleich zweier Transkriptionssysteme. Vortrag im Rahmen der 1. Jahrestagung des Zentrums Sprachwissenschaften, Bild- und Tondokumentation (SBT).
http://www.oeaw.ac.at/dinamlex/rb_uk0109.pps (3.2.2009).

Backes, Michael (2001): Experimentelle Semiotik in Literaturavantgarden. Über die Wiener Gruppe mit Bezug auf die Konkrete Poesie. München: Fink.

De Beaugrande, Robert / Dressler, Wolfgang (1981): Einführung in die Textlinguistik. Tübingen: Niemeyer.

Berger, Albert (1987): Zur Sprachästhetik der Wiener Avantgarde. In: die wiener gruppe. Hg. v. Walter-Buchebner-Gesellschaft. Wien u. a.: Böhlau Verlag, S. 30-45.

Berlinger, Josef (1983): Das zeitgenössische Dialektgedicht. Zur Theorie und Praxis der deutschsprachigen Dialektlyrik 1950 – 1980. Frankfurt am Main / Bern / New York: Lang (Europäische Hochschulschriften: Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur Bd. 688).

Best, Otto F. (1994): Handbuch literarischer Fachbegriffe. Definitionen und Beispiele. Frankfurt am Main: Fischer.

Brinker, Klaus (2001): Linguistische Textanalyse. Eine Einführung in Grundbegriffe und Methoden. 5. Aufl., Berlin: Schmidt (Grundlagen der Germanistik 29).

- Dobretsberger, Christine (2008): Friedrich Achleitner. „Sogar Doderer schätzte unsere Dialektgedichte“. In: Wiener Zeitung vom 12. Jänner 2008.
<http://www.wienerzeitung.at/DesktopDefault.aspx?TabID=4664&Alias=WZO&cob=321670&Page15308=5> (13.8.2009).
- Duden. Die Grammatik (2006). Hg. v. Wermke, Matthias u. a., 7. Aufl., Mannheim: Dudenverlag.
- Eggers, Werner (1984): Sprachtheorie und Sprachwandel. In: Koebner, Thomas (Hg.): Tendenzen der deutschen Gegenwartsliteratur. 2. Aufl., Stuttgart: Kröner, S. 107-135.
- Fix, Ulla (1998): Die Wörter auf dem Papier und die Grammatik in den Köpfen. Zur Textualität und zu Lesarten von „grammatikarmen“ Texten. In: Barz, Irmgard / Günther Öhlschlager (Hg.): Zwischen Grammatik und Lexikon. Tübingen: Niemeyer, S. 165-177.
- Fix, Ulla / Poethe, Hannelore / Yos, Gabriele (2002): Textlinguistik und Stilistik für Einsteiger. Ein Lehr- und Arbeitsbuch. Unter Mitarbeit von Ruth Geier. 2. Aufl. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang (Leipziger Skripten 1).
- Fix, Ulla (2008): Text und Textlinguistik. In: Janich, Nina (Hg.): Textlinguistik. 15 Einführungen. Tübingen: Narr, S. 15-34.
- Gollner, Helmut (1999): Kulturmüll Sprache, Schmutzfink Mensch. Kleiner Rückblick auf die Wiener Gruppe. In: Literatur und Kritik 335-336/1999, S. 31-35.
- Gomringer, Eugen (1995): vom rand nach innen. die konstellationen 1951-1995. Wien: Edition Splitter.
- Gomringer, Eugen (2001a): vom vers zur konstellation. In: konkrete poesie deutschsprachige autoren. Stuttgart: reclam 2001, S. 155-160.
- Gomringer, Eugen (2001b): definitionen zur visuellen poesie. In: konkrete poesie deutschsprachige autoren. Stuttgart: reclam 2001, S. 165-166.
- Hartung, Harald (1975): Experimentelle Literatur und konkrete Poesie. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (Kleine Vandenhoeck-Reihe 1405).
- Heinemann, Wolfgang / Viehweger, Dieter (1991): Textlinguistik. Eine Einführung. Tübingen: Niemeyer (Reihe Germanistische Linguistik 115).
- Heißenbüttel, Helmut (1961): Konkrete Poesie. In: Deutsche Zeitung, 13./14.5. 1961.
http://www.stuttgarter-schule.de/hbuettel_konkret1.htm (13.8.2009).
- Hornung, Maria (1998): Wörterbuch der Wiener Mundart. Wien: öbv.
- Hornung, Maria / Roitinger, Franz (2000): Die österreichischen Mundarten. Eine Einführung. Neu bearbeitet von Gerhard Zeilinger. Wien: öbv&hpt.

- Rudolf Hotzenköcherle (1962): Einführung in den Sprachatlas der deutschen Schweiz. Band B. Fragebuch, Aufnahmeschlüssel, Transkriptionsprotokolle. Bern: Francke Verlag, S. 79-95.
- Jakobson, Roman (1974): Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie. In: Raible, Wolfgang (Hg.): Roman Jakobson. Aufsätze zur Linguistik und Poetik. München: Nymphenburger Verlagshandlung, S. 247-260.
- Jakobson, Roman (1989): Linguistik und Poetik [1960]. In: Holenstein, Elmar / Schelber, Tarcisius (Hg.): Roman Jakobson. Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921 -1971. 2. Aufl., Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 83-119.
- Kloepfer, Rolf (1975): Poetik und Linguistik. Semiotische Instrumente. München: Fink.
- Koch, Peter / Oesterreicher, Wulf (1994): Schriftlichkeit und Sprache. In: Günther, Hartmut / Ludwig, Otto (Hg.): Schrift und Schriftlichkeit. Ein interdisziplinäres Handbuch internationaler Forschung. Hbd. 1, Berlin/New York: de Gruyter (HSK 10.1), S. 587-604.
- Koch, Peter / Oesterreicher, Wulf (2008): Mündlichkeit und Schriftlichkeit von Texten. In: Janich, Nina (Hg.): Textlinguistik. 15 Einführungen. Tübingen: Narr, S. 199-215.
- Krämer-Neubert, Sabine (2003): Kleine Lautschriftkunde. Würzburg: Bayerische Dialekt-datenbank BayDat.
<http://www.spr.germanistik.uni-wuerzburg.de/udi/material/arbeitshilfen/lautschriftenkunde.pdf> (8.9.2009).
- Küper, Christoph (1988): Sprache und Metrum. Semiotik und Linguistik des Verses. Tübingen: Niemeyer.
- Linke, Angelika / Nussbaumer, Markus (2000): Rekurrenz. In: Brinker, Klaus / Antos, Gerd / Heinemann, Wolfgang / Sager, Sven F. (Hg.): Text- und Gesprächslinguistik. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung. Hbd. 1, Berlin/New York: de Gruyter (HSK 16.1), S. 305-315.
- Nöth, Winfried (2000): Der Zusammenhang von Text und Bild. In: Brinker, Klaus / Antos, Gerd / Heinemann, Wolfgang / Sager, Sven F. (Hg.): Text- und Gesprächslinguistik. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung. Hbd. 1, Berlin/New York: de Gruyter (HSK 16.1), S. 489-496.
- Pohl, Inge (1998): Textsemantisierung sprachlich unterdeterminierter Texte. In: Pohl, Inge / Pohl, Jürgen (Hg.): Texte über Texte – Interdisziplinäre Zugänge. Frankfurt/Main: Lang (Sprache. System und Tätigkeit 24), S.161-179.
- Rickheit, Gert / Schade, Ulrich (2000): Kohärenz und Kohäsion. In: Brinker, Klaus / Antos, Gerd / Heinemann, Wolfgang / Sager, Sven F. (Hg.): Text- und Gesprächslinguistik. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung. Hbd. 1, Berlin/New York: de Gruyter (HSK 16.1), S. 275-283.
- Ringseis, Franz (1999): Neues bayerisches Wörterbuch. Wortschatz, Worterklärung, Wortbeschreibung. 2. Aufl., München: Ludwig.

- Rühm, Gerhard (1985): vorwort. In: Rühm, Gerhard (Hg.): Die Wiener Gruppe. Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener. Texte, Gemeinschaftsarbeiten, Aktionen. Reinbeck: Rowohlt, S. 7-36.
- Schlösser, Hermann (1993): Ein ständiger Prozeß der Uminterpretation. Ein Gespräch mit Friedrich Achleitner über die Wiener Gruppe, ihre Folgen und ihre Tradition. In: Lesezirkel 63, S. 17-19.
- Schmidt, Siegfried J. (1974): Zur Poetik der konkreten Poesie. In: Kopfermann, Thomas (Hrsg.): Theoretische Positionen zur Konkreten Poesie. Texte und Bibliographie. Tübingen: Niemeyer, S. 76-88.
- Schuster, Mauriz / Hans Schikola (1996): Das alte Wienerisch. Ein kulturgeschichtliches Wörterbuch. Wien: Deuticke.
- Schwarz-Friesel, Monika (2006): Kohärenz versus Textsinn: Didaktische Facetten einer linguistischen Theorie der textuellen Kontinuität. In: Scherner, Maximilian / Ziegler, Arne (Hg.): Angewandte Textlinguistik. Perspektiven für den Deutsch- und Fremdsprachenunterricht. Tübingen: Narr, S. 63-75.
- Schwitalla, Johannes (2006): Gesprochenes Deutsch. Eine Einführung. 3. Aufl., Berlin: Schmidt-Verlag (Grundlagen der Germanistik 33).
- Stepina, Clemens K. (1997 / 98): Zum Paradigma der Repräsentationskrise in der Experimentellen Literatur: Ein Methodendiskurs zur negativen Form Konkreter Poesie in der „Wiener Gruppe“. In: New German Review, Vol. 13 / 1997-1998. <http://www.germanic.ucla.edu/NGR/ngr13/paradigma.htm> (13.8.2009).
- Treiber, Alfred (1969): "Nua ka schmoez ned ...". Zur Wiener Dialektdichtung der Avantgarde. In: Protokolle 1969, S. 19-41.
- Vater, Heinz (2001): Einführung in die Textlinguistik. Struktur und Verstehen von Texten. 3. Aufl. München: Fink.
- Waltraud ›Wara‹ Wende (2002): Sehtexte – oder: Vom Körper der Sprache. In: Wende, Waltraud ›Wara‹ (Hg.): Über den Umgang mit der Schrift. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 302-335.
- Zehetner, Ludwig (2005): Bairisches Deutsch. Lexikon der deutschen Sprache in Altbayern. Regensburg: Ed. Vulpes.

5.3. Quellen der Abbildungen

- Abb. 1: übernommen aus Jakobson (1989), S. 88 + 94
- Abb. 2: erstellt mit dem Programm speech analyzer (www.sil.org)
- Abb. 3: erstellt mit dem Programm speech analyzer (www.sil.org)

6. Anhang

6.1. Transkriptionsschlüssel

Da die Hörtexte in dieser Arbeit auch in schriftlicher Form in ihren Eigenschaften dargestellt werden, soll hier nun das dafür verwendete Transkriptionssystem, das sich an die Lautschrift der Zeitschrift „Teuthonista“ anlehnt, näher erläutert werden.

Die Teuthonista-Lautschrift verwendet die Buchstaben des normalen lateinischen Alphabets. Zur weiteren Kennzeichnung dienen diakritische Zeichen, welche an die alphabetischen Schriftzeichen angehängt oder mit ihm kombiniert werden, um bestimmte lautliche Unterscheidungen auszudrücken.¹⁸⁵

Anwendung findet diese Lautschrift vor allem bei der Transkription von hochdeutschen (besonders oberdeutschen) Mundarten. Während das IPA (International Phonetic Alphabet) versucht international alle lautsprachlichen Varietäten zu umfassen und generell mehr ein monotypisches Zeichensystem darstellt, werden beim Transkriptionssystem Teuthonista Lautqualitäten und –nuancen vorwiegend durch diakritische Zeichen angegeben, was gerade im Bereich der Vokale größere Spielräume offen lässt. Obwohl beide Systeme auf interpretatorischer Grundlage funktionieren, d. h. dass es sich nicht um Darstellungen absoluter Lautwerte handelt¹⁸⁶, besteht bei der Verwendung der Teuthonista-Lautschrift ein Nachteil darin, dass im Vergleich zum IPA geringere Normiertheit vorhanden ist. Trotzdem fiel die Wahl auf diese Schrift auf Grund ihrer Orthografienähe, die sie auch für „Laien“ relativ leicht lesbar macht und die Lautwerte von LeserInnen nicht eigens erlernt werden müssen.

Ein weiterer Grund, warum hier Teuthonista dem IPA-System vorgezogen wird, ist, dass durch die Verwendung der lateinischen Buchstaben der Vergleich zu den schriftlichen Primärtexten einfacher und anschaulicher wird, denn sowohl Friedrich Achleitner als auch Gerhard Rühm versuchen sich an eine phonetische Schreibweise innerhalb des lateinischen Alphabets zu halten.¹⁸⁷

¹⁸⁵ Vgl. Krämer-Neubert (2003), S. 2.

¹⁸⁶ Vgl. Bachmaier / Kramer (2000).

¹⁸⁷ Achleitner weist allerdings in seinen Anmerkungen auch darauf hin, dass die „phonetische schreibweise (mit den buchstaben unseres alphabets) [...] natürlich nur bedingt die lautliche gestalt der wörter wiedergeben“ kann. Vgl. hosn rosn baa (1959), S.141.

6.1.1. Vokale

Was den Bereich der Vokale angeht, so beruht das Transkriptionssystem hauptsächlich auf der Verbindung von den so genannten Kardinalvokalen, den Grenzen des theoretischen Raumes aller Vokale, mit der akustischen Trennung von Offenheit und Geschlossenheit.¹⁸⁸ Ausgehend von den Vokalzeichen aus dem lateinischen Alphabet wird dies mit den im Folgenden erläuterten diakritischen Zeichen gekennzeichnet. Fehlen diese diakritischen Zeichen, so bedeutet dies neutralen Gehörseindruck.

Zum Beispiel dient zur Markierung der geschlossenen Aussprache eines Vokals ein untergesetzter Punkt, ein untergesetzter Haken wiederum der Markierung der offenen Aussprache des Vokals. Die Diakritika können in der Transkription auch verdoppelt werden, so dass zwei Häkchen für einen überoffenen Vokal und zwei Punkte für einen extrem geschlossenen Vokal stehen können. Eingeklammerte Diakritika bezeichnen Zwischenwerte. Die folgende Tabelle zeigt die für diese Untersuchung relevanten Vokale.

	vorne	vorne gerundet	zentral	hinten
geschlossen	i	ü		u
	ɛ		ə	
	e	ö	ə	o
	ɛ̃	ö̃		õ
	ɛ̥	ö̥	ɐ̥	o̥
offen				a

Ein zusätzliches Setzen von zwei Punkten über dem Zeichen soll eine leichte Lippenrundung andeuten, z. B. beim zentralen Laut [ɐ̃]. Die Quantität der Vokale wird bezeichnet durch einen übergesetzten Balken (ā) oder Bogen (ǣ). Generell bleibt die Kürze jedoch unbezeichnet, zum Einsatz kommt sie lediglich zum Zwecke einer besonderen Hervorhebung.

Nasalisierung wird vor nasalen Konsonanten nicht dargestellt, ansonsten in Form eines hochgestellten ⁿ, das dem nasalen Vokal folgt, z.B. hōⁿ „Hahn“.

¹⁸⁸ Vgl. Hotzenköcherle (1962), S.79.

6.1.2. Konsonanten

Auch die Konsonantensymbole entsprechen größtenteils denen des lateinischen Alphabets. Bei den Plosiven wird Verstärkung bzw. Abschwächung durch einen untergesetzten senkrechten Strich bzw. ein Kreuz dargestellt. In den Mundarten, die in den hier zu betrachtenden Texten vorzufinden sind, werden die Schwachlaute in der Regel ohne Stimmton gesprochen¹⁸⁹, weswegen auch eine Unterscheidung in stimmhaft und stimmlos unterlassen wird. Die Fortes sind generell unbehaucht, Behauchung wird durch ein hochgestelltes h angezeigt, z. B. [p^h], [t^h], [k^h].

Qualität	Phonetische Notation						Diakritisches Zeichen
	Lenes			Fortes			
Fortisierung	b̥	d̥	ɡ̥	(p̥)	(t̥)	(k̥)	untergesetzter senkrechter Strich
neutral	b	d	ɡ	p	t	k	kein Zeichen

Was Fortisierung und Lenisierung angeht, so wird bei den Frikativen gleich verfahren.

Qualität	Phonetische Notation							Diakritisches Zeichen
	Lenes				Fortes			
Fortisierung	v̥	ʃ̥	ʂ̥	x̥	(f)	(β)	(ß)	untergesetzter senkrechter Strich
neutral	v	s	ʃ	x	f	β	ß	kein Zeichen

Ob der Reibelaut [x] bzw. [X] nun velar, palatal oder postpalatal artikuliert wird (ach-, ich- und ech-Laut) erscheint für die vorliegende Untersuchung ein redundantes Merkmal zu sein und wird in einem Zeichen [x] zusammengefasst.

Zu den Frikativen zählen weiters der Hauchlaut [h] sowie der bilabiale Reibelaut [β], der eine Art „Übergang“ zwischen [b] und [w] darstellt. Hinzu kommen noch die oft als Halbvokale bezeichneten Laute [w] (labiodental) und [j] (palatal).

In der deutschen Standardlautung kommt der Glottischlag [ʔ] vor vokalischen Anlauten vor. Wie man auch in den Analysen erkennen wird, tritt er in dieser Position nicht immer auf. Wörter werden oft „zusammengezogen“, als „Grenzsignal“ ist er aber noch vorzufinden.

¹⁸⁹ Vgl. Hornung / Roitinger (2000), S. 14.

Bei den Nasalen wird zwischen [n] (dental), [m] (bilabial) und [ŋ] (velar) unterschieden. Bei den Liquiden wird zwischen dentalem [r]¹⁹⁰ und lateralem [l] unterschieden. Silbischheit wird bei Nasalen und Liquiden außerdem mit einem untergesetzten Ring gekennzeichnet, z. B. in [bad̥ŋ].

Sprechpausen werden in der Transkription mit einem Zeilenumbruch oder den Zeichen (-) für kürzere, (--) für mittlere Pausen vermerkt. Letzteres wird auch verwendet, wenn die Länge der Pause nicht relevant für die Interpretation erscheint. Auffallend lange Pausen werden mit (---) gekennzeichnet.

¹⁹⁰ Die Unterscheidung, ob <r> uvular oder dental artikuliert wird, ist für diese Untersuchung nicht relevant und wird mit dem Zeichen [r] zusammengefasst.

6.2. Lebenslauf

Name Verena Maria Weigl
Geburtsdatum, -ort 16. September 1981, Kottingneusiedl

Ausbildung

2007 Auslandspraktikum Deutsch als Fremdsprache am Lehrstuhl für Deutsche Sprache, Universität Tallinn (Estland)
2004 Studium im Rahmen des Erasmus-Mobilitätsprogramms an der Rijksuniversiteit Groningen (Niederlande)
ab 2002 Diplomstudium Deutsche Philologie, Nederlandistik und Deutsch als Fremdsprache, Universität Wien
ab 2000 Studium Publizistik- und Kommunikationswissenschaft und Deutsche Philologie, Universität Wien
1992 - 2000 Bundesgymnasium und Bundesrealgymnasium Laa / Thaya

Berufserfahrung, Praktika und ehrenamtliche Tätigkeiten

ab 2007 Trainerin für Deutsch als Fremdsprache / Zweitsprache an diversen Institutionen und im Rahmen mehrerer Projekte (Verein Station Wien, Projekt Mama lernt Deutsch, Weiterbildungsinstitut Wien, Deutschakademie)
ab 2005 Mitarbeit am Institut für Jugendliteratur, Wien (Leseförderungsprojekte, Veranstaltungsorganisation, Konzepterstellung)
ab 2003 Mitarbeit in der Studienrichtungsvertretung Germanistik
2003 – 2005 Fachtutorien für Sprachwissenschaft am Institut für Germanistik, Wien

weilers: Volontariat im Franz Deuticke Verlag, diverse Korrekturen für den Album-Verlag, Archivarbeiten in der Nationalbibliothek und der Bibliothek der Evangelischen Kirche A.B., Hospitationspraktika im Bereich Deutsch als Fremdsprache / Zweitsprache (Vorstudienlehrgang der Wiener Universitäten, Peregrina, Goethe-Institut Tallinn)