

Polyphoner Bau des Textes

SWITLANA IWANENKO

(Kyjiw)

An die Definition des Textes von M. Pfütze (1970: 7) anlehnd definiere ich diesen Begriff als "sinnvoll und zweckvoll geordnete Folge von Sätzen", die von einem Sender ausgeht, an einen bestimmten Empfänger gerichtet ist und ganzheitlich wirkt. In der Definition wird die Wichtigkeit der Beziehungen zwischen dem Sender und dem Empfänger bei der Textproduktion hervorgehoben und ihr Einfluß auf die Form des Textes betont. Das Außersprachliche findet seine Verkörperung in der Struktur des Textes, die nach M.P.Brandes (Брандес 1990) aus drei Elementen besteht: Komposition, Architektur und Ton.

Den Gegenstand meiner Forschung bildet der Ton. Unter dem Begriff *Ton* verstehe ich eine Textkategorie, die die Intention des Senders in bezug auf den Sachverhalt und die Einstellung des Senders zu den Qualitäten dieses Sachverhalts in Form eines Konzentrats aller expressiven Mittel des Textes, die er in seiner Sprachtätigkeit verwendet, zum Ausdruck bringt. Dabei wird die Expressivität als Effekt verstanden, der bei jedweder Abweichung (rationaler oder emotionaler Art) von der üblichen Sprachnorm entsteht (Vgl. Hänse 1981: 212). Dementsprechend besteht die Polyphonie des Textes aus einer Vielfalt einzelner Töne, die den Reichtum der emotionalen Erscheinungen (Erlebnistönungen, Emotionen, Gefühle, Stimmungen, Affekte, Leidenschaften) widerspiegeln und im Text durch sprachliche Mittel auf der Ebene des Rhythmus, der Expressivität der Lexik und stilistischer Figuren ausgedrückt werden. Der Terminus *Polyphonie* ist binärer Natur. Einerseits ist darunter die Polyphonie eines konkreten Textes zu verstehen, andererseits das System von Tonarten, Tonabarten, Tönen und Tönungen, die die Struktur des Textes als eine Konstruktion charakterisieren. Dieser Beitrag ist dem systemhaften Charakter der Polyphonie gewidmet.

Ausgehend davon, daß der Rhythmus zu den topologischen Eigenschaften der Materie gehört, betrachte ich den Rhythmus der Darstellungsarten (Bericht, Bes-

chreibung, Erörterung und ihre Abarten), der auf der Ebene der Syntax registrierbar ist, als Ausdrucksmittel des Tons. Die grundlegenden Eigenschaften des Rhythmus der Darstellungsarten stecken in den Eigenschaften der Kategorien *Zeit, Raum, Kausalität*, die ihnen zugrunde liegen. Der Denkprozeß verläuft rhythmisch und dieser Rhythmus ist auf der kognitiven Ebene der Rhythmus der Zeit, des Raums und der Kausalität (Vgl. Брандес 1990). In der zweiten ontologischen Schicht, die nach Kyryluk (Vgl. Кирилук 1994: 39) durch die tatigkeitsbezogene Wirklichkeitsrezeption verursacht wird, sind allgemeine Formen der Kognitionsprozesse bei der Bewußtmachung der funktionalen Strukturen des kulturellen Bewußtseins gegeben. Der Rhythmus des Textes wird mit Hilfe der statistischen Berechnungen solcher Größen wie Taktlänge, Syntagmenlänge, Satzlänge, Pausenlänge bestimmt. Dabei wird das Tempo als Eigenschaft des Rhythmus betrachtet und nach Stanislawski (Станиславский 1955: 152) im Begriff *Temporhythmus* aufgefaßt. Die Grundlage dazu bildet die Auffassung, daß der Rhythmus die Besonderheiten des Tempos vorschreibt und daß jedes Gefühl nach Stanislawski einen eigenen Temporhythmus hat. Damit ist gesagt, daß der Rhythmus kognitiver Prozesse im Rhythmus emotionaler Erscheinungen aufgeht. Der Rhythmus der Darstellungsarten kommt in mehr oder weniger reiner Form in den Texten der emotionsarmen Textsorten (Redegenres) vor, meistens in der Sachprosa oder den Texten der Informationsgenres (Textsorten der Funktionalstile der Wissenschaft, der öffentlichen Rede, der Presse und Publizistik). Der Rhythmus der Sachprosa zeichnet sich durch die Qualitäten *energisch-schnell und monoton* aus, in der Abart *konstatierender Bericht* ist er besonders homogen. In den Texten internationaler Dokumente bekommt der Rhythmus die Schattierung *feierlich*.

Die Darstellungsart *Erzählung*, die Texte mit ästhetischer Funktion formt (Stil der schönen Literatur), hat den *ruhigen epischen* Rhythmus zur Grundlage, der von den Basisemotionen beeinflusst wird, die der Erzähler in einer konkreten Situation empfindet. Der ruhige Rhythmus nimmt den Rhythmus dieser Emotionen auf und ist in einer breiten Palette der Töne präsent: *erhaben, ergriffen, gemächlich, suggestiv, spannend* u. a. m.

Der Rhythmus *der Beschreibung* ist der Rhythmus des Denkens beim Erfassen des vierdimensionalen Raums nach Minkowskij (1907), der aus drei physischen Dimensionen des Raums und der Zeit besteht und bei der beschreibenden kommunikativen Tätigkeit in den Sprachmitteln des Textes seine Verkörperung findet. Bei der Darstellungsart *Charakteristik*, einer Abart der Beschreibung, gibt der Rhythmus das Organische der intellektuellen Impulse des Gedankens wieder, der von den konkreten Eigenschaften abstrahiert ist und die Verallgeme-

inerung dieser Eigenschaften verkörpert. Dabei erreicht die Homogenität von Eigenschaften solcher Texte die Stufe eines Phänomens. Die Ergebnisse meiner Forschung unterstützen die These von Preu und Stötzer (Vgl. 1988: 201) von der emotionsneutralen Intonation der Beschreibung. Sie verbinden die Änderung der Eigenschaften eines beschreibenden Textes mit der Änderung des Tempos, was indirekt die Feststellung über den Temporythmus der Gefühle beweist, der auf die neutrale Grundlage aufgeschichtet wird. Diese neutrale Grundlage zeichnet sich durch das Merkmal 'energisch-beschleunigt' aus.

Nehmen wir Texte der Arbeitszeugnisse als Beispiel, die zur offiziellen Rede gehören und deswegen den Grundton dieses Funktionalstils, *den offiziellen Ton*, realisieren. Der Rhythmus, der diesen Ton verkörpert, hat das Merkmal 'monoton-beschleunigt' in den Arbeitszeugnissen mit negativer und neutraler Wertung. Für solche Texte ist der Gebrauch von Hilfsverben, Funktionsverben, Präpositionen und Konjunktionen, die keine Betonung bekommen und nur als Platzhalter fungieren, typisch, weil die negative Wertung nicht explizit ausgedrückt wird. Dadurch wird das demokratische Prinzip der Chancengleichheit beim neuen Anfang verwirklicht. Aber es ist der kalt-offizielle Ton, der unpersönlich, neutral ist und latent auf die möglichen negativen Eigenschaften des Arbeitnehmers verweist. Das Tempo ist in den Arbeitszeugnissen mit positiver Wertung langsamer, weil darin Lexik mit positiver Wertung gebraucht wird und auf solche Weise bekommen mehr Wörter Betonung. Daraus folgt eine kürzere Taktlänge. Betonte Silben sind länger und verlangsamten den Temporythmus eines solchen Textes.

Eine der typischen rhythmusbildenden Einheiten der Darstellungsart *Beschreibung* ist die Aufzählung. Sie ist gut strukturiert und beeinflusst auf diese Art und Weise den Rhythmus des ganzen Textes. Für wissenschaftliche Texte und auch technische Fachtexte ist außer der Aufzählung der Vergleich typisch. In der Sachprosa wird er gewöhnlich durch Maßangaben in Kardinal- und Ordnungszahlen ausgedrückt, die an sich gut strukturiert sind und einen typischen gleichmäßigen Rhythmus haben.

In den literarischen Texten, die sich durch einen hohen Grad der Gleichmäßigkeit in bezug auf die Wiederholbarkeit der Takte gleicher Länge und der gleichen Kombinationen bestimmter Takte auszeichnen, ist die höchste Relevanz der zwei- und dreisilbigen Takte (72%) registriert worden. In den beschreibenden Texten mit langen Sätzen, die sich in kürzere Syntagmen und Takte (2,5 Silben) gliedern, kann man eine Zuneigung ausdrücken, indem die progrediente Intonation produktiv genutzt wird. Bei der gleichen rhythmischen Grundlage gibt es Unterschiede in der qualitativen Zusammensetzung der rhythmischen Ele-

mente. Man kann zwischen einem *marschähnlichen Rhythmus*, der durch ein hohes Niveau an Taktengleichheit, periodische Wiederholbarkeit, straffe Gleichmäßigkeit und Energie gekennzeichnet ist (z.B. Text *Basta* von R. Walser), einem Rhythmus, der dem Fortgang einer Karawane ähnelt und für den Takten-gleichheit, periodische Wiederholbarkeit, Gleichmäßigkeit und Verlangsamung (z.B. Texte aus dem Roman *Reisen in Asien* von B. Kellermann) typisch sind, und einem *heftigen Rhythmus*, der durch eine größere Variationsbreite der Taktenlänge, periodische Wiederholbarkeit, Gleichmäßigkeit und Beschleunigung bestimmt wird (z.B. in Irmgard Keuns *Geheimnisvolle Nachbarschaft*), differenzieren.

Die *Vorgangsbeschreibung* ebenfalls eine Abart der Darstellungsart *Beschreibung* zeichnet sich durch den schnelleren Temporhythmus aus, was durch die Koordinate *Zeit* verursacht wird, wobei die Zeitabstände zwischen einzelnen Teilhandlungen minutiös sind. Es sind auch Unterschiede im Tempo der Texte unterschiedlicher Funktionalstile zu verzeichnen. Das Tempo wissenschaftlicher Texte ist langsamer verglichen mit den Texten der Amtspapiere und der schönen Literatur. Es wird von den Sätzen mittlerer Satzlänge, Syntagmenlänge von 10 bis 13 Silben und Taktenlänge von 3 bis 4 Silben im Durchschnitt bestimmt. Sehr produktiv sind Wiederholungen von Taktkombinationen unterschiedlicher Länge, die die Monotonie des Rhythmus modifizieren.

Texte der Darstellungsart *Vorgangsbeschreibung* aus dem Amtsverkehr sind insbesondere für die Textsorte "Gebrauchsanweisung/Bedienungsanleitung" charakteristisch. Der Rhythmus solcher Texte zeigt solche Modifikationen wie *höflich anweisend*, *monoton höflich anweisend* und *strikte Weisung mit Höflichkeitstönung*. Die ersten zwei Rhythmustypen sind besonders verbreitet.

Wenn wir von den prototypischen literarischen Texten (Vgl. B. Sandig 1986, 300) sprechen, die mit Hilfe der Darstellungsart *Vorgangsbeschreibung* geformt sind, so ist in dieser Hinsicht ein Textabschnitt aus der Novelle von E.T.A. Hoffmann *Der Sandmann* bezeichnend.

- (1) Nathanael faßte mechanisch nach der Seitentasche; er fand Coppolas Perspektiv, er schaute seitwärts – Klara stand vor dem Glase! – (2) Da zuckte es kramfhaf in seinen Pulsen und Adern – totenbleich starrte er Klara an, aber bald glühten und sprühten Feuerströme durch die rollenden Augen, gräßlich brüllte er auf wie ein gehetztes Tier; dann sprang er hoch in die Lüfte, und grausig dazwischen lachend, schrie er in schneidendem Ton: "Holzpüppchen dreh dich – Holzpüppchen dreh dich" – und mit gewaltiger Kraft faßte er Klara und wollte sie herabschleudern, aber Klara krallte sich in verzweifelnder Todesangst fest an das Geländer. (3) Lothar hörte den Rasenden toben, er hörte Klaras Angstgeschrei, gräßliche Ahnung durchflog ihn, er rannte herauf, die Tür der zweiten Treppe war verschlossen – stärker hallte Klaras Jammergeschrei. (4) Unsinnig von Wut und Angst stieß er gegen die Tür, die endlich aufsprang. – (5) Mitter und

matter wurden nun Klaras Laute: "Hilfe – rettet – rettet –", so erstarb die Stimme in den Lüften. (6) "Sie ist hin – ermordet von dem Rasenden", so schrie Lothar. (7) Auch die Tür zur Galerie war zugeschlagen. – (8) Die Verzweiflung gab ihm Riesenkraft, er sprengte die Tür aus den Angeln. (9) Gott im Himmel – Klara schwebte, von dem rasenden Nathanael erfaßt, über der Galerie in den Lüften – nur mit einer Hand hatte sie noch die Eisenstäbe umklammert. (10) Rasch wie der Blitz erfaßte Lothar die Schwester, zog sie hinein und schlug in demselben Augenblick mit geballter Faust dem Wütenden ins Gesicht, daß er zurückprallte und die Todesbeute fahren ließ.

(11) Lothar rannte herab, die ohnmächtige Schwester in den Armen. – (12) Sie war gerettet. – (13) Nun raste Nathanael herum auf der Galerie und sprang hoch in die Lüfte und schrie: "Feuerkreis, dreh dich – Feuerkreis, dreh dich". – (14) Die Menschen liefen auf das wilde Geschrei zusammen; unter ihnen ragte riesengroß der Advokat Coppelius hervor, der eben in die Stadt gekommen und gerades Weges nach dem Markt geschritten war. (15) Man wollte herauf, um sich des Rasenden zu bemächtigen, da lachte Coppelius, sprechend: "Haha – wartet nur, der kommt schon herunter von selbst", und schaute wie die übrigen hinauf. (16) Nathanael blieb plötzlich wie erstarrt stehen, er bückte sich herab, wurde den Coppelius gewahr, und mit dem gellenden Schrei: "Ha! Sköne Oke – Sköne Oke" sprang er über das Geländer. -

Takte gleicher Länge in Verbindung mit dem Effekt von langen Sätzen (27 und mehr Wörter, z.B. 51 oder 76) und kurzen Syntagmen (3,9-4,4 Wörter oder 7-7,4 Silben) verleihen dem Rhythmus eine besondere Prägnanz, die zur Steigerung der Spannung auf der rhythmischen Ebene führt. Lange Sätze, die aus kurzen Syntagmen bestehen schaffen die Geschwindigkeit des sogenannten *asthmatischen Rhythmus* (ein Terminus von Leo Spitzer). Die Asthmaähnlichkeit des Rhythmus entsteht, meiner Meinung nach, aufgrund der Verbindung von vier Faktoren: lange Sätze, kurze Syntagmen, gleiche Takte (überwiegend zwei-dreisilbige) und progrediente Intonation. Aber diese Abart des Rhythmus ist nicht für alle Texte mit der Darstellungsart *Vorgangsbeschreibung* typisch. Die typischen Merkmale des Rhythmus literarischer Texte sind *Energie, Beschleunigung, Belebtheit*, die, wie erwähnt, auf kurzen Syntagmen langer Sätze, dem hohen Niveau der Taktgleichheit des Textes, bestimmter Wiederholbarkeit von gleichen Takten oder auf bestimmten Kombinationen von Takten mit unterschiedlicher Länge beruhen.

Für Texte wissenschaftlicher Prosa aus unterschiedlichen Wissensbereichen (Wirtschaft, Philologie, Philosophie), die in der Darstellungsart *Erörterung* verfasst worden sind, sind solche Besonderheiten des Rhythmus wie Antithetik und Polemik charakteristisch. Die Antithetik kommt in der Gegenüberstellung des Rhemas dem Thema innerhalb der These des Textes in Form zweisilbiger Takte der Zwillingsformen im Rahmen des Arguments, sowie im Stabreim, der für Zwillingsformen und Paarformen mit Gegenüberstellung von Sinneinheiten charakteristisch ist, zum Ausdruck. Zu den Grundmerkmalen des Rhythmus *der*

Erörterung gehört auch das Merkmal *pulsierend*. Es kommt in der Taktenlänge (3,4 Silben im Durchschnitt), Syntagmenlänge (9-10 Silben), Satzlänge (13-16 Wörter), obwohl auch lange Sätze gebraucht werden können, und insbesondere in der zu langen Klausel (4 Silben) zum Ausdruck, die man vielleicht als *hyperhyperdaktylisch bezeichnen könnte und die sonst noch in den Texten der Kommunikués vereinzelt vorkommt. Dies kann dadurch erklärt werden, daß solche Texte in der Darstellungsart "konstatierender Bericht" geformt sind und Informationen vermitteln, die aufgrund der Erörterung bestimmter bilateraler oder multilateraler Probleme zustande kommen. Ein weiteres Merkmal der *Erörterung* ist die Pausenlänge, die in der überwiegenden Mehrheit syntaktisch angezeigt wird, deren Länge mehr oder weniger konstant ist. Die aufgezählten Merkmale zeugen von dem *pulsierenden Rhythmus der Erörterung*, der sozusagen dem Pulsschlag der kognitiven Prozesse entspricht. Die allgemeinere Besonderheit des Rhythmus *der Erörterung* besteht in der Eigenschaft 'nachdrücklich' im Rahmen des Merkmals *Beweisbarkeit*, das durch die Struktur dieser Darstellungsart begründet ist: These – Argumente – Schlußfolgerung oder in den Modifikationen dieser Struktur wie zum Beispiel These, die Variation der These, Argumente – Schlußfolgerung.

Wenn wir von den Darstellungsarten sprechen, so stellen wir fest, daß es dabei um die Ebene der Kognition und ihrer sprachlichen Form auf der syntaktischen Ebene geht. Ich verbinde den Gebrauch der grundlegenden Darstellungsarten mit der Art und Weise der Organisation der Prosatexte, die ursprünglich auf der Verschmelzung der drei Gattungen (Epik, Lyrik, Dramatik) in der Prosa baut (Vgl. Hartmann 1924: 698-717). Damit ist auch der grundlegende Typ der Expressivität des Textes verbunden, der im grundlegenden stilistischen Ton des Textes seinen Ausdruck findet. M.Brandes (1990: 211) spricht auch von epischer, lyrischer und dramatischer Art der Darstellung in der Prosa. Aufgrund der durchgeführten Forschung tendiere ich dazu, unter den grundlegenden stilistischen Tonarten *den epischen, lyrisch-epischen und dramatisch-epischen Ton* zu unterscheiden, weil der epische Ton die Grundlage für jede weitere Art der Darstellung bildet. Die Begründung dazu habe ich vor allem in den Besonderheiten des Rhythmus der jeweiligen Darstellungsart gefunden. Dabei muß beachtet werden, daß in jedem einzelnen Text jede der Tonalitäten quantitativ unterschiedlich vertreten ist, was durch die Besonderheit des Genres (Textsorte) und die Intention des Autors verursacht wird.

Die echt epische stilistische Tonart ist nicht für alle Prosatexte typisch. Besonders selten kommt sie in den literarischen Texten vor, was durch die Verspra-

chlichung der ästhetischen Funktion der Werke der schönen Literatur verursacht wird, die eine breitere Palette der Töne erfordert.

Die epische stilistische Tonart akkumuliert Rhythmen der Darstellungsarten, mit deren Hilfe der gegenständlich-logische Inhalt der Texte versprachlicht wird. Außer des Merkmals *Ruhe* hat der epische Rhythmus folgende allgemeine Charakteristika: *Gleichmaß, Gemächlichkeit, Energie, Beschleunigung, Pulsation, Beweisbarkeit* als Symbiose von *Assertion und Relevanz* (Hervorhebung einzelner Begriffe durch eine intensivere Betonung und die Relevanzpause). Dazu kommen meistens der *besonnene, snobistische, intelligible, objektiv-neutrale, faktenobjektive, muntere, regulative, höfliche Ton u a.*

Die Besonderheit der epischen stilistischen Tonart auf der Ebene des Rhythmus besteht in der Aktualisierung von Merkmalen. In Zeitungstexten sind es die Merkmale *Energie und Faktenobjektivität*, wissenschaftliche Texte sind durch den *intelligiblen Ton* gekennzeichnet und Texte des Amtsverkehrs durch den *direktiven oder den regulativen Ton*.

Auf der Ebene der Lexik wird die epische stilistische Tonart mit Hilfe der standardsprachlichen Lexeme mit sowohl logischer als auch emotionaler Nullwertung geformt. Aber solche Lexik kann ein breites Assoziationsfeld aktivieren, das auf der Grundlage ihrer latenten Wertung entsteht. *Der elegische Ton*, der auf solche Weise zustande kommen kann, bildet sozusagen das Segment der Übergangsphase zur nächsten stilistischen Tonart, und zwar zur episch-lyrischen stilistischen Tonart.

Die echt lyrisch-epische stilistische Tonart spiegelt durch den Rhythmus und die lexisch-stilistische Besonderheiten der Rede (Mittel der Bildkraft, Lexik mit emotionaler Wertung,) das Schöne unterschiedlicher Intensität wider. Diese Mittel sind die Ausdrucksmittel der einzelnen Gefühle, die die Intention des Autors im entsprechenden Typ des Erzählers oder des lyrischen Helden verkörpern. Dabei muß beachtet werden, daß sich die stilistische lyrisch-epische Tonart funktional von der lyrischen Tonart unterscheidet, die aufgrund der Integrierung der Gedichte ins Prosawerk entsteht. Die analysierten Texte zeigen folgende Tonpalette der lyrisch-epischen stilistischen Tonart: *verklärt, erregt, ergriffen/bewegt, entzückt-romantisch, erregt-euphorisch, begeistert-mitreibend, rührend-ergriffen, erstaunt, besorgt-mahnend, mitfühlend, gutmütig, wohlwollend, gutmütig-wohlwollend, schüchtern, elegisch.*

Die dramatisch-epische stilistische Tonart zeichnet sich durch die Tonintensität aus. Dies ist darauf zurückzuführen, daß es dabei um die Wiedergabe der Zuspitzung von Gefühlen der Gestalten geht, die sie im Höhepunkt der Konfliktaustragung im jeweiligen literarischen Werk offenbaren. Textabschnitte mit

dramatischem Ton können einen Satz oder ein paar Sätze lang sein. Ich zähle zur dramatisch-epischen stilistischen Tonart folgende Abarten: die *tragische*, *pathetische* und *humoristische* Tonabart als Verkörperung des Komischen. Dabei betone ich die Zwischenstellung der pathetischen Tonart, weil sie sowohl Bestandteil der tragischen als auch der humoristischen Tonabart sein kann.

Die *tragische* Tonabart wird durch das tragische Potential des Darstellungssubjekts und die Einstellung des Autors zu diesem tragischen Potential, das entsprechend den Gesetzen der gewählten Genreform gestaltet wird, verursacht. Emotionen, die mit der Tragik des Objekts verbunden werden, sind offensichtlich folgende Primär- oder Basisemotionen: *Angst*, *Interesse/Neugier*, *Überraschung/Erstaunen*, *Leid*, *Trauer*, *Freude* sowie komplexe Emotionen *Unruhe* und *Feindseligkeit*. Gefühle, die auch der tragischen Tonabart zugrunde liegen, können wie folgt präsent sein: *Liebe*, *Familiengefühl*, *Pflichtgefühl*, *Verzweiflung*, 'süßes' *Unheimlichkeitsgefühl*, *das Gefühl des Tragischen* (am Beispiel *Des Sandmanns* von E.T.A. Hoffmann). Ihre Verwertung finden sie in der tragischen Tonabart, der erhaben-pathetischen Tonabart mit dem *orakelhaften* Ton und in den Lokaltönungen *verzweifelt*, *wehmütig*, *exaltiert*, *geheimnisvoll-elektrisierend*, *unheildrohend*, *unheimlich*. Dabei wird bildhafte Lexik mit der emotionalen Komponente der Stilfärbung sowie Lexik mit rationaler und emotionaler Wertung sowohl positiven als auch negativen Spektrums gebraucht. Auf der Ebene der Rede wird oft die Darstellungsart *Szene* gebraucht (als Unterart der Darstellungsart *Vorgangsbeschreibung* mit dem für sie typischen prägnanten, beschleunigten bis schnellen Temporhythmus, der als asthmatisch bezeichnet werden kann). Der Autorenmonolog als Redegestaltungsmittel ist dabei ebenso produktiv wie die Einflechtung der direkten Rede als Abart des Redegestaltungsmittels *fremde Rede*.

Außer der *tragischen* (objektiv-*tragischen*, subjektiv-*tragischen*) und *pathetischen* (erhaben-*pathetischen* ggf. mit orakelhafter Tönung, inhaltslosen *pathetischen*) Tonabart zähle ich zur grundlegenden stilistischen dramatisch-epischen Tonart auch die *humoristische* Tonabart mit ihren Bestandteilen der *satirischen*, *ironischen* und *sarkastischen Tonunterart*. Die humoristische Tonabart basiert auf dem Humorgefühl, welches als Symbiose des Negativen und Positiven in der Einzelercheinung verstanden werden kann, wobei das Positive überwiegt (Vgl. М'ясоїд 1998, 373), sie schließt ironische und sarkastische Tonunterarten mit ein. Das ist möglich dank der Indirektheit der negativen Wertung des Denotats, die ihr eigen ist.

Die *ironische* Tonunterart spiegelt als Textkategorie die Konfliktaustragung wider, die auf den Widersprüchen der Gegenteile verschiedener Art aufgebaut

ist. Als sozialpsychologische Basis dazu kann man das ethische Prinzip der Versöhnung von Widersprüchen, die Möglichkeit der friedlichen Konfliktüberwindung (Vgl. Hartung 1994), die Möglichkeit der Kundgabe einer adäquaten Verhaltensreaktion betrachten. Die ironische Tonunterart kann auch durch Selbstironie verursacht werden. Meistens wird dabei der Überraschungs- bzw. Verfremdungseffekt genutzt.

Äußerst produktiv zeigt sich *der naive Ton* bei der Schaffung der humoristischen Abart der ironischen Tonunterart. Er wird durch die Wahl des Ich-Erzählers mit den typischen sozialpsychologischen Rollen: "ich werde in Stücke gerissen"/so wichtig und unentbehrlich bin ich für alle/ sowie "mit jemandem wird Schindluder getrieben"/er braucht dringend und immer das Mitleid der Außenwelt/ kreierte. Die traditionelle Behandlung des Humors als das Lachen über die Schwächen des Menschen von der Position der moralischen Höhe wird durch die Existenz des naiven Tons in seinen beiden Grundformen transformiert. Die Position der moralischen Höhe verschwindet in der Darstellung und wird ersetzt durch einen simulierten Gleichheitsstandpunkt des Autors mit dem Erzähler. Der Leser teilt so zusammen mit dem Autor die Position der moralischen Höhe. Wenn er aber diesen Standpunkt des Autors nicht teilt, nimmt er unwillkürlich den Standpunkt des naiven Erzählers ein und fasst die ganze Geschichte aus der Position des naiven Erzählers auf. In solchem Fall wird die ironische Tonunterart des Werks nicht als Mittel des Schaffens der humoristischen Tonunterart verstanden.

Der naive Ton der Darstellung hat Emotionen und Gefühle eines breiten Spektrums als psychologische Grundlage. Das sind zumeist folgende Emotionen: Aufregung, Überraschung, Angst, Schuld, Scham/Scheu, Unruhe, Feindseligkeit, die Gefühle des Humors und der Ironie. Der naive Ton des Erzählers kann die Tönung eines *simpel naiven Tons* bekommen. Dies erfolgt dank der Intensität des selbstsicheren Tons und seiner Verschmelzung mit dem sarkastischen Ton, in dem der Autor seine ablehnende Haltung in bezug auf die Existenz der dargestellten negativen Erscheinungen zeigt. Dazu kommt noch die Abart *des belehrend naiven Tons* (die belehrende Tönung simuliert die Position der Höhe im Gespräch eines älteren Menschen mit dem Kind, einem jungen Menschen sowie dem Untergesetzten) sowie *des simulierten naiv enthusiastischen Tons*, dessen Funktion in der Schaffung der sarkastischen Tonunterart besteht.

Die ironische Tonunterart wird in erster Linie durch die Besonderheiten der extralinguistischen Situation verursacht, und zwar durch die Verletzung der rituellen Handlungen (der Terminus von B.Sandig 1986: 307), die für den Durchschnittsbürger unverkennbar sind.

Die sarkastische Tonunterart entsteht aufgrund der übermäßigen Intensivierung des ironischen Tons oder der Lokaltönungen und ihrer Nichtentsprechung der Kommunikationssituation, d.h. dem Ton, der vom Denotat abgeleitet wird, z.B. der entzückt-romantische Ton, der simuliert wird. Die sarkastische Tonunterart spiegelt die Ablehnung einzelner Wirklichkeitserscheinungen und Ideale wider, um sie durch ihre Gegenüberstellung zu vernichten. Sie kann sowohl rein subjektive Ablehnung als auch objektive verkörpern. In der sarkastischen Tonunterart wird gewissermaßen der Nichtglaube an die Möglichkeit widergespiegelt, die Wirklichkeit dem Ideal anzupassen. Die psychologische Grundlage des Sarkasmus bilden Emotionen wie Haß, Ekel, Verachtung, Feindseligkeit und das Gefühl des Komischen.

Ironische und sarkastische Tonunterarten kommen in den Zeitungsgenres oft in gemischter Form vor und erfüllen die Funktion des sprachlichen Kampfmittels im politischen Kampf. Zu den spezifischen Funktionen der sarkastischen Tonunterart gehören die Bloßstellung mit dem Zweck, Veränderungen zum Besseren herbeizuführen, böser Spott mit dem Zweck, Ablehnung gegenüber der Nichtentsprechung der Wirklichkeit dem Ideal auszudrücken und der Einfluß auf die Gemeinschaft mit dem Ziel, eine bestimmte Einstellung zu erzeugen, die entgegengesetzte Handlung programmiert. Die letzte Funktion der sarkastischen Tonunterart hat die Simulation der ablehnenden Einstellung zum Denotat zur Grundlage und wird in der simulierten sarkastischen Tonunterart verkörpert. Mit ihrer Hilfe ist die Manipulierung der öffentlichen Meinung möglich. Dies geschieht bei der Hyperbolisierung der negativen Tatsachen und der Verletzung der Gesetze des rituellen Denkens der Gemeinschaft.

Die dritte Tonunterart, die auch zum Spektrum der humoristischen Tonabart gehört, ist *die satirische Tonunterart*. In ihr wird die militante Einstellung des Autors zu den dargestellten Lastern der Gesellschaft mit Hilfe "der Strategie des Angriffs im Wort" (Literatur II 1965: 507) widergespiegelt. In der satirischen Tonunterart wird viel direkter als in der sarkastischen die negative Einstellung des Autors zu den Mängeln des Lebens ausgedrückt. Dabei kann die Direktheit der negativen Einstellung der Form nach allegorisch sein, was aber ihre Feindseligkeit in bezug auf die Überwindung der Mängel nicht vermindert. In dieser Tonunterart wird die Einstellung des Autors zu den negativen Erscheinungen der Gesellschaft deutlich, die den Grundpfeilern dieser Gesellschaft vollkommen widerspricht. Den kühnen Standpunkt des Autors zeichnet die feste Überzeugung von der Gerechtigkeit seines Messianismus und der uneingeschränkte Glaube an die Unterstützung der breiten Massen der Bevölkerung aus, die er über die Mängel der Gesellschaft aufklärt. Dieser Umstand beeinflusst die

Abart der satirischen Tonunterart, und zwar *die optimistische satirische Tonunterart*, die meistens durch die Variabilität der folgenden Töne vertreten ist: *erhaben*, manchmal *pathetisch* (Pathos aufgrund der Standpunktgleichheit von Autor und Leser bei der Einschätzung der objektiven Realität, Vgl. Kern 1994, 410), *energisch*, *humoristisch-sarkastisch*, *weisend*, *beweisend*, *belehrend* (kann simuliert werden), *antithetisch*.

Die pessimistische satirische Tonunterart entsteht, wenn der Glaube an die Unterstützung durch die Öffentlichkeit fehlt. Dabei werden solche Töne aktualisiert, wie *traurig*, *teilweise tragisch*, *erhaben*, *sarkastisch* (z.B. in den Erzählungen von Tucholsky). Die satirische Tonunterart ist eine komplexe Erscheinung. Wenn der humoristischen Tonunterart das Gefühl des Humors, der ironischen das Gefühl der Ironie entspricht, so bilden für die satirische Tonunterart drei ästhetische Gefühle (das des Humors, der Ironie und des Tragischen) und eine Palette von Basisemotionen (z.B. Wut, Erregung, Empörung) die Grundlage. Ihr grundlegender Unterschied im Vergleich zu den anderen Tonunterarten ist der Umstand, daß sie ausschließlich in den Textsorten des Funktionalstils der schönen Literatur vorkommt und sehr selten in der literarischen Zeitungstextsorte "Feuilleton" und zwar, in seiner Abart des "operativen Feuilletons" (von 30 Texten hatte nur einer den satirischen Ton lokaler Bedeutung, d.h. er kam im Text nur einmal in der Bezeichnung eines Regisseurs vor). Dies zeugt von der Dominanz der ästhetischen Funktion in dieser Tonunterart, die für den gesamten Funktionalstil der schönen Literatur dominant ist.

Die satirische Tonunterart ist in den Texten in unterschiedlichem Maße vertreten. Das hängt von den Besonderheiten der Textsorte, der Kurz- oder Langlebigkeit der dargestellten Mängel der Gesellschaft und ihrer Verwertung seitens des Autors ab. Töne des ironisch-sarkastischen Spektrums und zum Teil der humoristischen Tonabart werden durch den energischen ausgeglichenen Rhythmus geformt, der stellenweise pulsierend und antithetisch sein kann und von der expressiven Syntax (Isolierung, Absonderung, Zeugma, Wiederholung, Ausrufe- bzw. Aufforderungssätze, rhetorische Fragen) geprägt wird. Dazu kommt noch die expressive Lexik mit positiver oder negativer Wertung, Lexik mit absoluter oder kontextueller Stilfärbung (Metapher, Hyperbel, Untertreibung, Oxymoron, Wortspiel, Doppelsinn (oft bei der Anwendung des Zitats), Wiederholung und Antithese. Für die satirische Tonunterart ist das Parodieren anderer Tonarten, -abarten, -unterarten, Töne und Tönungen charakteristisch, z.B. Intelligibilität eines wissenschaftlichen Textes.

Die Tonpalette, die aufgrund der Analyse von Texten mit der stilistischen dramatisch-epischen Tonart zusammengestellt wurde, besteht aus folgenden

Tönen: *aufgeregt, beunruhigt, begeistert-mitreibend, leidenschaftlich, geheimnisvoll, orakelhaft-elektrisierend, ergriffen-traurig, tief-traurig, verzweifelt, entrüstet, leicht-boshaft, beunruhigt-aufgereizt, alarmierend, erbittert-mißmutig, gereizt, exaltiert, simpel-naiv, belehrend-naiv, naiv-enthusiastisch.*

Schematisch kann man die Tonhierarchie der grundlegenden stilistischen Tonarten wie folgt darstellen.

Literatur

- Брандес М.П., 1990, *Стилистика немецкого языка*, Москва.
- Кирилюк А.С., 1994, *Категории предельных оснований и проблемы реконструкции первичных структур сознания. – Рациональность и семиотика дискуссия*, Киев, с. 38-58.
- Мінковського простір, 1982 УРЕ.- 2-е вид. Т.7, Київ.
- М'ясоїд П.А., 1998, *Загальна психологія*, Київ.
- Станиславский К., 1955, *Т.3 – В 8 т.*- Москва.
- Hartmann, E.v., 1924, *Philosophie des Schönen*, Berlin.
- Hartung, M., 1994, *Ironische Äußerungen in privater Scherzkommunikation.- Scherzkommunikation. Beiträge aus der empirischen Gesprächsforschung*, Opladen, S. 109-143.
- Kern, P.Ch., 1994, *Pathos. Vorläufige Überlegungen zu einer verpönten Kommunikationshaltung. – Texttyp, Sprechergruppe, Kommunikationsbereich. Studien zur deutschen Sprache in Geschichte und Gegenwart. Festschrift für Hugo Steger zum 65. Geburtstag.* – Berlin, New York, S. 396-411.
- Literatur II, zweiter Teil.*, 1965, Hrsg. W.-H. Friedrich, W.Killy, Frankfurt a.M.
- Pfütze, M., 1970, *Grundgedanken zu einer funktionalen Textlinguistik. – Textlinguistik №1*, Dresden.
- Preu, O., Stötzer, U., 1988, *Sprecherziehung*, Berlin.
- Sandig, B., 1986, *Stilistik der deutschen Sprache*, Berlin; New York.

Поліфонічна будова тексту

Стаття присвячена новому напрямку дослідження тексту, який ґрунтується на концепції діяльнісної обумовленості текстоутворення, теорії ритмів та концепції психічної стереотипності видів діяльності. Визначено види ритму, які відбивають екстралінгвістичне в тексті й утворюють основу його тональності, як концентрата всіх його експресивних засобів. Пропонується система тональностей і окремих тонів, що становлять поліфонію тексту.

Das polyphone System eines Prosatextes

stilistische Tonarten

