

Die literarisch konstruierte Mündlichkeit in *Les Frustrés*  
von Claire Bretécher

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie

in der

Fakultät für Philologie

der

RUHR-UNIVERSITÄT BOCHUM

vorgelegt

von

Stella Quinquis

Gedruckt mit der Genehmigung der Fakultät für Philologie der Ruhr-Universität  
Bochum

Referent: Prof. em. Dr. Udo L. Figge

Korreferent: Prof. Dr. Franz Lebsanft

Tag der mündlichen Prüfung: 23. 07.2004

## Danksagung

Mein besonderer Dank gilt meinem Doktorvater Professor em. Dr. Udo L. Figge für die fürsorgliche Betreuung der Arbeit. Ihm bin ich für seine kritische Durchsicht und wertvollen Kommentare sehr verbunden.

Weiter bin ich Professor Dr. Franz Lebsanft sehr verpflichtet, der trotz seiner zahlreichen anderen Aufgaben das Zweitgutachten übernommen hat.

Schließlich danke ich Sandra Benatti und Jan Flasche für das langwierige und undankbare Korrekturlesen der Arbeit.

## INHALTSVERZEICHNIS

<b>1</b>	<b>EINLEITUNG</b> .....	<b>1</b>
<b>2</b>	<b>COMIC</b> .....	<b>4</b>
2.1	EINGRENZENDE DEFINITION .....	4
2.2	COMIC UND SPRACHE.....	7
2.2.1	Das Szenarium.....	7
2.2.2	Texte .....	13
2.3	COMIC ALS LITERARISCHE GATTUNG .....	15
<b>3</b>	<b>KONZEPTIONELLE MÜNDLICHKEIT UND SCHRIFTLICHKEIT</b> .....	<b>17</b>
<b>4</b>	<b>MÜNDLICHKEIT UND SPRACHVARIATION</b> .....	<b>28</b>
4.1	MÜNDLICHKEIT UND DIASYSTEM .....	28
4.2	MÜNDLICHKEIT UND VARIETÄTEN DES FRANZÖSISCHEN .....	36
4.2.1	Diatopische Variation .....	37
4.2.2	Diastratische und diaphasische Variation .....	38
<b>5</b>	<b>DIE VISUALISIERUNG DER KONZEPTIONELLEN MÜNDLICHKEIT IN COMICS</b> .....	<b>49</b>
5.1	FACE-TO-FACE-KOMMUNIKATION.....	49
5.2	KOMPENSATION DER FEHLENDEN STIMME: DIE PARAVERBALE EBENE .....	54
<b>6</b>	<b>BIOGRAPHISCHES</b> .....	<b>59</b>
6.1	ZUR PERSON BRETÉCHER .....	59
6.2	ZUR COMIC-SERIE: <i>LES FRUSTRÉS</i> .....	60
6.2.1	Beschreibung.....	60
6.2.2	Der bretéchersche Stil.....	61
<b>7</b>	<b>DIE LITERARISCH KONSTRUIERTE MÜNDLICHKEIT IN <i>LES FRUSTRÉS</i></b> .....	<b>68</b>
7.1	METHODISCHES VORGEHEN .....	68
7.2	LAUTLICHE EBENE IN DER GRAPHIE.....	71
7.3	MORPHOSYNTAKTISCHE EBENE.....	82
7.3.1	Die Herausstellung .....	82
7.3.1.1	Segmentierung.....	83

7.3.1.2	Präsentativa .....	98
7.3.1.3	Zusammenfassung .....	103
7.3.2	Weitere syntaktische Verfahren .....	103
7.3.3	Negation.....	109
7.3.4	Frage .....	117
7.3.5	Pronomina .....	124
7.3.5.1	<i>On – nous</i> .....	124
7.3.5.2	<i>Ça</i> und <i>cela</i> .....	134
7.3.5.3	Das polyfunktionale <i>que</i> .....	139
7.3.6	<i>Futur simple – futur périphrastique</i> .....	142
7.4	GESPRÄCHSWÖRTER .....	156
7.5	LEXIKALISCHE EBENE .....	173
7.5.1	Vorbemerkungen.....	173
7.5.2	Diasystematische Markiertheit der Lexik .....	175
7.5.3	Lexikalische Aspekte.....	177
7.5.3.1	Wortbildungsverfahren .....	177
7.5.3.2	Entlehnungen.....	179
7.5.3.3	Neologismen: Neue Signifikate.....	181
7.5.3.4	Rhetorische Figuren.....	184
7.5.3.5	Kraftwörter.....	187
7.5.3.6	<i>Passe-Partout</i> -Wörter .....	188
7.5.3.7	Deiktika.....	190
<b>8</b>	<b>ZUSAMMENFASSUNG.....</b>	<b>194</b>
	<b>LITERATURVERZEICHNIS.....</b>	<b>198</b>

## 1 Einleitung

Die Themen "Mündlichkeit" und "Schriftlichkeit" und das Spannungsverhältnis dieser Varietäten sind in den letzten Jahren in den Mittelpunkt der linguistischen Forschung gerückt.<sup>1</sup> Zur Untersuchung wurden zum Beispiel Romane, Briefe und Dramen herangezogen. Obwohl die Gattung Comic in die linguistische Forschung Eingang gefunden hat, wurde sie aus der Untersuchung literarischer Mündlichkeit bisher weitgehend ausgeklammert. Dies erklärt sich daraus, dass die Nachahmung gesprochener Sprache ein konstituierendes Merkmal der Comic-Texte ist: Da in den Comics mündliche Kommunikation inszeniert wird, ist ein genereller Gebrauch sprechsprachlicher Merkmale ohnehin zu erwarten. Interessant zu untersuchen ist es jedoch, welche sprachlichen Mittel Comic-Autoren einsetzen, um gesprochene Sprache nachzuahmen. Weiterhin hat das Vorhandensein der Comic-Bilder einen Einfluss auf die künstliche Umsetzung der Mündlichkeit.

Aufgabe der vorliegenden Dissertation ist es daher, diesem Mangel der Forschungsliteratur durch eine empirische Untersuchung selbstgewählter Comics abzuwehren. Das linguistische Interesse dieser Arbeit liegt zum einen im Einsatz und in der Anpassung der Mündlichkeit an den schriftlichen Charakter der Gattung Comic. Zum anderen stellt sich die Frage, in welchem Zusammenhang die Nachahmung gesprochener Sprache mit der in Comics beabsichtigten humoristischen Wirkung steht.

Für die Untersuchung wurde die Comic-Serie *Les Frustrés* von Claire Bretécher ausgewählt, da hier die Comic-Texte einen großen Raum einnehmen. Lediglich diese erste Comic-Serie der Autorin einer ausführlichen Analyse zu unterziehen hat folgende Gründe: Die Beschränkung auf eine einzelne Serie ermöglicht es, exemplarisch ein Gesamtbild zu bekommen, wie Mündlichkeit in Comics behandelt wird. Darüber hinaus fällt die Auswahl auf ihr erstes Werk, da angestrebt wird, eine Nachahmung gesprochener Sprache zu untersuchen, die möglichst wenig Verfremdung oder überhöhte Stilisierung enthält, wie es in der folgenden Comic-Serie *Agrippine* von Claire Bretécher der Fall ist.

Ziel der Arbeit ist es herauszuarbeiten, welche Funktion die Mündlichkeit in der Comic-Serie *Les Frustrés* von Bretécher hat: Aus welchen Gründen und mit welcher Intention setzt die Autorin bestimmte Merkmale gesprochener Sprache in ihren Comics ein? Es wird zu zeigen sein, dass ihre primäre Absicht ist, den fiktiven Figuren ihrer

---

<sup>1</sup> Vgl. Raible: 1998.

Comics sprachlich eine soziale Authentizität zu verleihen, nämlich die Zugehörigkeit zur Gruppe der linken Intellektuellen. Weiterhin wird deutlich werden, dass die Autorin über die Absicht eine sprachliche Realität wiederzugeben hinaus das Ziel verfolgt, die Figuren zu ironisieren.

Im Hinblick auf die angesprochene Absicht und Zielsetzung werden grundlegende Merkmale von Mündlichkeit auf der lautlichen, morphosyntaktischen und lexikalischen Ebene erarbeitet, wobei der morphosyntaktische Bereich aufgrund der Charakteristik des Französischen im Mittelpunkt der Textanalyse stehen wird. Zu diesem Zweck wird eine statistische Untersuchung durchgeführt: Eine statistische Auswertung bietet eine gute Vergleichsmöglichkeit mit den schon vorhandenen Untersuchungen zur Mündlichkeit. Jedoch geht es bei der empirischen Untersuchung nicht nur um quantitative, sondern auch um qualitative Aspekte, denn sonst kann keine Aussage über das Funktionieren sprechsprachlicher Elemente in Comics gemacht werden.

Die Arbeit gliedert sich im Folgenden in sieben Kapitel:

In Kapitel 2 werden zunächst die Charakteristika von Comics erarbeitet: Beginnend mit einer eingrenzenden Definition von Comics, werden die Texte und ihre Bedeutung für Comics behandelt. Sodann wird die Frage nach der Einordnung des Comics als literarische Gattung erörtert.

In Kapitel 3 wird die sprachtheoretische Unterscheidung zwischen gesprochener und geschriebener Sprache anhand der Ansätze von Söll und von Koch und Oesterreicher dargestellt, die die Grundlage dieser Arbeit bilden.

In Kapitel 4 wird der theoretische Rahmen dieser Arbeit mit der Erweiterung des sprachtheoretischen Modells von Koch und Oesterreicher abgesteckt, das die gesprochene vs. geschriebene Sprache im Varietätenraum einer Einzelsprache als eigene Dimension betrachtet. Auf der Grundlage dieses Modells wird dann erforscht, welche Varietäten des Französischen als gesprochen gelten.

In Kapitel 5 werden die gattungsspezifischen Möglichkeiten des Comics herausgearbeitet, die Mündlichkeit in Comics zu visualisieren. Behandelt wird zunächst die Inszenierung der Face-to-Face-Kommunikation und daraufhin die gattungsspezifische Möglichkeiten, die fehlende Stimme zu kompensieren.

In Kapitel 6 wird nach der Biographie Bretéchers die Comic-Serie *Les Frustrés*, die als Datenbasis für die empirische Untersuchung dient, sowie der Comic-Stil der Autorin vorgestellt.

In Kapitel 7, dem Hauptteil der Arbeit, wird die literarische Mündlichkeit in *Les Frustrés* untersucht. Nachdem auf das methodische Vorgehen eingegangen wurde, werden die lautliche Ebene, die morphosyntaktische Ebene, die Gesprächswörter und die lexikalische Ebene Gegenstand der empirischen Untersuchung sein. Außer in Teilkapitel 7.5, in dem die Lexik nur exemplarisch untersucht wird, beginnt jedes Teilkapitel mit einer Darstellung des Forschungsstands des jeweils behandelten Themas. Dies ermöglicht die im Anschluss daran dargestellte eigene praktische Untersuchung in den Forschungskontext einzuordnen. Jedes Teilkapitel endet mit einer Zusammenfassung der wichtigsten Ergebnisse.

Den Schluss dieser Arbeit bildet eine Zusammenfassung der Ergebnisse.



## 2 Comic

### 2.1 Eingrenzende Definition

Eine Definition von Comics geben zu wollen, ist ein schwieriges Unterfangen, denn Comics sind durch verschiedene Aspekte gekennzeichnet. Deshalb enthalten die in der Literatur angegebenen Definitionen über Comics jeweils nur diejenigen Charakteristika, die, je nach Zielsetzung der jeweiligen Untersuchung, zu einer definitorischen Eingrenzung benötigt werden.

In diesem Teilkapitel wird zunächst auf einige dieser Definitionen von Comics eingegangen. Ziel ist es, anhand dieser Definitionen die Comic-Serie *Les Frustrés* zu charakterisieren.

Das *Dictionnaire de la bande dessinée* (1997) gibt folgende Definition von Comics an:

"Bande dessinée (ou plus simplement B.D.): l'expression fait aujourd'hui partie du langage courant. Elle désigne ce que d'aucuns appellent la figuration narrative, cette forme hybride mêlant le texte et l'image." (Gaumer / Moliterni: 1997, S. 42)

Aus dieser Definition geht zunächst hervor, dass sich im Französischen, im Gegensatz zur deutschen Sprache, die die englische Bezeichnung *Comic* beibehalten hat, der Ausdruck *bande dessinée* und sogar das Sigel *BD* als eigenständige Termini durchgesetzt haben. Diese Unterschiede in der Begrifflichkeit auch im Gegensatz zu anderen Sprachen sind darauf zurückzuführen, dass Comics spezifische historisch, gesellschaftlich und kulturell bedingte Entwicklungen durchliefen, die zu eigenen Comic-Traditionen geführt haben. In der französischsprachigen Fachliteratur wird auch gelegentlich der Begriff *Comic* als Synonym verwendet<sup>2</sup>, so dass im weiteren Verlauf dieser Arbeit *Comic* als Oberbegriff übernommen wird. Die Definition des *Dictionnaire de la bande dessinée* bringt die in der Comic-Forschung meist herausgearbeitete Beobachtung zum Ausdruck,<sup>3</sup> dass durch das Nebeneinander von Text und Bild eine Geschichte erzählt wird. Diese Definition erweist sich als unbefriedigend, denn Comics lassen sich nicht allein durch das gleichzeitige Auftreten von Texten und Bildern charakterisieren.

Fresnault-Deruelle gibt in einer anderen Definition von Comic eine ausführlichere Umschreibung:

---

<sup>2</sup> Vgl. Fresnault-Deruelle: 1977.

<sup>3</sup> Vgl. Riedemann: 1988, S. 1.

"Forme moderne de narration figurative, la bande dessinée (BD) se caractérise comme une production intégrant des séquences d'images manufacturées, dotées ou non de textes s'y insérant, et complétées de divers signes idéographiques parmi lesquels les ballons sont les plus notables. Produites en masse à des fins presque uniquement distractives, ces images affichent une organisation ouvertement tributaire des conditions techniques et économiques qui président à leur fabrication: le strip, la page, la suite de pages ou l'album en vertu desquels les séquences sont programmées influent exemplairement sur le style, la thématique et l'organisation des récits dessinés proposés aux lecteurs." (Fresnault-Deruelle: 1986, S. 62)

Fresnault-Deruelle verdeutlicht das Spezifische an den Comics<sup>4</sup>, nämlich den sequentiellen Aspekt von Comics durch die Bildfolge. Erst durch die Aneinanderreihung werden die Handlungsabläufe dargestellt. Dieser Aspekt bringt mit sich, dass mindestens zwei aufeinander bezogene Bilder nötig sind, um eine Geschichte zu erzählen.<sup>5</sup> Als Haupteigenschaften von Comics gelten nach Fresnault-Deruelle ihre kommerzielle Zweckgerichtetheit und die technischen Produktionsbedingungen, die Einfluss auf Form und Inhalt haben. In der Beschreibung bleibt die Spezifizierung der Inhalte jedoch ebenso aus wie eine Erklärung für die Tatsache, dass die Texte fakultativ sind.

Im Gegensatz zu Fresnault-Deruelle geht Dolle-Weinkauff (<sup>3</sup>1997: 312) von einer knappen Definition von Comics aus:

"Gattung visuell-verbales Erzählens, am weitesten verbreitete Form der Bildgeschichte im 20. Jh."

Unklar dabei ist, was unter "visuell-verbalem" Erzählen zu verstehen ist. Es folgt eine formalisierte Erklärung zur Definition, in welcher spezifiziert wird, was Comic ist:

"Sequenz aus gezeichneten oder montierten Einzelbildern mit integriertem Schrifttext. Strukturbestimmend sind das Arrangement der im Format aufeinander abgestimmten Bildkästen (Panels) und die Textrepräsentation in Sprechblasen sowie Blockkommentaren."

Festzuhaltende charakteristische Merkmale sind folgende:

- Spezifische Comicelemente: Bildkästen (Panels), Sprechblasen, Blockkommentare
- Die Erzählung als Ergebnis eines Arrangements
- Die Integration der Texte in die Bilder
- Die Texte als strukturbestimmend

Die genannten Definitionen beziehen sich weder auf sämtliche Comicgenres noch auf ihre Bezeichnungen und sind daher zu allgemein. In dieser Hinsicht sind weitergehende Erläuterungen angebracht, damit die Charakteristika der Comic-Serie

<sup>4</sup> Vgl. Riedemann: 1988, S. 177.

<sup>5</sup> Vgl. auch die Definition von Krafft: 1978, S. 13.

*Les Frustrés* erfasst werden können. Comics mit humoristischem Inhalt, zu denen auch das Basismaterial dieser Arbeit gehört, werden *Funny-Comics*<sup>6</sup> genannt. Sie bilden meist eine abgeschlossene Geschichte, die auf den Schluss hin angelegt ist:<sup>7</sup> Sie enden mit einer überraschenden Pointe, die auf das letzte Panel fällt. Solche satirisch-kritischen Comics resultieren in der Regel aus der Arbeit eines einzelnen Autors. Dies ist hingegen nicht der Fall für andere Comicgenres, für welche meistens ein Zeichner und ein Dialogverfasser eingesetzt werden. Das Gattungsspektrum der pointiert-humoristischen Comics reicht von der Episode (vier Panels bis zu einer Seite) bei einer Veröffentlichung in der Presse bis zu einer Folge von Episoden mit inhaltlichen Grundmustern wie Serienfiguren, Umwelt der Akteure und typischen Konfliktmodellen (Comic-Serie), die in einem Heft veröffentlicht werden.

Die genannten Merkmalen von Comics resümierend, lässt sich die Materialbasis *Les Frustrés* folgendermaßen kennzeichnen:

- Es handelt sich um eine Folge von mindestens zwei Panels.
- Sie haben eine in sich abgeschlossene Erzählstruktur.
- Sie haben humoristischen Inhalt und werden deshalb als *Funny-Comics* bezeichnet.
- Sie haben eine kommerzielle Zweckgerichtetheit, die einen bestimmten Leserkreis als Zielgruppe hat.
- Sie konstituieren sich ausschließlich aus Bildern, in die die Texte integriert werden.
- Sie wurden von einer einzigen Autorin verfasst, die die Bilder mit den Zeichnungen und den Texten konzipiert hat.

Von den hier genannten Merkmalen von Comics zur Kennzeichnung der Comic-Serie *Les Frustrés* von Claire Bretécher steht der Aspekt der Bildhaftigkeit von Comics im Mittelpunkt des Interesses. In der Literatur wie auch in den zitierten Definitionen wird durchgehend behauptet, Comics bestünden aus Bildern und Texten. Jedoch sind Comic-Texte<sup>8</sup> genauso wie die Zeichnungen Bilder. Diese Meinung vertritt auch Fresnault-Deruelle (1972: 29), wenn er behauptet, dass "Le mot fait image".<sup>9</sup> Ähnlich sind für Figge (2000) Texte als Druckbilder von in der Regel mündlichen Beiträgen der

---

<sup>6</sup> Vgl. Dolle-Weinkauff: <sup>3</sup>1997, S. 312. In seinem Artikel weist Dolle-Weinkauff (<sup>3</sup>1997: 312ff.) auf die geschichtliche Entwicklung von Comics hin, in der eine Vielzahl von Begriffen entstanden ist, deren Unterscheidung nicht immer eindeutig ist.

<sup>7</sup> Vgl. Fresnault-Deruelle: 1977, S. 172.

<sup>8</sup> Im Weiteren verstehen wir unter *Texte* in dieser Arbeit Texte, die konstitutiv ausschließlich aus verbalen Elementen bestehen, wobei ein Text aus einem Satz bestehen kann, bzw. ein Satz auch ein Text sein kann.

<sup>9</sup> Vgl. auch Fresnault-Deruelle: 1977, S. 169.

gezeichneten Figuren bzw. als Bilder von textlichen Zeichen zu verstehen. Durch die Transkription ihrer mündlichen Äußerungen erhält der Leser ein Bild vom Gesprochenen. Im Allgemeinen wird den Comic-Texten eine untergeordnete Rolle zugesprochen, zum einen, weil sie als fakultativ gelten, zum anderen, weil die Rezeption der Zeichnungen unmittelbarer als die der Texte ist und somit die Aufmerksamkeit des Lesers gelenkt wird. Im nächsten Teilkapitel soll auf die Frage der textlichen Bilder in den Comics eingegangen werden.

## 2.2 Comic und Sprache

In diesem Teilkapitel wird zunächst die Frage nach der Bedeutung der Texte in den Comics an Hand einer Analyse des Prozesses der Comic-Produktion behandelt. Im Anschluss wird auf die in Comics enthaltenen Textkategorien eingegangen.

### 2.2.1 Das Szenarium

Die Beschreibung der Etappen von einem Inszenierungsplan über eine Synopsis bis zur Inszenierung selbst soll zeigen, dass die Texte eine entscheidende Rolle in Comics haben.

Zunächst muss, wie beim Film, ein Inszenierungsplan entworfen werden, in dem bestimmt wird, welche Personen, Sachen und/oder Orte inszeniert werden sollen. Gegenstand des Inszenierungsplans sind weiterhin die Handlungen, insbesondere auch die Sprachhandlungen. Der Comic-Autor entscheidet in dieser ersten Phase, welche Elemente analog oder diskret dargestellt werden. In semiotischer Perspektive<sup>10</sup> heißt dies, dass er die Konzepte, die er in seinem Gedächtnis gespeichert hat, zeichnerisch oder textlich aufs Papier bringen möchte. Denn während die Zeichnungen mit fließenden Übergängen wahrgenommen werden, vermitteln die Texte deutlich gegeneinander abgegrenzte Inhalte. Bei der bildlichen Darstellung wird nicht nur das Aussehen einer Comic-Figur präsentiert, sondern auch ihre Mimik, Gestik und Bewegung. Durch eine solche Darstellung ist die äußere Charakterisierung sowie die Visualisierung der psychischen Zustände der handelnden Figuren möglich. Andere Elemente wie Landschaften als Hintergrund können dargestellt werden. Sie konstituieren dann den räumlichen Rahmen der Comic-Geschichte. Neben dem

---

<sup>10</sup> Vgl. Figge: 1999b.

anschaulichen Bild werden verschiedenartige Texte in die Erzählung eingebunden. Während die Bilder dafür zuständig sind, das Aussehen einer Comic-Figur oder die Hintergründe einer Geschichte festzulegen, dienen die textlichen Elemente dazu, nicht nur das Dargestellte deutlich zu machen, sondern für die Geschichte wichtige konkrete Inhalte zu verbalisieren,<sup>11</sup> die meist durch die Comic-Figuren vermittelt werden. Comics leben von den Dialogen der Comic-Figuren. Auch wenn die Comic-Figuren bereits bildlich dargestellt sind, existieren sie erst, wenn sie sich sprachlich äußern. Sie erleben Situationen, in denen sie Stellung beziehen müssen, und dadurch formt sich ihr individuelles Charakterbild. Zudem besteht die Comic-Welt aus Begegnungen bzw. Wiederbegegnungen, in deren Verlauf viele Gespräche entstehen. Daraus resultiert, dass die Haupteigenschaft der Comic-Figuren die Gesprächigkeit ist:

"Cette débauche de parole est un phénomène capital dans l'univers de la B.D. Celle-ci est un monde où les gens sont nécessairement bavards." (Fresnault-Deruelle: 1972, S. 39)

Die Dialog- bzw. Monologtexte sind unerlässlich zur Verbalisierung von Gedanken, Meinungen, Absichten und Emotionen. Sie werden meist in Sprechblasen eingerahmt, diese können aber auch weggelassen werden.<sup>12</sup> Dass "le texte n'est pas toujours nécessaire à la compréhension de l'histoire: un récit mis en images sur une seule planche (chaque feuille dessinée) peut très bien se passer de commentaire ou de bulle" (Baron-Carvais: <sup>4</sup>1994, S. 6), bedeutet eigentlich, dass die Figuren sich verbal nicht äußern. In einem solchen Fall sprechen die Bilder für sich.<sup>13</sup> Die Comic-Texte haben somit die Funktion, der Stummheit der zeichnerischen Bilder entgegenzuwirken.<sup>14</sup> Dies geschieht insbesondere durch die Sprachhandlungen der Comic-Figuren. Somit steht fest, dass Comics in die dramatische Gattung eingeordnet werden können, deren Dramatik außer in tatsächlichen Handlungen in Dialogen bzw. Monologen liegt,<sup>15</sup> die bis in die Einzelheiten festgelegt werden müssen, je nachdem, welche Absicht der Autor verfolgt. Meist wird die Unterhaltung durch lustige, spannende oder abenteuerliche Comic-Geschichten erreicht. Die Dramaturgie, die bei den *Funny Comics* das Ziel hat, Komik zu bewirken, wird anhand verschiedener Mittel erzielt: Zeichenstil, Sprachspiel, Überraschungspointe oder Spannung.<sup>16</sup> Ein cartoonhafter Zeichenstil, der auf einer

---

<sup>11</sup> Vgl. Grünewald: 1991, S. 47.

<sup>12</sup> Vgl. Baron-Carvais: <sup>4</sup>1994, S. 51.

<sup>13</sup> Vgl. Fresnault-Deruelle: 1972, S. 42.

<sup>14</sup> Vgl. Figge: 2000.

<sup>15</sup> Vgl. Fresnault-Deruelle: 1986, S. 7.; Wienhöfer: 1979, S. 118; Figge: 2000.

<sup>16</sup> Vgl. Grünewald: 1991, S. 88.

zeichnerischen Reduzierung beruht und Humor signalisiert, kann Comic-Figuren karikaturhaft aufgrund von Verzerrung, Übertreibung, Stilisierung darstellen.<sup>17</sup>

Im Comic wird der Fiktionalität eine besondere Bedeutung zuteil. Die Phantasie eines Comic-Autors kann Elemente seines authentischen Wissens beliebig miteinander kombinieren und damit ist die Comic-Geschichte ein künstliches, fiktives und konstruiertes "Produkt", das aus der Phantasie des Autors entsteht:<sup>18</sup>

"Vivant l'un de l'autre, langage et typographie s'épaulent mutuellement pour donner à la parole des personnages comme à l'univers des bruits qui l'entoure cette réalité dont on sait bien qu'elle n'est dans le texte comme dans le dessin qu'un effet de réel, une illusion du vrai." (Allaire 1990, S. 220)

Zeichnerische und textliche Comic-Bilder sind Umsetzungen von Gedanken des Autors, die nur annähernd Ähnlichkeit zur Wirklichkeit haben können. Sie werden deshalb von Figge (2000) als *künstliche Wirklichkeiten* bezeichnet: Sie bestehen in Comics aus Schwärzungen und eventuell Farben, die auf Papier aufgetragen werden.

Es wird in der Comic-Forschung behauptet, dass durch die Texte nicht alles gesagt werden könne.<sup>19</sup> Aus dem bisher Dargestellten ergibt sich, dass das Fehlen von Texten in Comics nicht darauf zurückzuführen ist, dass Texte in Comics nichts sagen. Im Gegenteil, da die Sprache ein hohes Abstraktionsniveau hat, vermittelt der Text etwas, das die Zeichnungen nicht leisten können, wie z.B. einen Zeitsprung oder eine Namensnennung. In Comics, in denen die Narration durch die Texte übernommen wird, spielt das Bild eine erzählerische Nebenrolle:<sup>20</sup> Seine Rolle beschränkt sich darauf, den Rahmen einer Geschichte abzustecken, in welchem die Texte dargestellt werden. In Comics, in denen die Erzählung durch die Zeichnungen getragen wird, haben die Texte eine Selektionsfunktion: Aus der Fülle von zeichnerischen Informationen werden bestimmte für die Erzählung wichtige Elemente sprachlich festgehalten, und gleichzeitig wird eine etwaige Mehrdeutigkeit vermieden. In seinem Artikel *Rhétorique de l'image*, der die Beziehung zwischen Bild und Text behandelt, spricht Barthes in diesem Zusammenhang von einer *fonction d'ancrage*:

"[...] le texte dirige le lecteur entre les signifiés de l'image, lui en fait éviter certains et en recevoir d'autres; à travers le dispatching souvent subtil, il le téléguide vers un sens choisi à l'avance." (Barthes: 1972, S. 244)

Somit ist das Nebeneinander von zeichnerischen und textlichen Bildern das Ergebnis

---

<sup>17</sup> Vgl. Grünewald: 1991, S. 45.

<sup>18</sup> Vgl. Grünewald: 1991, S. 31.

<sup>19</sup> Vgl. Baron-Carvais: <sup>4</sup>1994, S. 6f.; Allaire: 1990, S. 221.

<sup>20</sup> Vgl. Fresnault-Deruelle: 1972, S. 43.

einer strategischen Entscheidung des Comic-Autors. Die Texte sind dabei von Wichtigkeit, denn von der Art und Weise, wie sie eingesetzt werden, hängt die Qualität einer Comicgeschichte ab. Sie sollen adäquat als Präzisierung und Ergänzung der Zeichnungen benutzt werden. Durch einen zu starken oder zu geringen Einsatz von Texten verliert der Comic seine optimale Aussagekraft, die durch Konkurrenz von Texten und Zeichnungen erzielt wird. Der Einsatz von Texten in den Comics kann anhand einer Bild-Text-Untersuchung analysiert werden. Die Forschung hat sich bereits mit der Thematik der Beziehung von Text und Bild in den Comics beschäftigt,<sup>21</sup> wobei meist das Bild Ausgangspunkt der Untersuchung war. In der Regel zeigten jedoch die jeweiligen semiotischen Analysen der Bild-Text-Beziehungen in Comics ihre Grenzen, dort wo es darum geht, die Analyse visueller und sprachlicher Informationen auf einer gemeinsamen Ebene zu vereinen.<sup>22</sup>

Die Erstellung einer Synopsis kennzeichnet den zweiten Schritt zur Produktion eines Comics. Es handelt sich um die Aufbereitung einer Geschichte nach der für Comics spezifischen Erzählmethode zu einer Bildfolge. In dieser Phase beginnt der Aufbau der Comic-Geschichte mit der Festlegung der Sprechblasentexte. Es handelt sich insofern um einen entscheidenden Schritt, als – wie bereits erwähnt – Sprachhandlungen für Comics essentiell sind. Die Sprechblasentexte übernehmen die Narration und treiben die Handlung durch ihre *fonction de relais* voran<sup>23</sup>, die Barthes folgendermaßen beschreibt:

"La fonction de relais [...] on la trouve surtout dans les dessins humoristiques et les bandes dessinées. Ici la parole (le plus souvent un morceau de dialogue) et l'image sont dans un rapport complémentaire; [...] cette parole-relais [...] fait véritablement avancer l'action en disposant dans la suite des messages, des sens qui ne se trouvent pas dans l'image." (Barthes: 1972, S. 245)

Anschließend werden Handlungsabläufe entworfen und in Sequenzen gegliedert. Das Zerlegen in Bilder wird nach einer filmisch orientierten Schnitttechnik vorgenommen. Die Anzahl und Größe der Panels sowie deren Inhalte werden bestimmt, wobei im

---

<sup>21</sup> Riedemann (1988: 43) zählt mehr als 20 Veröffentlichungen über die Beziehungen zwischen Bilder und Text.

<sup>22</sup> Vgl. Spillner: 1980, S. 627. Eine Untersuchung der Beziehungen zwischen Textlichem und Bildlichem und ihre Funktion anhand zweier Geschichten aus der Comic-Serie *Les Frustrés* von Claire Bretécher wurde unter dem semiotischen Ansatz von Figge (1999a) in Rahmen des Hauptseminars "Sprache und andere semiotische Systeme" im Wintersemester 1999/2000 durchgeführt. Die Untersuchung zeigte eine große Unabhängigkeit der Texte von den Bildern, was auf eine strategische Entscheidung von Bretécher zurückzuführen ist, Komik zu erzielen. Durch dieses Verfahren, das darin besteht, die Bilder und die abgebildeten Texten in Konzepte umzuformen, erwies sich weiterhin Figges Ansatz als adäquate Methode der Text-Bild-Beschreibung, um den kommunikativen Funktionsweisen der Comics zugrundeliegenden komplexen Phänomenen näher zu kommen.

<sup>23</sup> Wir stimmen also Wienhöfer (1979: 118) nicht zu, wenn sie die handlungsteibende Funktion im Comic auf Rezitative einschränkt.

Unterschied zum Film Comics Panels verschiedener Größe haben können, was zu einer Änderung der üblichen Leserichtung führen kann, die von links nach rechts, von einer Panelreihe zur nächsten darunter liegende Reihe und von einer Seite zur nächsten verläuft.<sup>24</sup> Die handelnden Personen und deren Charakteristika werden festgelegt. In Anlehnung an filmische Mittel wird über die Einstellungsperspektive und -größe entschieden. Vogel- bzw. Froschperspektive tragen durch auffällig häufige Wechsel der Perspektive zur Dramatik und Dynamik des Geschehens bei. Der Rekurs auf die genannten filmischen Mittel bietet auch die Möglichkeit, die Aufmerksamkeit des Lesers auf bestimmte Sachverhalte zu lenken. Die Schnitt- und Montagetechnik ist das Ergebnis einer strategischen Anordnung. Während beim Film den Zuschauern die inhaltliche Bindung zu einem einheitlichen Ganzen präsentiert wird, muss diese beim Comic vom Leser selbst vorgenommen werden. Er soll die angebotenen Elemente (Zeichnungen und Texte) selektieren und sie miteinander kombinieren, um eine Geschichte zu erhalten. Das Lesen einer Comic-Geschichte verläuft nach Fresnault-Deruelle (1972: 41) auf zwei Achsen: Der vertikalen Achse, auf welcher eine Text-Bild-Beziehung innerhalb eines Panels hergestellt wird, und der horizontalen Achse, auf welcher die Texte eine Verbindungsfunktion zwischen den Panels haben. Das gleichzeitige Zusammenspiel beider Achsen ergibt das dem Comic innewohnende Prinzip der Kontinuität durch Diskontinuität.<sup>25</sup>

Bei der Aufbereitung der Comics müssen viele Faktoren berücksichtigt werden. Die Art und Weise, wie eine Comicgeschichte erzählt wird, hängt vom Stoff, ihrem Charakter, von der Intention des Autors ab, die wiederum vom Stil und vom Inhalt der Zeitung, in welcher sie publiziert werden, beeinflusst werden. Denn der Comic-Autor muss in Einklang mit der Ideologie der Zeitschrift sein, die seine Comic-Serie publiziert, und deren sozial-politische und thematische Tendenzen berücksichtigen. Er muss weiterhin den Erwartungen der Leserschaft Rechnung tragen und die erweiterte Zielgruppe seiner Comic-Geschichten im Falle einer Zweitveröffentlichung bestimmen, um somit eine breite Resonanz in der Öffentlichkeit zu erzielen und den Erfolg seiner Comics zu sichern. Je nachdem, an welchen Adressatenkreis die Comics sich richten, muss ihre bildnerische Gestaltung erzähltechnisch und zeichnerisch anders vorgenommen werden. Wendet sich eine Comic-Serie an erwachsene Leser, kann der Comic-Autor auf eine komplexe Erzählstruktur z.B. mit Wechsel der Erzählebene und

---

<sup>24</sup> Vgl. Figge: 2000.

<sup>25</sup> Vgl. Fresnault-Deruelle: 1986, S. 76 und Wienhöfer: 1979, S. 96.



mit Rückblenden zurückgreifen,<sup>26</sup> er kann einen realistischen Zeichenstil benutzen und sich auf Schwarz-Weiß-Zeichnungen beschränken.

Resümierend kann festgehalten werden, dass die Erstellung der Synopsis sich als eine wichtige Etappe in der Produktion eines Comics erweist, da hierüber nicht nur die Gesamtheit der Texte bestimmt, sondern auch die Anordnung der Bildelemente (Zeichnungen und Texte) strukturiert wird. Darüber hinaus werden in dieser Phase die Inhalte der Einzelbilder und die Gestaltung des Layouts bestimmt. Fest steht dabei, dass die Texte für die Realisierung eines Comics entscheidend sind. Denn auf der Grundlage der Texte werden die analogen Elemente der Comic-Geschichte in Einzelbilder zerlegt.<sup>27</sup>

Die letzte Etappe ist die Inszenierung, d.h. die Ausführung der Synopsis: Die Geschichte wird aufs Papier gebracht. Es handelt sich um die endgültige Fertigstellung der Reinzeichnungen: Dargestellt werden die Panels, die Texte, Akteure und Hintergründe in einen rechteckigen Rahmen eingefasst.<sup>28</sup> Die Panelrahmen können verschiedenartige Konturen haben: z.B. können sie wellenförmig gezeichnet werden, wenn auf eine Erinnerung der dargestellten Figur hingedeutet wird. Die Zwischenräume, die die jeweiligen Panels voneinander trennen, haben eine temporale Funktion: Meist geben sie zu verstehen, dass Panels in einer Beziehung der Nachzeitigkeit zu ihren jeweiligen voraufgehenden Panels stehen.<sup>29</sup> Sie können aber auch die Funktion der zeitlichen Überbrückung des zeichnerisch Nichterzählten haben. Durch den Abstand zwischen zwei aufeinanderfolgenden Panels kann der zeitliche Abstand zwischen den in ihnen dargestellten Szenen markiert werden. Das Fehlen dieser Zwischenräume kann Zeichen für einen kurzen zeitlichen Übergang sein oder sogar als Zeitlosigkeit interpretiert werden, wie es der Fall bei *Les Frustrés* ist: Die gittermäßige Reihung der Panels dient der Inszenierung des Mikrokosmos einer Gruppe, in der die Zeit keine Rolle spielt.

Inszeniert werden weitere comicspezifische Elemente wie Sprechblasen, Piktogramme für die Visualisierung von nicht-wahrnehmbaren inneren Zuständen (z.B. ein Stern für Schmerz) oder von Geräuschen (z.B. Noten für Musik), Ideogrammen und Onomatopöien. In seiner Inszenierung wirkt der Comic-Autor gegen die Starrheit des

---

<sup>26</sup> Vgl. Grünewald: 1991, S. 41.

<sup>27</sup> Vgl. Deruelle-Fresnault: 1972, S. 48.

<sup>28</sup> Vgl. Wienhöfer: 1979, S. 53ff.

<sup>29</sup> Vgl. Figge: 2000.

Papiers durch sogenannte *Bewegungslinien*:<sup>30</sup> Dies sind Linien oder Striche als Zeichen für die Richtung und die Geschwindigkeit einer Bewegung, die eine Figur oder ein Gegenstand vollzieht. Häufig gelten auch Wölkchen als Zeichen für Schnelligkeit, da sie auf hochgewirbelten Staub verweisen. Zuletzt kann der Comic-Autor eine rasend schnelle Bewegung einer Figur oder eines Gegenstands andeuten, indem er diese Bewegung simultan darstellt: Die Beine einer flitzenden Figur oder der Dolch bei einem heftigen Kampf werden zeichnerisch mehrfach so wiederholt, dass sie für den Leser kaum zu unterscheiden sind, was den Eindruck von Schnelligkeit erweckt.<sup>31</sup>

Für den Prozess der Comic-Produktion lässt sich festhalten, dass die Texte in den Comics entscheidende Funktionen haben: Einerseits drücken die Texte konkrete Inhalte aus und andererseits treiben sie die Geschichte voran. Wenn ein Comic wenig oder gar keine Texte enthält, bedeutet das eigentlich nicht, dass durch die Bilder mehr vermittelt werden kann. Vielmehr handelt es sich um eine strategische Entscheidung des Autors, Sachverhalte in einem bestimmten Moment oder in einem bestimmten Ort zu **zeigen**. Bei Comic-Texten dagegen geht es darum, aufgrund der Abstraktheit der Sprache, komplizierte Sachverhalte, die nicht visualisiert werden können wie die Erzählung eines Geschehens oder die Darstellung eines Prozesses<sup>32</sup> **auszudrücken**. In dieser Hinsicht zeigt sich, dass die Zeichnungen und Texte grundlegend unterschiedliche Funktionen bei der Vermittlung der Geschichte haben, wobei die Texte die führende Rolle übernehmen. Im nächsten Teilkapitel sollen die Comic-Texte näher beschrieben werden.

## 2.2.2 Texte

Mit "Text" sind die im Comic dargebotenen verbalen Elemente gemeint, die ausschließlich in diskreten Einheiten vorkommen, also textliche Zeichen. Es können folgende Kategorien von Texten in Comics unterschieden werden:<sup>33</sup>

### 1. Das Titelemblem:

---

<sup>30</sup> Vgl. Dolle-Weinkauff: 1990, S. 325.

<sup>31</sup> Vgl. Grünewald: 1991, S. 40ff.

<sup>32</sup> Vgl. Grünewald: 1991, S. 93.

<sup>33</sup> Hünig (1974: 221) und Wienhöfer (1979: 69f.) kommen auf sieben Kategorien, aber mit unterschiedlichen Zuordnungen. Die verbale Kategorie "Grapheme", als "bedeutungshaltige Zeichen verschiedener Typen, die sich auf Begriffssequenzen beziehen" (Wienhöfer: 1979, S. 70) wird nicht berücksichtigt, da Grapheme nicht aus textlichen Elementen bestehen.

Das kann der Titel der Comic-Geschichte und gegebenenfalls der Titel einer Episode einer Comic-Serie sein. Es macht inhaltliche Angaben zur Comic-Geschichte und hat eine Eröffnungsfunktion. Ihm können unmittelbar die Namen der Autoren (Szenarist und Zeichner) folgen.

## 2. Erzähltexte und Rezitative:

Das sind Kommentare des Erzählers in Form von kleinen Rechtecken innerhalb des Panels, die am Anfang der Comic-Geschichte in die Handlung einführen oder innerhalb der Geschichte die Erzählung übernehmen. Sie können in, neben oder über den Panels stehen. Sie haben eine handlungstreibende Funktion, die durch die Comic-Protagonisten oder durch die zeichnerischen Bilder unvollständig oder nicht gewährleistet werden kann. So können anhand von Rezitativen temporale Ereignisse wie Zeitsprünge oder Gleichzeitigkeit präzisiert werden.

## 3. Sprechblasentexte:

Das sind textliche Transkriptionen mündlicher Beiträge von Comic-Figuren, die im Allgemeinen in Sprechblasen stehen. Die von Wienhöfer (1979: 69) für diese Kategorie ausgewählte Bezeichnung "Dialogtexte" erweist sich als problematisch: Sie impliziert zwar, dass es sich um "die als gesprochen dargestellte Sprache von Sprechern" (Hünig 1974: 69) handelt, wirft aber die Problematik der Abgrenzung der Dialoge von den Monologen auf. Dieses Problem wird bei Wienhöfer (1979: 69) besonders deutlich, wenn die "Dialogtexte" in Form von Monolog, Äußerung, Unterhaltung, Diskussion und Disputat vorliegen.<sup>34</sup>

Texte, die Gedanken der Comic-Figuren darstellen, können ebenfalls in diese Kategorie eingeordnet werden. Die Gedanken der Comic-Figuren über sich selbst oder andere Personen können versprachlicht und genau wie ihre mündlich artikulierten Beiträge dargestellt, als sozusagen "innerlich gepochene Sprache", visualisiert und gelesen werden.<sup>35</sup> Solche Texte werden in besondere "Denkblasen" eingerahmt, die einen inneren Zustand bzw. eine emotionelle Befindlichkeit symbolisieren und wiedergeben.

<sup>34</sup> Zur Unterscheidung zwischen Monolog und Dialog, siehe Teilkapitel 5.1

<sup>35</sup> In *Si je mens...* (S. 237) aus der Comic-Serie *Les Frustrés* inszeniert sogar Bretécher einen Dialog zwischen einer Frau, die ihren Plan ihren Mann zu verlassen äußert, und einer Freundin, die auf die Behauptungen der Frau innerlich reagiert. Dieser Dialog unterscheidet sich nicht von Dialogen der Serie, in denen beide Partner sich "laut" aussprechen.

#### 4. Onomatopöien:

Es handelt sich um lautvermittelnde Einheiten wie sprachliche Imitation von Geräuschen, die stimmlicher Natur sind (Schreie, Lachen) oder wie auditiv wahrnehmbare Vorgänge (Geräusche von Gegenständen und Bewegungen, Schreie von Tieren). Zur Untersuchung konzeptioneller Mündlichkeit sind die Onomatopöien stimmlicher Natur von Interesse, da sie zu den paraverbalen Elementen gesprochener Sprache gehören.

5. Aufschriften und Beschriftungen: Dies sind Schriften auf dargebotenen Objekten (Plakaten, Verpackung, Kleidungen etc.) oder Namen von Orten (wie Name eines Kinos, Flughafens etc.).

6. Editorials: Dies sind fremde Zusätze des Herausgebers oder des Comics-Autors wie *à suivre* oder *fin de l'épisode*, die nicht zu der Comic-Erzählung selbst gehören.

Im Rahmen dieser Arbeit, die sich mit der konzeptionellen Mündlichkeit beschäftigt, werden die Sprechblasentexte Kern der Analyse sein.

### 2.3 Comic als literarische Gattung

Bislang wurde für Comics wie selbstverständlich die Bezeichnung *Gattung* verwendet. In diesem Teilkapitel soll, dem Thema dieser Arbeit gemäß, der in der Fachliteratur umstrittenen Frage nachgegangen werden, ob Comics der Literatur zuzuordnen sind.

Comics werden ohne nähere Erläuterung selbstverständlich der Literatur<sup>36</sup> zugerechnet oder als "literarisch im weitesten Sinne"<sup>37</sup> bezeichnet. Parallelen zwischen Literatur und Comic rechtfertigen diese Zuordnung: Beide werden von links nach rechts und von oben nach unten gelesen – zumindest bei Sprachen, die die lateinische Schrift benutzen – und enthalten komplexe Erzählstrukturen wie Parallelhandlungen und Zeitsprünge. Der Terminus *Literatur* wird den Comics gelegentlich allerdings nur mit abwertenden Zusätzen zugestanden, denn mit *Trivilliteratur* oder *Subliteratur* wird der Akzent auf die vermeintlich niedere Qualität der Comics selbst und ihre Veröffentlichung in Zeitschriften und Heften gelegt, die schlechte Papierqualität haben. Fresnault-Deruelle (1972: 9; 1986: 68) zieht für Comics die Bezeichnung *Paraliteratur* vor, denn "Le mot "para-littérature" désigne tout ce qui, étant exprimé, entretient avec la littérature des rapports de voisinage, et dans les meilleurs cas de voisinage actif,

---

<sup>36</sup> Vgl. Riedemann: 1988, S. 9.

<sup>37</sup> Vgl. Baumgärtner: 1965, S. 6.

c'est-à-dire d'échange". Mit Austausch ist die Adaptation von literarischen Werken an die Gattung Comic (z.B. *A la recherche du temps perdu* von Proust) gemeint. Eine "Nachbarbeziehung" der Comics mit der Literatur besteht, wenn beide in Mischform insbesondere in Kinderbüchern vorkommen: Der Comic-Autor Zep veröffentlicht seine Serie *Titeuf* nicht nur als Comic, sondern auch als Roman, wobei bei der Adaptation in die Romantexte farbige Panels mit den konventionellen Comiczeichen eingefügt werden. Fresnault-Deruelle zieht hingegen den Begriff *Paraliteratur* vor, weil er weniger abwertend als die bisher genannten Begriffe sei. Denn *Comic* wird gern mit Anspruchslosigkeit verbunden, während der Begriff *Literatur* sich als Oberbegriff für qualitativ gute Texte durchgesetzt hat.<sup>38</sup> Dagegen ist einzuwenden, dass es auch manchen literarischen Romanen an Anspruch fehlt. In Bezug auf Comics, die lange als minderwertig und als lesekulturbedrohend empfunden wurden, wird heute der pädagogische Aspekt der Comic-Lektüre nicht mehr in Frage gestellt. Comics haben Eingang in die Lehrbücher gefunden und werden sogar beim Erlernen von Lesen und Schreiben einer Sprache eingesetzt.

Comic-Texte setzen sich – in Übereinstimmung mit der Grundbedeutung des lateinischen Wortes *litteratura* 'Buchstabenschrift' – aus einer Buchstabenschrift zusammen und sind aus diesem Grund genauso wie Romantexte als literarisch zu bezeichnen.<sup>39</sup> Entscheidend bei Comics ist das Nebeneinander von Zeichnungen und Texten, und deshalb sind sie als eine eigenständige Gattung zu betrachten.<sup>40</sup> Darüber hinaus ist für Comics charakteristisch, dass die Sprechblasentexte in der Regel in der direkten Rede stehen, sei es in Form von Dialogen oder von Monologen. Während bei den Romanen die gesprochene Sprache als Stilmittel eingesetzt wird, ist sie in Comics die übliche Realisierung von Sprache.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Comics aufgrund ihrer Mischform von Zeichnungen und literarischen Texten als eigenständige Gattung zu betrachten sind. Die Eigenart ihrer literarischen Texte liegt in ihrer grundsätzlichen mündlichen Konzeption. Die konzeptionelle Mündlichkeit bzw. Schriftlichkeit in theoretischer Sicht wird das Thema des nächsten Kapitels sein.

---

<sup>38</sup> Vgl. Krefeld: 1990, S. 245.

<sup>39</sup> Vgl. die Definition von Literatursprache bei Bußmann (1983: 306) als "Schriftsprache im Unterschied zu mündlicher Sprache".

<sup>40</sup> Vgl. hierzu Baron-Carvais: <sup>4</sup>1994, S. 6-7; Dolle-Weinkauff: 1990, S. 288-289.

### 3 Konzeptionelle Mündlichkeit und Schriftlichkeit

Der Ansatz von Koch und Oesterreicher (1990), in dem die zentrale terminologische Unterscheidung zwischen konzeptioneller Mündlichkeit und Schriftlichkeit gemacht wird, bildet die theoretische Basis dieses Kapitels. Zur Beschreibung von konzeptioneller Mündlichkeit und Schriftlichkeit nehmen die beiden Autoren eine Trennung von Konzeption und Medium, Kommunikationsbedingungen, Parametern und Versprachlichungsstrategien vor, die für die vorliegende Untersuchung besonders von Interesse ist, weil Comics dadurch gekennzeichnet sind, dass sie mündliche Gespräche in schriftlicher Form enthalten.

Der oben genannte Ansatz stützt sich auf Sölls Modell, das gesprochene und geschriebene Sprache auf einer medialen und auf einer konzeptionellen Ebene in einer doppelten Opposition von *code parlé / code écrit* und *code phonique / code graphique* unterscheidet.<sup>41</sup>

		KONZEPTION	
		gesprochen	geschrieben
MEDIUM	phonischer	σεραποσιβλ	σνεραποσιβλ
	Kode	fopaldir	iln afopaldir
	graphischer	c'est pas possible	ce n'est pas possible
	Kode	faut pas le dire	il ne faut pas le dire

**Tab. 1: Gesprochene und geschriebene Sprache – konzeptionell und medial**

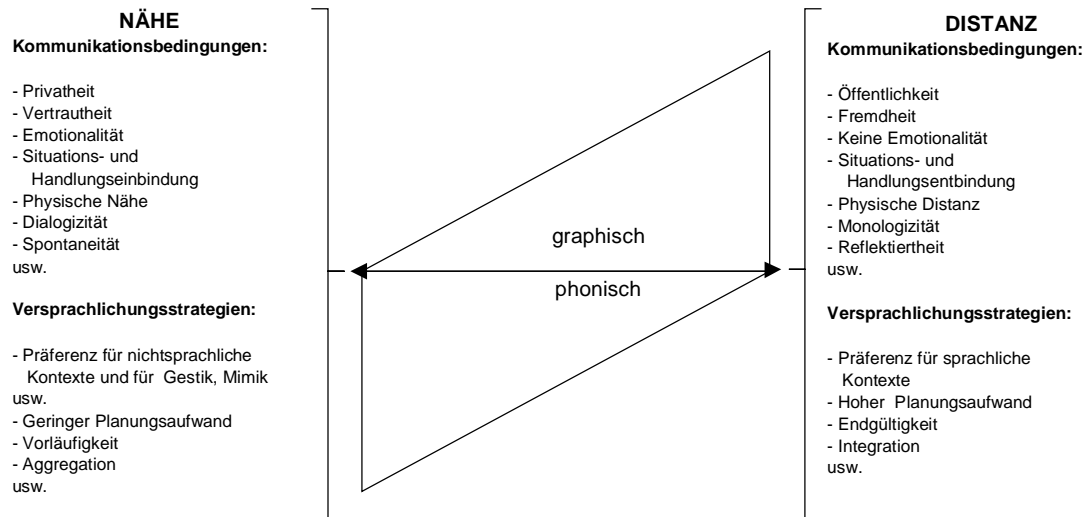
Die Trennung zwischen Medium und Konzeption schafft Klarheit darüber, dass es neben den üblichen Realisierungen von Sprache wie z.B. der Benutzung der Sprechsprache für familiäre Gespräche (*parlé phonique*) und der Benutzung der Schriftsprache für Gesetzestexte (*écrit graphique*) gegensätzliche Kombinationen wie Festvorträge (*écrit phonique*) oder Privatbriefe bzw. E-Mails (*parlé graphique*) gibt. In medialer Sicht bilden "gesprochene Sprache" und "geschriebene Sprache" eine strikte Dichotomie, die auf der Abbildung, die dem Modell von Söll folgt, durch eine durchgezogene Trennlinie gekennzeichnet wird. Die gestrichelte Linie zeigt, dass das Verhältnis zwischen den beiden Begriffen der konzeptionellen Ebene als eine gleitende Skala zu verstehen ist. Dieses Kontinuum wird aber durch das Vierfeldermodell nicht optimal verschaulicht.<sup>42</sup> Darüber hinaus berücksichtigt das Modell nicht den

<sup>41</sup> Vgl. Söll: <sup>3</sup>1985, S. 17ff.

<sup>42</sup> Vgl. Koch / Oesterreicher: 1990, S. 5.

Medienwechsel, der jederzeit durch z.B. Vorlesen, Diktieren oder die Niederschrift eines Festvortrags möglich ist.

Koch / Oesterreicher (1990: 12) entwickelten ein Kontinuumsschema, das die Spannbreite sprachlicher Kommunikation in konzeptioneller Sicht auf einer Skala zwischen zwei Polen berücksichtigt, die mit "Nähe" und "Distanz" bezeichnet werden.



**Tab. 2: Kontinuum-Modell von Koch / Oesterreicher: 1990, S. 12**

Die beiden Extrempole dieses Schemas stehen für maximale Mündlichkeit (Alltagsdiskussion) bzw. Schriftlichkeit (Gesetzestext). Im Zusammenhang mit den Begriffen der "Nähe" und "Distanz" wird von einer "Sprache der Nähe" bzw. "Sprache der Distanz" für die Kommunikationsformen am Ende der beiden Pole gesprochen. Das obere Dreieck in dem Schema bezeichnet das graphische Medium, das untere das phonische. Besonders deutlich werden durch diese Darstellung die ausgeprägten Affinitäten einerseits zwischen dem phonischen Medium und der konzeptionellen Mündlichkeit und andererseits zwischen dem graphischen Medium und der konzeptionellen Schriftlichkeit.<sup>43</sup> Eine Abstufung lässt sich anhand von Kommunikationsbedingungen ermitteln, die durch Parameter bestimmt werden. Die Kommunikationsbedingungen der Mündlichkeit vs. Schriftlichkeit können auf "kommunikative Nähe" vs. "kommunikative Distanz" zwischen den Kommunikationspartnern zurückgeführt werden. Koch / Oesterreicher (1990: 8) unterscheiden 10 skalierbare Parameter, deren "Mischungsverhältnis" ermöglicht, eine

<sup>43</sup> Vgl. Koch / Oesterreicher: 1994, S. 587.

sprachliche Kommunikationsform (Schreib- bzw. Sprechsituation) zu bestimmen, zu charakterisieren und auf dem konzeptionellen Kontinuum zu lokalisieren:

- a) Der Grad der **Öffentlichkeit**, der von der Zahl der Gesprächsteilnehmer sowie der Größe des Publikums abhängt.
- b) Der Grad der **Vertrautheit der Partner**, von welchem die Gemeinsamkeiten der Gesprächspartner (vorherige gemeinsame Kommunikationserfahrungen, gemeinsames Hintergrundwissen) sowie der Charakter des Gesprächs (vertraut oder offiziell) abhängen.
- c) Der Grad der **emotionalen Beteiligung**, der sich auf die Affektivität zwischen den Gesprächspartnern und/oder gegenüber dem Kommunikationsgegenstand (Expressivität) bezieht.
- d) Der Grad der **Situations- und Handlungseinbindung**.
- e) Der **Referenzbezug**, bei dem das Maß der örtlichen und zeitlichen Referenz der Sprecher-*origo* auf Personen, Gegenstände und Sachverhalte relevant ist.
- f) Die **physische Nähe der Kommunikationspartner** (*face-to-face*-Kommunikation) vs. physische Distanz, je nachdem, ob eine Kommunikation zwischen den Partnern am selben Ort und zur selben Zeit stattfindet oder nicht.
- g) Der Grad der **Kooperation**, der sich durch die direkte Mitwirkungsmöglichkeit des/der Rezipienten im Gespräch charakterisieren lässt.
- h) Der Grad der **Dialogizität**, der sich an der Häufigkeit des Rollenwechsels in einem Gespräch bemisst.
- i) Der Grad der **Spontaneität** der Kommunikation, der für die Planungsmöglichkeiten der Gesprächsteilnehmer bestimmend ist.
- j) Der Grad der **Themenfixierung**, bei dem die Möglichkeiten zur Themenauswahl der Gesprächspartner entscheidend sind.

Je mehr ein Text den Kommunikationsbedingungen der Nähe entspricht, desto gesprochener (nähesprachlicher) ist er. Demnach lässt er sich auf dem Nähe-Distanz-Kontinuum weit links in Richtung des Nähe-Pols lokalisieren, wohingegen ein konzeptioneller schriftlicher Text am rechten Ende des Kontinuums zu finden ist, am Distanz-Pol. Ein nähesprachlicher Text zeichnet sich durch folgende Kommunikationsbedingungen aus: "Privatheit", "Vertrautheit der Partner", "emotionale Beteiligung", "Situations- und Handlungseinbindung", "*origo*-naher Referenzbezug",



"räumliche und zeitliche Nähe der Kommunikationspartner", "Kooperation", "Dialogizität", "Spontaneität", "freie Themenentwicklung".<sup>44</sup>

In Anlehnung an den Parameter der raum-zeitlichen *Nähe/Distanz* (Parameter f) lässt sich auch metaphorisch von sozialer Nähe/Distanz (Parameter a, b, c, d), referentieller Nähe/Distanz (Parameter e) und elokutioneller Nähe/Distanz (Parameter g, h, i, j) sprechen.<sup>45</sup>

Bei der Festlegung der individuellen Position einer Kommunikationsform auf dem Kontinuumsmodell stellt sich die Frage, welche Merkmale aus der Kombination der Parameter entscheidend sind. Bei der Konzeption einer Kommunikationsform ist für Koch (1986: 117) die soziale Nähe/Distanz von Bedeutung. Den vorrangigen Einfluss des sozialen Aspekts begründet er folgendermaßen: Ein Privatbrief lässt sich trotz physischer und referentieller Distanz aufgrund der sozialen Nähe als konzeptionell mündlich kennzeichnen, ein Vortrag dagegen aufgrund der sozialen Distanz trotz relativer physischer Nähe als konzeptionell schriftlich. Bezüglich des sozialen Aspekts ist Schreiber (1999: 46) der Ansicht, dass der Parameter "Grad der Öffentlichkeit" von Wichtigkeit sei. Von zentraler Bedeutung sei für ihn aber der Parameter "Grad der Spontaneität". Die Gewichtung der beiden genannten Parameter begründet er damit, dass die Kommunikationsbedingungen "Privatheit" und "Spontaneität" für nächsprachliche Kommunikationen immer gelten, während es für andere Kommunikationsbedingungen nicht immer der Fall ist; so können Monologe z.B. auch nächsprachlich sein.<sup>46</sup> Welche Kommunikationsbedingungen konkret am stärksten zur Gestaltung einer nächsprachlichen vs. distanzsprachlichen Kommunikationsform beitragen, lässt sich schwer nachweisen. Daher ist auch ein präziser Eintrag aller Kommunikationsformen auf dem konzeptionellen Kontinuum, wie der Koch-Oesterreichersche Ansatz es suggeriert, fraglich.<sup>47</sup>

Aus den genannten Kommunikationsbedingungen ergeben sich "Versprachlichungsstrategien", d.h. die Verwendung bestimmter Mittel zur Produktion eines distanzsprachlichen vs. nächsprachlichen Textes. Ihre Korrelation zu den Kommunikationsbedingungen wird in dem Modell besonders deutlich hervorgehoben, indem sie durch Klammern zusammengefasst dargestellt werden. Die Versprachlichungsstrategien stützen sich auf sprachliche und außersprachliche

---

<sup>44</sup> Vgl. Koch / Oesterreicher: 1996, S. 66.

<sup>45</sup> Vgl. Koch / Oesterreicher: 1994, S. 588.

<sup>46</sup> Vgl. Schreiber: 1999, S. 47; Krassin: 1994, S. 10.

<sup>47</sup> Vgl. Blank: 1991, S. 11.

Kontexttypen, wobei Koch und Oesterreicher (1990: 10f.) mindestens vier unterscheiden:

1. Situativer Kontext: Dies ist die Einbindung von Personen, Gegenständen und Sachverhalten in die Kommunikation.
2. Allgemeiner und individueller Wissenskontext: Dies sind einerseits soziokulturelle und universal menschliche Wissensbestände und andererseits individuelles Hintergrundwissen, das die Gesprächspartner über sich und über gemeinsame Erlebnisse haben.
3. Sprachlich-kommunikativer Kontext.
4. Parasprachlich und nichtsprachlich kommunikativer Kontext: Dies betrifft die Phänomene Intonation, Gestik und Mimik.

Unter diesen Kontextarten erscheint der sprachlich-kommunikative Kontext als Einziger in diskreten Einheiten. Er kommt auch als Einziger und in zunehmender Komplexität in der Distanz vor, wenn der situative Kontext fehlt.<sup>48</sup> In der Nähe dagegen können alle Kontexte auftreten, wobei bei extremer Mündlichkeit der sprachlich-kommunikative Kontext zurücktritt.<sup>49</sup> Ein nächsprachlicher Text lässt sich demnach durch folgende Versprachlichungsstrategien kennzeichnen: "Präferenz für nichtsprachliche Kontexte und für Gestik, Mimik", "geringer Planungsaufwand", "Vorläufigkeit", "Aggregation".<sup>50</sup>

Im Folgenden sollen die dem Koch-Oesterreicherschen sprachtheoretischen Ansatz der konzeptionellen Mündlichkeit und Schriftlichkeit zu Grunde liegenden Aspekte zur Beschreibung von Comics herausgearbeitet werden.

Comic ist eine Kommunikationsform, in der zwei Kommunikationsebenen realisiert sind:<sup>51</sup> Auf der Kommunikationsebene 1 findet Kommunikation zwischen einem Autor (Zeichner und/oder Dialogverfasser) und einem Leser über diskrete und analoge Bilder statt, die sich durch raum-zeitliche, soziale und elokutionale Distanz kennzeichnen lässt. Diese drei Aspekte werden im Folgenden näher beleuchtet.

#### 1. Raum-zeitliche Distanz

Der Comic lässt sich durch räumliche Distanz kennzeichnen, insofern als die Kommunikationspartner voneinander getrennt sind, wobei die tatsächliche Distanz bis zu Tausenden von Kilometern betragen kann.

---

<sup>48</sup> Vgl. auch Söll: <sup>3</sup>1985, S. 33.

<sup>49</sup> Vgl. Koch / Oesterreicher: 1990, S. 11.

<sup>50</sup> Vgl. Koch / Oesterreicher: 1990, S. 12.

<sup>51</sup> Vgl. Riedemann: 1988, S. 21 und 23f.; Krafft: 1978, S. 85.

Der Comic ist auch durch eine zeitliche Distanz gekennzeichnet, da es eine asynchrone Kommunikationsform ist. Die Produktion und Rezeption eines Comics sind zeitversetzt und der Grad des zeitlichen Abstands kann sehr unterschiedlich sein.

## 2. Soziale Distanz

Der Comic ist eine Gattung, deren Veröffentlichung in der Presse das Ziel hat, ein breites Publikum zu erreichen. Auch wenn ein Comic-Autor einen bestimmten Leserkreis im Sinne hat, so sind seine Comics doch für alle Leser offen. Die Kommunikationsteilnehmer sind sich fremd und kennen sich nur in den seltensten Fällen persönlich: Der Autor hat nur eine vage Einschätzung darüber, wer seine Comics liest. Der Leser kennt den Autor höchstens indirekt durch Interviews oder Berichte. Bezogen auf die Autorin der in dieser Arbeit untersuchten Comic-Serie *Les Frustrés* liegen wenige Informationen vor, da, wenn sie überhaupt Interviews gibt, sie mit Humor ausweichend antwortet.<sup>52</sup> Da zwischen den Kommunikationspartnern keine Vertrautheit zustande kommt, ist eine emotionale Beteiligung ebenfalls ausgeschlossen. Die Comic-Kommunikation ist nur wenig in eine Situation oder eine Handlung eingebunden, dies betrifft sogar die Kommunikationssituation von Autor und Leser selbst, die nie vorher bestimmt ist. Eine Einbindung des Lesers in eine Situation oder eine Handlung kann vom Autor möglicherweise durch Kommentare erfolgen, wodurch eine persönliche Ansprache hergestellt werden kann.

## 3. Elokutionale Distanz

Comic-Leser haben im Kommunikationsvorgang keine Mitwirkungsmöglichkeit. Demzufolge kann keine Dialogizität zwischen Produzenten und Rezipienten stattfinden. Erst nach der Veröffentlichung eines Comic-Albums können eventuell Rückfragen oder Erklärungen an den Autor gerichtet werden. Des Weiteren hat die Produktion von Comics einen hohen Planungsgrad. Vergleichbar mit dem Schaffungsakt der Literatur müssen Themen und sprachliche Äußerungen sorgfältig vorbereitet werden. Zu ihrer Arbeitsmethode sagt Bretécher selbst:

---

<sup>52</sup> Falardeau (1981: 197, Fußnote 1) macht in ihrer Dissertation hierzu folgende Bemerkung: "(...) cependant, à l'intérieur de ces entrevues, elle oppose une curieuse résistance à parler d'elle même, même s'ils ne s'agit pas de détails de sa vie intime mais de renseignements sur sa vie professionnelle. Entre autres, la monographie publiée sur elle par *Schtroumpf*, *Les cahiers de la bande dessinée* présente une entrevue où elle se dérobe aux questions par des réponses les plus farfelues, surtout en ce qui concerne ses débuts".

"J'écris mes dialogues, après je fais mes carrés, et je passe beaucoup de temps pour que ça ait l'air spontané." (*Le monde*, 22 April 1975, zitiert in Baron-Carvais: <sup>4</sup>1994, S. 51)

Die Rechtschreibfehler, die sich teilweise in die Comic-Texte einschleichen, deuten weniger auf einen geringeren Grad der Planung hin, sondern hängen mit dem kommerziellen Charakter der Comics zusammen: Der Comic-Autor ist bei seiner Produktion gezwungen, Fristen der Erscheinung der Zeitung bzw. der Zeitschrift, in welcher er seinen Comic veröffentlicht, einzuhalten.

Die bisherigen Ausführungen haben gezeigt, dass Comics durch Merkmale der schriftlichen Kommunikation gekennzeichnet sind: "geschrieben", "monologisch", "zeitliche und räumliche Distanz", "geplant" und "fremd". Sie sind demnach eine typische Realisierung der Distanz.<sup>53</sup>

Wie bereits erläutert, herrschen zwei Kommunikationsebenen in Comics vor. Die zweite Kommunikationsebene soll im Folgenden beschrieben werden.

Auf der Kommunikationsebene 2 findet eine Kommunikation zwischen Comic-Figuren statt, die sich mündlich vollzieht. Auf dieser Kommunikationsebene fungiert der Leser als außenstehender Beobachter. Er selbst ist nicht am Kommunikationsprozess beteiligt, denn hierbei handelt es sich um eine comicinterne fiktive Kommunikation, die durch konzeptionelle Mündlichkeit bestimmt ist.<sup>54</sup> Comics lassen sich jedoch nicht links in das obere Dreieck des Schemas von Koch / Oesterreicher (1994: 588) einordnen, wie man auf den ersten Blick vermuten könnte. Zwar ist die Einordnung auf dem Nähe-Pol für Kommunikationsebene 2 zutreffend, jedoch müsste auf Kommunikationsebene 1 die konträre Einordnung erfolgen. Insofern hat die Gattung Comic eine "Zwitterstellung"<sup>55</sup> in Hinblick auf Nähe und Distanz:

"La représentation graphique du locuteur-auditeur tend à nous faire oublier que le contenu des bulles et leurs rapports syntagmatiques sont avant tout des messages littéraires qui fonctionnent entre un scripteur (l'auteur) et le lecteur." (Fresnault-Deruelle: 1977, S. 181-182)

Unter den Kommunikationsbedingungen der Distanz (Kommunikationsebene 1) simuliert der Autor eine mündliche Kommunikation, indem er Versprachlichungsstrategien der Nähe nachahmt (Kommunikationsebene 2).<sup>56</sup> Dadurch wird der Eindruck einer Nähe geweckt, die aber nur eine "Schein-Nähe"<sup>57</sup> bleibt. Je nachdem, in welchem

<sup>53</sup> Vgl. Blank: 1991, S. 12-14.

<sup>54</sup> Vgl. auch im Theater die zwei Kommunikationsebenen: Zu einem betrifft der sprachliche Austausch die Akteure, zum anderen wendet sich die mündliche Kommunikation dem Publikum zu (Kerbrat-Orecchioni 1990: 95).

<sup>55</sup> Krassin: 1994, S. 75.

<sup>56</sup> Vgl. Blank: 1991, S. 27; Schreiber: 1999, S. 48.

<sup>57</sup> Terminus geprägt von Blank: 1991, S. 41.

Ausmaß der Autor diese Illusion einer wirklichen Mündlichkeit aufrechterhalten will, stützt er sich auf Kontexttypen der Nähe bzw. der Distanz. In dieser Hinsicht ist das Kontinuum-Modell von Koch / Oesterreicher von Nutzen, wenn es darum geht, analog zur konzeptionellen Mündlichkeit die Bandbreite der Möglichkeiten "mündliches Wissen"<sup>58</sup> in literarischen Texten zu bestimmen. Die Comic-Texte stehen in der Nähe konzeptioneller Mündlichkeit, deren medial-schriftliche Verwendung den nächstsprachlichen Charakter der Comics konstituiert.

In seinem Aufsatz "Fingierte Mündlichkeit in der Erzählkunst entwickelter Schriftkulturen" (1990) charakterisiert Goetsch die Mündlichkeit in der Literatur als "fingierte Mündlichkeit"<sup>59</sup> im Sinne einer vorgetäuschten Mündlichkeit. Diesen Begriff halten wir für problematisch, insofern als "die der Vergangenheit angehörenden nicht-elaborierten Formen der primären Mündlichkeit [...] für uns unwiderruflich verloren [sind], weil per definitionem nicht tradierbar" (Koch / Oesterreicher: 1985, S. 31). Diese Feststellung bringt mit sich, dass die Wiedergabe von Mündlichkeit immer elaboriert ist und somit nie frei von distanzsprachlicher Ausprägung ist. Wenn dies der Fall ist, kann man nicht mehr von der Vortäuschung einer Mündlichkeit auf der Ebene der Konzeption, sondern nur von einer medialen Vermittlung der Mündlichkeit sprechen, für welche die Bezeichnung "literarische Mündlichkeit" ausreichen würde. In dieser Arbeit wird deshalb der Begriff "literarisch konstruierte Mündlichkeit" zur Kennzeichnung der mündlichen Kommunikation in den Comics vorgezogen, die es in Wirklichkeit nicht geben kann, denn sie ist ein Konstrukt, das der Phantasie des Comic-Autors entspringt. Sie ist das Ergebnis einer Schreibstrategie des Autors. Die konzeptionelle Mündlichkeit und somit die Illusion einer Nähe stellt er durch die Nachahmung der Wirklichkeitswelt her: Sie beschränkt sich oft auf eine Anzahl bestimmter Aspekte, die vereinfacht oder überspitzt übernommen werden.<sup>60</sup> Die fiktive Nähe lässt sich aber auch aus frei Erfundenem herstellen. Die Fiktionalität wird konventionell durch die Sprechblasen getragen:

"Durch die Festlegung in der Blase ist das Gesprochene im Gegensatz zu einem natürlichen Gespräch unter Menschen endgültig fixiert und behält seine quasiphysische Existenz. Die Helden argumentieren nicht über einmal Gesagtes, nichts wird korrigiert, alles stets 'druckreif' gesprochen" (Wienhöfer: 1979, S. 89)

---

<sup>58</sup> Terminologie von Goetsch (1990) geprägt.

<sup>59</sup> Goetsch: 1985, S. 202; Blank: 1991, S. 12.

<sup>60</sup> Vgl. auch hierzu Kerbrat-Orecchioni 1998, S. 337: "Il [der fiktive Dialog im Roman] est aussi fait pour nous donner parfois l'illusion d'entendre la voix de personnages conversant entre eux – mais cette illusion se contente heureusement de peu: quelques connotateurs d'oralité bien choisis et placés, et le tour est joué".

Somit bringt literarisch konstruierte Mündlichkeit in Comics immer eine Nachahmung gesprochener Sprache<sup>61</sup> mit sich, denn von der Rede der Figuren ausgehend baut sich die Darstellung alltäglicher Sprechsituationen auf. Die Realisierung konzeptioneller mündlicher Texte entspricht auch der "Diskurstradition"<sup>62</sup> der Comics, d.h., es handelt sich um die Standardrealisierung von Sprache und keinesfalls, wie von einigen Schriftstellern in ihren Romanen gehandhabt, um den Einsatz eines Stilmittels.<sup>63</sup> In seiner Comic-Geschichte versucht der Autor die Sprache passend für die Erzählung zu konstruieren. Der Behauptung von Bretécher, bei der Sprache ihrer Comic-Serie "Ce sont des conversations réelles" (*Schtroumpf*: 1974, S. 11), muss widersprochen werden. Vielmehr handelt es sich um eine mimetische Verwendung authentischer Sprache, für die die Autorin ihren Comic-Figuren ihrer Meinung nach markante sprachliche Merkmale ihrer Zielgruppe in den Mund legt, die die Comic-Figuren charakterisieren sollen. Redecker (1994: 436) spricht in diesem Zusammenhang von "Sprache als Fingerabdrücken". In den Comics wird durch die literarisch konstruierte Mündlichkeit den Comic-Figuren in der Regel eine soziale Identität verliehen. Die fiktive soziale Nähe stellt durch die Erinnerung an eine ähnliche soziale Realität ein Identifikationsangebot für den Leser dar, das durch die Verwendung eines cartoonhaften Zeichenstils in Comics verstärkt wird. Dieses von Lamy (1981: 144) beschriebene *tout nous*-Gefühl ist in der Comic-Serie *Les Frustrés* besonders ausgeprägt und lässt sich darauf zurückführen, dass die Autorin in ihren Erzählungen die Bandbreite der Bevölkerung als Quelle für ihre fiktive Sprache benutzt.

Der Comic basiert auf einer graphischen Realisierung von konzeptionellen mündlichen Texten unterschiedlicher Modalitäten. Abgesehen von der Typographie kann ein Schrifttext handschriftlich vs. gedruckt ausgeführt werden. Das Modell von Koch / Oesterreicher, das bei der Unterscheidung zwischen gesprochener und geschriebener Sprache eine Skalierung von sprachlicher Realisierung auf der Ebene der Konzeption berücksichtigt, sieht keine Subdifferenzierung der medialen Ebene vor. Der Vorteil der von Schreiber (1999: 47) befürworteten Erweiterung des Modells um den Parameter "Grad der medialen Fixiertheit" liegt auf der Hand: Durch die Kommunikationsbedingung "handschriftlich" (z.B. Privatbrief) erhält ein Text einen

---

<sup>61</sup> Die Texte werden auch in der Regel in *Sprechblasen* eingerahmt. Hierzu fügt Wienhöfer (1979: 87) folgendes hinzu: "Die Sprechblase zeigt das Ausströmen aus einem Sprecher direkt an, damit signalisiert sie sofort die Natur ihrer Nachricht, nämlich 'gesprochene Sprache'".

<sup>62</sup> Vgl. Gauger, Vorwort in Blank: 1991, S. XIV.

<sup>63</sup> Siehe die Arbeit von Blank: 1991.

nähesprachlichen Charakter, durch die Kommunikationsbedingung "maschinenschriftlich" (Geschäftsbrief) dagegen einen schriftsprachlichen. Darüber hinaus spiegelt ein handgeschriebener Text die Persönlichkeit des Comic-Autors wider. Gegenüber einem maschinell geschriebenen Text bekommt ein handgeschriebener einen persönlichen Charakter.

Wenn eine Comic-Geschichte vorgelesen wird, können suprasegmentale Elemente wiedergegeben werden. Jedoch lässt sich die sprechsprachliche Konzeption oft nur mit Schwierigkeiten medial phonisch vermitteln. Comics sind für eine graphische Kommunikation konzipiert und können somit nur visuell aufgefasst werden. Beim Vorlesen gehen viele Informationen verloren, denn die in den Zeichnungen dargestellten analogen Informationen fehlen. Um eine verständliche Erzählung zu erhalten, müssen sie dann mündlich umschrieben werden.

Bei der Versprachlichung seines Comics muss der Autor die Gesetzmäßigkeiten gesprochener Sprache berücksichtigen:<sup>64</sup>

- Die Gestik und Mimik, die die mündlich sprachliche Kommunikation begleiten.
- Die außersprachliche Situation, die für das Verstehen des Gesprochenen unabdingbar ist.
- Die Tatsache, dass die Realisierungszeit kürzer ist als in der geschriebenen Sprache. Die Texte haben einen niedrigen Komplexitäts- und Organisationsgrad sowie eine geringe Variabilität.
- Die Tatsache, dass das Gesprochene nicht rückgängig gemacht werden kann. Texte enthalten Korrekturen.

Auf diese Weise entsteht der Eindruck spontanen Redens in Comic-Texten, das aber sorgfältig geplant ist. Die außersprachliche Situation wird analog durch die Bilder dargestellt, so dass durch das Reihungsprinzip der Bilder in den Comics die fiktive physische und referentielle Nähe hergestellt wird, was dem Leser ermöglicht, den situativen Kontext immer im Gedächtnis präsent zu haben. Die Deiktika verweisen dann auf die bildliche Situationseinbindung.

Zusammenfassung:

Das sprachtheoretische Modell von Koch / Oesterreicher, das eine Unterscheidung zwischen gesprochener und geschriebener Sprache in konzeptioneller Sicht vornimmt, wurde herangezogen, um die Kommunikationsform der Comics näher zu bestimmen.

---

<sup>64</sup> Prüßmann-Zemper: 1990, S. 840; Söll: <sup>3</sup>1985, S. 21f.

Zunächst wurde auf die Begrifflichkeit des Modells eingegangen. Die *konzeptionelle Mündlichkeit* und die *konzeptionelle Schriftlichkeit* sowie die Metaphorisierungen *Sprache der Nähe* und *Sprache der Distanz* zählen zu den wichtigsten Begriffen des Ansatzes. Es wurde eine ausführliche Beschreibung der *Kommunikationsbedingungen* zur Bestimmung der konzeptionellen Mündlichkeit bzw. Schriftlichkeit gegeben, woraus bestimmte *Versprachlichungsstrategien* resultieren. Im Anschluss wurde der Ansatz auf die Gattung Comic angewandt. Die Unterscheidung von Kommunikationsebenen machte die Kommunikationsvorgänge der Comics deutlich: Während es auf der Kommunikationsebene 1 eine eindeutige Kommunikationsform der Distanz zwischen Comic-Autor und Comic-Leser gibt, findet auf der Kommunikationsebene 2 eine comicinterne fiktive Kommunikation statt, die sich mündlich abspielt. Die konzeptionelle Mündlichkeit, die den Kommunikationsprozess in Comics bestimmt, erhöht den nächstsprachlichen Charakter der medial-schriftlichen Texte. Auf der textlichen Ebene wird sie als *literarisch konstruierte Mündlichkeit* bezeichnet. Anhand des sprachtheoretischen Modells von Koch / Oesterreicher wurde verdeutlicht, dass die literarisch konstruierte Mündlichkeit der Comics im Spannungsfeld zwischen gesprochener Sprache (konzeptionelle Mündlichkeit) und geschriebener Sprache (konzeptionelle Schriftlichkeit) steht, da sie aus den Kommunikationsbedingungen der Distanz und den Versprachlichungsstrategien der Nähe resultiert. Des Weiteren wurde festgestellt, dass die Berücksichtigung der graphischen Realisierung auf der medialen Ebene aufschlussreich für die konzeptionelle Mündlichkeit in den Comics ist.



## 4 Mündlichkeit und Sprachvariation

### 4.1 Mündlichkeit und Diasystem

Wie bereits erwähnt, geht es in dieser Arbeit um die Untersuchung konzeptioneller Mündlichkeit im Comic. Nachdem erklärt worden ist, was unter konzeptioneller Mündlichkeit zu verstehen ist, erfolgt nun die Einordnung der konzeptionellen Mündlichkeit in den Varietätenraum einer Sprache. Denn nur in den seltensten Fällen tritt gesprochene Sprache ohne diasystematische Merkmale auf.

Mit Koch / Oesterreicher (1985; 1990; 1994) und Oesterreicher (1988; 1995) wird gesprochene vs. geschriebene Sprache im Varietätenraum einer Einzelsprache als eigene Dimension betrachtet. Bevor auf diese Ansätze eingegangen wird, soll der Ansatz von Coseriu (1988; <sup>3</sup>1994) vorgestellt werden, der das Diasystem einer Sprache in Diatopik, Diastratik und Diaphasik differenziert. Dies soll zum einen erfolgen, weil der Ansatz von Coseriu bei der Beschreibung von Sprachvariation in der Varietätenlinguistik grundlegend ist, zum anderen, weil die im Rahmen dieser Arbeit im weiteren zu behandelnde Auffassung eine Erweiterung seines Ansatzes ist. Anschließend wird die Problematik der Eingrenzung der diasystematischen Dimensionen thematisiert.

Coseriu (<sup>3</sup>1994: 10) definiert Sprache "als eine allgemein menschliche Tätigkeit, die einerseits von jedem Menschen individuell realisiert, ausgeübt wird, wobei sich jedoch andererseits wiederum jeder einzelne an historisch vorgegebene Normen hält, die auf gemeinschaftlichen Traditionen beruhen". Er macht also in der Sprache eine Unterscheidung auf drei Ebenen: Die *universelle*, die *historische* und die *individuelle* Ebene. Mit der universellen Ebene der Sprache ist allgemein die Sprache gemeint oder das Sprechen eines Menschen, auch wenn dieser als Kleinkind über seine Sprachfähigkeit noch nicht verfügt. Die historische Ebene betrifft die Bestimmung der Sprache als Einzelsprache wie Deutsch oder Französisch. Bei der individuellen Ebene handelt es sich um die einzelnen sprachlichen Realisierungsmöglichkeiten eines bestimmten Sprechers, und zwar unabhängig von den Einzelsprachen. Denn ein Sprecher kann einerseits mehrere historische Sprachen sprechen, und andererseits kann er niemals die ganze Einzelsprache ganz beherrschen.<sup>65</sup> Die personale Verwendung von Sprache durch ein Individuum wird auch *Idiolekt* genannt. Die sprachliche Realisierung verläuft entweder mündlich oder schriftlich, was Coseriu veranlasst, die individuelle

---

<sup>65</sup> Vgl. Coseriu: 1988, S. 251.

Ebene in seiner späteren Veröffentlichung als *Ebene der Texte, der Redeakte bzw. der Gefüge von Redeakten*<sup>66</sup> zu bezeichnen.

Historische Sprachen sind nicht homogen. Vielmehr unterliegen sie innersprachlichen Variationen, die in drei Dimensionen unterschieden werden: Die *diatopische*, die *diastratische* und die *diaphasische* Dimension, die das Diasystem einer historischen Sprache bilden. Durch diesen Beschreibungsansatz lassen sich interne Varietäten einer Sprache identifizieren, die auf folgenden Unterschieden beruhen:<sup>67</sup>

1. Diatopische Unterschiede: Räumliche Unterschiede in der Sprache.
2. Diastratische Unterschiede: Soziokulturelle bzw. schichtspezifische Unterschiede innerhalb einer Sprachgemeinschaft.
3. Diaphasische Unterschiede: Unterschiede der Ausdrucksart in Abhängigkeit von der Situation.

Zu den diaphasischen Unterschieden zählt Coseriu diejenigen, die auf sogenannte "biologische" Gruppen innerhalb einer soziokulturellen Schicht je nach Geschlecht, Alter und Generationen zurückzuführen sind, und diejenigen, die für Berufe charakteristisch sind. In diese Kategorie sind auch die Unterschiede zwischen gesprochener und geschriebener Sprache einzuordnen.<sup>68</sup>

Nach Coseriu (1988: 283) entsprechen die genannten dimensional Unterschiede drei Arten von Einheiten, die als "Sprachen" innerhalb der historischen Sprache gelten können:

1. *Syntopische* Einheiten oder *Dialekte*: Es sind alle Arten regionaler Varietäten innerhalb einer historischen Sprache.
2. *Synstratische* Einheiten oder *Sprachniveaus* (oder auch sog. "Soziolekte"), die innerhalb soziokultureller Schichten bestehen.
3. *Symphasische* Einheiten oder *Sprachstile*, die innerhalb der diaphasischen Dimension keine Unterschiede aufweisen, wie beispielsweise familiärer oder literarischer Stil.

In diesem dreifachen Sinn, aber jeweils auf einer einheitlichen Ebene, wird eine historische Sprache bestimmt: Ein Dialekt auf einem bestimmten Sprachniveau in einem bestimmten Stil. Eine bestimmte Form der Einzelsprache nennt Coseriu *funktionelle Sprache*<sup>69</sup>. So setzt sich Französisch aus mehreren funktionellen Sprachen

---

<sup>66</sup> Vgl. Coseriu: <sup>3</sup>1994, S. 10.

<sup>67</sup> Vgl. Coseriu: 1988, S. 280.

<sup>68</sup> Vgl. Coseriu: 1988, S. 282.

<sup>69</sup> Vgl. Coseriu: 1988, S. 285.

zusammen, denn wie Müller (1975: 34) feststellt: "In der sprachlichen Wirklichkeit begegnen immer nur verschiedene Französisch: *les français*". Die Anzahl von funktionellen Sprachen stellt dann die *Architektur* einer Sprache dar.<sup>70</sup>

In der Literatur besteht kein Konsens über die Abgrenzung der Varietätendimensionen. Während die diatopische Dimension allgemein im Sinne Coserius verstanden wird, bestehen bei den beiden anderen Dimensionen unterschiedliche Auffassungen, die von dem hier vorgestellten Ansatz abweichen. Coseriu fasst die Diastratik im *stricto sensu* nach der Etymologie des lateinischen Begriffes *stratum* 'Schicht' auf.<sup>71</sup> Müller (1975: 135ff.) hingegen erweitert sie durch die Faktoren, die die diastratischen Unterschiede bestimmen: Geschlechter, Generationen, Fachsprachen, Argots. Diese Erweiterung der Diastratik begründet er damit, dass die durch diese Faktoren bestimmten sprachlichen Elemente die Zugehörigkeit eines Sprechers zu einer sozialen Schicht signalisieren.<sup>72</sup> Diese Faktoren rechnet Coseriu der Diaphasik zu. Die Schwierigkeit, diese beiden Dimensionen voneinander abzugrenzen, wird besonders deutlich am Beispiel der Fachsprache. Wenn ein Sprecher auf eine Fachsprache zurückgreift, zeigt sich insofern eine Beziehung zum Sozialgefüge, als ein bestimmter Beruf und somit auch eine Ausbildung vorausgesetzt werden. Diese Fachsprache kann nur in passender Situation eingesetzt werden. Ein Arzt muss auf die medizinische Fachsprache verzichten, wenn er von seinem Patienten verstanden werden möchte, es sei denn, er möchte ihn aus dem Gespräch ausschließen. Solche häufig auftretende Doppelzugehörigkeit, die zu Zuordnungsproblemen führt, ist nach Ansicht von Hunnius (1997: 249) darauf zurückzuführen, dass die Diaphasik auf die gleiche Ebene wie die anderen Dimensionen gestellt wird, und betrachtet deshalb diese Dimension als "eine Sekundärkategorie, da sie als Registerphänomen auf der Wahl und Intention eines Individuums bzw. einer Gruppe basiert und die Existenz primärer Differenzierungen regionaler, sozialer und chronologischer Art schon voraussetzt" (Hunnius: 1997, S. 249).<sup>73</sup> Schreiber (1999: 69ff.) versucht die oben genannte Schwierigkeit durch eine Unterdifferenzierung der jeweiligen Dimensionen zu beheben. Die diastratische Dimension nennt er *soziale Dimension*, die er in eine *schichtspezifische Dimension* im Sinne von Coseriu und in eine *gruppenspezifische*

---

<sup>70</sup> Vgl. Coseriu: 1988, S. 294.

<sup>71</sup> Vgl. Coseriu: 1988, S. 280; Schreiber: 1999, S. 67.

<sup>72</sup> Vgl. Coseriu: 1988, S. 135.

<sup>73</sup> Die Forderung, den chronologischen Aspekt als eine Variationsdimension zu berücksichtigen, ist auch bei Müller (1975: 35) vertreten. Er ordnet sie den anderen Aspekten vor.

*Dimension* untergliedert, zu welcher er die Geschlechter und die Generationen rechnet. Die diaphasische Dimension bezeichnet er als *situative Dimension*, die sich nach folgenden Kriterien differenzieren lässt: *Stilebenen*, *Kommunikationsbereiche* und Unterscheidung zwischen *gesprochener* und *geschriebener Sprache*, "wobei es sich jedoch nicht um disjunkte Teilbereiche handelt, sondern eher um alternative Modelle zur Differenzierung ein und derselben Dimension" (Schreiber: 1999, S. 69). Die Kategorie *Stilebenen* entspricht der Diaphasik von Coseriu. Als Beispiel für die Stilarten auf dieser Ebene führt Schreiber die von Müller (1975: 183) unterschiedenen "qualitativen Register" des Französischen an, deren Referenzpunkt die präskriptive Norm ist. Die Kommunikationsbereiche bestimmen die Sprachstile, die bestimmte kommunikative Funktionen erfüllen. Als *Funktionalstile*<sup>74</sup> lassen sich allgemein in der Literatur fünf unterscheiden, die wir mit Schreiber (1999: 70) nennen möchten: "den Stil des öffentlichen Lebens (Funktion: Leitung und Organisation des gesellschaftlichen Lebens), den Stil der Wissenschaft (Funktion: Übermittlung von Erkenntnisgewinn), den Stil der Publizistik (meinungsbildende Funktion), den Stil der Belletristik (ästhetische Funktion) und den Alltagsstil (gegenständlich-praktische Funktion, Kontaktfunktion u.a.)". Der Alltagsstil weist nach Schreiber Parallelen zur gesprochenen Sprache auf, die anderen Stile Parallelen zur geschriebenen Sprache. Diese Kategorien zur Stilunterscheidung erweisen sich hinsichtlich unserer Frage nach der konstruierten Mündlichkeit in literarischen Texten als problematisch.<sup>75</sup> Denn Comics lassen sich zweifellos durch den Alltagsstil kennzeichnen. Für die Unterscheidung zwischen *gesprochener* und *geschriebener Sprache* lehnt sich Schreiber an das Kontinuumsprinzip des Modells von Koch / Oesterreicher an, das eine graduelle Unterscheidung zwischen "kommunikativer Nähe" und "kommunikativer Distanz" berücksichtigt. Eine Untergliederung der situativen Dimension in Sprachstile, Kommunikationsbereiche und gesprochene vs. geschriebene Sprache ist für Schreiber notwendig, besonders für die diaphasische Markierung der Lexik des Französischen, aufgrund des graduellen Aspekts der Subdimension *gesprochener* und *geschriebener Sprache*. Da die Register der französischen Varietäten nicht scharf voneinander abgegrenzt sind,<sup>76</sup> löst dieser Ansatz nicht die Problematik der Untersuchung

---

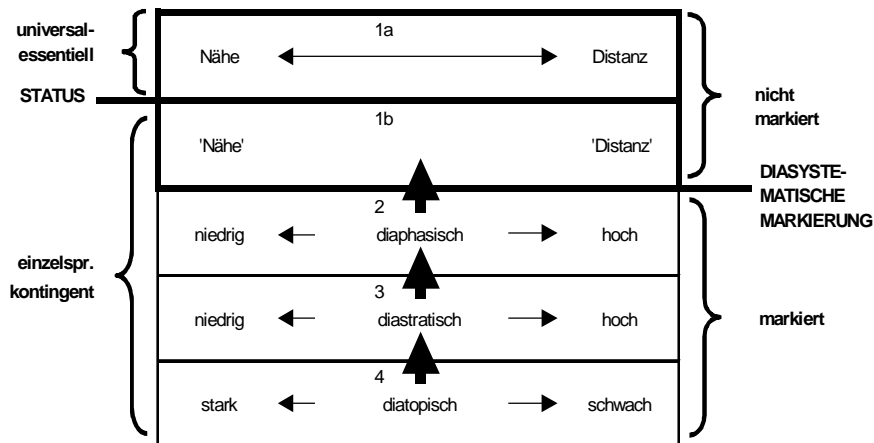
<sup>74</sup> Vgl. bei Oesterreicher (1988: 378) die *Diskurstradition*, als innerhalb einer historischen Sprache an Gattung bzw. Textsorte gebundene Muster, die die Gestaltung des sprachlichen Ausdrucks determinieren.

<sup>75</sup> Vgl. Schreiber: 1999, S. 71.

<sup>76</sup> Vgl. hierzu auch Krassin: 1994, S. 5. Schreiber (1999: 92) selbst spricht von "fließenden Übergängen".

sprechsprachlicher Merkmale im lexikalischen Bereich auf der Subdimension der Stilebene. Weiterhin lässt sich gesprochene vs. geschriebene Sprache nicht als "eine unter mehreren eigenständigen Möglichkeiten zur Differenzierung der situativen Dimension der Variation"<sup>77</sup> reduzieren. Im Gegenteil, die Dimension gesprochene vs. geschriebene Sprache hat im Varietätenraum einer Einzelsprache eine übergeordnete Rolle. Dieser Aspekt wird im Folgenden erörtert.

Koch und Oesterreicher<sup>78</sup> haben ein Modell vorgelegt, dass die bisherige von Coseriu vorgenommene Dreiteilung des Varietätenraums einer Einzelsprache in Diatopik, Diastratik und Diaphasik um die Dimension gesprochen (Nähe) vs. geschrieben (Distanz) (vgl. in Kapitel 3 die Beschreibung dieser Dimensionen) erweitert:<sup>79</sup>



Tab. 3: Der einzelsprachliche Varietätenraum zwischen Nähe und Distanz

Die Bezugsgrößen Nähe und Distanz werden auf dem Schaubild den anderen Dimensionen übergeordnet und sind in der internen Variation einer Einzelsprache als *fundamental*<sup>80</sup> aufzufassen. Dies lässt sich folgendermaßen begründen: Die diasystematischen Dimensionen, die sich nach dem Prinzip der graduellen Unterscheidung durch eine interne Markierungsskala strukturieren lassen, weisen Affinitäten zueinander nur in einer bestimmten Reihenfolge auf: Diatopik > Diastratik > Diaphasik. Eine primär diatopisch niedrig markierte Äußerung kann sekundär

<sup>77</sup> Vg. Schreiber: 1999, S. 74.

<sup>78</sup> Koch / Oesterreicher: 1985, S. 27ff. und 1990, S. 14ff. und 1994, S. 594ff; Oesterreicher: 1988, S. 370ff. und 1995, S. 4ff.

<sup>79</sup> Vgl. für Französisch gesprochene und geschriebene Sprache als eigene Varietätendimension in medialer und konzeptioneller Hinsicht bei Müller (1975: 57-89) und Söll (<sup>3</sup>1985: 34-43).

<sup>80</sup> Oesterreicher: 1995, S. 5.

diastratisch (niedrig) verwendet werden. Eine primär und sekundär diastratisch niedrig markierte Äußerung kann diaphasisch wirken. Dieses Phänomen der Einrückung von sprachlichen Elementen einer Dimension in eine andere wird *Varietätenkette*<sup>81</sup> genannt, die in dem Schema anhand von dicken Pfeilen symbolisiert wird (vgl. Tab. 3). Gleichzeitig wird damit auch der Sprachwandel im Varietätenraum einer Einzelsprache als eine gerichtete Verschiebung "nach oben" symbolisiert.<sup>82</sup> Die sich aus der Varietätenkette ergebende Dynamik der Diasystematik ergibt sich aus den Abstufungen des konzeptionellen Nähe/Distanzkontinuums: In einer distanzsprachlichen Kommunikation kommen diatopisch schwach und diastratisch bzw. diaphasisch hoch markierte Varietäten vor. Die konzeptionelle Mündlichkeit speist sich dagegen aus diatopisch stark und diastratisch bzw. diaphasisch niedrig markierten Sprachelementen und wird deshalb als *gesprochene Sprache im weiteren Sinne* bezeichnet.<sup>83</sup> An dieser Stelle sei erwähnt, dass es sich nur um eine Verallgemeinerung handeln kann, denn sekundär können auch hoch diastratische markierte Elemente in die gesprochene Sprache sowie stark diatopische Elemente in die geschriebene Sprache eindringen.<sup>84</sup>

In Abhängigkeit vom Status der sprechsprachlichen Erscheinungen unterscheidet das Modell zwischen gesprochener Sprache *im engeren Sinne*<sup>85</sup> als *universal-essentiell* begründete Varietät und als *einzelnsprachlich-kontingent* begründete Varietät. Erstere lässt sich im Modell im linken Bereich 1a situieren und setzt sich aus sprechsprachlichen Phänomenen, die diasystematisch nicht markiert sind, und den universalen Kommunikationsbedingungen und Versprachlichungsstrategien der Nähe zusammen.<sup>86</sup> Sie sind demnach in jeder historischen Sprache verankert.

Als wichtige universale Merkmale der gesprochenen Sprache können mit Oesterreicher (1988: 375) folgende genannt werden:<sup>87</sup>

"So kann man im Bereich der Morphosyntax etwa die folgenden Erscheinungen nennen, die auf geringer Planung, der weitgehenden Situationseinbettung, der Spontaneität, etc. beruhen: Fehlstarts und Satzbrüche, Kongruenz 'schwächen', Holophrasen und Ellipsen, Nachträge und Anakoluthe, Segmentierungserscheinungen, häufige Rhema-Thema-Abfolgen, Bevorzugung der Parataxe und Vermeidung von Hypotaxe. Die sparsame, weniger Planung erfordernde Verbalisierung wird im lexikalisch-semantischen Bereich sichtbar in den sogenannten *cover-*

<sup>81</sup> Vgl. Koch / Oesterreicher: 1990, S. 14; Oesterreicher: 1995, S. 4.

<sup>82</sup> Vgl. Bollée: 1997, S. 27 und S. 32ff.

<sup>83</sup> Vgl. Koch / Oesterreicher: 1990, S. 14.

<sup>84</sup> Vgl. Schreiber: 1999, S. 67 und S. 69.

<sup>85</sup> Koch / Oesterreicher: 1990, S. 14.

<sup>86</sup> Im Hinblick auf den bereits angesprochenen Status der unterschiedlichen Kommunikationsbedingungen, erweist sich der Begriff *universal-essentiell* als problematisch, denn nicht jedes universale Merkmal gilt als essentiell. Vgl. hierzu Schreiber: 1999, S. 73f.

<sup>87</sup> Siehe ebenfalls Koch / Oesterreicher: 1985, S. 27 und 1990, S. 50-126; Söll: <sup>3</sup>1985, S. 54-67 und S. 122-196.

*words (mots passe-partout)*; dieser paradigmatischen Sparsamkeit steht auch eine syntagmatische Sparsamkeit gegenüber. Affektivität und Expressivität zeigen sich in Hyperbeln und Kraftwörtern; in bestimmten Sinnbezirken findet sich lexikalischer 'Reichtum'. Im textuell-pragmatischen Bereich sind von den Kennzeichen des Nähesprechens die sogenannten Gesprächswörter ableitbar (Gliederungssignale, Sprecher-/Hörersignale, *hesitation phenomena*, Korrektursignale, Interjektionen, Abtönungspartikel, Sprechrollenwechsel markierende Signale), auch Erscheinungen wie die Verwendung des Präsens als Erzähltempus, die Redewiedergabe durch direkte Rede sowie *andere* Anforderungen an die Textkohärenz folgen aus geringer Planung, größerer Spontaneität und maximaler Situationseinbettung."

Die *einzel sprachlich-kontingent* begründete gesprochene Varietät setzt sich aus sprechsprachlichen Elementen zusammen, die ihre diasystematische Markierung verloren haben und die als Ergebnis einer individuellen Sprachgeschichte in die Dimension "Nähe" einer Einzelsprache rücken. Die Existenz dieser Varietätendimension (auf der Abbildung Bereich 1b rechts) als genuin "gesprochen" ist unabhängig von der diaphasischen Dimension zu betrachten und lässt sich durch die sogenannte "Registerverschiebung" rechtfertigen: In einer konzeptionell mündlichen Kommunikation stehen die diaphasischen Registermarkierungen nicht fest, sondern verschieben sich nach "oben", wenn gesprochen wird:<sup>88</sup>

"Wenn *flotte* im Distanzbereich *familier* ist, so wäre es im Nähebereich einfach *courant*; das im Distanzbereich als *vulgaire* zu kennzeichnende *dégueulasse* rückt im Nähebereich auf *populaire* usw., während sein "Synonym" *répugnant* im Distanzbereich als *courant*, im Nähebereich aber bereits als *cultivé* einzustufen wäre. " (Koch / Oesterreicher: 1990, S. 150)

Nicht alle Dimensionen sprachlicher Variation einer bestimmten Einzelsprache müssen gleichermaßen besetzt sein. Die Auslastung der unterschiedlichen Varietätendimensionen ist für die jeweiligen Einzelsprachen separat zu bestimmen.<sup>89</sup> Fest steht, dass das Französische eine hohe Frequenz an morphosyntaktischen Erscheinungen hat, die durch keine diasystematische Markierung gekennzeichnet sind, sondern ausschließlich als gesprochen vs. geschrieben gelten, was "den Beginn einer Polarisierung zwischen der Mündlichkeit bzw. der Schriftlichkeit nahestehenden Sprachformen, also einer Polarisierung zwischen Nähe- und Distanzbereich" (Oesterreicher: 1995, S. 14f.) zeigt. Diese Bipolarität<sup>90</sup> ist im Französischen so extrem ausgeprägt, dass von einer *diglossischen Tendenz* gesprochen wird.<sup>91</sup>

<sup>88</sup> Vgl. Söll: <sup>3</sup>1985, S. 191ff.

<sup>89</sup> Vgl. Koch / Oesterreicher: 1990, S. 235ff; Oesterreicher: 1995, S. 10ff.

<sup>90</sup> Vgl. bei Müller, Bodo (1985: 86): *Le français d'aujourd'hui*, Paris, zitiert in Krassin (1994: 5) die Bezeichnung der "Dissymetrie" für den großen Unterschied zwischen gesprochener und geschriebener Sprache.

<sup>91</sup> Vgl. Koch / Oesterreicher: 1990, S. 141 und S. 236f.; Oesterreicher: 1995, S. 13-14.; Krassin: 1994, S. 5.

Unter den Merkmalen des gesprochenen Französisch (*Nähesprache im engeren Sinne*)<sup>92</sup> sind solche Erscheinungen zu nennen wie "ça vs. *cela*; [tavy] vs. [tyavy]; [i] und [iz] vs. [il] und [ilz]; *on* vs. *nous*; *y a* und *faut* vs. *il y a* und *il faut*; *futur proche* vs. *futur simple*; kein *passé simple*, Negation ohne *ne*, kein *subjonctif II*, keine Inversionsfrage im 'nähesprachlichen Bereich'. Die Verteilung der Erscheinungen ist übrigens – abgesehen vom *passé [sic] simple* – eher tendenziell zu nennen, also nicht absolut" (Oesterreicher: 1988, S. 376).<sup>93</sup>

Zusammenfassung:

Ausgehend von dem Ansatz Coserius wurde die dreidimensionale Auffassung des einzelsprachlichen Varietätenraums erörtert. Dabei wurde auf die Schwierigkeit der Abgrenzung insbesondere der diastratischen und diaphasischen Dimensionen zueinander hingewiesen. Als unbefriedigend erschien, dass die gesprochene Sprache auf eine situative Anwendung eingeschränkt wurde.

Dann wurde das Modell der sprachlichen Variation von Koch und Oesterreicher herangezogen, das gesprochene Sprache (Nähe) vs. geschriebene Sprache (Distanz) als vierte Dimension des einzelsprachlichen Varietätenraums aufnimmt. Der Vorteil lag auf der Hand: Zum einen präsentiert das Modell Aspekte von Mündlichkeit, die in der dreidimensionalen Auffassung des einzelsprachlichen Varietätenraums von Coserius nicht enthalten sind, zum anderen verdeutlicht es die Notwendigkeit, gesprochen vs. geschrieben als eigene Dimension zu sehen. Für unsere Fragestellung ergaben sich folgende Erkenntnisse:

- In der konzeptionellen Mündlichkeit kommen in der Regel diatopisch stark und diastratisch bzw. diaphasisch niedrig markierte Sprachelemente vor.
- Konzeptionelle Mündlichkeit enthält universal-essentielle Sprechmerkmale, die sich aus den Kommunikationsbedingungen und den Versprachlichungsstrategien ergeben, die wiederum von der Einzelsprache unabhängig sind.
- Konzeptionelle Mündlichkeit enthält Sprechmerkmale, die einzelsprachlich spezifisch sind.
- Diaphasisch stark bzw. niedrig markierte Sprachelemente können sekundär sprechsprachlich verwendet werden und gehören zur Nähesprache im weitesten Sinne.<sup>94</sup>

<sup>92</sup> Siehe Koch / Oesterreicher: 1990, S. 150ff.

<sup>93</sup> Siehe Koch / Oesterreicher: 1985, S. 28; Müller: 1975, S. 41 und S. 78-82; Söll: <sup>3</sup>1985, S. 114ff.

<sup>94</sup> Vgl. Koch / Oesterreicher: 1990, S. 142 und S. 146.



Diese Aspekte von konzeptioneller Mündlichkeit werden im Rahmen dieser Arbeit untersucht. Es stellt sich die Frage, ob innerhalb der Untersuchung einer Einzelsprache, in diesem Fall Französisch, eine Unterscheidung zwischen universalen und einzelsprachlichen Sprechmerkmalen explizit durchgeführt werden muss, wie es der Fall in einer kontrastiven Untersuchung mehrerer Sprachen erforderlich wäre, wenn es darum ginge, das Profil des jeweiligen einzelsprachlichen Varietätenraums zu beurteilen. Daher ziehen wir vor, die Untersuchung nach den sprachlichen Kategorien der Morphosyntax und Lexik zu strukturieren.

Aus diesen Erkenntnissen ergibt sich für die praktische Arbeit die Schwierigkeit zu bestimmen, ob diasystematisch markierte Elemente über die "Schwelle" des Nähebereichs getreten sind, also wann von "Nähesprache im engeren Sinne", d.h. ohne diasystematische Markierung gesprochen werden kann, und wann von "Nähesprache im weiteren Sinne", in diesem Fall mit diasystematisch markierten Elementen.<sup>95</sup> Wie im nächsten Teilkapitel zu sehen sein wird, trifft für das Französische vor allem die Diaphasik aufgrund der Prägung ihres Varietätenraums zu.<sup>96</sup> Da Comics Affinität zu konzeptioneller Mündlichkeit haben (Das betrifft die Kommunikationsbedingungen auf Kommunikationsebene 2), kann davon ausgegangen werden, dass diaphasisch niedrig markierte Elemente in die Position "gesprochen" einrücken und sekundär als konzeptionell mündliche Elemente des Französischen betrachtet werden können.

## 4.2 Mündlichkeit und Varietäten des Französischen

Anhand des Coserianischen Varietätenansatzes und seiner Weiterentwicklung durch das Modell von Koch und Oesterreicher (1990) wurde der Varietätenraum einer Einzelsprache in theoretischer Sicht behandelt. Von Interesse in diesem Teilkapitel wird es sein, die angesprochenen diasystematischen Varietätendimensionen für das Französische zu eruieren. Ziel ist es zum einen herauszufinden, welche Varietäten als gesprochen (in konzeptioneller Sicht) gelten können und somit die Charakteristika des Französischen als "Nähesprache im weiteren Sinne" zu erfassen. Zum anderen geht es darum, die Sprache von *Les Frustrés* in den Varietäten des Gegenwartsfranzösischen zu verorten. Zunächst wird auf den Aspekt der diatopischen Variation, dann auf den der

---

<sup>95</sup> Vgl. Bollée: 1997, S. 28 und S. 30.

<sup>96</sup> Siehe Koch / Oesterreicher: 1990, S. 235ff; Oesterreicher: 1995, S. 10ff.

diastatischen und diaphasischen eingegangen.

#### 4.2.1 Diatopische Variation

Die diatopische Varietätendimension des metropolitanen Französisch lässt sich dadurch kennzeichnen, dass sie eher "bescheiden"<sup>97</sup> ausgestattet ist und ein "uneinheitliches Profil"<sup>98</sup> hat. Drei Situationen lassen sich verzeichnen:<sup>99</sup>

- Der Umkreis von Paris in Zentralfrankreich enthält, als ehemaliges Gebiet des Französischen, fast keine diatopischen Merkmale und wird deshalb von Müller (1975: 111) als *entdialektisiertes Zentrum Nordfrankreichs* bezeichnet.
- In Nordfrankreich sowie im ehemaligen frankoprovenzalischen Raum finden sich die *français régionaux*, als primäre Dialekte der *langue d'oïl*, die im Laufe der Kodifizierung, Konsolidierung und territorialen Verbreitung des Französischen überlagert wurden.
- Andere *français régionaux*, deren diatopische Markierungen aus Substraten ethnischer Sprachen stammen, werden im Département Nord, im Elsass, im Midi und auf Korsika lokalisiert.

Die Vitalität und Individualität der französischen regionalen Sprachvarietäten nimmt mit der Entfernung zur diatopisch neutralen Mitte zu. Während die Abstufungen der *français régionaux* im weiteren Umkreis der Ile-de-France und in den Großstädten geringfügig sind, nehmen sie in den ländlichen Gegenden zu, besonders in denen mit noch lebendigen Dialekten oder *langues ethniques*.<sup>100</sup> Das ist der Fall für das vom Okzitanischen beeinflussten *français du Midi*, das besonders durch seine phonetischen Besonderheiten gekennzeichnet ist.<sup>101</sup>

Im Gegensatz zu dem an der unverändert stark präskriptiven Norm orientierten Standardfranzösisch, das ein hohes Prestige genießt, sind die Regionalsprachen mit Prestigedefizit und negativer Wertung gekennzeichnet. Die Folge ist, dass die Regionalsprachen als "symboles d'un statut inférieur"<sup>102</sup> betrachtet werden und "Minderwertigkeitskomplexe"<sup>103</sup> erwecken, wenn sie in der überregionalen

<sup>97</sup> Vgl. Oesterreicher: 1995, S. 8.

<sup>98</sup> Vgl. Koch / Oesterreicher: 1990, S. 235; Oesterreicher: 1995, S. 11.

<sup>99</sup> Vgl. Koch / Oesterreicher: 1990, S. 143. Die Dialekte werden nicht berücksichtigt, da sie bezüglich der eingangs gestellten Frage der "Nähesprache im weiteren Sinne" keine Rolle spielen.

<sup>100</sup> Vgl. Prüßmann-Zemper: 1990, S. 831.

<sup>101</sup> Vgl. Müller: 1975, S. 122; Koch / Oesterreicher: 1990, S. 143f.

<sup>102</sup> Vgl. Désirat / Hordé: 1976, S. 17.

<sup>103</sup> Vgl. Berschin u. a.: 1978, S. 293.

Kommunikation verwendet werden. Diese Schichtung findet ebenfalls in der linguistischen Forschung Berücksichtigung durch die Auffassung der diasystematischen Variationen als *Substandard*.<sup>104</sup> Oesterreicher (1995: 8) wendet ein, dass es zu den unakzeptierbaren *solutions de facilités* gehört, sie "einfach im großen Sack des sog. *Substandards* verschwinden zu lassen". Da die diasystematischen Variationen "nicht ex negativo als Abweichungen von der Norm definiert werden"<sup>105</sup> können, wird als Ersatz der Begriff *Nonstandard*<sup>106</sup> vorgeschlagen, mit dem die hierarchische Einordnung der diaphasischen Varietäten unterhalb der Standardnorm entfällt und lediglich eine Vergleichsgröße mit neutralem Charakter zum *Standard* darstellt.

Im heutigen Französisch lassen sich diatopische Sprachelemente fast ausschließlich in der Nähesprache feststellen: "Le français régional est d'abord oral" (Hazaël-Massieux: 1993, S. 381). Im Gegensatz zu den Dialekten, die wegen des Verfalls des Dialektschrifttums bereits im Mittelalter über keine tradierbare Schreibtradition verfügen, rekurrieren die *français régionaux* auf das graphematische System und die Orthographie des Standardfranzösischen. Jedoch bleibt das geschriebene Französisch von regionaler Markierung frei, und zwar aufgrund des Drucks der präskriptiven Norm.<sup>107</sup> Das gesprochene diatopisch markierte Französisch kommt zum Vorschein als "Insel-Konstellation"<sup>108</sup> in einem überregionalen Französisch, wie Koch / Oesterreicher am Beispiel des *e caduc* für das *français du midi* zeigen.

#### 4.2.2 Diastratische und diaphasische Variation

Die diastratischen und diaphasischen Aspekte des Französischen können gemeinsam exemplifiziert werden. Einerseits findet eine Dynamik in Richtung Diastratik > Diaphasik statt: Dies geschieht sowohl synchronisch durch das Inklusionsverhältnis als auch diachronisch durch die Verlagerung der sprachlichen Phänomene aufgrund des Abbaus der Klassenunterschiede und der daraus resultierenden sozialen Nivellierung.<sup>109</sup> Andererseits besteht eine "Korrelation"<sup>110</sup> zwischen den beiden Varietätendimensionen: Bei der Diaphasik zeigt sich dadurch eine enge Verbindung zum sozialen Gefüge,<sup>111</sup>

<sup>104</sup> Vgl. hierzu Holtus / Radtke, Edgar (Hrsg.) (1986).

<sup>105</sup> Prüßmann-Zemper: 1990, S. 831.

<sup>106</sup> Zur weiteren Diskussion der Begriffe *Substandard* und *Nonstandard* siehe Schreiber: 1999, S. 80-82.

<sup>107</sup> Vgl. Müller: 1975, S. 127; Koch / Oesterreicher: 1990, S. 143.

<sup>108</sup> Koch / Oesterreicher: 1990, S. 152.

<sup>109</sup> Vgl. Koch / Oesterreicher: 1990, S. 147, Prüßmann-Zemper: 1990, S. 314, Gadet: 1999, S. 630.

<sup>110</sup> Vgl. Schreiber: 1999, S. 98.

<sup>111</sup> Vgl. Müller: 1975, S. 187; Lodge: 1997, S. 314.

dass die Sprecher höherer Schichten im Allgemeinen über mehr sprachliche Varietäten als Sprecher unterer sozialer Schichten verfügen.<sup>112</sup> Darüber hinaus weisen einige sprachliche Erscheinungen diastratisch niedrige Markierungen auf. Während im lautlichen Bereich Koch / Oesterreicher (1990: 147) dies nicht mit Eindeutigkeit feststellen können, führt Schreiber (1999: 89) den Fall der eingefügten *liaison consonantique* -t- bzw. -z- in *faudra-t-aller* oder *moi-z-aussi* (Beispiele aus Müller: 1975, S. 202) an, "deren Verwendung auch heute als Zeichen geringer Bildung, d.h. als sozial deklassierend, empfunden wird". Zu hinterfragen ist, ob sich ein solches Phänomen tatsächlich einzig auf die soziale Herkunft eines Sprechers zurückführen lässt oder vielmehr als Reaktion auf den im Französischen nicht allzu oft vorkommenden Hiat interpretiert werden muss, die bei Nachrichtensprechern zuweilen anzutreffen ist.<sup>113</sup> Im morphosyntaktischen Bereich zählen für Koch / Oesterreicher (1990: 147f.) als diastratisch niedrig markiert die Formen *a* für *elle* und *y* für *lui* als unbetonte Personalpronomen der 3. Pers. Sg. und das polyfunktionale *que* wie in *la nana que je lui ai donné mille balles*. Schreiber (1999: 89f.) stellt eine schwache diastratische "Restmarkierung" bei solchen Wendungen wie *un amour d'un chapeau* und *c'est criminel de jeter ce vin* fest, die Müller (1975: 208) in die Diaphasik einstuft. Im Fall der als diastratisch niedrig zu markierenden Fragebildung mit *-ti* steht fest, dass sie, auch wenn sie bei den Unterschichtsprechern zugunsten der Intonationsfrage zu verschwinden tendiert,<sup>114</sup> ein soziolektales Mittel für die literarisch konstruierte Mündlichkeit darstellt.<sup>115</sup> Im lexikalischen Bereich sind, abgesehen vom Argot, wenige primär diastratisch markierte Erscheinungen zu verzeichnen, von denen die Analogiebildung *se rappeler de* zu *se souvenir de* zu nennen ist.<sup>116</sup>

Die Sparsamkeit der "rein" diastratisch markierten Spracherscheinungen zeigt, dass die Behauptung von Schreiber (1999: 89), es gäbe im Französischen eine "Reihe volkssprachlicher Erscheinungen", als übertrieben erscheint. Vielmehr handelt es sich um spärliche diastratische "Restmarkierungen". Somit erweist sich die Bestückung der

---

<sup>112</sup> Vgl. Prüßmann-Zemper: 1990, S. 833 und S. 835.

<sup>113</sup> Ager (1990: 135f.) weist vor dem Aufzählen von diastratisch niedrigen Phänomenen, zu denen die genannte *liaison consonantique* zählt, daraufhin, dass "gross linguistic differences between an upper and lower social group should hence be treated with caution, both because the individual variables can **rarely if ever be uniquely associated with social category differences** - most are also characteristic of other differences such as regional or situational contrasts" (von uns hervorgehoben).

<sup>114</sup> Vgl. Gadet: 1992, S. 21; Krassin: 1994, S. 21; Schreiber: 1999, S. 93.

<sup>115</sup> Vgl. Blank: 1991, S. 160f.

<sup>116</sup> Vgl. Koch / Oesterreicher: 1990, S. 149.

diastratischen Dimension eher als "minimal"<sup>117</sup> und "äußerst schwach ausgeprägt".<sup>118</sup> Die eben erwähnten unterschiedlichen Einschätzungen lassen sich zum Teil auf die "Implikationsverhältnisse"<sup>119</sup> zwischen der diastratischen und diaphasischen Dimension zurückführen. Zum Teil wird die erwähnte Dynamik in Richtung Diastratik > Diaphasik nicht als solche (an)erkannt, so dass die situativen Sprachregister oft an der Diastratik haften. Anhand der Darstellung der französischen diaphasischen Varietäten wird dieser Sachverhalt verdeutlicht.

Müller (1975: 184) unterscheidet fünf "qualitative" Register: Das *français vulgaire*, das *français populaire*, das *français familier*, das *français courant* und das *français cultivé*, wobei er die Norm zwischen das *français cultivé* und das *français courant* legt. Die Register werden deshalb als qualitativ bezeichnet, weil sie einer gewissen Wertung unterliegen: Das *français cultivé* hat am meisten Prestige und nimmt demnach in der hierarchischen Einstufung die höchste Stelle ein. Diese zunächst allem Anschein nach "sachlich gut begründete und terminologisch klare Registerskala" des Französischen (Koch / Oesterreicher: 1990, S. 147) ist in Wirklichkeit dadurch charakterisiert, dass "aucune des variétés ne présente l'homogénéité que lui prête le modèle théorique" (Lodge 1997: 321), wenn man den Versuch einer Abgrenzung zwischen den Registern unternimmt. Im Folgenden wird auf die jeweiligen Register eingegangen.

Prüßmann-Zemper (1990: 83) bezeichnet das *français vulgaire* "als typisches Register des gesprochenen Französisch". Zu bedenken ist aber, dass das *français vulgaire* ein Register ist, das sich auf den lexikalischen Bereich beschränkt. Dabei handelt es sich um tabuisierte Bezeichnungen, und zwar unabhängig von der sozialen Herkunft.<sup>120</sup>

Was das *français populaire* und das *français familier* angeht, besteht in der Forschung keine Einigkeit.<sup>121</sup> Für Schmitt (1986: 154) wird das *français populaire* "als sozial markiertes, primär orales Register der informellen Kommunikation, im Wesentlichen ohne situative Festlegung" definiert. Auch Guiraud (1965: 7) setzt eine diastratische Markierung des *français populaire* als "la façon de parler des prolétaires". Bei Prüßmann-Zemper (1990: 837) dagegen wird diese Markierung aufgehoben, wobei "natürlich die mittleren und unteren Schichten, die die Mehrheit der französischen

<sup>117</sup> Vgl. Koch / Oesterreicher: 1990, S. 235.

<sup>118</sup> Vgl. Oesterreicher: 1995, S. 11.

<sup>119</sup> Vgl. Hunnius: 1997, S. 250.

<sup>120</sup> Vgl. Müller: 1975, S. 191; *Le Petit Robert*: 2001.

<sup>121</sup> Vgl. auch hierzu Schreiber: 1999, S. 88ff.

Gesellschaft bilden, in erster Linie Träger dieses Registers sind". Diese ungenaue soziale Bestimmung beruht nach Müller (1975: 195) auf der Schwierigkeit, das *français populaire* auf eine bestimmte soziale Schicht einzugrenzen, und er fasst deshalb dieses Register weit, als das Register, "das von der Masse der Franzosen getragen wird". Lodge (1997: 321) gibt eine diastratische und diaphasische Definition des *français populaire* an:

"Le français populaire se définit avant tout par opposition à ce que l'on appelle le français cultivé, ce dernier étant conçu comme l'apanage de la bourgeoisie cultivée, même si, dans ses moments de défense, celle-ci est tout à fait capable de se laisser aller au parler populaire".

Für Henri Bauche<sup>122</sup> ist das *français populaire* als "français tel qu'on le parle dans le peuple de Paris" sowohl diatopisch als auch diastratisch und diaphasisch. Dagegen ist es für Koch / Oesterreicher (1990: 140) nur noch als diaphasisches Register zu betrachten. Diese Position ist ebenfalls bei Duneton (1998: 20) vertreten: "On ne peut plus raisonnablement parler aujourd'hui de *français populaire*, au sens précis et exact de 'français des classes laborieuses'".

Für das *français familier* lässt sich ebenfalls eine Bandbreite von Definitionen verzeichnen: Lodge (1997: 14) geht von einem diastratisch markierten Register als "parler informel de la bourgeoisie cultivée" aus. Für Prüßmann-Zemper (1990: 838) hingegen ist das *français familier* diaphasisch markiert und ist doch "vorwiegend das vertrauliche Register der gebildeteren Mittel- und Oberschicht". Eine weitere Position nimmt Müller (1975: 204) ein: Für ihn gilt das *français familier*, das er als "typisch situationsbedingt" beschreibt, als ausschließlich diaphasisch markiert.<sup>123</sup> In diaphasischer Sicht ist *français familier* "das Register des zwanglosen Umgangs in der Familie, im Bekannten- und Freundeskreis, mit Kollegen und Nachbarn".<sup>124</sup> Bezüglich der Frage seiner Zuordnung zum Bereich gesprochene vs. geschriebene Sprache wird das *français familier* als "primär orales Register der vertraulichen" (Schmitt 1986: 154) bezeichnet und ist "überwiegend dem gesprochenen Kode zuzuordnen" (Prüßmann-Zemper: 1990, S. 838). In seiner Definition gibt Duneton (1998: 8) die Anwendungsbereiche des *français familier* im Schriftlichen an:

"Ce français s'écrit dans une littérature abondante, faite des journaux et des bandes dessinées, des dialogues de films, et aussi de la production romanesque contemporaine la plus vaste et

<sup>122</sup> Bauch, Henri (1946): *Le langage populaire. Grammaire, syntaxe et dictionnaire du français tel qu'on le parle dans le peuple avec tous les termes d'argot usuel*, Paris, zitiert in Koch / Oesterreicher (1990: 140).

<sup>123</sup> In *Le Petit Robert* (2001) wird auch das *français familier* dem diaphasischen Varietätengefüge des Französischen zugeordnet.

<sup>124</sup> Vgl. Prüßmann-Zemper: 1990, S. 838.

généralement succulente. C'est ce registre du quotidien, de la spontanéité, que j'appellerai ici le *français familier*".

Festzustellen ist der Zusammenhang zwischen dem *français familier* und der konzeptionellen Mündlichkeit insbesondere für die Comics. Redecker (1993: 437) siedelt die Comics Bretéchers sprachlich auch in diesem Bereich an.

Wendet man sich den Charakteristika des *français populaire*<sup>125</sup> und des *français familier*<sup>126</sup> zu, stößt man auf Schwierigkeiten sprachliche Erscheinungen einem bestimmten Register zuzuordnen. Dies beruht auf der Tatsache, dass es zwischen dem *français populaire* und dem *français familier* keine klare Abgrenzung gibt<sup>127</sup>. So wird bei Müller (1975: 185) *après ça, elle m'a engueulée* sowohl dem *français populaire* als auch dem *français familier* (und sogar dem *français vulgaire*) zugehörig eingestuft.<sup>128</sup> Auch in den Wörterbüchern werden die lexikalischen Eintragungen mit unterschiedlichen Registerbezeichnungen versehen, was zeigt, dass "die Autoren sich grosso modo auf ihr Sprachgefühl verlassen" (Schmitt: 1986, S. 166).<sup>129</sup> So sind *paluche* 'Hand' und *ripaton* 'Fuß' in *Le Petit Larousse* 2001 und bei Duneton (1998) als *familier*, in *Le Petit Robert* 2001 dagegen als *populaire* markiert. Darüber hinaus weisen das *français populaire* und das *français familier* sprachliche Gemeinsamkeiten auf, wobei die *est-ce que*-Frage und die eingliedrige Verneinung ohne *ne* angeführt werden können.<sup>130</sup>

Das *français courant*, auch *français usuel* und *français commun* genannt, ist ein Register, das als "normal"<sup>131</sup> gekennzeichnet wird, weil es von der Mehrheit der Sprecher übereinstimmend benutzt wird. Es wird auch am nächsten an der Norm vermutet,<sup>132</sup> wobei es sich hier um die *Gebrauchsnorm*<sup>133</sup> handelt, also dem "usage"<sup>131</sup> entsprechend. Das *français courant* wird dem Standardfranzösisch gleichgesetzt.<sup>134</sup> Auch zwischen dem *français familier* und dem *français courant* bestehen fließende Übergänge: So kann *elle m'a traitée de conne* als *familier* und *courant* bezeichnet

<sup>125</sup> Vgl. Müller: 1975, S. 196ff.; Gadet: 1992, S. 29ff.

<sup>126</sup> Vgl. Müller: 1975, S. 206ff.; Darot: 1985, S. 78ff.

<sup>127</sup> Vgl. Müller: 1975, S. 188; Prüßmann-Zemper: 1990, S. 836, Krassin: 1994, S. 5.

<sup>128</sup> Vgl. auch Schmitt: 1986, S. 163.

<sup>129</sup> Siehe hierzu die Bemerkung von Krassin (1994: 5; Fußnote 13): "wobei Müller, wie sich in seinen gesamten Ausführungen immer wieder zeigt, Vieles als 'populaire' einstuft, das wir als 'familier' einstufen würden".

<sup>130</sup> Vgl. Gadet: 1992, S. 78ff.; Müller: 1975, S. 206; Gadet: 1999, S. 630.

<sup>131</sup> Vgl. Prüßmann-Zemper: 1990, S. 830.

<sup>132</sup> Vgl. Müller: 1975, S. 1984.

<sup>133</sup> Zur Normdiskussion siehe Müller: 1975, S. 216ff..

<sup>134</sup> Vgl. Prüßmann-Zemper: 1990, S. 830; Gadet: 1999, S. 630.

werden.<sup>135</sup> In dem Ansatz von Stourdzé (1969), in dem der Zusammenhang zwischen *parlé/écrit* und den diasystematischen Varietäten des Französischen in den Vordergrund gestellt wird, stellt das *français courant* das "Grenzregister" zwischen gesprochener und geschriebener Sprache dar. Hierbei subdifferenziert Stourdzé (1969: 42) das Register in *langue courante parlée* und *langue courante écrite*.

Das *français cultivé* ist das Register, das in der Hierarchisierung des diatopischen Variationsgefüges über der Norm steht, und wird als *Übernorm* mit den Bezeichnungen *soigné, choisi, tenu* und *soutenu* qualitativ positiv bewertet:

"Dazu kommt bei vielen Sprechern die Einsicht, daß das *français cultivé* von heute diachronisch nichts anderes ist als ein Reservat älterer Normen besten Gebrauchs, die eine privilegierte Minderheit, die sie dem allgemeinen Trend zum Trotz konserviert, noch gekonnt und vorteilhaft zu handhaben weiß" (Müller: 1975, S. 209).

Demnach lässt sich das *français cultivé* diastratisch als Register von Sprachverwendern der gehobenen Schicht kennzeichnen.<sup>136</sup> Das angesprochene "Reservat älterer Normen besten Gebrauchs" spiegelt sich sprachlich in den konservativ-archaischen Charakteristika des *français cultivé* in allen Bereichen des Französischen wider.<sup>137</sup> Das *français cultivé* ist in diaphasischer Sicht "das Register der feierlichen Rede, des Vortrages, der Rezitation",<sup>138</sup> das sich mit der konzeptuellen Schriftlichkeit deckt,<sup>139</sup> denn die Kommunikationsbedingungen der Nähe wie "Direktheit, Subjektivität, Affekt, Spontaneität, Momente, die im *français populaire* und im *français familier* mitschwingen, werden im *français cultivé* sprachlich weitgehend neutralisiert" (Müller: 1975, S. 210).

Der Aspekt der *Gruppensprache* im Variationsgefüge einer Einzelsprache wird im Folgenden mit dem Ziel erörtert, der Frage nachzugehen, welchen Platz der *argot*, die *Jugendsprache* und das *français branché* im Variationsgefüge des Französischen einnehmen und ihre Bedeutung für die Nähesprache zu erläutern.

Die Konzeptionalisierung von *Argot* ist umstritten: Wenn die Auffassung von *Argot* als "die *Gruppensprache* derer, die nach Beruf, sozialem Status, Sitte, Moral oder Gesetz am Rand der Gesellschaft leben" (Müller: 1975, S. 174) und als *signum sociale* (Schmitt: 1986, S. 179) den Blickwinkel per definitionem auf den diastratischen Status einschränkt, so macht die Auffassung von *Argot* als *diasituativem Register* (Schmitt:

<sup>135</sup> Vgl. Müller: 1975, S. 185.

<sup>136</sup> Vgl. Müller: 1975, S. 209; Prüßmann-Zemper: 1990, S. 839; Schreiber: 1999, S. 90.

<sup>137</sup> Siehe Müller: 1975, S. 210ff.

<sup>138</sup> Vgl. Prüßmann-Zemper: 1990, S. 839

<sup>139</sup> Vgl. Koch / Oesterreicher: 1990, S. 5.



1990, S. 295 u. 299) und als "un des éléments dans la palette de choix dont dispose le locuteur" (Calvet: 1994, S. 31) den Weg frei für Polemiken darüber, welchen Platz der Argot in den Sprachregistern des Französischen einnimmt. Es besteht Konsens darüber, dass der Argot sich auf die Lexik begrenzt<sup>140</sup> und deswegen kein selbstständiges Register bilden kann. Bei Müller (1975: 184) wird der Argot dem *français vulgaire* als niedrigste Sprachvarietät assimiliert, dessen ebenfalls lexikalisch bestimmende Spracheigenschaften seinen Status als Register strittig machen. Der Argot wird als Wortschatzspender des *français populaire* (Radtke: 1982, S. 160; Schmitt: 1990, S. 285), des *français familier* (Cohen: 1970, S. 1; *Le Petit Larousse*: 2001) und des *français commun* (François-Geiger: 1973, S. 627) angesehen. Bezüglich der Speisung des *français familier* durch den Argot wird der Begriff *argot familier*<sup>141</sup> vorgeschlagen, da die Bezeichnung *familier* allein unzureichend ist, um "le caractère parasitaire" der Argotwörter "qui sont employés intentionnellement (...) avec une intention qu'on peut qualifier de 'sourire mental'" (Cohen: 1970, S. 1) zu charakterisieren. In *Le Petit Larousse 2001* wird bei der Definition des *argot familier* auch betont, dass ein Unterschied zum *français familier* zu machen ist: "Mot d'argot passé dans le langage familier; argotique. Ne pas confondre avec fam. et pop. ". Der Argot, der Eingang in die Wörterbücher gefunden hat, wird von François-Geiger (1991: 8) als *argot commun* bezeichnet, aufgrund der engen Verbindung zwischen dem Argot und der Gemeinsprache (*français commun*). Die Schwierigkeit der Einordnung des Argot in die Sprachregister des Französischen ist zweifellos auf die bereits besprochene Verwischung der Register selbst zurückzuführen. Die seit dem 17. Jh. bestehenden sprachpolitischen Bestrebungen eines *bon usage*, die in Frankreich bis heute anhalten, haben die Sprachvarietäten auf den zweiten Rang verwiesen, und dabei wurden *français familier*, *français populaire* und *argot* wahllos vermengt.<sup>142</sup> Koch / Oesterreicher (1990: 149) verzichten auf eine Einfügung des Argot in ein bestimmtes Sprachregister und heben vielmehr den Aspekt der Einrückung der diastrastisch niedrig markierten Lexeme sekundär in die niedrig markierte Diaphasik bis schließlich in die Position "gesprochen"

---

<sup>140</sup> Vgl. François-Geiger: 1991, S. 5; Calvet: 1994, S. 33ff.; Lodge: 1997, S. 327. Sogar die von Calvet (1987: 49) geäußerte Frage nach einer Syntax des Argot wird vom ihm selbst in einer späteren Veröffentlichung verneint, denn "ce que l'on pourrait croire être des traits syntaxiques de l'argot relève plutôt de la difficulté à séparer sur le plan théorique la syntaxe de la sémantique" (Calvet: 1994, S. 80).

<sup>141</sup> Vgl. Cohen: 1970, S. 1; *Le Petit Robert*: 2001.

<sup>142</sup> Vgl. Schmitt: 1990, S. 285.

hervor.<sup>143</sup> Den sprechsprachlichen Aspekt des Argot bringt ebenfalls Müller (1975: 176) zur Sprache. Deshalb ist für eine Studie über literarische Mündlichkeit neben einer lautlichen und morphosyntaktischen auch eine lexikalische Untersuchung angebracht. Denn der nächstsprachliche Charakter eines literarischen Textes kann durch das Lexikon erreicht werden. Das Französische hat eine "Fülle" von diaphasisch niedrig markierten Lexemen, die in das gesprochene Französisch i.w.S. aufgestiegen sind.<sup>144</sup> Anhand der beiden Beispiele *bouquin* und *rigoler* heben jedoch Koch / Oesterreicher (1990: 164) die Schwierigkeit hervor zu bestimmen, wann diaphasisch niedrig markierte Lexeme als genuin gesprochen zu betrachten sind.<sup>145</sup>

In der Forschung divergieren die Meinungen über die Konzeptionalisierung der französischen *Jugendsprache*: Einerseits wird sie der Diastratik oder der Diaphasik (Bollée: 1997, S. 27) zugeordnet, andererseits in die beiden Varietätendimensionen eingestuft (Hunnius: 1997, S. 250). Weiterhin wird die Jugendsprache entweder als *Argot* (François-Geiger: 1991, S. 6) oder als *Varietät* (Verdelhan-Bourgade: 1990, S. 53; Zimmermann: 1991, S. 930) aufgefasst, was mit sich bringt, dass die bestimmenden Sprachphänomene nicht nur lexikalischer, sondern auch phonetischer und morphosyntaktischer Natur sind.<sup>146</sup> Parallelen im Wortschatzbereich<sup>147</sup> begründen auch die Nähe des *parler jeune* zum Argot: Die ludisch-kryptischen Lexeme sind ein Mittel für die Jugendlichen sich nach außen von anderen Gruppen zu distanzieren und nach innen die Zugehörigkeit zu einer Gruppe zu signalisieren.<sup>148</sup> Doch das Vorkommen von Argotelementen ist als *Intervarietätenentlehnung* zu verstehen, "sonst käme man in Versuchung, die Redeweise Jugendlicher einfach dem Argot zuzuordnen" (Zimmermann: 1991, S. 916). Eine Unterscheidung zwischen *varietätenspezifischen* und *varietätenfärbenden Elementen* (ebd.: 923) liegt deshalb auf der Hand. In der Praxis lässt sich jedoch nur mit Schwierigkeit entscheiden, welche Elemente als exklusiv jugendsprachlich zu kennzeichnen sind. Aus den zehn von Walter (1993: 50) aufgestellten Kategorien zur Klassifizierung der jugendsprachlichen Lexeme ist zu

---

<sup>143</sup> Über die Einfügung des Argot in die Variationskette des Französischen siehe Radtke: 1982, S. 163; Schmitt: 1986, S. 179.

<sup>144</sup> Vgl. Koch / Oesterreicher: 1990, S. 164.

<sup>145</sup> Vgl. auch Bollée: 1997, S. 32.

<sup>146</sup> Vgl. Barrera-Vidal: 1986b, S. 110ff.; Verdelhan-Bourgade: 1990, S. 53.

<sup>147</sup> Vgl. Bollée: 1997, S. 36ff.

<sup>148</sup> Vgl. Zimmermann: 1991, S. 920.

ersehen, dass Jugendsprache als ein Aggregat unterschiedlicher Varietäten gilt,<sup>149</sup> deren Elemente auf die Jugendwelt Bezug nehmen. Bei Barrera-Vidal (1986b: 120) wird ein Zusammenhang einerseits mit dem *parler jeune*, dem *français populaire* und dem *français familier* und andererseits mit dem *français parlé* hergestellt.

Neologismus und Kreativität sind die beiden strukturellen Grundprinzipien der Jugendsprache, die den Bestrebungen nach Ausgrenzung und Identitätsstiftung entgegenkommen.<sup>150</sup> Da das jugendsprachliche Lexikon sich unaufhörlich erneuert, wird die Jugendsprache als treibende Kraft betrachtet.<sup>151</sup> Sie wird auch generationsübergreifend gebraucht:

"Ce qui est nouveau aujourd'hui, c'est que, non seulement les jeunes n'abandonnent pas leur vocabulaire quand ils deviennent moins jeunes, mais les plus âgés l'adoptent de plus en plus, consciemment ou à leur corps défendant" (Walter: 1993, S. 49).

Dieses Phänomen ist bedingt durch die gesellschaftlichen Veränderungen und durch den Einfluss der Medien und Comics.<sup>152</sup> Die Aneignung des *parler jeune* durch andere Altersklassen wird als *nouveau langage*<sup>153</sup> (Barrera-Vidal: 1986b, S. 105) oder als *français branché* (Verdelhan-Bourgade: 1990; 1991) bezeichnet. Definiert wird das *français branché* als "le langage 'qui se cause' dans les endroits où l'on est au courant de ce qui se fait et de ce qui se dit" (Barrera-Vidal: 1986b, S. 105). Es ist diatopisch in Paris beheimatet, doch sein Ausbreitungsprozess hat dazu geführt, dass das *français branché* als "la 'langue courante' de nombreux individus aux professions diverses" (Verdelhan-Bourgade: 1991, S. 65) betrachtet wird. Das *français branché* ist nicht nur mündlicher Natur: Zu finden ist es auch in der französischen Presse wie in *Libération*, *Le Nouvel Observateur* oder *Le Monde*, was die "mouvance large du *branché*" erklärt (ebd.: 1991, S. 65). Der Terminus *français branché* wird auch mit den Comics von Bretécher bei der Darstellung der konzeptionellen Mündlichkeit in Verbindung gebracht.<sup>154</sup>

Die Notwendigkeit einer terminologischen Unterscheidung zwischen *parler jeune* und *français branché* wird unterschiedlich begründet: Während Borrell (1986: 72)

<sup>149</sup> Es handelt sich insbesondere um die Kategorien *parler intellectuel de gauche*, *quelques expressions familières*, *quelques éléments d'argot*, *quelques abréviations*, *quelques exemples de verlan* (Walter: 1993, S. 50)

<sup>150</sup> Vgl. Borrell: 1986, S. 69ff.; Hunnius: 1997, S. 251ff.

<sup>151</sup> Vgl. Bollée: 1997, S. 35.

<sup>152</sup> Vgl. Borrell: 1986, S. 71; Barrera-Vidal: 1986b, S. 105.

<sup>153</sup> An dieser Stelle sei erwähnt, dass dieser von Barrera-Vidal eingeführte Terminus eigentlich ein Synonym für *parler jeune* und *français branché* ist, siehe hierzu ebd.: 1986b, S. 106.

<sup>154</sup> Vgl. Barrera-Vidal: 1986b, S. 119; Borrell: 1986, S. 71; Bollée: 1997, S. 29.

das Kriterium des Alters in den Vordergrund stellt, hebt Bollée (1997: 29) den gruppensprachlichen Aspekt des *parler jeune* im Gegensatz zum *français branché* hervor. Verdelhan-Bourgade (1991: 66) dagegen stützt sich auf den sprachlichen Aspekt und stellt fest, dass im lexikalischen Bereich Unterschiede bestünden, ohne jedoch Beispiele zu bringen. Doch eine sprachliche Unterscheidung zwischen *parler jeune* und *français branché* lässt sich in der Praxis kaum machen, wie der Titel des Artikels von Borrell (1986) "le vocabulaire 'jeune', le parler 'branché'" es suggeriert.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass es in der Forschung divergierende Einschätzungen vor allem über die anzusetzenden diastratischen und diaphasischen Varietäten gibt. Aus der unklaren Abgrenzung und fließenden Übergängen zwischen den diaphasischen Registern folgen Schwierigkeiten der Zuordnung einzelner Sprachmerkmale. Die Verankerung der Gruppensprachen im Variationsgefüge des Französischen wurde anhand des Argot, der Jugendsprache und des *français branché* behandelt. Festgestellt wurde, dass die Varietäten sich überlappen: Die Jugendsprache speist sich aus dem Argot. Zum Teil ist die Überlappung erheblich wie z.B. bei Jugendsprache und *français branché*. Schnittmengen ergeben sich ebenfalls zwischen den diaphasischen Registern und den Gruppensprachen: Der Argot wird in Verbindung mit *français populaire*, *français familier* und *français commun*, die Jugendsprache mit dem *français populaire* bzw. *français familier* gebracht.

Bezüglich der Frage nach der Stellung der gesprochenen Sprache in der Varietätenlinguistik des Französischen lässt sich festhalten, dass die Diatopik für die französische Nähesprache eine geringe Rolle spielt. Französisch hat sich als überregionale Sprache durchgesetzt. Nur vereinzelt ist das gesprochene Französisch durch lokale sprachliche Färbungen geprägt. Aus der Darstellung der diaphasischen Register ist zu ersehen, dass *français vulgaire*, *français populaire*, *français familier* und ein Teil des *français courant*, das sich mit dem Bereich der "Gebrauchsnorm" deckt, als sprechsprachlich aufzufassen sind. Als schriftsprachliches Französisch gelten der Teil des *français courant* und das *français cultivé*, der sich mit der "präskriptiven Norm" sowie der "Übernorm" deckt. Wenn man die diasituativen Register auf das Nähe-Distanz-Kontinuum von Koch / Oesterreicher (1990) überträgt,<sup>155</sup> lassen sich das *français vulgaire* und *français populaire* in Richtung des Nähe-Pols, das *français*

<sup>155</sup> Solche Übertragungen auf das Modell, das auf eine graduelle Unterscheidung zwischen gesprochener und geschriebener Sprache angelegt ist, ist möglich aufgrund der festgestellten fließenden Übergänge zwischen den Registern. Vgl. Schreiber: 1999, S. 92.

*cultivé* hingegen nahe des Distanz-Pols lokalisieren. Das *français familier* befindet sich nahe des *français courant*, das in der Mitte des Kontinuums anzusiedeln ist. Bei dem Forschungsüberblick wurde festgestellt, dass die Sprache der Comics von Bretécher als *français familier* und *français branché* charakterisiert wird und folglich auf dem Kontinuummodell von der Mitte links zum Nähe-Pol hin zu verorten ist. Auf sprachlicher Ebene impliziert diese Übertragung, dass primär *vulgaire*, *populaire* und *familier* markierte Sprachelemente sekundär als gesprochen betrachtet werden können.

## 5 Die Visualisierung der konzeptionellen Mündlichkeit in Comics

In den bisherigen Ausführungen wurde die Bildhaftigkeit des Comics herausgearbeitet. Die Wahrnehmung des Comics erfolgt somit über nur einen Kanal: die Augen. Bei mündlicher Kommunikation werden üblicherweise sowohl visuelle als auch akustische Signale gesendet, denn mündliche Kommunikation setzt sich aus verbalen, nonverbalen (Gestik, Mimik, Körperorientierung) und paraverbalen Elementen (Intonation, Lautstärke, Tonhöhe) zusammen, die ein sehr enges Verhältnis untereinander haben. Für die Mimesis konzeptioneller Mündlichkeit im Comic müssen all diese Elemente visuell wiedergegeben werden. Während in der Literatur paralinguistische und nonverbale Erscheinungen auf dem Umweg über die Beschreibung dargestellt werden und demzufolge einen längeren Text bedingen, verfügt der Comic über gattungsspezifische Möglichkeiten, diesen Mangel zu überbrücken: Einerseits durch die zeichnerische Darstellung der nonverbalen Kommunikation und andererseits durch eine Reihe von Kompensationen im Bereich der paraverbalen Kommunikation. In diesem Teilkapitel werden zunächst die Abbildung der Face-to-Face-Kommunikation und deren Charakteristika in den Fokus gezogen. Daran anschließend wird auf die Wiedergabe der paraverbalen Ebene eingegangen.

### 5.1 Face-to-Face-Kommunikation

Im Comic wird eine direkte Kommunikation durch die Darstellung der Beteiligten realisiert. Wie in einer authentischen mündlichen Kommunikation stellen sie sich aufeinander ein, indem für sie ein bestimmter Gesichtsausdruck und eine passende körperliche Nähe gewählt wird. Sie werden so gezeichnet, dass sie die gesamte Situation wahrnehmen, in der sich die Kommunikation abspielt. Dazu gehören:

- Die Charakteristika der Kommunikationsbeteiligten, nämlich Aussehen, Alter, soziale Herkunft und psychischer Zustand (Laune, Charakter...), werden wahrgenommen. Die physikalischen Eigenschaften der Comic-Figuren können durch Bewegungslinien (Speedlines) dargestellt werden.
- Der Ort, an dem sich die Kommunikation abspielt: Findet sie in einem geschlossenen Raum mit privatem Charakter statt, kann eine zwangslose Atmosphäre dazu führen, dass frei gesprochen wird und nicht unbedingt auf die

Wohlgeformtheit der Sprache geachtet wird, wie es bei Öffentlichkeit der Kommunikation der Fall ist.<sup>156</sup>

- Die Anzahl der Kommunikationsbeteiligten.

Der zeitliche Rahmen einer mündlichen Kommunikation wird durch die Aneinanderreihung der Comic-Panels fiktiv hergestellt. Je länger der Verlauf eines Gespräches ist, von dem ein Eindruck vermittelt werden soll, desto mehr Bilder werden benötigt.

Eine verbale Kommunikation wird immer von nonverbalen Elementen begleitet. Mittels des Körpers werden Verhaltensweisen und Wahrnehmung signalisiert. Als sprachbegleitende nonverbale Ausdrucksmittel sind Mimik (Gesichtsausdruck, Blickkontakte), Gestik (Kopfschütteln oder Handzeichen) oder Körperhaltung (Position und Stellungswechsel) zu nennen. Ihr Einsatz in Comics dient dazu, das Sprachverhalten während der mündlichen Kommunikation nachzuahmen und zu zeigen, dass die Beteiligten miteinander kommunizieren. So verdeutlichen Bewegungen im Mundbereich (begleitet von sprachlichen Elementen), dass gesprochen wird. Weiterhin kann die Artikulationsstärke einer Äußerung durch die Mundöffnung einer Comic-Figur wiedergegeben werden.

Gestik und Mimik haben in der mündlichen Kommunikation unterschiedliche Funktionen. Sie können verschiedene Wirkungen haben und sind kulturabhängig. Sie können die verbale Kommunikation verstärken (z.B. Faustschlag auf den Tisch), ersetzen (z.B. Lächeln als Zustimmung), begleiten (z.B. Kopfnicken für Zustimmung) oder ihr widersprechen (Vogelzeigen, Augenzwinkern). Ihr Einsatz kann unbewusst, aber auch gewollt zu einer Ironisierung dienen. Somit weist die mündliche Kommunikation eine Doppelstruktur von verbalen und nonverbalen Elementen auf, die sich funktional ergänzen. In einer authentischen Kommunikation kommen sie (auch mit den paraverbalen Elementen) simultan vor. Da die Bilder analog sind, werden die genannten Elemente, die in Comics zeichnerisch dargeboten werden, gleichzeitig dargestellt. Der Fall, in dem bei authentischer mündlicher Kommunikation nonverbale Elemente vor den sprachlichen vorkommen, z.B., wenn ein Kommunikationsteilnehmer andeutet, dass er zu Wort kommen möchte, indem er eine Hand erhebt, kann in Comics nicht berücksichtigt werden. Diese Sukzession in der Kommunikation wird vom Leser selbst vorgenommen; wobei er sich auf sein eigenes verinnerlichtes Wissen über Kommunikationsvorgänge beruft. Somit wird die Koordination der in Comics simultan

---

<sup>156</sup> siehe im Kapitel 3 der Parameter der "Grad der Öffentlichkeit".

angebotenen verbalen, nonverbalen und paraverbalen Elemente der mündlichen Kommunikation dem Leser überlassen.

Die Face-to-Face-Kommunikation im Comic lässt sich durch ihre Dialogstruktur kennzeichnen: Ein Sprecher wendet sich seinem Gesprächspartner zu, reagiert aber auch auf die an ihn gerichtete Rede. Somit sind die jeweiligen Gesprächspartner abwechselnd sowohl als Sender wie auch als Empfänger an dem Kommunikationsprozess beteiligt. Für die Beschreibung von Kommunikationsvorgängen benutzt Kerbrat-Orecchioni (1990: 133) die Metapher des Verkehrs an einer Kreuzung: Unter bestimmten Umständen kann ein Redebeitrag (Turn) abgegeben werden. Wenn es einem Gesprächsteilnehmer zusteht (vgl. rechts vor links), sollte er zu Wort kommen, sonst kann der weitere Verlauf des Gesprächs gestört werden. Ähnlich wie eine Ampel regelt ein Sprecher den Sprecherwechsel (Turn-Taking). Wenn dieser wegfällt, müssen die Beteiligten die Regelung des Sprecherwechsels anhand kulturell gewachsener Konventionen und Regeln selbst übernehmen. Da der Comic auf Kommunikationsebene 2 in Richtung des Nähe-Pols tendiert, findet ein häufiger Sprecherwechsel statt.<sup>157</sup> Bevor der Aspekt der Wiedergabe des Sprecherwechsels im Comic thematisiert wird, soll auf die Opposition *Dialog* vs. *Monolog* eingegangen werden.

Bisher wurde bezüglich der im Comic vorkommenden Texte undifferenziert von Monolog- bzw. Dialogtexten gesprochen. Diese Kategorien von Texten lassen sich im Comic nur mit Schwierigkeiten abgrenzen. Unter *Dialog* wird die direkte Rede zwischen einem Sprecher und einem oder mehreren Adressaten verstanden. Realisiert werden solche unmittelbar aufeinander folgenden Sprachhandlungen vom Typ Frage-Antwort, Auffordern/Akzeptieren bzw. Ablehnen, Behauptung-Reaktion, die *adjacency pairs*<sup>158</sup> (Adjazenzpaare) genannt werden. Die allgemeine Akzeptanz des Begriffs *Dialog* als Zwiegespräch wird ausgeschlossen, da sie sich auf eine Fehldeutung der Etymologie zurückführen lässt.<sup>159</sup> In Comics werden die an der Kommunikation teilnehmenden Comic-Figuren dargestellt. Die Problematik bezüglich der angegebenen Definition von Dialog resultiert daraus, dass die Comic-Figuren (insbesondere die *Frustrés*-Figuren) meist vor sich hin sprechen, ohne sich dabei auf eine bestimmte anwesende Person zu beziehen. Es handelt sich in solch einem Fall um laute

<sup>157</sup> Vgl. Koch / Oesterreicher: 1990, S. 55.

<sup>158</sup> Terminologie von Levinson (1983: 303) geprägt.

<sup>159</sup> Vgl. Kerbrat-Orecchioni: 1990, Bd. 1, S. 116: " [...] le mot est formé à l'aide du préfixe 'dia-' ('dialogue'=parole 'qui traverse', qui circule et s'échange), et non de 'di-': il s'agit là d'un fait de 'remotivation étymologique' (...)".



Selbsterklärungen, die normalerweise im Kopf eines Sprechers vollzogen werden. Die Sprecher reden dann einander vorbei und demzufolge findet keine Kooperation statt. Aus diesem Grunde können nach Schreiber (1999: 47) solche Gespräche nicht als Dialoge eingestuft werden, und er schlägt deshalb vor, von *Aneinanderreihung bzw. Überlagerung von Monologen* zu sprechen, da nicht wirklich adressiert wird. Auch der Begriff *Monolog* ist zweideutig. Ein Selbstgespräch einer Comic-Figur kann wie im Theater als Dialog zwischen einem Ich-Sprecher und einem Ich-Adressaten verstanden werden:

"Rappelons tout d'abord que le soliloque manifeste d'une façon générale (film, théâtre) l'espace entre un moi locuteur et un moi écouteur qui émettrait des objections ou des observations." (Fresnault-Deruelle: 1977, S. 176)

Insofern als "tout énoncé, même monologal, est ainsi virtuellement dialogal" (Kerbrat-Orecchioni: 1990, S. 14), wird im weiteren Verlauf dieser Arbeit bezüglich der Sprachäußerungen in Comics nur noch von Dialogen gesprochen. Denn wenn mehr als eine Comic-Figur dargestellt wird, lässt sich nicht immer mit Klarheit feststellen, ob ein Selbstgespräch oder eine auf ein Gegenüber gerichtete Sprechhandlung vorliegt. Darüber hinaus kann durch die Festlegung auf nur eine Bezeichnung auf vage Termini wie *monologischer Dialog, im Dialog verborgener Monolog, in monologische Form übergehender Dialog*<sup>160</sup> usw. verzichtet werden, deren Vorteil einzig darin besteht, die Aufmerksamkeit auf das Übergangsfeld zwischen Dialog und Monolog in literarischen Texten zu richten. Kerbrat-Orecchioni (1990) fasst Monologe und Dialoge unter dem Oberbegriff *interaction verbale* zusammen. Denn in Comics erhalten die Leser das Bild vom Gesprochenen durch die Darstellung der Sprecherwechsel der Comic-Figuren. Auf die Modalitäten wird im Folgenden eingegangen.

Der Redeteil einer Comic-Figur lässt sich durch Sprechblase und Appendix erkennen. Die Sprechblase wird meist oberhalb der Comic-Figur positioniert. Der Sprecherwechsel ist im Comic konventionalisiert, dabei sind Chronologie und Leserichtung entscheidend. Der erste Sprecher sowie seine Sprechblase befinden sich links auf dem Bild, der zweite Sprecher ist rechts positioniert. Ein Redebeitrag kann sich auf eine Sprechblase in einem einzigen Panel beschränken. Er kann aber auch aus mehreren Sprechblasen bestehen, wenn er auf verschiedene Panels "verteilt" wird. Eine Überlagerung der Sprechblasen dagegen zeigt eine Aufeinanderfolge der Gesprächsbeiträge. Dies ist ein Verfahren, das den Prozess sowie den zeitlichen Verlauf

---

<sup>160</sup> Hoffmanová: 1993, S. 35.

eines Gesprächs ersetzt. Dieser Verlauf im Comic wird dem Leser gleichzeitig räumlich dadurch dargeboten, dass die konzeptionelle Mündlichkeit im Medium des Graphischen durch Texte linear realisiert wird. Mehrere Sprechblasen für einen Turn verdeutlichen dagegen den sukzessiven Aspekt eines Gesprächs, das den ganzen Raum eines Bildkästchens um den Sprecher herum einnimmt. Eine weitere Möglichkeit, einen Redeteil in Portionen zu wiedergeben, ist die Aneinanderreihung von Sprechblasen, die untereinander durch Appendixe verbunden sind. Der letzte Appendix der Kette zeigt zum Sprecher.<sup>161</sup> Die Simultaneität eines Sprecherwechsels bei mehreren Sprechern, die das Gleiche äußern, wird durch eine einzige Sprechblase mit den Appendixen dargestellt, deren Anzahl für die der Sprecher steht. Der Eindruck kurzer Transitionen beim Sprecherwechsel kann dadurch geweckt werden, dass die Sprechblasen der beiden Teilnehmer eng aufeinander folgen und sich berühren oder teilweise überlappen. Dieser Mechanismus der Turn-Folge sichert die Kontinuität des Gesprächs und trägt zu dessen Rhythmus wie in der authentischen mündlichen Kommunikation bei.

Die fiktiven Redebeiträge sind sorgfältig geplant. Die Reihenfolge sowie die Selektion der Redebeiträge sind im Voraus festgelegt. Im Comic gibt es keinen "falschen Sprecher" sowie keine überlappenden Sprecherwechsel. Wenn bei einem Sprecherwechsel der nächste Sprecher dem vorherigen ins Wort fällt, wird das Innehalten des Sprechers aufgrund einer Entgegnung durch eine Unterbrechung des Redebeitrages vorgetäuscht, die wiederherum eine andere Ursache haben kann.

Panels sind Scheinräume<sup>162</sup> für mündliche Kommunikation, in denen immer gesprochen wird.<sup>163</sup> Ein Redebeitrag wird dabei immer von einer Comic-Figur übernommen. Das Sprechen hat in erster Linie eine dramatische Funktion, denn – gemäß der etymologischen Herkunft des Wortes *drama* 'Handlung' – werden Sprechhandlungen von den Comic-Figuren und meist in Dialogen ausgeführt.<sup>164</sup> Die comicinterne Kommunikation hat darüber hinaus eine phatische Funktion, die im Wesentlichen der Herstellung und Aufrechterhaltung der Sprachverbindung zwischen den Gesprächsteilnehmern dient. Fresnault-Deruelle (1977: 180) betrachtet den häufigen Wechsel im Comic als unnatürlich, denn "répondre à l'autre pour la seule raison que les premiers locuteurs ne saurait avoir le dernier mot est un des ressorts de

---

<sup>161</sup> Vgl. Wienhöfer: 1979, S. 91.

<sup>162</sup> Vgl. Wienhöfer: 1979, S. 57.

<sup>163</sup> Eine Ausnahme ist "das Schweigen" als intentionaler Mittel der Dramaturgie, z.B. als Vorbereitung für eine Pointe.

<sup>164</sup> Vgl. Teilkapitel 2.2.1

cette sorte de dérapage logique". Die Verbindung auf zwischenmenschlicher Ebene erfolgt in Comics mittels Sprache, wobei die Vermittlung von Fakten nicht von unmittelbarer Relevanz ist. Vielmehr wird in einer phatischen Kommunikation Sprache eingesetzt als Mittel und Realisierung von Gemeinschaft zwischen den an der Kommunikation Beteiligten. Das Reden um des Redens willen ist regelgeleitet. Die Gespräche sind in eine Anfangs-, Mittel- und Schlussphase strukturiert,<sup>165</sup> die mit Sprechhandlungen, Routineformeln und anderen sprachlichen Markern geschmückt sind. Diese phatischen Elemente haben nach Malinowski eine soziale Funktion, da sie "zur Bestätigung von 'Banden der Gemeinsamkeit'" dienen.<sup>166</sup> Es stellt sich die Frage, ob sich die phatische Kommunikation auf diese soziale Funktion begrenzen lässt. Denn durch den Grad an Intimität, Formalität und Höflichkeit werden nicht nur soziale Kontakte geknüpft, sondern auch Beziehungsverhältnisse der Kommunikationspartner herausgearbeitet, die Art und Stärke (Nähe vs. Distanz der Gesprächsteilnehmer zueinander) dieser Bande signalisieren. Im Rahmen dieser Arbeit stehen die Gesprächswörter im Mittelpunkt des Interesses, von denen in Comic-Dialogen vor allem Gliederungssignale und Kontaktsignale<sup>167</sup> in großer Zahl eingesetzt werden. Auch Interjektionen zählen zu den phatischen Elementen, da sie neben ihrer expressiven und affektiven Funktion<sup>168</sup> auf beiden Seiten für die Aufmerksamkeit des Partners sorgen. Die Comic-Figuren sprechen, wie ihnen der Schnabel gewachsen ist: Sie haben ihre Sprachplanung noch nicht abgeschlossen, wenn sie das Sprechen beginnen. Die Simultaneität von Sprachplanung und Sprachproduktion schlägt sich sprachlich in Überbrückungsphänomenen, Korrektursignalen, Abbrüchen, Anakoluthen und missratenen Konstruktionen nieder,<sup>169</sup> die den Eindruck großer Spontaneität wecken. Auf weitere Aspekte von Texten wird im nächsten Teilkapitel bei der Behandlung von paraverbalen Elementen eingegangen.

## 5.2 Kompensation der fehlenden Stimme: die paraverbale Ebene

Die bisherigen Ausführungen bezüglich der Fixierbarkeit der Visualisierung von konzeptioneller Mündlichkeit zielten auf die formalen Aspekte der Face-to-Face-

---

<sup>165</sup> Interessant sind an dieser Stelle die Ähnlichkeiten zwischen der Dramaturgie im Comic, die den drei Phasen der phatischen Gesprächen entsprechen. Für Initial-, Durchführungs- und Finalfunktion der Dramaturgie im Comic, siehe Wienhöfer: 1979, S. 106.

<sup>166</sup> Bußmann: 1983, S. 381.

<sup>167</sup> Koch / Oesterreicher: 1990, S. 51-59.

<sup>168</sup> Koch / Oesterreicher: 1990, S. 64f.

<sup>169</sup> Koch / Oesterreicher: 1990, S. 60-64 und S. 83-86.

Kommunikation durch die zeichnerischen und textlichen Druckbilder ab. In diesem Teilkapitel wird jedoch die Aufmerksamkeit ausschließlich den textlichen Druckbildern für die Wiedergabe von paraverbalen Elementen gewidmet, zu denen Intonation (steigend oder fallend sowie Tonhöhe), Betonung, Sprachmelodie und Intensivität (hörbare Artikulationskraft, die besonders in emotional aufgeladenen Gesprächssituationen ausgeprägt ist) zählen. Im Mittelpunkt stehen die medial schriftlichen Konventionen (*code graphique*) des Comics und die Möglichkeiten, die paraverbalen Ausdrucksmittel zu kompensieren. Dennoch ist die Digitalisierung des Sprechens eingeschränkt,<sup>170</sup> und dies betrifft insbesondere die paraverbale Ebene:<sup>171</sup>

"Il y a en effet dans ces tentatives pour trouver aux réalités vocales des équivalents typographiques quelque chose de dérisoire, tant est grand l'abîme existant entre l'infinité diversité des premières, et la pathétique indigence des seconds. " (Kerbrat-Orecchioni: 1998, S. 337)

Es muss auf bestimmte Techniken rekurriert werden, um diesen Mangel zu überbrücken. Die Panels als "espace sonore" bieten dem Comic-Autor auf dieser Ebene eine breitere Palette an konventionellen Möglichkeiten als dem Roman-Autor.<sup>172</sup> Dadurch, dass er die Freiheit über die Gestaltung seiner Texte hat, kann er neben der räumlichen Organisation des Dialoglayouts (die Texte müssen z.B. nicht in Blocksatz präsentiert werden) über die Modalisierung der diskreten Einheiten entscheiden, um paraverbale Phänomene zu visualisieren: Einerseits durch Typographie und Interpunktion und andererseits durch die als Comic-typisch geltende Sprechblase und durch Onomatopöie. Im Folgenden wird auf die genannten Aspekte eingegangen.

Die Typographie ist ein Mittel, paraverbale Elemente des Gesprochenen zu ersetzen. Zu den typographischen Gestaltungsmöglichkeiten<sup>173</sup> von Prosodie im Comic gehören zunächst die Schriftart und -größe für die Lautstärke und Intonation. Hierbei werden viele Variationsmöglichkeiten ausgeschöpft. So zeigen große und fette Grapheme eine hohe Lautstärke an, die oft mit spezifischer Intonation einhergeht. Beide können nicht immer mit Eindeutigkeit voneinander getrennt werden. Dagegen ist ein plötzlicher Größenwechsel der Grapheme eindeutig als Mittel zur Betonung einzustufen. Weiterhin eignet sich die Reduplikation von Graphemen sowohl für die Wiedergabe der Dauer des Klangs als auch für die der Betonung. Eine lange Graphemfolge steht für die Dehnung

<sup>170</sup> Vgl. Gauger in Blank: 1991, S. XIII.

<sup>171</sup> Vgl. Söll: <sup>3</sup>1985, S. 18. Ein Beispiel ist der Klang der Stimme, der nicht schriftlich umgesetzt werden kann.

<sup>172</sup> Hierzu siehe Blank: 1991, S. 26 und Kerbrat-Orecchioni: 1998, S. 332f.

<sup>173</sup> Vgl. Wienhöfer: 1979, S. 316ff.; Riedemann: 1988, S. 290f.

von Vokalen, während durch steigenden Größenwechsel von Graphemen eine fortschreitende Intensität des Klangs visualisiert wird. Zum Repertoire der Typographie zur Visualisierung konzeptioneller Mündlichkeit gehört weiterhin die Umrissmodulation. Durch die Kontur von Graphemen lassen sich neben der Gefühlsbewegung (z.B. zittrige Buchstaben als Zeichen für Angst und Unsicherheit) der Klangverlauf und die Intonation darstellen. Ein weiteres prosodisches Mittel besteht darin, durch die Abstände der Buchstaben zueinander das Tempo sowie den Rhythmus des Sprechens zu simulieren. Diese Wirkung kann noch durch die Schrägstellung der Grapheme verstärkt werden.<sup>174</sup> Die Melodie einer Äußerung kann durch eine wellenartige Linienführung der textlichen Zeichen veranschaulicht werden.

Ein beliebtes Mittel für die Wiedergabe von Intonation stellt die Interpunktion dar. Fragezeichen, Ausrufezeichen und Auslassungspunkte erfüllen dann keine syntaktische Funktion mehr, sondern sind Zeichen von Expressivität und treten deswegen vermehrt im Comic auf. Frage- und Ausrufezeichen als Zeichen für Intonation können redupliziert (*tais-toi!!!*) oder kombiniert werden (*comment!?*). Die Auslassungspunkte dienen zur Figuration von Sprechpausen. Sie haben auch eine "Staffelfunktion", die darin besteht, dem Leser zu signalisieren, dass eine Comic-Figur ihre Äußerung nicht abgeschlossen hat, die dann im nächsten Bild fortgeführt wird. Zum Schluss sei der Aspekt der Anwendung von diakritischen Zeichen dargestellt. Es handelt sich dabei um den Zirkumflex als Dehnungszeichen, das zusätzlich angewendet werden kann (*crâc*).

Zu den für Comics als typisch geltenden Elementen zählen die Sprechblase und die Onomatopöie, die eine prosodische Funktion bei der Figuration der konzeptionellen Mündlichkeit übernehmen.

Die Sprechblase als essentielles Element für die fiktive konzeptionelle Mündlichkeit wurde bereits in dieser Arbeit angeführt. Die Sprechblase hat aber nicht nur die Funktion, die textlichen Transkriptionen mündlicher Beiträge von Comic-Figuren einzurahmen, sondern auch die Natur der Beiträge durch Randlinien und Appendix zu signalisieren.<sup>175</sup> Die Sprechblasen sind oval und aus einer schwarzen durchgezogenen Linie konstituiert, aus denen ein Appendix in Form eines spitzen Dreiecks ragt, das ein Zeichen für den ausströmenden Atem eines Sprechers ist. Die Art der Linien der Sprechblasen beziehen sich auf die Tonstärke. In einer Sprachhandlung, in der zur Wiedergabe eines Schreies artikulatorische Energie zur Produktion der Laute benutzt

---

<sup>174</sup> Vgl. Wienhöfer: 1979, S. 324.

<sup>175</sup> Vgl. Wienhöfer: 1979, S. 89ff.; Eisner: 1995, S. 28f.

wird, werden die Äußerungen der Comic-Figuren durch spezifische graphische Gestaltung der Sprechblasen verdeutlicht. Die Sprechblasenlinien werden fett und zackig bzw. vibrierend dargestellt, wobei eine gezackte Umrandung ebenfalls ein Zeichen für eine akustische Quelle wie Radio, Fernseher oder Telefon sein kann. Flüstern dagegen wird durch gestrichelte Linien symbolisiert.<sup>176</sup> Auch die Form des Appendix weist auf die Stimmqualität hin. So kann durch Hinzufügung von Tropfen, nach Wienhöfer (1979: 92) "feuchte Aussprache mit besonderem emotionellem Engagement" visualisiert werden. Die sogenannten "Denkblasen" zur Manifestation von Gedanken der Comic-Figuren erhalten ebenfalls eine spezifische graphische Gestaltung: An die Denkblasen schließen sich an Stelle des regulären Appendix Bläschen abnehmender Größe an.

Von den zwei bereits unterschiedenen Kategorien von Onomatopöien sind bezüglich der paraverbalen Ebene die Lautäußerungen als Ergebnis von Artikulationsvorgängen relevant, die in Comics sichtbar gemacht werden können (*smack, hahaha*).<sup>177</sup> Da sie zu den Äußerungen einer Comic-Figur gehören, werden sie in die Sprechblasen integriert, jedoch nicht in die Syntax eingebunden. Demgegenüber überwiegt jedoch die Anzahl der Onomatopöien als Widergabe eines Geräusches, da die Comic-Figuren immer in Bewegung sind. Ihre Welt ist brutal: Es wird gekämpft und geschlagen, es gibt Zusammenstöße und Explosionen. Daher rührt auch ihre Bezeichnung als *Pengwörter*.<sup>178</sup> Visuell werden die auditiv wahrgenommenen Laute nicht nur transkribiert, sondern auch die Dimension des Hörbaren wird sichtbar gemacht: Verbildlicht wird die Prosodie, die von typographischen Verfahren übernommen wird.<sup>179</sup>

"Le moins que l'on puisse dire c'est que cette écriture 'phonétique' devient concrète et visuelle, justement par son écart avec le code usuel de la typographie. L'écriture (sic) est image sonore, spatiale et dynamique: on entend le bruit réel, concret." (Fischer: 1986, S. 231)

Fischer stellt hier den Aspekt der graphischen Visualisierung von Lauten nach ihrer phonetischen Realisierung dar. Die graphisch realisierten Onomatopöien haben zwar einen Bezug zu ihrem Referenten, jedoch genau wie bei den zeichnerischen Bildern, kann es sich bei den Onomatopöien nur um *künstliche Wirklichkeiten* handeln.

<sup>176</sup> Vgl. Wienhöfer: 1979, S. 90.

<sup>177</sup> Vgl. die Definition der Onomatopöien von Togeby, Knud (1967): Structure immanente de la langue française, Paris, zitiert in Fresnault-Deruelle (1977:185) als " [...] en dehors du plan véritable de la langue, des corps étrangers, qui, pour des raisons graphiques seulement, sont rendus par des lettres dans les livres: Exemple: PFF!".

<sup>178</sup> Vgl. Dolle-Weinkauff: 1990, S. 331.

<sup>179</sup> Riedemann (1988: 294) sieht die typographische Veränderung der Onomatopöien lediglich als Abweichung von der Graphie der Sprechblasentexte.

Außerdem sind Grapheme arbiträre Zeichen, so dass Onomatopöien in Comics die Realität nie widerspiegeln können. Aus diesem Grund schlagen sich in jeder Sprache unterschiedliche Realisierungen nieder, die den jeweiligen Lautsystemen angepasst sind.<sup>180</sup> Die sprachlichen Onomatopöien sind meist einsilbig und, da fiktiv artikuliert, auch bei einem Medienwechsel von Comics in der Regel aussprechbar.<sup>181</sup>

#### Zusammenfassung

In diesem Teilkapitel wurden die Substitutionsmöglichkeiten der konzeptionellen Mündlichkeit durch die zeichnerischen und die textlichen Bilder herausgearbeitet, die für Comics spezifisch sind.

Zunächst wurde auf die nonverbalen Eigenheiten der Äußerungen von Comic-Figuren anhand der Darstellung der Face-to-Face-Kommunikation durch Mimik und Gestik sowie auf deren begleitende Aspekte in der sprachlichen Kommunikation eingegangen. Im Anschluss wurden die textlichen Aspekte der Face-to-Face-Kommunikation untersucht, die sich durch eine dialogische Struktur charakterisieren lässt: Es wurde gezeigt, dass zum einem der Sprecherwechsel in Comics konventionalisiert ist, zum anderen, dass Comic-Kommunikation zwischen den Comic-Figuren eine dramatische und phatische Funktion hat.

Weiterhin wurde die graphische Transkription der paraverbalen Eigenheiten von Comic-Figuren beschrieben, zunächst anhand der Typographie, schließlich anhand der spezifischen graphischen Umrandung der Sprechblase, die sich beide zur Wiedergabe von Intonation, Betonung, Sprechmelodie und Intensität eignen. Diese Merkmale allein reichen nicht aus, die Fiktion von Mündlichkeit in Comic zu schaffen. Sprachstrukturelle Merkmale von Mündlichkeit auf der verbalen Ebene (Lexik, Morphologie und Syntax) tragen im Wesentlichen zur sprechsprachlichen Konzeption bei.

---

<sup>180</sup> Vgl. Fresnault-Deruelle: 1977, S. 191ff; Baron-Carvais: <sup>4</sup>1994, S. 67.

<sup>181</sup> Vgl. bei Fresnault-Deruelle: 1977, S. 193 die Onomatopöien wie *rrhaawh*, die nicht aussprechbar sind.

## 6 Biographisches

### 6.1 Zur Person Bretécher

Claire Bretécher wurde am 17. April 1940 in Nantes (Loire-Atlantique) geboren. Ihr Vater war Anwalt und ihre Mutter Sprechstundenhilfe. Claire Bretécher begann schon mit fünf Jahren Comics zu zeichnen. Mit dem einjährigen Besuch einer Kunstschule begann für sie das eigentliche Lernen des Zeichens. Anfang der 60er Jahre arbeitet sie dann neun Monate lang als Kunstlehrerin in Paris. Sie entscheidet sich aber dann, als Zeichnerin zu arbeiten, und 1963 bekommt sie den Auftrag, eine Geschichte von René Goscinny, *Le Facteur Rhésus*, in *l'Os à Moëlle* zu illustrieren. Bis 1969 arbeitet sie sowohl als Szenaristin als auch als Zeichnerin vor allem für die Zeitschriften *Tintin* und *Spirou*, in denen sie die Serien *Les Gnan-gnang* und *Les Naufragés* veröffentlicht.

Ab 1969 arbeitet sie für die Comiczeitschrift *Pilote* und schreibt *Cellulite*, das einen Kontrast zu den bisher in den Comics dargestellten heroischen Frauen bildet. Inszeniert wird eine schreckliche Prinzessin des Mittelalters, die allen Prinzen die Lust verdirbt. Zwei Jahre später schreibt sie verschiedene Comicserien, die anschließend unter dem Titel *Salades de saison* veröffentlicht werden. 1972 gründet sie zusammen mit zwei anderen Comic-Autoren, Gotlib und Mandryka, die Zeitschrift *L'Écho des Savanes*, wodurch sie die Freiheit erhält, selbst die Themen ihrer Comicgeschichten zu bestimmen.

Ab 1973 schreibt sie die Serie *Les Frustrés* in der Wochenzeitschrift *Le Nouvel Observateur*, die dann von der Autorin zwischen 1976 und 1980 in fünf Bänden veröffentlicht wurden. Gleichzeitig zeichnet sie auch für die Zeitschrift *Le Sauvage*. Die Veröffentlichungen in der Presse verschaffen ihr einen Erfolg als Comic-Autorin, der sich bis heute in Frankreich hält. Dadurch hat sie auch die Möglichkeit ihre Comics selbst herauszugeben, in denen meist soziale Gruppen inszeniert werden. So wird mit *Dr. Ventouse Bobologie* (1985 und 1986) die medizinische Welt mit Humor und Spott aus der Perspektive sowohl der Ärzte als auch der Patienten beschrieben. Mit *Les Mères* (1982) greift sie das in der damaligen Zeit aktuelle Thema der künstlichen Befruchtung an. In *Agrippine* (sechs Bände ab 1988 bis 2001) behandelt sie die Welt der Jugendlichen.

Neben ihrer Tätigkeit als Comic-Autorin beschäftigt sich Claire Bretécher auch mit Malerei und sie fertigt selbst Porträts von Frauen. Sie wurden 1983 publiziert (*Portraits*) und Anfang 1999 wurde eine Auswahl davon ausgestellt.



## 6.2 Zur Comic-Serie: *Les Frustrés*

### 6.2.1 Beschreibung

Grundlage der Untersuchung ist der 1996 erschienene Sammelband *Les Frustrés*, dessen Einzelgeschichten zwischen 1973 und 1980 in der Wochenzeitschrift *Le Nouvel Observateur* abgedruckt wurden. Die drei ersten Geschichten hatten zunächst keinen Titel. Dann erhielt die Serie die Bezeichnung *La page des frustrés* und später nur noch *les Frustrés*. Der Titel der Comic-Serie steht für eine Gruppe linksintellektueller Pariser der Mittel- und Oberschicht. Ihre Einstellungen zu gesellschaftlichen Begebenheiten der 70er Jahre werden ironisch dargestellt und kritisiert. So sind sie enttäuscht, dass die bessere Welt, für die sie einst gekämpft haben, sich in den politischen und gesellschaftlichen Entwicklungen nicht wiederfinden lässt. Sie hängen ihren damaligen Ideen nach, sie sind in ihnen gefangen. Die Autorin Claire Bretécher spricht mit ihren Geschichten den Großteil der Leserschaft von *Le Nouvel Observateur* an, der auch der Mittel- und Oberschicht angehört. Die Comic-Serie ist ein auf diesen Interessens- und Erfahrungshorizont zugeschnittenes Angebot, das den Lesern die Identifizierung mit den Figuren ermöglichte. Claire Bretécher ist von diesen Linksintellektuellen mit ihrem charakteristischen Humor genervt, die sich ständig in Frage stellen und Kritik verlangen. Ihre Erbitterung dieser Zielgruppe gegenüber, die sie in ihrer Comic-Serie zur Geltung bringt, hat sie bereits bei ihrem ersten Treffen mit dem Direktor der Zeitschrift geräußert:

"Alors avec un scepticisme boudeur, elle a dit: "Je ne vois pas ce que je peux faire ici. - Vous moquer de nous. - Chaque semaine? - Oui, chaque semaine." Elle m'a dit qu'elle ne vivait pas parmi nous. Je lui ai dit qu'elle nous devinerait en nous lisant, en nous regardant vivre, et d'ailleurs en se regardant vivre elle-même. "Mais si je regarde en moi, ce n'est pas vous que je trouverai. Je ne fais pas de politique et vous m'exaspérez souvent." Je lui ai répondu que c'était la situation idéale, qu'il lui fallait traduire ses exaspérations." (Jean Daniel:1996, S. 136)

Über ihre Beweggründe, trotzdem für diese Zeitschrift zu arbeiten, äußert sie sich folgendermaßen:

"Si je travaille pour l'OBS, c'est premièrement, parce que ça me donne une audience beaucoup plus large dans une frange sociale différente, deuxièmement, parce que c'est bien payé. Mais ce n'est pas par sympathie." *Schtroumpf*: 1974, S. 13

Diejenigen Leser, die ihre eigene Situation in den Comics nicht identifiziert haben, konnten zumindest die der Leute aus ihrer Umgebung wiedererkennen. Denn Bretécher schöpft ihre Geschichte aus dem unmittelbaren Bekanntenkreis, aus dem Fernsehen

oder der Presse. Sie bedient sich indirekt der Nachrichten, sieht sich aber keinesfalls als Journalistin, deren Aufgabe es wäre, über ein bestimmtes Thema zu berichten. Aus ihren Interviews ist zu ersehen, dass ihre Arbeitsmethode zur Ideenfindung sich im Laufe der Zeit verändert hat. Während sie bei der Verfassung der *Frustrés* Notizen gemacht hat, verzichtet sie in ihren späteren Comics darauf, denn sie bemerkte, dass sie unter Druck bessere Ergebnisse erzielen kann.<sup>182</sup>

### 6.2.2 Der bretéchersche Stil

Bretécher hat einen besonderen Comicstil, der von den Konventionen ein wenig abweicht. In ihren Kurzgeschichten verzichtet die Autorin auf Darstellungsmittel, die gewöhnlich in Comics eingesetzt werden und auch für diese Gattung spezifisch sind.<sup>183</sup> Dies gilt besonders für die Zeichnungen. Sie sind schwarz-weiß und auf das Nötigste reduziert:

"Je simplifie mon graphisme au maximum pour accentuer la lisibilité et l'impact du dessin, disons que je vais à l'essentiel (ce qui m'évite de dessiner des décors compliqués!)." (Haga 51/52: 1982-83, S. 6).

Bretécher greift auf einen Cartoon-Stil zurück, d.h. sie arbeitet vereinfachend und übertreibend,<sup>184</sup> wodurch die Figuren komisch, witzig und auch lächerlich erscheinen, gleichzeitig wird auch der humorvolle Charakter der Geschichten verdeutlicht. Allerdings ist die Vereinfachung der Zeichnung mit viel Arbeit verbunden, denn für die Erreichung dieses Zieles ist viel Aufwand nötig:

"Pour arriver à un résultat satisfaisant, je fais beaucoup de brouillons. Puis, je reproduis le dessin sur ma planche définitive. Je ne jette jamais tout de suite parce que je suis toujours prise par les délais de l'Observateur." (Schwaab: 1998, S. 28)

Die Einzelgeschichten enthalten keinen expliziten Hintergrund: Um den Ort der Handlung zu erkennen, muss der Leser auf die dargestellten Requisiten zurückgreifen, die andeuten, wo die Szene sich abspielt. Die *Frustrés*-Figuren unterhalten sich vorzugsweise im einen geschlossenen Raum: Kneipen, Restaurants, aber vor allem zu

---

<sup>182</sup> Vgl. Felet: 1989, S. 24.

<sup>183</sup> Vgl. die Bezeichnung *mythologie bretéchérienne*, die Saint-Michel (1982: 37) hierzu verwendet: "Ce qui frappe dans celle-ci c'est l'élimination de la réalité de la profession: langage, graphisme, scénario, univers ...".

<sup>184</sup> Darunter versteht man auch die Karikatur (Vgl. Falardeau: 1981, S. 209). Jedoch wehrt sich Bretécher gegen die Vermutung, sie zeichne karikaturhafte Bilder, und begründet ihre Meinung wie folgt: "Je ne fais pas [...] de la caricature. On mélange souvent la caricature aux dessins de cartoons, ce qui n'est pas pareil. Je fais du dessin réaliste. Quand elle est réussie, la BD crée un monde. Ma façon d'attirer le lecteur, est de faire quelque chose de drôle" (Le Figaro Etudiant (2002)).

Hause, wobei das Wohnzimmer bevorzugt wird. Kennzeichnend für das Mobiliar ist das Sofa als immer wiederkehrendes Requisit bei Bretécher, das an Sitzungen bei einem Psychoanalytiker erinnert (*Belle maman* S. 234). Andere Sitzmöglichkeiten sind Sessel, Hocker, große Kissen oder Matratzen, die Voraussetzung für eine entspannte Atmosphäre sind. Im Wohnzimmer können niedrige Tische stehen, worauf Gläser und Flaschen gestellt werden. Aber die Tische sind nicht immer vorhanden, denn die *Frustrés*-Figuren charakterisiert eine gewisse Nachlässigkeit: Sie lassen gern ihre Gläser sowie auch andere Objekte (Schuhe, Taschen ....) auf dem Boden stehen, sie sind unordentlich und lassen z.B. die Blume aus Verzweiflung in der Vase welken (*Suicide* S. 224). Der Tisch wird auch genutzt als ein beliebter Sammelpunkt im Restaurant und in der Kneipe, von denen selten die ganze Umgebung dargestellt wird. Dass es sich um Unterhaltungen auf der Straße handelt, wird dadurch angedeutet, dass die Figuren laufen (*Mise au point* S. 202, *Les surmoulées* S. 62).

Vereinfacht dargestellt ähneln sich die Comic-Figuren: Sie haben die gleiche Physiognomie, wobei die Nase am auffallendsten ist, und werden vorwiegend mit strähnigen Haaren ausgestattet. Ihr Alter kann auf 30 bis 40 Jahre geschätzt werden. Dass die Akteure nicht individualisiert werden (ihre Namen werden in der Regel verschwiegen), kommt der Absicht Bretéchers gleich, sie als einer sozialen Gruppe zugehörig zu kennzeichnen. Ihre Kleidung ist ebenfalls charakteristisch für die Linksintellektuellen: Sie tragen schlabberige Kleidung, die Frauen tragen Röcke, breite Mäntel sowie lange Schals (*A cœur perdu* S. 41, *Les mères-poules*, S. 107), die Männer dagegen Rollis, weite Pullis und sportliche Jacken (*Hi-fi*, S. 9, *Réconfort* S. 248). Als Intellektuelle tragen sie eine Brille, was ihren Scharfblick auf die gesellschaftlichen Ereignisse andeuten soll.<sup>185</sup>

Die den *Frustrés*-Figuren innewohnende Mimik und Gestik wird in ihren extremen Phasen eingefangen und festgehalten<sup>186</sup> und lässt somit Rückschlüsse auf den seelischen Zustand zu. Diese an den Leser gerichteten Informationen vermittelt Bretécher in ihren Zeichnungen durch das Auftreten ihrer Comic-Figuren.<sup>187</sup> Alle Figuren aus *Les Frustrés* haben die gleiche in den Einzelgeschichten immer wieder betonte Mimik und Gestik, um ihren Unmut auszudrücken. Im Bereich der Mimik zeichnen sich zwei

<sup>185</sup> Vgl. Destombes / Tamine: 1982, S. 41.

<sup>186</sup> Dieses Verfahren ist nicht ungewöhnlich, denn wenn man Fresnault-Deruelle (1977: 119) Glauben schenken will, sind "Les rapports interpersonnels réduits à l'essentiel, parfois même paroxystiques (...)".

<sup>187</sup> Den Bereich des inneren Zustandes auf Kommunikationsebene 1 über die Kommunikationsebene 2 zu übermitteln, ist ein charakteristischer Grundzug von Comics, s. Riedemann: 1988, S. 99.

Hauptbereiche ab: Augen und Mund. So zeigt sich Empörung durch die Augen, wenn sie aus den Augenhöhlen herauskommen (*Le partage de midi* S. 64, Bild 8), Autorität durch geschlossene Augen (*Cher bienfaiteur* S. 89, Bild 7), Aggressivität durch einen weit geöffneten Mund (*Pour Aïcha* S. 42, Bild 8), Gereiztheit durch stark gepresste Lippen (*La carotte et le bâton* S. 154, Bild 10). Besonders wird auch Ausweglosigkeit durch betonte Augenringe hervorgehoben.

Vor allem den Bereich der Gestik (im Kombination mit der Mimik) nützt Bretécher als Mittel, um den Frust ihrer Zielgruppe zu zeigen: Erbitterung durch Stoß mit der Hand auf die Stirn (*Hi-fi* S. 9,7), Angst, indem sich die Figur auf die Finger beißt (*Les politisés* S. 30, Bild 7), Panik, indem eine Frau sich die Haare rauft (*le dossier de la semaine* S. 109, Bild 9), Aufregung durch das Herumspielen mit den Fingern (*Les militantes* S. 118), Verlegenheit durch Berührung der Nase (*Les militantes* S. 118, Bild 6) oder durch imaginäre Zeichnung mit den Fingern auf den Boden (*Pensées* S. 14, Bild 9), Beklemmung durch das Kauen an den Nägeln (*Tota mulier* S. 12, Bild 8, *Les collabos* (113,7), Resignation durch gekreuzte Arme (*Pour Aïcha* S. 42, Bild 12, *Peau d'orange* S. 46, Bild 11), Unannehmlichkeit durch Kratzen am Nacken (*Doutes* S. 63) oder durch die Berührung der Stirn mit der Hand (*Stille Nacht* 90,1), Verdruss durch das Schrumpfenlassen der Personen (*Appel de l'espèce* 73,12) bis hin zu dargestellten Schweißausbrüchen (*Les deux orphelines*, S. 190, Bild 69), wenn es keine Hoffnung mehr gibt.

Weiterhin spiegelt sich der psychische Zustand der *Frustrés*-Figuren in ihrer Körperhaltung wider: Sie sind matt und erschlaft. Die Schultern hängen nach unten, der Rücken ist gebeugt, der Kopf hängt, so dass sie niedergeschlagen wirken. Sie bewegen sich kaum: Entweder hocken sie oder fläzen sich auf dem Fußboden oder lümmeln sich ungraziös auf dem weichen Sofa bzw. lassen sich hinein sacken, mit der Folge, dass nur noch ihre Beine zu sehen sind (*Les pionniers* S. 58, *La bohème* S. 7). Es entsteht der Eindruck, dass sie, wenn sie sich nicht anlehnen oder sich mit den Ellbogen auf den Tisch bzw. auf den Schoß stützen, stürzen werden.

Der besondere Stil von Bretécher zeigt sich ebenfalls im Aufbau der *Frustrés*. Die Einzelgeschichten sind durch eine Überschrift und die Signatur der Autorin abgegrenzt. In der Regel bestehen sie aus zwölf Bildkästchen gleicher Größe, deren Randlinien nur flüchtig mit freier Hand gezeichnet wurden "tels des croquis rapidement esquissés dans un carnet de notes" (Fauvel: 1991, S. 44). Die Reihentechnik, die für den Comic Konvention ist, behält Bretécher bei, sie unterdrückt aber den Zwischenraum zwischen

den Panels. Durch diesen Verzicht macht die Autorin einerseits die geschlossene Welt, in der die Linkskintellektuellen sich abgeschottet haben und in welche kein Fremder Zugang finden kann, und andererseits eine räumliche Einsperrung zur Metaphorik dafür, dass die Zielgruppe in ihren Ideen gefangen ist. Gleich den Theaterschauspielern führen die *Frustrés*-Figuren eine Vorstellung auf, und das Kästchen steht für die Bühne. Zugang zu dieser Bühne findet man durch die Tür, die auch beim Theater von Racine symbolisch den szenischen Raum vor der Außenwelt schützt.<sup>188</sup> Weiterhin rekurriert Bretécher auf die Wiederholung der Bilder und die halbtotale Bildeinstellung, die sich im Laufe der jeweiligen Geschichten kaum verändert (*L'ami d'Ernest* S. 10). Damit symbolisiert sie die Erstarrung der Welt der *Frustrés*-Figuren. Sie lenkt aber durch die Monotonie der zeichnerischen Gestaltung auch die Aufmerksamkeit auf die Texte, deren Transkription Vorrang vor dem Bild hat. Die textlichen Bilder sind nicht in Sprechblasen eingerahmt, um Zeichnungen und handschriftliche Texte als graphische Einheit zu erhalten. Der Leser muss allein aus der Position des Textes erschließen, zu welchem Protagonisten die jeweiligen Äußerungen gehören. Darüber hinaus füllen die Texte ganz die Bildkästchen (*Que ma joie demeure* S. 275), also den ganzen fiktiven Gesprächsraum, da die *Frustrés*-Figuren sich durch ihre Sprache verwirklichen und handeln.<sup>189</sup> Die Sprache der Comic-Serie hat eine phatische Funktion, denn das Ziel der Comic-Figuren ist es, Kommunikation herzustellen. Jedoch findet richtiger Informationstausch nicht statt, die Figuren sprechen aneinander vorbei und wenn Missverständnisse vorhanden sind, werden sie nicht aufgeklärt. Nach Grünewald (1991: 96) bildet die Diskrepanz zwischen dem Reichtum an Texten und den bildlich erstarrten und unbeweglichen Figuren den Kern der satirischen Aussage einer Comic-Serie. Wie im Folgenden zu sehen sein wird, trägt auch das erzählerische Arrangement zur Komik der Geschichten bei.

Die Einzelgeschichten sind zyklisch angelegt: In einer Anfangsphase wird eine Idee oder eine Situation entwickelt. Dann tritt in den drei oder vier letzten Bildern ein plötzlicher Wechsel der Situation ein. In der letzten Phase folgt ein unerwarteter Ausgang, der den Höhepunkt und den Auslöser der lustigen und ironischen Wirkung der Geschichte ausmacht. Es kann sich um einen Widerspruch handeln, der wieder zurück zur Anfangssituation führt. Innerhalb der Geschichte schließt sich ein Kreis, wodurch auf die Unfähigkeit der Intellektuellen, zu ihrem Ziel zu kommen, hingewiesen wird.

---

<sup>188</sup> Zum Vergleich der Comic-Serie von Bretécher mit dem Theater siehe Fauvel: 1991, S. 46f.

<sup>189</sup> Vgl. Fauvel: 1991, S. 47.

Ihre Versuche, ihre Ideen umzusetzen oder ihre Schwierigkeiten zu bewältigen, enden immer mit einer Niederlage. In *Intérieurs* (S. 297) wird der Widerspruch bildlich durch die Struktur der Geschichte deutlich gemacht: Das erste und das letzte Bild (Bild 1 und 2) sind spiegelverkehrt, weil es eine Situationsänderung gegeben hat. Am Anfang der Geschichte schenkt die Mutter dem Gejammer der Tochter keine Aufmerksamkeit (*toutes mes copines ont un studio indépendant et pas moi*), am Ende ist es die Mutter, die keine Aufmerksamkeit von ihrer Tochter bekommt.<sup>190</sup>



Bild 1: *Intérieurs* (297,1)

© *Les Frustrés* von Claire Bretécher 2004.



Bild 2: *Intérieurs* (297,12)

© *Les Frustrés* von Claire Bretécher 2004.

Eine Geschichte kann ins Komisch-Groteske münden, weil der pointierte Witz, der auf das letzte Bild angelegt ist, auf einen unerwarteten Schluss zurückzuführen ist. In *Le petit chat est mort* erfährt der Leser, dass die beiden Frauen eigentlich keine großen Rollenbesitzerinnen sind, wie sie angeben (*dis donc, tu sais que je suis branchée sur le Truffaut?*), da sie nur ein Casting für eine unbekannt Pfannenmarke machen. Aus dem bisher Gesagten kann man schließen, dass neben dem effektvollen Zeichenstil, der Mimik und Gestik der Figuren auch die geschickte erzählerische Struktur gehört, durch die die Pointen hervorragend inszeniert werden, die zur Verspottung der Pariser Linksintellektuellen beitragen. Zu der Pointe äußert sich Bretécher folgendermaßen:

"Vous savez, la chute n'a pas une grande importance. Ce qui compte, c'est l'histoire elle-même et l'atmosphère qui s'en dégage." (Felet: 1989, S. 24)

Über die Unterhaltung hinaus leistet Bretécher, die von Barthes (zitiert in: Felet:1989, S. 24) als "meilleure sociologue français" bezeichnet wird, mit ihren *Frustrés* soziale Kritik an der Gesellschaft der 70er Jahre. Durch ihre bissig-witzigen Geschichten

<sup>190</sup> Vgl. Lamy: 1981, S. 153.

provoziert sie und regt zum Nachdenken an. Im Folgenden werden die Themen der *Frustrés* skizziert.

In ihren Kurzgeschichten skizziert Bretécher Episoden aus dem Alltagsleben. Karikaturhaft werden Konflikte, Sorgen sowie die kleinen Probleme des Alltags anhand verschiedener Themen behandelt, wobei die Diskrepanz zwischen Anspruch (der nur theoretisch bleibt) und Wirklichkeit überspitzt dargestellt wird. Die einzelnen Aspekte, die in der Comic-Serie behandelt werden, lassen sich in zwei übergeordnete Dimensionen einteilen: Gesellschaftliche vs. individuelle Themen. Da die Interessen der inszenierten Linksintellektuellen als egozentrisch und nicht in erster Linie als gesellschaftskritisch einzustufen sind, lässt sich die überwiegende Zahl der im Buch aufgegriffenen Themen der letztgenannten Dimension zuordnen.

Als Themen individueller Natur sind zu nennen: Frauen, Ehe, Beziehungsprobleme, Arbeit, Kindererziehung, Freizeit. Die Thematik der Frauen wird besonders ausführlich entfaltet: Ihr Aussehen und ihre Komplexe, Unschlüssigkeit bezüglich des Kinderwunsches, Unentschlossenheit zwischen der Karriere oder dem Hausfrauendasein und einer Liebesaffäre. In *Nostalgie* (S. 110) treibt Bretécher die Ironie soweit, dass die Frauen als Dienstleisterinnen für Männer dargestellt werden. In der Ehe scheint die Frau emanzipiert und selbstständig zu sein, sie geht arbeiten, während der Mann zuhause bleibt (*La femme du pionnier* S. 194). Doch in Wirklichkeit wird diese Emanzipation nicht akzeptiert (*L'année de la femme* S. 60). Die *Frustrés*-Figuren haben viele Beziehungsprobleme: Ehestreit (*La gueule* S. 33), Konflikte zwischen Mutter und Tochter (*La fille à sa mère* S. 201) bzw. zwischen Freundinnen (*La plage* S. 48) sind Normalität. Ihre Arbeitswelt ist geprägt durch die Bemühung nicht zu arbeiten: In *Les pontonniers* (S. 37) werden die Werktage gezählt, an welchen möglicherweise zwischen zwei Feiertagen nicht gearbeitet werden muss. Entweder wird die Arbeit nicht ausgeführt (*Le pigiste* S. 84) oder man findet sinnlose Beschäftigungen (*Les quatre coins* S. 137). Bei der Kindererziehung wird die antiautoritäre Erziehung in den Vordergrund gestellt. Sie wird in *J'élève mon enfant* (S. 5) ins Groteske geführt, wenn die Mutter, auf Geheiß ihres Kindes, ihre Hose herunterzieht (*tu comprends, si je ne lui cède pas il me fait une vie impossible*, Bild 12). Mit dieser Erziehungsmethode haben die Kinder immer die Oberhand: *Je renonce à éduquer cette gamine* (*Ode à Tintin* S. 70, Bild 12), *il aura ma peau je te dis* (*Parfum d'enfant* S. 130, Bild 12). Die Mütter scheitern daran, ihre Ideologie an ihre Kinder weiterzugeben: Die feministische Erziehung (*Jouons au tas* S. 200) sowie ihre kämpferische Anteilnahme am politischen

Geschehen (*Histoire des religions* S. 61). Die *Frustrés*-Figuren belegen Nachhilfe bzw. Sonderkurse für ihre Sprösslinge eigentlich nur um sie loszuwerden (*Les mères-poules* S. 107).

Als Themen gesellschaftlicher Natur zeichnen sich vor allem der Feminismus und die Politik ab. Die Feministen demonstrieren auf der Straße (*Le programme commun des femmes* S. 207), veröffentlichen Artikel und möchten unter sich bleiben (*H comme femmes* S. 124). Politisch wählen die *Frustrés*-Figuren links, betont wird ihr jeweiliges Engagement für gesellschaftliche Angelegenheiten (*Les pionnier* S. 58). Sie konkretisieren ihre Ideen dadurch, dass sie Flüchtlinge bei sich aufnehmen (*Au bon accueil* S. 139) und bleiben in ihrem Alltag Protestler (*Le contestaire* S. 59). Zur Verdeutlichung werden alle Mittel eingesetzt: In *L'homme à principe* (S. 50) macht sich ein Mann lächerlich, wenn er sich auszieht. Weiterhin wird in *Le contestataire* (S. 59), ein Protagonist ironisiert, indem er ablehnt, weißen Zucker zu nehmen, weil er die rechte Partei repräsentiert. Auf theoretischer Ebene wird weiterhin gegen den Werteverlust, den Verfall der Gesellschaft und die Konsumgesellschaft demonstriert.



## 7 Die literarisch konstruierte Mündlichkeit in *Les Frustrés*

### 7.1 Methodisches Vorgehen

In diesem Teilkapitel soll, nachdem das Korpus beschrieben wurde, auf das Problem des Satzbegriffes, dem wir bei der Erfassung der Daten begegnet sind, eingegangen werden. Anschließend werden die Prinzipien der Notation vorgestellt.

Für die Untersuchung konstruierter Mündlichkeit wurde die Comic-Serie *Les Frustrés* von Claire Bretécher ausgewählt, da fiktive gesprochene Texte eine zentrale Rolle in der Comic-Serie spielen und Vorrang vor den Zeichnungen haben. Angestrebt wurde weiterhin eine möglichst realitätsnahe Nachahmung gesprochener Sprache der Gebrauchsnorm, die mit der Inszenierung des *français familier* in *Les Frustrés* gegeben ist.<sup>191</sup>

Die inszenierten Alltagsdiskussionen sind dem Redekonstellationstyp "Unterhaltungsgespräch" zuzuordnen und weisen nach den angeführten Kriterien von Koch / Oesterreicher (1990) die Merkmale einer nächsprachlichen Kommunikation auf:

- Fiktiver Öffentlichkeitsgrad: privat
- Verhältnis der fiktiven Gesprächspartner zueinander: vertraut und gleichrangig
- Kommunikationsart zwischen den fiktiven Gesprächspartnern: Face-to-Face
- Spontaneitätsgrad zwischen den fiktiven Gesprächspartnern: hoch
- Beziehung Thema - fiktive Sprecher: spontan

Hierbei können die beiden erstgenannten Merkmale in einigen Episoden variieren, wie z.B. in *La femme et la création* (S. 116) oder *Vingt minutes pour comprendre* (S. 265), die sich in einem Fernsehstudio abspielen, oder in *Le programme commun des femmes* (S. 207) bzw. *Apostolat* (S. 68), in denen Gespräche mit Passanten stattfinden.

Die Comic-Serie *Les Frustrés* besteht aus 228 Episoden, von denen 28 aus der Untersuchung ausgeschlossen wurden, da sie keine bzw. wenige Texte beinhalten. In den 200 berücksichtigten Episoden wurden von der Untersuchung folgende Elemente ausgesondert:

- fremdsprachliche Textelemente aus dem Bretonischen, Spanischen, Lateinischen, Englischen und Italienischen.

---

<sup>191</sup> Vgl. Teilkapitel 7.5

- Textelemente, die aus Büchern bzw. Zeitungen vorgelesen wurden, da es sich in konzeptioneller Sicht um geschriebene Sprache handelt.
- Textelemente aus einer Radio- bzw. Fernsehanstalt, weil man es mit Medienwechsel (Vorlesen) zu tun hat, und nicht mit Sicherheit sagen kann, wann ein Radio- bzw. Fernsprecher sich von seinem konzeptionell geschriebenen Text löst.
- Kommentare der Autorin.

In der Untersuchung wird auf eine Differenzierung nach Altersklassen verzichtet, da das Alter der *Frustrés*-Figuren nicht immer eindeutig ermittelt werden kann - entsprechend der Absicht Bretéchers, ihre Comic-Figuren als eine soziale Gruppe mittleren Alters zu kennzeichnen. Weiterhin werden die Ergebnisse zu den jeweiligen sprachlichen Phänomenen nicht nach Episoden aufgeschlüsselt, denn die zum Teil niedrigen Frequenzen sind nicht aussagekräftig.

Wer eine Untersuchung zur konzeptionellen Mündlichkeit in literarischen Texten durchführen will, findet sich vor der Problematik des Satzbegriffes. Während die zentrale Einheit für die geschriebene Sprache der Satz ist, wird der Begriff "Äußerung" für die gesprochene Sprache bevorzugt. Viel wichtiger als die Auswahl von Begriffen ist für Schreiber (1999: 24) bei einem Definitionsversuch die Berücksichtigung der Ebene der *langue* oder der der *parole*. Bei seiner Satzdefinition macht er demzufolge eine Unterscheidung zwischen "*Systemsatz* als abstraktem, zum Sprachsystem gehörigen Muster zur Bildung von Verbalsätzen und dem *Textsatz* als Einheit der Rede, die durch einen Verbalsatz oder eine semantisch-pragmatisch äquivalente Äußerung realisiert werden kann" (ebd.: 24). Der Begriff *Textsatz* trifft für Comic-Texte zu, denn die physische Nähe zwischen den Comic-Figuren, der situative Kontext und der nichtsprachliche kommunikative Kontext (Gestik, Mimik) führen dazu, dass häufig "das Allernötigste und Wichtigste versprachlicht [wird], ohne Rücksicht auf seinen syntaktischen Status" (Koch / Oesterreicher 1990: 88).

In dieser Arbeit ist der Verbalsatz nach Tesnières Syntaxtheorie zu verstehen als "die umfassendste Sequenz, deren Elemente über Dependenz- und Valenzrelationen letztlich an ein zentrales Prädikat gebunden sind" (Koch / Oesterreicher: 1990, S. 82). Dazu gehören einfache Sätze *je renonce à éduquer / cette gamine ...* (70,12), Satzgefüge *tu permets / que j'aie une opinion / oui?* (38,4) sowie selbstständige Nebensätze *parce que / c'est bon* (265,7) und Anakoluthe sofern sie ein Verb enthalten: *arrête-moi si / je dis une ...* (181,8). Da der Mittelpunkt dieser Arbeit im morphosyntaktischen Bereich anzusiedeln ist, stellen die Verbalsätze die Grundlage der Untersuchung dar und werden

demnach einzig in der Statistik zusammengefasst. Dennoch, um kein verfälschtes und reduziertes Bild der Nachahmung der gesprochenen Sprache in den Comics zu vermitteln, werden bei der Untersuchung der lautlichen und lexikalischen Ebene sowie der Gesprächswörter die gesamten Dialoge miteinbezogen.

Bei der numerischen Gewinnung von Sätzen ergab sich das Problem der Satzabgrenzung. Hierfür wurden verschiedene Kriterien zur Bestimmung von Satzgrenzen berücksichtigt.

Die Interpunktion dient traditionell der Satzabgrenzung. So trennen Satzzeichen wie Punkte, Fragezeichen und Ausrufezeichen zwei Sätze voneinander. In ihrer Comic-Serie *Les Frustrés* macht Bretécher wenig Gebrauch vom Endpunkt (41-Mal). Darüber hinaus verzichtet sie auf die Großschreibung am Satzanfang. Das Ausrufe- wie das Fragezeichen setzt sie der Comic-Konvention nach auch als intonatorisches Mittel ein, so dass sie nicht als zuverlässige Parameter zur Satzabgrenzung verwendet werden können. Das Interpunktionszeichen, auf das Bretécher zurückgreift, um das Ende der Aussagesätze zu markieren – insbesondere, wenn der Satz am Ende einer Zeile endet –, sind die drei Punkte. Dieses Verfahren ruft beim Leser den Eindruck einer Aufhebung der Satzgrenze hervor.<sup>192</sup> Dennoch übernehmen die drei Punkte aber auch bei der schriftlich medialen Vermittlung der konzeptionellen Mündlichkeit die Pausenfunktion als *hesitation phenomena*,<sup>193</sup> sie haben somit nicht immer eine gliedernde Funktion.<sup>194</sup> Demnach muss im Korpus, wenn die drei Punkte vorkommen, anhand des zeichnerischen Kontextes eruiert werden, ob es sich um eine Pausengestaltung oder eine Satzdemarkierung handelt.

Ein weiteres Verfahren Bretéchers zur Aufhebung der Satzgrenze ist die räumliche Disposition der Texte: Sie hat einen Hang, das Zeilenende als Satzende zu benutzen:

il faut que / je me décide / (83,8)  
le tournage / commence le cinq (83,8)

während die Weiterführung des Satzes am Zeilenende durch ein Komma signalisiert wird:

je sais que ce n'est / pas de ta faute, / alors écoute-moi bien / Anna ! (8,7)  
tu vois je suis déçue, / je pensais qu'ici / il se passerait plus de choses / au niveau de la communication ... (48,1)<sup>195</sup>

---

<sup>192</sup> Vgl. Würstle: 1991, S. 154.

<sup>193</sup> Koch / Oesterreicher: 1990, S. 60.

<sup>194</sup> Schreiber: 1999, S. 25.

<sup>195</sup> Von uns unterstrichen.

Mit den auf diese Weise parataktisch aneinandergereihten Sätzen bezweckt Bretécher, die schriftsprachliche Syntax aufzulösen und somit dem Leser als Nachahmung gesprochener Sprache das Bild eines fließenden Textes zu geben. In manchen Fällen treibt Bretécher die Zerstörung der schriftsprachlichen Syntax weiter: Es wird auf Satzzeichen sowie auf syntaktische Trennung der einzelnen Syntagmata am Zeilende verzichtet, so dass die Satzgrenzen nicht zu ziehen sind:

tu sais je fais vachement / attention je ne veux surtout / pas que ça se sache ... (181, 9)  
tu peux pas te rendre / compte tu n'as jamais / été fiancée (166,5)

Solche Syntagma werden dann als einziger Satz gezählt. Nach diesen genannten Kriterien beläuft sich das Korpus auf 4265 Sätze.

Zur Notation der Beispielsätze aus dem Korpus sind folgende Erläuterungen zu geben: Schrägstriche markieren das Ende einer Zeile. Diese Konvention gibt die typographische Textgestaltung der Autorin wieder und erleichtert das Lesen der Beispiele in der Arbeit. Am Ende des Beispielsatzes werden vor dem Komma die Seitenzahl und nach dem Komma die Bildzahl in Klammern gesetzt.

## 7.2 Lautliche Ebene in der Graphie

Bei einer Untersuchung konzeptioneller Mündlichkeit in Comics stellt sich die Frage der graphischen Darstellung gesprochener Sprache anhand des Schriftsystems einer Sprache. Aus diesem Grund folgt zunächst ein Überblick über die Charakteristika der französischen Orthographie, bevor die graphische Realisierung der Mündlichkeit in *Les Frustrés* dargelegt wird.

Die Aussage von Voltaire, nach welcher "L'écriture est la peinture de la voix: plus elle est ressemblante, meilleure elle est",<sup>196</sup> drückt die Grundfunktion der Orthographie aus. Geht man von der primären Funktion einer Alphabetschrift aus, eine Beziehung zwischen Graphen und Lauten herzustellen,<sup>197</sup> stellt man fest, dass die französische Orthographie, die in ihrer Anfangsphase (ab dem 11. Jh. bis zum 13. Jh.) dem phonographischen Prinzip folgte, weit von der direkten Wiedergabe der Phoneme entfernt ist. Dieser Tatbestand ist das Ergebnis einer jahrhundertelangen Schreibnormierung des Französischen – insbesondere seit dem 17. Jh. nach dem Vorbild des *bon usage* –, im Laufe welcher die Lautentwicklung gesprochener Sprache

<sup>196</sup> Zitiert in Catach: <sup>8</sup>1998, S. 37.

<sup>197</sup> Vgl. Söll: <sup>3</sup>1985, S. 68.

nicht berücksichtigt wurde.<sup>198</sup> Die Unzulänglichkeit des französischen Schriftsystems, die Sprache darzustellen, hat eine Reformdiskussion zur Orthographie – bereits ab dem 16. Jh. – in Frankreich ausgelöst. Eine Skizze des heutigen Stands der französischen Orthographie soll helfen, die Bestrebungen nach einer orthographischen Reform und die Problematik der graphischen Realisierung gesprochener Sprache zu verstehen. Hierfür wird der Ansatz von Catach herangezogen.

Catach bezeichnet das französische Schriftsystem als "plurisystème", das aus drei Arten von Graphemen besteht: *Phonogrammen*, *Morphogrammen* und *Logogrammen*.<sup>199</sup>

*Phonogramme* sind Grapheme, die eine direkte Entsprechung zu Phonemen haben, wie <a>, <b>, <u>, <s>, <i>, <f> zu [abyzif]<sup>200</sup> haben. Nach Catach ist die französische Orthographie phonologisch, da in einem Text 80% bis 85% der Grapheme Phonogramme sind. Für 36 Phoneme rechnet sie 133 Phonogramme aus, die sich auf 45 Basisgrapheme und 33 Archigrapheme reduzieren lassen. Die Diskrepanz zwischen der Zahl der Phoneme und der der Grapheme ist eine der Eigenschaften der französischen Orthographie.<sup>201</sup> Dazu ist die Entsprechung Graphem-Phonem zum großen Teil mehrdeutig:<sup>202</sup> Das Phonem / $\tilde{\epsilon}$ / hat z.B. 23 Grapheme (*examen, lynx, thym, main, plein*) und die Phonemkombinationen /gz/ und /ks/ werden mit <x> geschrieben.<sup>203</sup> Anhand von Positionsregeln, die zu einer "stabilité réelle dans la notation des phonèmes"<sup>204</sup> führt, werden Schreibungen von Phonemen bestimmt und von Catach (<sup>8</sup>1998: 55) in ihrem Schema als *graphèmes positionnels* bezeichnet.

*Morphogramme* sind funktionelle Grapheme, die zur Schreibung grammatikalischer und lexikalischer Paradigmen dienen: z.B. als Flexionsmarkierung (<s> zeigt eine Person in *tu aimes*, dagegen bei *des enfants* den Plural an) oder als Serienmarkierung (wie <-aie> in *cerisaie*).<sup>205</sup> Die morphologische Ausprägung der französischen Orthographie konzentriert sich stark auf die grammatikalischen Morphogramme, die als "orthographe grammaticale"<sup>206</sup> zusammengefasst werden. In der *orthographe*

<sup>198</sup> Zur Geschichte der französischen Orthographie siehe Ludwig: 1996, S. 1491ff.; Catach: <sup>8</sup>1998, S. 7ff.

<sup>199</sup> Vgl. Catach: 1996, S. 1445ff., Catach: <sup>8</sup>1998, S. 53ff.

<sup>200</sup> Beispiel aus Börner: 1977, S. 19.

<sup>201</sup> Vgl. Müller: 1975, S. 61ff., Börner: 1977, S. 51, Söll: <sup>3</sup>1985, S. 75. Während die Diskrepanz unleugbar ist, weist Blank (1991: 35f.) auf die Uneinigkeit in der Forschung über die Zahl der Phoneme und Grapheme hin.

<sup>202</sup> Vgl. Söll: <sup>3</sup>1985, S. 69f.

<sup>203</sup> Vgl. Müller: 1975, S. 62; Söll: <sup>3</sup>1985, S. 70.

<sup>204</sup> Catach: <sup>8</sup>1998, S. 65.

<sup>205</sup> Für einen Überblick der Haupttypen von Morphogramme, siehe Catach: 1996, S. 1449f. und Catach: <sup>8</sup>1998, S. 56.

<sup>206</sup> Vgl. Börner: 1977, S. 73; Söll: <sup>3</sup>1985, S. 89.

*grammaticale* zeigt sich deutlich die Diskrepanz zwischen *code phonique* und *code graphique*. Die graphische Flexionsmorphologie des Französischen lässt sich durch ihre Merkmalredundanz kennzeichnen: Systematisch werden graphische Endungen unabhängig der Lautung markiert. Wie im Bereich der Pluralmarkierung bei Nomen und der Verbalflexion zu sehen ist<sup>207</sup> dominiert im Französischen das Prinzip der Flexionsmarkierung. Als Ausnahme gelten die graphische Genusmarkierung der Adjektive, die den Unregelmäßigkeiten des Gesprochenen folgen muss (f. [grãnd]- <grande>, f. [blãñ]- <blanche>),<sup>208</sup> und seltene Fälle von Verbalflexion wie etwa bei *chante-t-il* als Analogiebildung zu *chantent-ils*.<sup>209</sup> In diesem letzten Beispiel zeigt sich die morphologische Bedeutung der *liaison consonantique* des gesprochenen Französisch für die Graphie.

Das Konzept der graphischen Redundanz beschränkt sich nicht auf die *orthographe grammaticale*, sondern hat Gültigkeit im ganzen Bereich der Morphologie. Söll (<sup>3</sup>1985, S. 77) stellt fest, dass die morphologischen Allomorphe in der Graphie nicht berücksichtigt werden (Vgl. <petit frère> für [p(ə)ti frɛr(ə)]) und kommt zu der folgenden Feststellung (ebd.: 99): "Die Orthographie verdeckt das Funktionieren der gesprochenen Sprache nicht, sie gibt es nur unzulänglich wieder, insofern sie eben morphematisch und nicht allomorphisch verfährt". So werden in der Graphie Wörter einheitlich geschrieben, ohne Berücksichtigung der unterschiedlichen Aussprachen, die im gesprochenen Französisch durch auftretende *liaison*, Elision oder *e instable* bedingt sind. Darüber hinaus wird die Wortgrenze schriftlich durch einen Zwischenraum markiert, obwohl die lexikalischen Einheiten im *code phonique* in einer Wortkette realisiert werden.<sup>210</sup>

*Logogramme* sind Heterographien von Homophonen, die verschiedene Bedeutungen haben. Unterschieden wird zwischen grammatikalischen Logogrammen wie <et – est> oder <quand – quant> und lexikalischen Logogrammen wie <temps, tant, tend, taon, tan>.<sup>211</sup> Die Darstellung von Wörtern gleicher Lautformen, aber unterschiedlicher Bedeutung hat die Schreibung von stummen Graphen zur Folge, die sich aus der Beziehung verwandter Wörter begründen lässt. Der Zusammenhalt der Wortfamilie kann durch Ableitung gezeigt werden. So wird <p> in <champ> 'Land' in der Ableitung

<sup>207</sup> Vgl. Börner: 1977, S. 74f; Söll: <sup>3</sup>1985, S. 92f.

<sup>208</sup> Für die unterschiedlichen Schreibungen des Adjektivs im Femininum siehe Börner: 1977, S. 76f. und Söll: <sup>3</sup>1985, S. 93ff.

<sup>209</sup> Beispiel aus Söll: <sup>3</sup>1985, S. 77.

<sup>210</sup> Müller: 1975, S. 63 und S. 185.

<sup>211</sup> Vgl. Catach: 1996, S. 1450; Catach: <sup>8</sup>1998, S. 58 und S. 114.

<champêtre> 'ländlich' "phonographisch bedeutsam".<sup>212</sup> Viele graphische Homonymdifferenzierungen sind auf etymologische und historische Schreibungen zurückzuführen (wie in <tant> 'so sehr' aus lat. TANTUM und <taon> 'Bremse' aus vulg. lat. TABONEM). Eine Disambiguierung der Homographen setzt oft diachronische Verbindungen voraus, die nur von Experten bzw. erfahrenen Lesern durchgeführt werden können.

Zur phonographischen Regelmäßigkeit der französischen Orthographie trägt nicht nur die homonymendifferenzierende Schreibung bei,<sup>213</sup> sondern auch die Beibehaltung nicht-funktionaler Relikte aus dem alten Sprachzustand. Im Ansatz von Catach (<sup>8</sup>1998: 57) stehen die etymologischen und historischen Buchstaben (z.B. der Doppelkonsonant in <honneur> und der griechische Buchstabe in <rhume>) außerhalb des französischen Systems, da sie in der Synchronie keine Funktion haben.

Insgesamt lässt sich die französische Rechtschreibung dadurch kennzeichnen, dass sie die Lautung inkonsequent abbildet. Eine Rechtschreibreform sollte sich deshalb nach dem Prinzip der phonologischen Schreibung neuorientieren, mit dem Ziel, sich einer Einheitlichkeit der Rechtschreibung anzunähern. Die heutige französische Orthographie ist von der konzeptionellen Schriftlichkeit geprägt: Aufgrund ihrer morphosemantischen Bezüge ist das Erlernen zum Teil schwieriger distanzsprachlicher Grammatikregeln erforderlich.<sup>214</sup> Die Beherrschung der französischen Orthographie nur durch eine Minorität von "Spezialisten" hat zu einer „crise de l'orthographe“<sup>215</sup> geführt: "[...] le poids des contraintes orthographiques pèse aujourd'hui non sur une minorité, mais sur l'ensemble de la nation." (Catach: <sup>8</sup>1998, S. 103)

Bei der graphischen Realisierung der Mündlichkeit steht einem französischen Autor die Orthographie der konzeptionellen Schriftlichkeit zur Verfügung. Sprachliche Nähe kann er vermitteln, indem er von der schriftsprachlichen Norm abweicht. Eine Anpassung des gesprochenen Französisch an das geschriebene zeigt eine Öffnung der Schreibtradition, die sich insbesondere in der Romanliteratur des 20. Jh.s abzeichnet.<sup>216</sup> Hierbei haben die Schriftsteller unterschiedliche Motive: Céline möchte sein *parlé graphique* emotional – insbesondere durch die Interpunktion – prägen, Queneau hingegen erhebt sich mittels der *orthographe fonétique* gegen die französische Orthographie,

<sup>212</sup> Vgl. Söll: <sup>3</sup>1985, S. 87f.

<sup>213</sup> Vgl. Börner: 1977, S. 74.

<sup>214</sup> Vgl. Blank: 1991, S. 41.

<sup>215</sup> Börner 1977, S. 1; Catach: <sup>8</sup>1998, S. 100ff.

<sup>216</sup> Vgl. Müller: 1975, S. 66; Ludwig: 1996, S. 1494.

die eine Diskrepanz zwischen Lautung und Schreibung zeigt.<sup>217</sup> Wie Bretécher in *Les Frustrés* verfährt und welche Absicht sie verfolgt, wird im Folgenden gezeigt.

Die Darstellung der dem *français parlé* entsprechenden Aussprache in schriftlich fixierter Form setzt Bretécher in *Les Frustrés* sparsam ein. Sie beschränkt sich auf wenige graphische Veränderungen und respektiert somit weitgehend die französische Rechtschreibung. Markiert wird in der Graphie eine bestimmte Aussprache durch Auslassung oder Veränderung eines Buchstabens oder einer Buchstabengruppe zur Nachahmung gesprochener Sprache.

Der Ausfall von Lauten konzentriert sich weitgehend auf den Pronominalbereich. Die am häufigsten zu beobachtende Apokope betrifft hierbei das Subjektpronomen der 2. Pers. Sg.: Vor Vokal wird *tu* zu <t'> elidiert, davon 21-mal in der Verbindung *t'as* und 17-mal in der Verbindung *t'es*. Bretécher setzt jedoch dieses Merkmal gesprochener Sprache nicht durchgehend ein (Verhältnis von 1:3 zu *tu as* und von 1:3,7 zu *tu es*). Von daher lässt sich die von Koch/Oesterreicher (1990: 153) behauptete "Tendenz zur Allomorphie" im Korpus nicht bestätigen. Die Personalpronomina der dritten Person werden 8-mal von *il* und 7-mal von *ils* zu *i* reduziert, wobei die Okkurrenzen sich auf 5 Geschichten konzentrieren. Die Lautreduktion bei *il(s)* setzt Bretécher diaphasisch vor allem bei Kindern, aber auch bei jüngeren Menschen ein: Allein 6 Formen finden sich in der Geschichte *L'underground* (S. 54). Die Auslassung des Graphems <e> bei *je* tritt selten auf. Sie beschränkt sich auf die Form *jme* (2 Fälle), ohne die Setzung des Apostrophs, der üblicherweise für die Kennzeichnung einer Graphemelision gebraucht wird. Da diese beiden Formen lediglich in der Geschichte *L'underground* (S. 54) auftauchen, wird umso mehr auf den sprechsprachlichen Charakter des Textes aufmerksam gemacht. Die Tatsache, dass Bretécher im gleichen Satz die orthographisch korrekte Form in den Mund ihrer Comic-Figur legt, lässt darauf schließen, dass es ihr nicht darauf ankommt, die sprechsprachliche Wirklichkeit zu verschriften. Vielmehr soll die Form *jme* dem Leser signalisieren, dass gesprochen wird:

*jme rends compte / que ça va faire deux ans / que je me défonce pour / des clopinettes et en plus / on me prend pour un con! (54,10)*

Als weiterer Vokalschwund ist die Reduzierung des Subjektrelativpronomens *qui* zu *qu'* vor Vokal (5 Fälle) zu nennen, die Koch / Oesterreicher (1990: 153) der Varietät "gesprochen" zurechnen. Bretécher verwendet die Elision des <i> in *Breiz atao* (S. 19)

---

<sup>217</sup> Blank: 1991, S. 121ff. und S. 242ff.



diastatisch niedrig und in *Histoire à sensation* (S. 92-93) bzw. *La vraie politesse vient du cœur* (S. 300-303) diaphasisch bei Kindern:

ta pauv'mémé qu'était si contente / de se voir à la télé régionale [...] (19,5)  
 c'est Lemercier / qu'a donné une gifle / à Dugommeau ... (93,13)  
 moi jamais / je me ferais un mec qu'aurait / un nez / comme ça! (301,18)

In einem Fall lässt sich die i-Elision auf das polyfunktionale *que* bei einem Sprecher zurückführen, der der niedrigen sozialen Klasse der Arbeiter angehört:

c'est nous / qu'on reste / fidèles aux / travailleurs (182,6)

Bretécher verzichtet ganz auf die Tilgung des *e instable*, die als typische Umsetzung der Lautung gesprochener Sprache im *code graphique* gilt.<sup>218</sup> Sie kommt einmal im Eigennamen *Splendid'* (124,10) vor. Dagegen tritt als gängiges sprechsprachliches Merkmal die Elision des Halbvokals [j] in *ben* (53-mal) auf. Desweiteren findet sich die Elision des Halbvokals [ɥ] je einmal bei *pisque* und *pis*. Ungewöhnlich für Bretéchers ansonsten konventionelle Schreibung gesprochener Sprache ist der einmalige Ausfall des Vokals <a> bei *ça* in der Verbindung *ç'a été* als Umsetzung für schnell gesprochene Sprache. Gleichzeitig regt dies den Leser an über die Regel der französischen Rechtschreibung nachzudenken, nach der in der Regel bei zwei aufeinandertreffenden Vokale eine Elision vorgenommen wird. Das Weglassen des Graphems <a> bei *ça* ist jedoch im geschriebenen Französisch unzulässig. Umgekehrt verstößt die Comic-Autorin gegen das orthographische Regelgefüge des Französischen bei der Beibehaltung des Vokals <i> in der Verbindung von *si* mit dem Subjektpronomen der 3. Pers. (4-mal):

je vais te dire: si ils sont / pas contents / c'est pareil! (110,6)  
 c'est pas étonnant / si il avalait / rien d'autre (154,4)

Weiterhin findet sich eine einmalige normwidrige Zusammenschreibung von *messieudames*, die für das bereits erwähnte Tempo gesprochener Sprache stehen könnte. Daraus folgt, dass von der Pluralkennzeichnung im ersten Terminus der Anrede abgesehen wird.

Der Ausfall des Personalpronomens *il* gilt als Merkmal für die Verwendung gesprochener Sprache.<sup>219</sup> Bretécher recurriert auf dieses Verfahren ausschließlich für unpersönliche Wendungen, in denen *il* ein grammatisches Morphem ist: "ce morphème ne sert donc pas à grand-chose, et, si on le supprime, la phrase ne perd ni information ni

<sup>218</sup> Vgl. Koch / Oesterreicher: 1990, S. 151f.; Blank: 1991, S. 245; Bollée: 1997, S. 30.

<sup>219</sup> Söll: <sup>3</sup>1985, S. 112f; Koch / Oesterreicher: 1990, S. 161.

même clarté".<sup>220</sup> Das unpersönliche Pronomen entfällt am häufigsten in der Wendung *il y (en) a* (46-mal), davon 1-mal bei *y aura* und 4-mal bei *y avait*. Da das Verhältnis von *y (en) a* zur vollständigen Wendung 46:30 beträgt, lässt sich konstatieren, dass es sich um ein markantes Merkmal der konstruierten Mündlichkeit Bretéchers handelt. In 30 Fällen fehlt *il* weiterhin vor den Formen von *falloir* (*faut, fallait, faudrait*) und je einmal vor *vaudrait* und unpersönlichem *n'empêche*. Die Elision der anderen Personalpronomina ist ebenfalls vertreten. Der Wegfall von *vous* (2-mal) und *je, tu, nous* (je 1-mal) und *ils* (3-mal) entspricht nicht der authentischen Verwendung gesprochener Sprache und lässt sich als Stilmittel für eine Aufzählung interpretieren: Graphisch taucht die Nichtsetzung der Personalpronomina nach den *trois points* auf, die eine Überbrückungsfunktion haben.<sup>221</sup> Bei der Wiederholung dieses Verfahrens entsteht ein zerhackter Text:

17-18 ans là... partent au quart de tour [...] (125,8)

[...] ... t'aiderei ... / n'es plus seule ... sommes / des milliers à lutter ... (8,9)

Bretécher geht mit dem sprechsprachlich markierten Ausfall von Konsonanten sparsam um. Er betrifft den Laut [r]. Einerseits fällt bei *pauv'* (3-mal) das auslautende [r] aus, das die Tilgung des *e instable* zur Folge hat. Andererseits erfolgt bei *pasque* (4-mal) eine Reduzierung der Lautgruppe [rsk] zu [sk]. Als weitere Lautveränderungen sind diverse Assimilationen im Korpus belegt: Sie konzentrieren sich auf die Desonorisierung des *je* bei *chais* (50), *chavais* (3) und *chuis* (9). Nur ein einziges Mal wird graphisch *jui* für *je lui* und *qu'essa* für *qu'est-ce ça* notiert. Desweiteren taucht *çui* 2-mal auf.

Als graphische Emphase zu betrachten sind die Hinzufügungen von Konsonanten *mouais* (2-mal) und *mmouais* (3-mal) sowie die Setzung von <eu> für <ai> bzw. <i> bei *meu* (2-mal) anstatt *mais* und bei *meugnou* (4-mal) anstatt *mignon*. Der Austausch von Phonemen /i/ zu /e/ bei *ouais* lässt sich in 30 Fällen beobachten.

Bretéchers gelegentliche Übernahme der phonetischen Schreibung konstituiert einen weiteren Aspekt der Nachahmung gesprochener Sprache, die von der orthographisch korrekten Sprache abweicht. Die Aussprache schlägt sich in *manman* (24-mal) und *egzactement* (1-mal) und *oké* (3-mal) nieder. Einmal findet sich außerdem die Schreibung *superuit*. Folgende Schreibungen werden den Kindern zugeteilt: *ze* für *je* (2), *bonzour*, *vui* für *oui* und *poiyons* (je 1-mal). Die Autorin setzt sogar die graphische

<sup>220</sup> Moliné: 1991, S. 65.

<sup>221</sup> Siehe Teilkapitel 7.4.

Realisierung von <i> für <y> bei *on i va* (2-mal), obwohl kein lautlicher Unterschied zwischen den beiden Graphemen <i> und <y> besteht. Die Aphärese und die Apokope<sup>222</sup> werden mit Apostroph markiert: 'oitu' (2), 'oitu u u' (1) für *voiture*. Weitere Aphärese im Korpus beschränken sich auf 'man und *man* (je 1-mal) und auf die Grußformen *jour* sowie *r'voir* (je 1-mal), wobei hier der Apostroph die Elidierung des *e instable* markiert. Bretécher macht in 3 Fällen Gebrauch von der *liaison* mit dem Phonem /z/ als Pluralmarkierung, davon betrifft eine Okkurrenz die Bindung des Personalpronomens der 3. Pers. Pl.:

eux i z'étaient occupés à créer ... (54,7)

manman / est-ce que tu peux / me couper / les zongles? (200,1)

Fremdsprachliche Aussprache von Empfangsdamen spanischer Herkunft in *Les deux orphelines* (S. 185-191) und *Suicide* (S. 224-231) spiegeln die Grapheme <l> anstatt <r> und <ou> anstatt <u> wider. Die graphische Markierung von *élé* für *elle est* ist mit der sozialen Herkunft der Sprecherin zu verknüpfen: Mit dieser orthographisch unkorrekten Form macht Bretécher eine Anspielung auf fehlerhafte Sprache, die phonisch nicht festzustellen wäre, dem Leser aber sofort auffällt:

troisième gauche / il est allivé / oune maleule? (228,37)

oui madame Joulia, / madame élé là / mais élé occupée / avec ... (187,25)

Die paraverbale Ebene wird durch die Typographie und die Interpunktion in *Les Frustrés* integriert. Bretécher schöpft die herkömmlichen typographischen Gestaltungsmöglichkeiten der Comicgattung nicht reichlich aus. Der Druckbuchstaben in Großschrift bedient sie sich, um die Lautstärke wiederzugeben. Die Großschrift variiert je nach der Lautintensität, die zusätzlich mit fetten Graphemen notiert wird. Als beliebtes Mittel Bretéchers zur Darstellung der Betonung erweist sich der plötzliche Größenwechsel von Graphemen: In 61 Fällen hebt sich das betonte Satzelement in Druckschrift vom übrigen in Schreibschrift verfassten Text ab. Zur Verstärkung der Betonung recurriert Bretécher auf die Fettschrift und auf die Setzung eines Bindestriches (je 9-mal):

et puis-je savoir / mademoiselle bouton / **POURQUOI** vous / m'admirez ? (211,19)

... "je prends / **UNE** baby-sitter"! (129,12)

par contre Arnaud / a été **SU-BLIME!** / **FAN-TAS-TIQUE** / absolument **DÉ-MEN-TIEL** / ce mec! (51,4)

<sup>222</sup> Für den lexikalisch bedingten Silbenschwund siehe Teilkapitel 7.5.

Als weitere Ersatzmöglichkeit für die Betonung gilt die Dehnung von Lauten, die graphisch durch die Reduplikation von Graphemen markiert wird (36-mal). Gleichzeitig wird auf diese Weise die Dauer des Klangs verdeutlicht:

mais il lui / faut / l'AAAamour, tu le connais (288,5)  
 ce que les gens / sont laids / c'est / dddingue! (162,1)  
 il joue avec ses TRIIIPES, / il se défonce / en scène, il SENT / son texte!

In einem Fall rekurriert Bretécher auch auf den Zirkumflex, der im Beispiel *c'est pâs vrai* (181,5) übereinander gestapelt wird als Zeichen für eine ausgeprägte Dehnung.

In besonderen emotional aufgeladenen Gesprächssituationen werden paraverbale Elemente typographisch integriert.

In Bild 3 wird eine Intensivierung durch verschiedene Modalitäten visualisiert: Immer größere und fettere Grapheme, Dehnung und Änderung der Graphemformen. Bemerkenswert ist die Schreibung des <a> um eine Dehnung von *femme* wiedergeben zu können. Die Artikulationsstärke wird dazu durch die Zeichnung einer aufgeregten sprechenden Comic-Figur unterstützt.



**Bild 3: Nevermore (65,4)**

© *Les Frustrés* von Claire Bretécher 2004.

Leise Äußerungen werden durch klein geschriebene Texte wiedergegeben. Bretécher bedient sich dieses Mittels bei mehreren Comic-Figuren, um gleichzeitiges Sprechen aufzuzeigen: Die flüsternden Personen beteiligen sich dann nicht an der Hauptdiskussion (*Le sens de la fête*, S. 11). Des Weiteren wird mit der Kleinschreibung von Textteilen die Herabsetzung der Lautstärke signalisiert, die eine ludische Funktion erfüllt: In *Giboulée* (S. 289) möchte die Comic-Figur nicht gehört werden, wenn sie ein Tabuthema anspricht:

- oui , ne rigole pas, / j'ai appris des trucs (289,2)
- non?
- sur la masturbation par exemple (289,3)

Ein absteigender Größenwechsel des Textes kompensiert hingegen eine Abnahme der Klangstärke: In *Le dossier de la semaine* (S. 109, Panel 12) steht der immer undeutlichere Text für Personen, die sich von den dargestellten Comic-Figuren entfernen.

Bezüglich der Typographie bleibt schließlich die Linienführung der Texte zu erwähnen. Bei der Figuration ihrer konstruierten Mündlichkeit verwendet Bretécher die konventionelle waagerechte Disposition von Texten und nutzt nicht die der Gattung

Comic innewohnende Ersatzmöglichkeiten der Prosodie. Einzig auf Bild 4 veranschaulicht die Autorin eine steigende Satzmelodie durch die Schrägsetzung des Textes.

**Bild 4: Feu le grand homme**  
(133, 12)

© *Les Frustrés* von Claire  
Bretécher 2004.



Die Interpunktion steht einem Comic-Autor zur Verfügung, um die sprechsprachliche Intonation nachzuahmen.<sup>223</sup> In *Les Frustrés* wird die Expressivität der Comic-Figuren durch den intensiven Gebrauch von Interpunktionszeichen greifbar. Es handelt sich um das Ausrufezeichen (881-mal) und das Fragezeichen (30-mal),<sup>224</sup> die zur Visualisierung der mündlich-emotionalen Sprache in schnellem Tempo stehen:

C'est si rare de rencontrer / une femme intelligente! / je vais vous dédicacer un / de mes livres!  
(214,35)

justement! monsieur Bénin / s'est montré très généreux, / très très généreux! très! (49,7)

oh! un pyjama à pieds / en éponge! que c'est gentil ... (49,10)

le petit Jean-Claude? / tiens j'aurais pas cru ... (223,6)

pourtant / les voisins disent / avoir entendu / des éclats de voix? (267,11)

Die in den Comics zu erwartende Reduplikation bzw. Kombination von Fragezeichen und Ausrufezeichen, um die Emphase der Intonation in die Graphie zu integrieren, wird selten von Bretécher angewandt:

QUI, MOI? / MOI j'ai décidé / que TU ferais / un livre??? (187,32)

Encore l'avortement?! / Mon Dieu! je croyais ces histoires / réglées depuis longtemps! (42,1)

ah je crève!!! (181,11)

Die Setzung dieser graphischen Zeichen markiert die expressive Intonation ganzer Sätze bzw. Satzteile. Mit einer derartigen syntaktischen Isolierung von Syntagmata ahmt Bretécher den mündlichen Sprachrhythmus nach. Desgleichen wird die Parataxe mit der vermehrten Verwendung von Kommata konstruiert:<sup>225</sup>

<sup>223</sup> Vgl. Blank: 1991, S. 126f.

<sup>224</sup> Es handelt sich um eine interrogative Hervorhebung, ohne dass eine Frage explizit gestellt wird.

<sup>225</sup> Dieses Verfahren wird auch von Céline in *Voyage au bout de la nuit* verwendet (vgl. Blank: 1991, S. 126).

C'est Nicole, l'attachée de presse / du spectacle, elle a fait / un travail / fantastique, / c'était pas / facile, / les gens / veulent / plus bouger (279,4)  
 bien entendu tu es libre, / on est toujours libre d'être / petit et mesquin mais crois-moi, / je te parle en ami, tu vas / contre ton intérêt. (89,8)

Expressive Mündlichkeit im Bereich der Interpunktion wird in *Les Frustrés* durch die drei Punkte <...> (1545-mal) und ihre Kombination mit dem Ausrufezeichen <!...> (97-mal) und dem Fragezeichen <?...> (56-mal) übernommen. Die drei Punkte treten anstelle der einfachen Punkte (41-mal) als syntaktische Verbindung von Aussagesätzen auf. Diese ungewöhnliche Zeichensetzung soll beim Leser den Eindruck entstehen lassen, es handle sich um gesprochene Sprache: Einerseits wird die Satzgrenze bildlich aufgehoben, andererseits wird der Redefluss dargestellt, denn die drei Punkte zeigen, dass die Unterhaltung fortgeführt wird. Die drei Punkte erfüllen weiterhin die Funktion, eine kurze Pause darzustellen. Die Fortsetzungs- und Pausenfunktion erfüllen ebenfalls die beiden Satzzeichenkombinationen <!...> und <?...> beim emotionalen Sprechen:

et ton boulot? ... soi-disant / qu'y avait que ça qui / t'intéressait et maintenant / tu vas habiter Rennes!... / j'ai jamais rien entendu / de pire / de ma vie! (113,7)

Die Schwierigkeit, die Funktion der jeweiligen Interpunktionszeichen im speziellen Kontext zu bestimmen, resultiert aus der Absicht Bretéchers, bei der Darstellung konstruierter Mündlichkeit auf die traditionelle Zeichensetzung schriftsprachlicher Syntax zu verzichten. Für die Konstruktion ihres literarischen Sprechens greift sie Substitute auf, die eine expressive Interpunktion bilden. Der Verzicht auf Interpunktionszeichen jeglicher Art ist ein weiteres Mittel zur Figuration expressiver Mündlichkeit. Sätze bzw. Satzteile werden in der Regel mit Hilfe der Textdisposition im Bild getrennt, womit die Prosodie gesprochener Sprache bildlich gezeigt werden soll:

moi qui l'ai pratiqué / je peux te dire / qu'il n'y a pas / plus égocentrique (87,6)  
 oui oui mais en fait / on sait qu'il est mort / j'ai un copain espagnol à l'A.F.P. (81,2)  
 de toutes façons / jamais / je ne t'aurais / confié / à des étrangers (69,9)  
 en effet il faut admettre / que la consommation culturelle / du prolétariat n'est pas / de la meilleure qualité (71,5)  
 si on le rend au patron / de toutes façons il le rendra pas / aux gens (82,5)  
 non c'est vrai / tu peux pas te rendre / compte tu n'as jamais / été fiancée (166,5)

Zusammenfassende Schlussbetrachtungen:

In diesem Teilkapitel wurde die Figuration der Mündlichkeit im Bereich der lautlichen Ebene mittels der Rechtschreibung und im Bereich der paraverbalen Ebene mittels der Typographie und der Interpunktion untersucht.

Die Untersuchung hat gezeigt, dass die Lautreduktion bzw. der Lautausfall sich im Pronominalbereich und insbesondere auf *tu* und auf das unpersönliche *il* konzentriert. Weiterhin hat sich gezeigt, dass Bretécher die lautliche Veränderung auf hochfrequente Formen beschränkt (wie *savoir* bei der 1. Pers. Sg. und *ouais*), um den Effekt von gesprochener Sprache zu erzielen. Ansonsten taucht die Aussprache in der Graphie sporadisch auf. Bretécher greift die sprechsprachliche Rechtschreibung in ihre Serie auf, um diastratische und diaphasische Unterschiede zwischen ihren Comic-Figuren zu unterstreichen. Die Texte von Kindern werden durchgehend mit den Merkmalen gesprochener Sprache versehen. Diese Darstellung entspricht zwar nicht der Realität, ermöglicht jedoch den Kontrast zur Sprache der Erwachsenen, die in der Serie im Ganzen eher schriftsprachlich-orthographisch markiert ist.

Paraverbale Elemente werden sparsam durch die Typographie in die Comic-Texte integriert. Das Textbild von *Les Frustrés* wirkt konventionell wie andere literarische Texte. Das beliebte Mittel zur Figuration der Intonation ist der plötzliche Größenwechsel und die Reduplikation der Grapheme. Gelegentlich wird auch die Fettschrift eingesetzt. Dagegen schlägt sich die expressive Mündlichkeit in der Interpunktion nieder: Die drei Punkte werden durchgehend eingesetzt. Hinter der konsequenten Verwendung dieser Zeichensetzung stecken konkrete Ziele: Zum einen wird angestrebt, die Expressivität gesprochener Sprache im Medium des Graphischen wiederzugeben. Zum anderen wird durch die ungewöhnliche Interpunktion dem Leser ein Bild von zerstörter schriftsprachlicher Syntax gegeben, das gleichzeitig die Frage nach der syntaktischen Übertragung gesprochener Sätze in Comics aufwirft. In Arbeiten, die sich mit der Literarisierung sprachlicher Varietät in Comics beschäftigen,<sup>226</sup> wird von diesem Aspekt völlig abgesehen. Im nächsten Teilkapitel wird näher auf morphosyntaktische Aspekte eingegangen.

### 7.3 Morphosyntaktische Ebene

#### 7.3.1 Die Herausstellung

Im Rahmen dieses Teilkapitels wird eine morphosyntaktische Untersuchung von zwei Strukturtypen von Herausstellungen in *Les Frustrés* als Nachahmung konzeptioneller Mündlichkeit durchgeführt: Die Segmentierung und Präsentativkonstruktionen. Hierbei

---

<sup>226</sup> Vgl. Redecker (1993) und (1994); Bollée (1997).

soll versucht werden, eine Zuordnung der jeweiligen Herausstellungsstrukturen zu bestimmten pragmatischen Kontexten aufzuzeigen.

Die Zuordnung der Segmentierung und der Präsentativa zum Phänomen der Herausstellung lässt sich folgendermaßen begründen. Seit den siebziger Jahren weckt die Herausstellung das Interesse der Forschungen zum nächstsprachlichen Bereich, wobei der Akzent auf der Segmentierung liegt. Den Präsentativkonstruktionen wird diesbezüglich weniger Aufmerksamkeit geschenkt. Beide Verfahren sind jedoch im Rahmen einer Beschreibung der Unterschiede zwischen *français parlé* und *français écrit* zusammen unter dem Phänomen der Herausstellung zu behandeln, da sie Ähnlichkeiten aufweisen. Einigkeit besteht in der Literatur darüber, dass Segmentierung und Präsentativa der *mise en relief* dienen. Der Produzent verfolgt, indem er einen bestimmten Teil hervorhebt, bestimmte kommunikative Absichten, die ihm durch die Kommunikationsbedingungen der Nähe gegeben werden. Durch Spontaneität, geringen Planungsaufwand und hohe Redundanz wird der Rezipient auf einen bestimmten Sachverhalt aufmerksam gemacht.<sup>227</sup> Beide Verfahren ermöglichen somit die Mitteilungsperspektive des Produzenten syntaktisch durch die Herausstellung des Themas (worüber gesprochen wird) bzw. des Rhemas (was mitgeteilt wird) zu markieren. Die für das Französisch angenommene kanonische SVO-Basisatzstruktur wird bei den Herausstellungen durch Segmentierung und Präsentativa im Nähesprechen aufgehoben, ohne dass die Sätze inhaltlich und grammatikalisch unvollständig wären. Diese Abweichung der Satzgliederabfolge vom Geschriebenen kennzeichnet die Syntax des *français parlé*.

Im Folgenden wird auf einzelne Aspekte der Segmentierung und der Präsentativa eingegangen, wobei für die jeweilige Herausstellung zunächst die theoretischen Aspekte und dann die empirische Untersuchung anhand *Les Frustrés* behandelt werden.

### 7.3.1.1 Segmentierung

Die Segmentierung<sup>228</sup> ist charakteristisch für die Syntax der Nähesprache.<sup>229</sup> Koch / Oesterreicher (1990: 89 und 162) und Koch (1986: 142) bezeichnen sie als ein

---

<sup>227</sup> Vgl. Krassin: 1994, S. 31.

<sup>228</sup> Zur unterschiedlichen Terminologie s. Honnigfort: 1993, S. 14; Krassin: 1994, S. 31.

<sup>229</sup> Vgl. Calvé: 1982/3, S. 780; Söll: <sup>3</sup>1985, S. 150; Tegelberg: 1989, S. 326; Dudtenhöfer: 2000, S. 184.



universales Verfahren in Abhängigkeit von den spezifischen Kommunikationsbedingungen der Nähe.<sup>230</sup>

Ein Beispielsatz aus dem französischen Radiosender Europe 1 (Oktober 2002) soll in die Thematik dieses Teilkapitels einführen:

*Les enfants, eux, ça ne pose pas de problèmes, les changements.*

Auffallend ist, dass die Anordnung der Satzglieder dieser Äußerung nicht der einfachen, aus normativer Sicht in einem französischen Satz zu erwartenden, SVO-Stellung entspricht. Eine Permutation der Nominalphrasen wurde vorgenommen (aus *les changements ne posent pas de problèmes aux enfants*), ohne dass dabei die kommunikative Funktion für die Hörer gestört wurde. Die Nominalphrase *les changements* wurde aus ihrer "eigentlichen" Position an das Satzende verschoben und durch das Pronomen *ça* ersetzt. *Les enfants* steht dagegen in der Initialposition syntaktisch isoliert. Im "Restsatz" fehlt das wiederaufnehmende Pronomen des indirekten Objekts von *poser* (...ne **leur** posent pas de problèmes.). Die Verwendung des betonten Pronomens *eux* trägt außerdem zur Verstärkung der herausgestellten Nominalphrase *les enfants* bei, die gleichzeitig das inhaltliche Hauptanliegen der Radiosendung zur Kinderbetreuung sind.

Eine derartige Satzkonstruktion gilt als typische Realisierung im Bereich der Mündlichkeit, insbesondere in der Face-to-Face-Kommunikation. Wenn beim spontanen Sprechen ein Gesprächspartner das Wort erhält oder ergreift, hat er seine Satzplanung noch nicht abgeschlossen. Er muss dann auf spezifische Formulierungsstrategien rekurrieren, nach den Forderungen des linear zu produzierenden Textes, die im Gesprochenen nicht rückgängig gemacht werden können:

"[...] 'le premier mot qui vient aux lèvres est celui qui reflète la notion qui a surgi la première dans la conscience du sujet parlant'. Dieses 'erste Wort' kann das Thema oder auch das affektiv in Spitzenstellung gebrachte Rhema sein, jedenfalls ist der Sprecher nun gezwungen, von diesem Schlüsselwort aus den Satz aufzubauen." (Söll: <sup>3</sup>1985, S. 153f.)

In seiner Definition der "phrase segmentée" hebt bereits Bally 1941 die Bedeutung der Thema-Rhema-Gliederung hervor:

"J'appelle phrase segmentée un énoncé divisé en deux parties séparées par une pause et dont l'un, désigné ici par Z, est le but de l'énoncé, le prédicat psychologique, le propos, et l'autre, figuré par A, le sujet psychologique ou thème, qui sert de base au propos. Le propos est ce qui importe au parleur, le thème ce qui est utile à l'entendeur [...] Z est une phrase grammaticalement indépendante et qui conserverait sa pleine valeur en l'absence du segment A, peu importe d'ailleurs qu'elle ait une forme analytique [...]. Au contraire, le segment A est, par

<sup>230</sup> Genannt werden "Spontaneität", "Dialogizität", "Expressivität" und "Situations- und Handlungseinbindung". Für die Beschreibung der Kommunikationsbedingungen, siehe Kapitel 3.

définition, incomplet, et dépend étroitement de Z, bien qu'il en soit matériellement détaché." (Bally: 1941, S. 36)

Bally macht den Zusammenhang zwischen syntaktischer Struktur und pragmatischer Funktion ("thème"- und "propos"-Markierung) deutlich. Charakteristisch für die Segmentierung ist die starke Abhängigkeit des herausgestellten A von dem grammatisch vollständigen Kernsatz Z. Morphosyntaktisch äußert sich die Anbindung von A an Z durch Reprisepronomen, Personalpronomen, Demonstrativpronomen *ce* und *ça* und die Pronominaladverbien *y* und *en*.<sup>231</sup> Koch / Oesterreicher (1990: 89) weisen darauf hin, dass es bei den Segmentierungserscheinungen verschiedene Grade der Integration geben kann:

"Zwischen den Extremen minimaler vs. maximaler syntaktischer Integration gibt es nun mehrfach abgestufte Versprachlichungsmuster, die [...] alle eine Thema-Rhema-Artikulation aufweisen. Je geringer dabei die syntaktische Integration zwischen thematischen und rhematischen Elementen ist, desto nähersprachlicher ist das jeweilige Muster."

Im Satz *nous, de toute façon le grand palais personne ne sait que ça existe*<sup>232</sup> besteht eine logisch-semantische Beziehung zwischen *nous* und *le palais*, die sprachlich jedoch nicht expliziert wird. Obwohl das isolierte *nous* syntaktisch unverbunden neben dem Kernsatz steht, zählt nach Koch / Oesterreicher dieser Herausstellungstyp zur Segmentierung. Die Initialstellung des direkten Objekts wie in *les fleurs j'aime* weist dagegen für Koch / Oesterreicher aufgrund des Fehlens des Reprisepronomens nur "Affinitäten zur Segmentierung"<sup>233</sup> auf. Demgegenüber ordnet Honnigfort (1993: 122ff.) diesen Satztyp der Segmentierung zu, da die "pronominale Ellipse" wiederherstellbar ist (wie etwa im Eingangsbeispiel *Les enfants, eux, ça ne leur pose pas de problèmes, les changements*). In dieser Arbeit werden derartige Strukturen dem Aspekt der Voranstellung zugeordnet, die im Teilkapitel 7.3.2 behandelt wird.

Ein weiteres Merkmal des segmentierten Satzes beschrieb Bally (<sup>4</sup>1965: 61) in einer späteren Veröffentlichung, in der die syntaktische und pragmatische Funktion von Segmentierung erläutert wurde: Je nachdem, welche Aspekte ein Sprecher im Satz hervorheben (also als Thema kennzeichnen) will, kann ein beliebiger Satzteil am Anfang oder am Ende des Kernsatzes herausgestellt werden. Bally (ebd.) führt zu der Abfolge *thème-propos* durch die Linkssegmentierung oder zu der Abfolge *propos-thème* durch die Rechtssegmentierung folgende Beispielsätze an:

Moi, je n'arrive pas à résoudre ce problème.

<sup>231</sup> Vgl. Honnigfort: 1993, S. 89ff.

<sup>232</sup> Koch / Oesterreicher: 1990, S. 90.

<sup>233</sup> Koch / Oesterreicher: 1990, S. 163.

Résoudre ce problème, je n'y arrive pas.  
 Ce problème, je n'arrive pas à le résoudre.  
 Je n'arrive pas à résoudre ce problème, moi.  
 Je n'y arrive pas, à résoudre ce problème.  
 Je n'y arrive pas à le résoudre, ce problème.

Bei doppelter bzw. mehrfacher Segmentierung mit Herausstellung nach links und/oder rechts wird die bereits angesprochene Abweichung von der schriftsprachlichen SVO-Struktur besonders deutlich, wie z.B.:

Je m'en fous, moi, de ce que ça a l'air, la dislocation (Calvé 1982/3: 779)

Im Falle einer doppelten Segmentierung in einer Richtung ist nach Bally (<sup>4</sup>1965: 63) das Thema doppelt besetzt: *Il l'aimait tant, son enfant, ce brave homme*. Bei einer doppelten Segmentierung nach rechts und links wird das Rhema weiter in Thema / Rhema unterteilt: *Moi, je les adore, les enfants*. *Moi* stelle demnach ein Unterthema dar.

Pragmatische Untersuchungen, die sich mit der Linkssegmentierung beschäftigen, stellen eine Hervorhebung des Themas fest,<sup>234</sup> so wie im Beispiel von Calvé (1982/3: 783): *Georges, son frère est mort la semaine dernière*. *Georges* als *sujet psychologique* (also als Thema) wird durch die Segmentierung deutlich vom Rhema getrennt, dessen grammatikalisches Subjekt *son frère* ist. Darüber hinaus wird das Thema besonders dadurch hervorgehoben, dass es an den Satzanfang rückt. Bei der Linkssegmentierung bleibt die Thema-Rhema-Abfolge unverändert; sie ist als "normal" zu betrachten.<sup>235</sup> Bei der Rechtssegmentierung hingegen geht das Rhema dem Thema voran. Für Koch / Oesterreicher (1990: 93) erklärt sich diese Abfolge aus der nächstsprachlichen Kommunikationsbedingung der emotionalen Beteiligung:<sup>236</sup>

"Aus der Sicht des Produzenten drängt sich das Mitteilungsziel in der Formulierung nach vorn, und die restliche Information wird (...) nachgeliefert."

Auch Bossong (1981: 244) sieht die Rechtssegmentierung als *valeur émotive*, da sie eine expressive Emphase des Rhemas bewirkt. Bei einer Rhema-Thema-Abfolge liegt eine Hervorhebung des Rhemas vor, da das Thema an das Satzende tritt. Bei einer Rechtssegmentierung kann jedoch das Thema hervorgehoben werden, wenn es im Text

<sup>234</sup> Bossong (1981: 244) spricht von einer *valeur contrastive* der Thema-Hervorhebung.

<sup>235</sup> Vgl. Krassin: 1994, S. 34.

<sup>236</sup> Vgl. hierzu Söll<sup>3</sup>1985, S. 156.

bereits vorher erwähnt worden ist.<sup>237</sup> Die Segmentierung nach links und rechts hat eine Hervorhebungsfunktion, für die die Thema-Rhema-Gliederung essentiell ist.<sup>238</sup>

Die Bedeutung der Segmentierung für das Französische kann anhand empirisch gewonnener statistischer Ergebnisse gemessen werden. Krassin (1994: 38) fasst in ihrer Ausführung die Forschungsergebnisse zusammen und stellt insgesamt starke Schwankungen zwischen den Untersuchungen fest: Für das gesprochene Französisch liegt der Anteil der segmentierten Sätze zwischen 9% und 47%, für die literarisch-konstruierte gesprochene Sprache zwischen 5,3% und 15,4%<sup>239</sup> und für das geschriebene Französisch zwischen 1,3% und 9,8%. Diese Ergebnisse zeigen, dass die Segmentierung ein sprechsprachliches Phänomen ist, das als Stilmittel zur Mimesis gesprochener Sprache verwendet wird. Als Beispiel für eine Segmentierung in Comics gilt das berühmte Zitat von Uderzo / Goscinny *Ils sont fous ces Romains*.<sup>240</sup> Bemerkenswert ist der hohe Anteil der segmentierten Sätze für das *écrit*; Krassin (1994: 38) interpretiert ihn als Zeichen für das Vordringen der Segmentierung ins Geschriebene. Die Feststellung Verdelhan-Bourgades (1990: 68), im *français branché* sei die Segmentierung im Schriftlichen verbreitet, belege diese Tendenz ebenfalls.<sup>241</sup>

Bezüglich der Elemente, die segmentiert werden können, sind folgende Kategorien zu nennen: Pronomen, Nomen, Verben (Infinitiv), Adjektive, Adverbien und Gliedsätze. Die Segmentierung von Pronomen und Nomen überwiegt deutlich, wobei die pronominale doppelt so häufig wie die nominale vorkommt.<sup>242</sup>

Bei der Aufteilung nach Links- und Rechtssegmentierung zeigt sich, dass die Linkssegmentierung im gesprochenen Französisch überwiegt.<sup>243</sup> Auch in literarischen Dialogen findet die Linkssegmentierung wesentlich häufiger als die

<sup>237</sup> Vgl. Dudtenhöfer: 2000, S. 195f.; Thörle: 2000, S. 221f.. Thörle bringt folgendes Beispiel:

LS: c'est fini... regarde Joseph derrière Privas chez Privas le...

DMe: Oui

LS: il a ça, il a son bosquet *Joseph* (zitiert in: François, Denise (1974): *Français parlé. Analyse des unités phoniques et significatives d'un corpus recueilli dans la région parisienne*, S. 782/I,55).

<sup>238</sup> Weitere Funktionen der Segmentierung werden in der Forschungsliteratur diskutiert. S. hierzu Krassin: 1994, S. 34f.

<sup>239</sup> Diesen hohen Anteil erhält Krassin (1994) in einer innerhalb eines Seminars vorgestellten, unveröffentlichten Untersuchung, deren Basis literarisch konstruierte gesprochene Texte von Bedos waren.

<sup>240</sup> Lambrecht, Knud (1981): *Topic, antitopic and verb agreement in non-standard French*, S. 86, zitiert in: Dudtenhöfer: 2000, S. 183.

<sup>241</sup> Die von Verdelhan-Bourgade geäußerte Meinung, die auf einer Zählung aus einem einzigen Zeitungsartikel basiert, müsste durch eine empirische Untersuchung bestätigt werden.

<sup>242</sup> Vgl. Honnigfort: 1993, S. 129. Honnigfort, die eine detaillierte Kategorisierung von Pronomen und Nomen vornimmt, verbucht in ihrem Korpus 66,1% an Pronomen und 32,8% an Nomen. An dritter Stelle kommt dann die Segmentierung von Infinitiven mit einem niedrigen Anteil von 1,4%.

<sup>243</sup> Vgl. Honnigfort: 1993, S. 72; Krassin: 1994, S. 38; Stark: 1997, S. 28.

Rechtssegmentierung Verwendung, wobei Hougrons *Histoire de Georges Guersant*<sup>244</sup> und Célines *Voyage au bout de la nuit* die Ausnahmen sind. Der hohe Anteil an Rechtssegmentierung ist nach Blank (1991: 133) auf eine stilistisch-expressive Zielsetzung des Autors zurückzuführen.

Eine detaillierte Untersuchung der Segmentierung nach Satzteilen zeigt, dass in allen sprechsprachlich konzipierten Korpora die Subjektsegmentierung bei weitem überwiegt. Dies ist nicht erstaunlich, da in Verbalsätzen ein grammatikalisches Subjekt immer vorhanden ist, das dann das Thema markiert.<sup>245</sup> In dem kindersprachlichen Korpus von Besse (1970 zitiert in Söll<sup>3</sup>1985, S. 150f.) fallen 85% der Segmentierung auf das Subjekt, wobei 70% pronominale Segmentierungen sind (und wiederum 90% *moi je*). Bei der zahlenmäßigen Auswertung der Subjektsegmentierung kommt Blank (1991: 131) zu einem Prozentsatz von 81,1% in Célines *Voyage au bout de la nuit*, wobei 14% nach links und 86% nach rechts segmentiert werden (s.o.). Aufgrund des hohen Anteils an Subjektsegmentierung wird die Hypothese aufgestellt, dass das Französische sich aus einer SVO-Sprache zu einer prädeterminierenden Sprache hin entwickle.<sup>246</sup> Die Grammatikalisierung der prädeterminierenden Subjektkonjugation durch die pronominale Vertretung des segmentierten Elementes führt Koch / Oesterreicher (1990: 162) zu der Frage, ob für das gesprochene Französisch bereits von einer "supplementären Subjektkonjugation" gesprochen werden kann.<sup>247</sup> Koch (1993: 187) schränkt in einer empirischen Untersuchung die präfigale Subjektkonjugation im gesprochenen Französisch auf die erste und zweite Person Singular sowie auf *ça c'est* ein. Für die anderen Pronomina bleibt dagegen die Wiederaufnahme bzw. Vorwegnahme des Subjekts fakultativ. Bei der Subjektkonjugation lässt sich eine hohe Frequenz von *moi je* feststellen. Mit dieser Linkssegmentierung wird einerseits der emphatische Charakter unterstrichen, indem der Sprecher sich selbst thematisiert und somit das Gesprächsthema auf sich zieht. Andererseits handelt es sich bei der Verwendung von *moi je* um ein expressives Verfahren der gesprochenen Sprache.<sup>248</sup> Als weitere Funktion von *moi je* ist das Turn-Taking-Signal zu nennen.<sup>249</sup> Thörle (2000: 220) weist darauf hin, dass die Linkssegmentierung immer am Anfang einer Äußerung

<sup>244</sup> Tegelberg (1989: 321) kommt in ihrer Untersuchung zu 62,4% an Rechtssegmentierung.

<sup>245</sup> Vgl. Bossong: 1981, S. 247f.; Blank: 1991, S. 52; Honnigfort: 1993, S. 83.

<sup>246</sup> Vgl. Blank: 1991, S. 50; Krassin: 1994, S. 39.

<sup>247</sup> Bossong (1981: 242) nennt auch die zusätzliche Subjektmarkierung mit klitischen Pronomina "conjugation supplémentaire", wodurch eine Freistellung der Satzglieder ermöglicht wird. Auf diese Weise dient die Segmentierung dazu, bestimmte Elemente als Thema zu markieren.

<sup>248</sup> Zum emphatischen und expressiven Charakter von *moi je* vgl. Blank: 1991, S. 51, Fußnote 113.

<sup>249</sup> Vgl. Calvé: 1982/3, S. 788; Thörle: 2000, S. 220.

steht. Im Beispielsatz *ah moi j'aime beau—moi c'est ah ah si*<sup>250</sup> wird die Funktion als Turn-Taking besonders durch das Anakoluth deutlich: Nachdem der Sprecher das Wort ergriffen hat, bricht er die *moi je* Konstruktion ab und nimmt eine syntaktische Planänderung vor.

Als zweithäufigstes segmentiertes Satzglied tritt dann das direkte Objekt in Erscheinung. Blank (1991: 268) stellt fest, dass von den 9,6% an direkten Objektsegmentierungen in Queneaus *Le chiendent* 80% nach links segmentiert werden, was zur Durchbrechung der SVO-Stellung führt.<sup>251</sup> Die Segmentierung anderer Satzteile spielt bezüglich der syntaktischen Funktionen im Französischen eine untergeordnete Rolle.<sup>252</sup>

Im weiteren Verlauf dieses Teilkapitels wollen wir, anhand der praktischen Untersuchung der Segmentierung in *Les Frustrés*, die für das gesprochene Französisch typischen Herausstellungsstrukturen in literarisch-konstruierten mündlichen Comic-Texten untersuchen.

Der Anteil der segmentierten Sätze beträgt in der Comic-Serie 12,7%. Vergleicht man das prozentuale Gesamtvorkommen der Segmentierung in literarisch gesprochenen Texten, erweist sich die Anwendung dieses Hervorhebungsverfahrens in *Les Frustrés* als relativ häufig und somit als bedeutendes Mittel zur Mimesis gesprochener Sprache. In der folgenden Tabelle ist das Bild der Einfach- und Mehrfachsegmentierung dargestellt:

	Anzahl	%
Linkssegmentierung	342	63,8%
Rechtssegmentierung	177	33,0%
Mehrfachsegmentierung	17	3,2%
Summe	536	100,0%

**Tab. 4: Links- und Rechtssegmentierung in *Les Frustrés***

Wie in der authentischen Sprache überwiegt zahlenmäßig die Linkssegmentierung. Die syntaktische Abtrennung des Themas am Anfang des Satzes ist in den spezifischen Kommunikationsbedingungen der Nähe begründet. Dadurch soll dem Leser vor allem

<sup>250</sup> Aus: François, Denise (1974): *Français parlé. Analyse des unités phoniques et significatives d'un corpus recueilli dans la région parisienne*, S. 795/II, 14-15, zitiert in Thörle: 2000, S. 220.

<sup>251</sup> Zu einem ähnlichen Sachverhalt im Bresses Korpus, s. Söll<sup>3</sup>1985, S. 151.

die Spontaneität der Comic-Texte suggeriert werden. Eine Aufschlüsselung der Segmentierung nach Satzteilen legt nahe, dass Bretécher durch dieses Verfahren keine Abweichung der SVO-Folge erzielt, da mehrheitlich das Subjekt segmentiert wird:

	Anzahl	%
Subjekt	456	82,5%
dir. Objekt	40	7,2%
ind. Objekt	22	4,0%
andere	1	0,2%
mehrfach	34	6,1%
Summe	553	100,0%

**Tab. 5: Segmentierung bestimmter Satzteile**

Bei der Untersuchung der Segmentierungsrichtung zeigt sich eine deutliche Dominanz der Linkssegmentierung beim Subjekt. Während beim direkten Objekt beide Anteile gleich sind, überwiegt beim indirekten Objekt leicht die Rechtssegmentierung. Bei der Bewertung der prozentualen Häufigkeit der Segmentierungsrichtung der direkten und indirekten Objekte ist die absolute Anzahl der Okkurrenzen zu berücksichtigen. Die Anzahl der Subjekte überwiegt um ein Vielfaches. Daher kann man nicht sagen, dass Bretécher die Rechtssegmentierung bevorziehe, das würde ein falsches Bild der Herausstellung in *Les Frustrés* vermitteln. Unter Einbeziehung der absoluten Häufigkeit erklärt sich auch die 100prozentige Rechtssegmentierung der Ortsbestimmung, die im Korpus nur einmal vorkommt. Fest steht, dass das Subjekt eindeutig linkssegmentiert wird. Für andere Satzteile dagegen hat Bretécher eine zweifache Position:

	Subjekt	Dir. Obj.	Ind. Obj.	andere
Linkssegm.	68,4%	50,0%	40,9%	0,0%
Rechtssegm.	31,6%	50,0%	59,1%	100,0%
Summe	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%

**Tab. 6: Links- und Rechtsversetzung nach Satzteilen**

---

<sup>252</sup> S. Honnigfort: 1993, S. 73.

Als nächstes stellt sich die Frage, wie das Gesamtbild der Segmentierung in *Les Frustrés* zu erklären ist. Die Linkssegmentierung, die zahlenmäßig durch die Herausstellung des Subjekts stark vertreten ist, dient in der Comic-Serie der *mise en relief* des Themas. In den Comic-Texten werden die Figuren, von denen die Comic-Serie handelt, durch dieses Verfahren in den Vordergrund gestellt. Die Voranstellung des Subjekts im Korpus ist durch eine hohe Anzahl an Pronominalsegmentierungen gekennzeichnet, die in der Dialogstruktur der Comics begründet ist. Zu nennen sind die zahlenmäßig häufig anzutreffenden Kombinationen *moi je* (130-mal), *toi tu* (21-mal), *nous on* (18-mal) und *ça c'est* (13-mal):

moi j'ai / une espèce / d'angine / sans fièvre ... (56,5)  
 toi tu as des parents / modèle courant (297,3)  
 c'est normal nous / on est des incapables / parce qu'on est / des pauv' femmes (207,15)  
 oui, mais ça c'est une / voiture de fonction, / elle appartient à la boîte (7,2)

In Gesprächen beklagen sich die frustrierten Comic-Figuren gegenseitig über ihre Probleme. Bei dem Versuch, diese Probleme zu bewältigen, überbieten sie sich an Argumenten, da sie klarstellen wollen, dass aus ihrer Sicht ihre Lage schlechter ist als die ihres Gegenübers. Argument und Gegenargument sowie Zustimmung und Einwurf kennzeichnen deswegen die Dialogtexte der Comic-Serie. Zu diesem Zweck greift Bretécher auf die Segmentierung zurück, deren emphatische Funktion durch die Schriftgröße verstärkt wird:

TOI, tu regrettes / de ne pas avoir / de magnétophone ... (33,9)  
 MOI j'ai décidé de faire un livre (187,33)  
 la CONFIANCE / ça n'existe pas!... (89,10)  
 seulement pour toi la PAROLE / ça ne compte pas! (89,10)

Eine weitere Funktion der Linkssegmentierung ist die bereits aus den genannten Beispielen ersichtliche Kontrastfunktion, die in den beiden folgenden Beispielen deutlich wird:

(*Le cancre*, S. 31).

Ein Ehepaar sitzt im Wohnzimmer und sieht fern. Die Ehefrau schwärmt für die Rede eines Politikers.

tu vois / ce qui me donne / confiance en Giscard / c'est qu'il explique! (31,2)  
 avec lui, au moins, / les choses sont / claires, noir sur blanc! (31,4)  
 c'est pas / comme d'aucuns / qui savent seulement pas / de quoi ils causent! (31,6)  
lui au moins / il prend pas les gens / pour des imbéciles! (31,8)

Mit der Aussage *lui au moins / il prend pas les gens / pour des imbéciles* betont die Ehefrau, worin sich der Präsident von anderen Menschen unterscheidet und sich von ihnen hervorhebt.



(*Je est un autre*, S. 23).

In der Comic-Geschichte sitzen drei Personen zusammen und reden darüber, dass sie sich wünschen jemand anders zu sein. Zwei von ihnen nennen Personen, mit denen sie ihr Leben gerne tauschen würden. Als die dritte Person gefragt wird, wessen Leben sie gerne haben möchte, antwortet sie, dass sie im Kontrast zu den anderen zufrieden mit sich ist.

Pers. A: tiens je voudrais être Lucien / Lemerrier, lui il a une vie extra, / ou peut-être un sage hindou ... (23,4)

Pers. B: oui, moi je voudrais être / Gisèle Halimi, je me vois / très bien en Gisèle Halimi, / ou alors fermière ... (23,5)

Pers. A: ouais pas mal ... moi / j'aimerais être Picasso, / remarque ce n'est plus / possible, il est mort. (23,6)

Pers. B: et toi tu aimerais / être à la place / de qui? (23,7)

Pers. C: de personne... / moi je suis bien / comme je suis (23,8)

Die Linkssegmentierung stellt sich weiterhin als geeignetes Verfahren dar, Aspekte der Nähesprache durch die Syntax widerzuspiegeln: Einerseits wird die emotionale Beteiligung der Gesprächspartner zum Ausdruck gebracht, die durch die Voranstellung des Objekts realisiert wird. Affektivität und Expressivität kommen auf diese Weise verstärkt zum Ausdruck:

la fête on se demande où elle est! (56,1)

moi le sexe je peux pas / m'en passer c'est pas / compliqué !... (167,17)

ça, moi aussi, / j'ai horreur des bagnoles! (28,1)

oui et ceux qui ne sont / pas contents je les / emmerde [...] (281,14)

Andererseits übernimmt die Linkssegmentierung in der Comic-Serie die Funktion der Spontaneität der gesprochenen Sprache: Zeitgewinn wird in Verbindung mit Pause, Überbrückung und Kontaktsignal simuliert:

d'ailleurs les toubibs!... / t'as qu'à lire / ce qu'en dit Illich (76,5)

le tennis!... j'ai toujours eu / envie d'en faire ... (22,5)

la coiffure, / je ne sais pas ... / il faut l'étoffer (281,8)

en fait moi tu vois, / je flippe un peu / ici ... (103,2)

Auffallend ist die Doppelsegmentierung eines Satzteilens durch die Einsetzung eines betonten Pronomens vor einem Substantiv. Die weiter unten beschriebenen Fälle dienen der Hervorhebung des Themas, das zweifach repräsentiert ist. Dadurch tritt verstärkt eine Resignation in den beiden folgenden Beispielen auf:

nous les femmes, / nous sommes tout de même / plus faibles ... (8,11)

Ça la laine, / c'est une sacrée tuile! (28,9)

Bretécher verwendet ebenfalls die Wiederholung des linkssegmentierten Eigennamens. Dieses Verfahren bietet die Möglichkeit, das abgesetzte Thema hervorzuheben, indem es den Satz einrahmt:

Et Odile, / qu'est-ce qu'elle en dit, Odile ? ... (113,6)

j'ai / une idée: / "Bernard" / tu l'aimais bien / Bernard! (291,20)

Bei der Linkssegmentierung folgt Bretécher dem tatsächlichen Sprachgebrauch bei Kindern:

Thomas / i veut pas / aller à la manif! (61,10)  
 à cause de / l'orthographe / mon grand cousin / il a même pas pu / entrer au C.E.S! (131,5)  
 et pis ma mère / elle me fait bosser / tous les week-ends (131,8)  
 eux i z'étaient occupés à créer ... (54,7)

Bei der Inszenierung der nähesprachlichen Linkssegmentierung greift Bretécher auf die für die Gattung Comic konventionelle Aneinanderreihung von Bildern zurück. Die Spaltung des Satzes in zwei Gipfel erfolgt auf zwei Bildern:



**Bild 6: Les quatres coins (137,9)**

© *Les Frustrés* von Claire Bretécher  
2004.



**Bild 5: Les quatres coins (137,10)**

© *Les Frustrés* von Claire Bretécher  
2004.

Auf Bild 5 führt zunächst eine Sprecherin das Thema ein und wird von einem Mitarbeiter unterbrochen, der eine Präzisierung des eingeführten Themas verlangt. Auf Bild 6 fährt dann die Sprecherin fort, nachdem sie die Frage des Mitarbeiters beantwortet hat. Die Spezifizierung des Themas und die dadurch verzögerte Nachreichung des Rhemas hat eine Thematisierung des Satzes zur Folge. Die primäre Absicht Bretéchers bei diesem Verfahren bleibt jedoch, die Spontaneität der gesprochenen Sprache zu simulieren, denn die Hervorhebung des Themas auf zwei Bildern wurde durch eine "ungeplante" Zwischenfrage eines Gesprächspartners verursacht.

Die Rechtssegmentierung spiegelt in der Comic-Serie die Expressivität der Linksintellektuellen wider: Dadurch, dass das Mitteilungsziel in den Texten nach vorn gesetzt und die restliche Information nachgeliefert wird, ergibt sich die expressive Emphase des Rhemas. Die somit erhaltene Spaltung in zwei Gipfel verleiht den

rechtssegmentierten Sätzen einen rhythmisch-retardierenden Charakter,<sup>253</sup> den Bretécher insbesondere durch bildnerische Gestaltung der Texte zum Ausdruck bringt: Der zweigipflige Satz wird statt durch ein Komma im Bild räumlich getrennt, indem das segmentierte Element in der nächsten "Zeile" steht:

tu vas l'avoir / ta raclée! (5,7)  
 tu peux le garder / ton whisky! (123,10)  
 qu'est-ce / qu'il vient / faire là-dedans / ton mari? (291,20)  
 il a une sale tête / ce patron! (82,5)  
 il est merveilleux / ton mari / Christine! (97,8)

Die Segmentierung auf dem Bild 7 wirkt besonders retardierend, indem das rechtssegmentierte Pronomen vom Kernsatz abgetrennt wird: Die räumliche Nutzung des Comic-Bildes für die Nachahmung eines in der gesprochenen Sprache nachgelieferten Elements ist an dieser Stelle ein Verfahren, in dem die Rechtssegmentierung einen kontrastierenden und ironischen Charakter hat. Die ironische Funktion tritt besonders deutlich bei dem rechtssegmentierten direkten Objekt hervor. In *Belle-maman blues* (S. 69) zeigt eine ältere



**Bild 7: Virage (287,9)**

© *Les Frustrés* von Claire Bretécher 2004.

Dame, die ihren Sohn besucht, immer noch Fürsorge zu ihrem großen Kind. Als ihr Enkelkind sich seiner Mutter nähert, nutzt die ältere Dame die Gelegenheit aus, ihrer berufstätigen Schwiegertochter vorzuwerfen, nicht immer für ihr Kind da zu sein. Durch die Wortstellung in ihrem ironischen Kommentar werden die indirekten Vorwürfe der Schwiegermutter verstärkt:

il est content de l'avoir / sa maman hein? c'est qu'il ne la voit pas souvent / sa maman, le pauvre chat! (69,7)

Generell verwendet Bretécher die Rechtssegmentierung für den Ausdruck der persönlichen Meinung ihrer inszenierten Zielgruppe:

c'est énervant / leur tam-tam (57,14)  
 il est joli ton presse-citron (77,7)  
 dis donc, il est de plus en plus adorable / ce mec ... (47,9)  
 il est joli ton sucrier Ming, / tu l'as trouvé où? (59,6)  
 je vais leur dire / deux mots / à tes petites / tares (85,5)  
 cela nous fait beaucoup de peine / à ton père et à moi ... (234,2)

<sup>253</sup> Vgl. Blank: 1991, S. 134.

Spezifiziert werden die Einstellungen der Comic-Figuren vor allem mittels der Rechtssegmentierung des Subjekts mit Infinitivkonstruktionen. Auf diese Weise kommt die Hervorhebung des Rhemas besonders zur Geltung. Dass die Expressivität gesprochener Sprache in solchen syntaktischen Strukturen verstärkt zum Vorschein kommt, rührt aus der pronominalen Vorwegnahme mit *ce + être* und *ça* her:

tiens tu vois, c'est fou / ce que ça me simplifie la vie / de ne plus avoir de / bagnole (7,1)  
 et pourtant / c'est chiant de ne pas / trouver le / trou de / la manche (195,6)  
 ça te rassure quelque part / de toujours chercher / à me diminuer (140,4)  
 c'est un peu déplaisant de parler / tout le temps d'argent non? (7,8)

Die Appellfunktion der Rechtssegmentierung, die sich im Korpus weiterhin abzeichnet, ist durch die Dialogstruktur der Comics begründet: In der Realisierung unmittelbar aufeinander folgender Dialogtexte wird der Hörer durch die Themasetzung am Satzende aufgefordert zu reagieren. Ein bevorzugtes Mittel für diese Funktion ist in *Les Frustrés* das Auftreten von betonten Pronomen in Fragen:

vous les avez fait / percer vous? (155,10)  
 Qu'est-ce que tu veux / toi? (12,11)  
 vous déménagez / au troisième / vous? (137,2)  
 t'as pas / de la dope toi? (203,5)

Auffallend ist die häufige Verwendung der Segmentierung von Eigennamen (13-mal nach rechts und 15-mal nach links) in einer Comic-Serie, in der die Namen der Hauptfiguren in der Regel verschwiegen werden. Mit diesem syntaktischen Verfahren wird das Umfeld der Comic-Protagonisten einbezogen, ohne dass sie jedoch in der Comic-Serie erscheinen. Thematisiert wird somit das ständige Bedürfnis des Sprechers nach Bestätigung durch sein Gegenüber sowie die Sicherung des Platzes, den die *Frustrés*-Figuren innerhalb der sozialen Gruppe einnehmen. Bretécher ironisiert die Unfähigkeit der Linksintellektuellen, ihre Probleme allein zu bewältigen und in der Gesellschaft zurechtzukommen:

(*Doutes*, S.63)

Ein Mann ist am Vorabend in einer literarischen Fernsehsendung aufgetreten. Am nächsten Tag erzählt er seinem Freund, dass er beim Zuschauer einen guten Eindruck hinterlassen hat. Als der Freund ankündigt, dass seine Frau ebenfalls die Sendung gesehen hat, fällt ihm der andere sofort ins Wort und fragt, wie ihr sein Auftritt gefallen hat. In seinem Gesichtsausdruck ist Besorgnis abzusehen.

Pers. A: je t'ai vu / hier soir / à l'émission / de Pivot (63,1)  
 Pers. B: ah oui? / comment / t'as trouvé? (63,1)  
 Pers.A: ben ... tu passes très bien / à l'image mais, tu vois, j'étais avec / Sophie et ... (63,2)  
 Pers. B: ah oui? / comment / elle a / trouvé / Sophie? (63,2)

(*Vers l'abîme*, S. 83)

Eine Frau ist arbeitslos und weiß nicht, ob sie eine Rolle in einem Pornofilm annehmen soll. Ihre Freundin rät ihr anfänglich davon ab, da sie sonst ihr Arbeitslosengeld verlieren würde. Mit der Zeit gehen ihr die Argumente aus. Als der Name einer Bekannten fällt, lenkt sie das Thema schnell auf die Meinung dieser dritten Person, um aus ihrer Verantwortung als Ratschlaggeberin herauszukommen.

Pers. A: quand même: si j'étais toi / je le ferais pas (83,4)

Pers. B: deux briques! (83,4)

Pers. A: tu vas perdre / ton chômage (83,5)

Pers. B: penses-tu! / Marine s'est pas gênée / pour aller pointer / entre deux coups ... (83,5)

Pers. A: à propos / qu'est-ce qu'elle en dit / Martine? (83,6)

Bei der pragmatischen Funktion der Rechtssegmentierung ist noch die pronominale Herausstellung der ersten Person in Verbindung mit der Verneinung zu nennen, die als Floskel fungiert. Die *je ne sais pas*-Konstruktion hat eine Überbrückungsfunktion.<sup>254</sup> Die dadurch entstandene Verzögerung gibt dem Sprecher die Möglichkeit, Zeit zu gewinnen, um passende Formulierungen zu finden. Das letzte Beispiel deutet auf die Hilflosigkeit des Sprechers hin; es hat gleichzeitig expressive Funktion:

on peut communiquer sur des trucs simples: / la récolte...chais pas moi ... le temps ... / la bouffe ... (80,9)

chais pas moi ... / elle veut pas, c'est tout ... (146,7)

avec de l'humour / chais pas moi, / avec de belles images, / pourquoi pas? (53,5)

Der bereits erwähnten Expressivität der Demonstrativpronomen *ce* und *ça* in der gesprochenen Sprache wird im Folgenden im Zusammenhang mit der Segmentierung verstärkt Aufmerksamkeit geschenkt. *Ce* in Kombination mit dem Hilfsverb *être* und *ça* betrifft im Korpus fast ausschließlich die Segmentierung des Subjekts.<sup>255</sup> Die nachfolgende Tabelle zeigt das Verhältnis von *ce* und *ça* in Abgrenzung zu den Personalpronomen:

	<i>ça/ce</i>		Pers. Pronomen		Σ
	Anzahl	%	Anzahl	%	
Linkssegm.	98	31,8%	210	68,2%	100% (308)
Rechtssegm.	57	39,3%	88	60,7%	100% (145)
Σ	155	34,2%	298	65,8%	100% (453)

**Tab. 7: Verteilung von *ça/ce* und unbetontem Personalpronomen beim Subjekt**

<sup>254</sup> Siehe Kapitel 7.4

<sup>255</sup> *ça* ist selten pronominaler Vertreter des direkten Objekts (vgl. Honnigfort: 1993, S. 108). Im Korpus kommt es lediglich einmal vor: [...] et *ça* on voudra / vous le faire payer / disons ... (274,3)

Mit 65,8% sind die Personalpronomen doppelt so häufig Vertreter des segmentierten Elementes wie die Demonstrativpronomen *ce* und *ça*. Differenziert nach der Richtung der Segmentierung bleibt die scharfe Ausprägung der Personalpronomen bestehen. Aus dem Vergleich der beiden möglichen Subjektvertreter ergibt sich, dass die Verteilung von *ce/ça* bei der Rechtssegmentierung mit 39,3% leicht überwiegt. Die Eigenheit der Subjektrechtssegmentierung in *Les Frustrés* ist die Verwendung von *ce+être* (41-mal) mit einer Vorliebe für segmentiertes *ça* am Satzende, durch die Bretécher die Expressivität gesprochener Sprache konstruiert. In dieser Form der Segmentierung bezieht sich *ça* auf das vorher Gesagte und hebt gleichzeitig die rhematische Aussage hervor:

*c'est pas une injustice criante / ça?* (223,3)  
*c'est terrifiant / ça* (180,5)  
*c'est fou ça!* (259,11)  
*c'est pas du théâtre ça!* (51 , 3)  
*C'est la voix / de Cécile / ça!* (140,9)

Das neutrale Demonstrativpronomen *ça* hat in der Rechtssegmentierung des Subjekts auch eine stellvertretende Funktion inne, das im Korpus Nomen, Relativsätze und Verben im Infinitiv (mit *de* eingeleitet) ersetzt. Mit diesem Segmentierungstyp (16-mal) wird nicht nur Emotionalisierung, sondern auch Abwertung des Sprechers zum Gesprächsgegenstand ausgedrückt:

*Ça veut dire quoi / "essorage court" ?* (287,5)  
*et ça a consisté en quoi / ce stage ?* (96,2)  
*alors ça les dérange pas / de dire des conneries* (248,6)  
*Bon, si ça te fait du bien / de hurler, alors / hurle!* (33,7)  
*ça m'embête / ce que / tu me dis!* (63,5)  
*ça t'intéresse pas / ce que je te dis / hein?* (170,41)

Im Korpus überwiegt die Linkssegmentierung des Subjekts mit dem Stellvertreter *ce+être* (74-mal gegenüber 24 mit *ça* und ein Fall mit *ça c'est*), das in *Les Frustrés* als allgemeines und neutrales Pronomen verwendet wird. Es besteht keine Numerusangleichung des segmentierten Elementes an das Prädikat des Kernsatzes. Entsprechende Beispiele hierfür finden sich in unserem Korpus:

*les vacances c'est vraiment / plus possible!...* (52,12)  
*les cuisses / c'est bien aussi: / surtout avec / des trous de / cellulite / comme les miennes* (154,6)  
*Montreuil / c'est pas / impossible* (70,9)

Das Auftreten von *ça* in dieser generalisierenden Funktion ist ebenfalls im Korpus vertreten:

*en fait les histoires / de viol, ça t'amuse* (186,15)  
*les théories ça commence à me fatiguer [...]* (118,7)  
*les bonnes femmes / ça connaît (sic) rien / à la mécanique* (127,4)

Im letztgenannten Beispiel wird durch die Setzung des neutralen Pronomens eine negative Einstellung ausgedrückt, denn das herausgestellte Subjekt hat eine generische Bedeutung und bezeichnet die Gruppe der Frauen im Allgemeinen. Zur Bezeichnung bestimmter Personen wird das Subjekt mit einem nicht-neutralen betonten Personalpronomen markiert:

mes parents / ils disent / qu'ils s'en foutent! (131,8)  
évidemment vos sympathisants / à vous, ils se croisent les bras ... (182,7)

Linkssegmentiert wird das betonte Demonstrativpronomen *ça* häufig in der Form *ça c'est* (14-mal) benutzt. Die Form *ça ça*, in der die Doppelfunktion des Pronomens als segmentiertes und stellvertretendes Element innerhalb eines Satzes erscheint, ist im Korpus zweimal belegt. Die Linkssegmentierung dieses Pronomens führt zu einer besonderen Emphase des Themas. Ironisiert werden dadurch die *Frustrés*-Figuren: Die Überzeugungen, die sie in den 70er Jahren gewonnen haben, haben die *Frustrés*-Figuren beibehalten und sie möchten sie weitervermitteln. In Wahrheit aber haben sie den Halt verloren, so dass Ausdruck und Inhalt ihrer Sprache im Widerspruch stehen. In den folgenden Sätzen 2 und 3 ist die Emotionalität sehr groß und deshalb ist nicht nur das Thema, sondern auch die Mitteilungsabsicht hervorgehoben worden. Die Beharrlichkeit der *Frustrés*-Figuren kommt insbesondere in der Form *ça ça* zum Ausdruck, die neben der Hervorhebung des anaphorisch genannten Syntagmas eine insistierende Funktion hat:

oui oui mais *ça c'était* / aux frais de la boîte (7,6)  
*c'est* lié à cette difficulté de créer que j'ai, / *ça c'est* mon problème (251,9)  
*ça* / *c'est* sûr! (82,10)  
alors *ça c'est* assez extra!... (33,3)  
[...] et *ça ça* me passionne (104,5)  
[...] et *ça, ça* me fait / carrément / gerber (193,5)

### 7.3.1.2 Präsentativa

Präsentativa sind Konstruktionen, die charakteristisch für die gesprochene Sprache sind: Unabhängig vom diastratischen und diaphasischen Einfluss werden im gesprochenen Französisch 25% der Sätze mit *c'est* und (*il*) *y a* gebildet, dagegen nur 5% im geschriebenen.<sup>256</sup> Diese numerische Diskrepanz lässt sich mit dem Einfluss von sprachlichen und außersprachlichen Faktoren erklären, die nach diesem einleitenden Absatz geschildert werden. Fasst man die Forschungsergebnisse über das Vorkommen der *c'est*- und (*il*) *y a*-Präsentativkonstruktionen im gesprochenen Französisch

<sup>256</sup> Vgl. Söll: <sup>3</sup>1985, S. 160.

zusammen,<sup>257</sup> sind jedoch niedrigere prozentuale Anteile festzustellen: Zwischen 1,4% und 13,6%, im Einzelnen für *c'est* zwischen 0,3% und 4,5% und für *(il) y a* zwischen 0,14% und 1,3%. Die Präsentativa beschränken sich nicht auf die beiden genannten Formen. In der Literatur werden als weitere Formen Spaltsatz (*phrase clivée*) und Sperrsatz (*pseudo-clivée*)<sup>258</sup> genannt. Zur ersteren gehört neben *c'est* und *(il) y a* + Relativpronomen auch *voilà/voici ... que/qui* und zum zweiten die Formen *ce qui/que/dont...c'est*. Zusätzlich können noch die Präsentativstrukturen *ça fait ... que*,<sup>259</sup> *tu as ...qui* und *tu vois ... qui* genannt werden, die in der Forschungsliteratur bisher wenig berücksichtigt wurden.<sup>260</sup>

Alle genannten Präsentativa zeichnen sich durch ihre zweigipfligen Akzentstrukturen aus:<sup>261</sup> Eine neue Information (das Rhema) wird aus der SVO-Satzstellung herausgetrennt und an die Satzspitze gebracht. Die Bildung dieser Präsentativstrukturen erklärt sich aus den Kommunikationsbedingungen der Nähe. Ashby (1999: 487) spricht von "kognitiven Zwängen", die typisch für die spontane Face-to-Face-Kommunikation sind. Die Präsentativa sind somit durch die Aufspaltung des Satzes den Produktions- und Rezeptionsbedingungen der Mündlichkeit angepasst.<sup>262</sup> Sie treten deshalb in spontanen Ausrufen sowie in Antworten auf Fragen vom Typ "Was ist los?" auf.<sup>263</sup> Für Söll (<sup>3</sup>1985: 160) erklärt sich die Rolle der Präsentativa im gesprochenen Französisch zunächst in ihrer universellen Verwendbarkeit. Durch die häufige Form *c'est ...qui/que* können, abgesehen von modalen Satzadverbien, prädikativen Adjektiven und finiten Verben, alle Satzteile hervorgehoben werden.<sup>264</sup> Die Periphrase *il y a ...qui/que* dient im Prinzip der Hervorhebung aller Satzteile, ihre Verwendungshäufigkeit ist in der gesprochenen Sprache jedoch niedrig. Der Einsatz von *il y a ...qui/que* scheint durch diastratisch-diaphasische Einflussfaktoren motiviert,<sup>265</sup> denn Hochgebildete verzichten auf diese Hervorhebungsform.<sup>266</sup> Das mit der *il y a ...qui/que* verbundene niedrige Prestige ist auf die Schule zurückzuführen, die darauf abzielt, diese Hervorhebungsform

<sup>257</sup> Vgl. Krassin: 1994, S. 40.

<sup>258</sup> Zur Unterscheidung zwischen Spaltsatz und Sperrsatz s. Kleineidam: 1990, S. 137f.; Blanche-Benveniste: 1997, S. 99.

<sup>259</sup> Vgl. Söll: <sup>3</sup>1985, S. 161.

<sup>260</sup> Vgl. Ashby: 1999, S. 483ff.; Thörle: 2000, S. 230.

<sup>261</sup> Vgl. Bally: <sup>4</sup>1965, S. 74; Söll: <sup>3</sup>1985, S. 161.

<sup>262</sup> Vgl. Söll: <sup>3</sup>1985, S. 161, Blank: 1991, S. 45f.

<sup>263</sup> Vgl. Thörle: 2000, S. 229.

<sup>264</sup> Vgl. Kleineidam: 1990, S. 137.

<sup>265</sup> Vgl. Blank: 1991, S. 45.

<sup>266</sup> Vgl. den niedrigen Anteil an *(il) y a ... qui/que* in Reden von Giscard d'Estaing und François Mitterrand bei Söll: <sup>3</sup>1985, S. 160.



aus dem Sprachgebrauch auszumerzen.<sup>267</sup> Daraus folgt, dass ebenfalls Unterschiede bestehen, was das Vorkommen der Strukturen im gesprochenen bzw. geschriebenen Französisch angeht. Die Untersuchung Bastians (1993: 6) zeigt, dass die Konstruktion *c'est* + Relativpronomen als sowohl konzeptionell mündlich wie auch konzeptionell schriftlich zu betrachten ist,<sup>268</sup> wogegen *il y a* + Relativpronomen im Geschriebenen nicht auftaucht. Blank (1991: 44) zieht die undifferenzierte Sichtweise vor und ist dementsprechend der Meinung, dass die Präsentativa "als weitgehend nächsprachlich [zu] gelten, ohne den Distanzbereich auszuschließen".

Im Hinblick auf die kontextfunktionalen Aspekte der Präsentativa lassen sich ebenfalls Unterschiede zwischen den Konstruktionen *c'est* und *(il) y a* + Relativpronomen erkennen. Der *c'est ...qui/que*-Spaltsatz bringt eine kontrastierende *mise en relief* von Satzteilen zum Ausdruck (wie in *Ce n'est vraiment pas l'Europe qui ne négocie pas*),<sup>269</sup> die eine Hervorhebung des Rhemas mit sich bringt. Diese Beobachtung exemplifiziert Kleineidam (1990: 138) anhand von zwei Beispielsätzen, durch die verdeutlicht wird, dass der Unterschied zwischen Segmentierung und Spaltsatz in der Mitteilungsperspektive liegt: Der Satz *À Paris, on y va demain* beantwortet die Frage *Quand est-ce qu'on va à Paris?*, dagegen *C'est à Paris qu'on va demain* die Frage *Où est-ce qu'on va demain?*. In ihrer Untersuchung stellt Bastian (1993: 6f.) fest, dass *c'est ...qui/que* in mündlicher Kommunikation außerdem als Zeitgewinnstrategie der Sprachplanung funktional eingesetzt wird. Bezüglich des *(il) y a ...qui/que*-Spaltsatzes gehen die Meinungen auseinander, ob durch diese nächsprachliche Satzstruktur das Thema bzw. das Rhema herausgestellt wird. Beide Sichtweisen sind in der Forschungsliteratur vertreten. Koch / Oesterreicher (1990: 164) sind der Ansicht, dass die Thematisierungsfunktion für diesen Konstruktionstyp "in allen Fällen" vorhanden ist und belegen ihre Behauptung durch ein vergleichendes Beispiel: *il y a les piquets de grève qui sont venus pour empêcher de faire cours* gegenüber dem Rhematisierendem *c'est les piquets de grève qui sont venus*. Ashby (1999: 483/85) vertritt die entgegengesetzte Position. Für ihn können die durch die Konstruktion *il y a ...qui/que* herausgestellten Elemente nur Rhemata sein, da sie zum ersten Mal erwähnt werden:

Et il y a avait **un monsieur qui** venait, comme, accorder le piano chez nous, et **sa** femme est aveugle. Elle est aveugle et c'est un premier prix de Paris. (Ashby: 1999, S. 483)

<sup>267</sup> Vgl. Söll: <sup>3</sup>1985, S. 160.

<sup>268</sup> Vgl. auch Koch / Oesterreicher: 1990, S. 96.

<sup>269</sup> Aus Blanche-Benveniste: 1997, S. 97.

Blank (1991: 45), der ebenfalls die Ersterwähnung eines Referenten als funktionalen Unterschied zu *c'est ...qui/que* erkennt, kommt jedoch zu dem Schluss, dass je nach Kontext sowohl die Thematisierungs- als auch die Rhematisierungsfunktion vorliegen kann. Zum Schluss bleibt noch zu erwähnen, dass die *il y a ...qui*-Konstruktion in Verbindung mit *en* im gesprochenen Französisch äquivalent zu dem Indefinitpronomen *certain*s verwendet wird. Die Verbindung dieser Struktur mit dem Indefinitpronomen bewirkt, dass das Relativpronomen ausgelassen werden kann und trotzdem eine Herausstellung vorhanden ist:

Il y en a ils s'étaient ramené des tenues africaines et jamais ils les auraient mises (Blanche-Benveniste: 1997, S. 94).

Im Folgenden wenden wir uns der Untersuchung der Präsentativa in *Les Frustrés* zu.

Die Präsentativa stellen mit 151 Okkurrenzen in *Les Frustrés* 0,03% aller verbalen Sätze. Dieses Verfahren zur Nachahmung der Mündlichkeit in der Comic-Serie hat eine marginale Rolle und tritt nur sporadisch auf. Der Grund für Bretécher, auf den Einsatz von Präsentativa zu verzichten, könnte darin bestehen, dass Präsentativa nicht als markantes Merkmal gesprochener Sprache betrachtet werden, da sie auch im Schriftlichen vorkommen.

In erster Linie wird bei den Präsentativa das Subjekt mit 61,4% herausgestellt, wobei das Rhema überwiegend durch die Konstruktion *c'est ...qui* (53,8%) eingeführt wird. *C'est ...que* trägt im Korpus zur *mise en relief* verschiedener Satzteile bei: Häufig werden das indirekte Objekt und die Adverbialbestimmung der Zeit hervorgehoben, seltener dagegen das direkte Objekt, die Adverbialbestimmung des Ortes sowie der Art und Weise:

*c'est à la mort / de ton oncle / que ma VIE / a commencé* (195,9)

*bon d'accord, il m'a payé / le séminaire mais c'est la / dernière fois que je fais / un effort!...* (141,6)

*c'est à moi / que vous parlez?* (181,3)

*c'est / la question / que me posait / papa en 68* (180,8)

*son père est un vieux stalinien, / je le sais parce que c'est un copain / de cellule de mon père, / c'est comme ça que / je l'ai connu ...* (178,7)

*moi aussi / c'est au C.N.R.S. / que je l'ai connu* (178,5)

Im letzten Beispiel werden beide Herausstellungsstrukturen als Mittel der Hervorhebung verwendet: Die thematische Subjektsegmentierung wird durch die rhematische Präsentativkonstruktion getrennt. Darüber hinaus findet im Satz eine Herausstellung nach links sowohl des Themas als auch des Rhemas statt, die auf diese

Weise vom Restsatz besonders gut abgehoben werden. Jedoch lässt Bretécher Segmentierung und Präsentativa in *Les Frustrés* selten gleichzeitig auftreten.

*Il y a ...qui/que* (18 Okkurrenzen) kommt im Korpus um vier Male weniger als *c'est ...qui/que* vor, wobei 6 Male die sprechsprachliche Form (*il*) *y en a* als synonyme Verwendung für ein Indefinitpronomen anzutreffen ist:

*y en a qui osaient / remarque ...* (80,3)  
*il paraît qu'il y en a / qui sont mal notés / s'ils ont des cols roulés* (43,3)  
*moi je suis très à l'aise / de ce côté là (sic) mais je sais / qu'il y en a que ça choque* (167,16)

Weitere im Korpus anzutreffende Präsentativformen sind *voilà ...qui* (1-mal) und *ça fait ...que* (14-mal): Diese Präsentativkonstruktion bewirkt eine rhematische Funktion der von *ça fait ...que* umschlossenen temporalen Ergänzungen. Bei diesem Präsentativ fand sich einmal die verkürzte Form mit der alleinigen Setzung von *que*:

(...) *voilà un même / qui acquiert / le sens / de l'argent!* (103,11)  
*trois ans / que ça dure!* (138,4)  
*ça fait / dix ans que je bosse ...* (235,6)  
*ça fait longtemps / que j'ai envie de toi / tu sais ...* (138, )

Bezüglich der funktionalen Aspekte der Präsentativa lässt sich die bereits erwähnte Hervorhebung des Rhemas feststellen, die eine Betonung zum Ausdruck bringt:

*c'est moi qui l'ai fait entrer / chez Lemercier et Fils et , croyez-moi / il en a bavé ...* (10,4)  
*quand les autres se tiraient / en vacances, c'est moi / qui faisais la permanence ...* (54,9)  
*c'est une / ancienne élève des Arts Déco / qui s'en occupe* (107,7)  
*c'est comme un goûter normal / mais on n'y parle qu'anglais, / c'est une anglaise / qui organise ça* (107,6)  
*c'est / Edgar / qui / parle ...* (265,3)

Bretécher setzt Präsentativa ebenfalls als kontrastierenden *mise en relief* ein, wobei der Kontrast sich in der Regel implizit vollzieht. Ausgedrückte Kontraste sind in beiden zuletzt genannten Beispielen exemplifiziert:

*pour un mois / c'est pas l'intellect / qui compte* (158,5)  
*en fin de compte c'est toi / et Marie-France qui / avez complètement / raison* (258,12)  
*c'est toujours moi / qui achète le whisky ici ...* (123,4)  
 (...) *il y a des gens qui ont / beaucoup d'argent et que / ce n'est pas très important ...*(66,3) ...  
*nous on n'en a pas tellement (...)* (66,4)  
*tu comprends c'est lui / qui a raison ... / nous on vit comme des cons!* (21,8)

Die Präsentativkonstruktionen (*il*) *y a* + Relativpronomen haben eine rhematische Funktion, da, wie an den folgenden Beispielen festzustellen ist, ausschließlich neue Informationen an der Satzspitze herausgestellt werden:

*Bref, aujourd'hui / y a un mec de service / qui m'invite à déjeuner (sic)* (195,7)  
 (...) *pour des battantes comme nous / il y a toujours une cause / qui jute / quelque / part.* (191,79)  
*j'ai l'impression / qu'il y a un an / que tu es en cloque ...* (299,4)

### 7.3.1.3 Zusammenfassung

Die Herausstellung stand im Mittelpunkt dieses Teilkapitels. Der Überblick der Forschungslage hat gezeigt, dass unter Herausstellungen Rechts- und Linkssegmentierungen und Präsentativa zu verstehen sind, die typische syntaktische Strukturen des *français parlé* sind. Herausstellungen stellen im gesprochenen Französisch Thema-Rhema- bzw. Rhema-Thema-Abfolgen dar, deren Funktion die Hervorhebung ist. Es wurde weiterhin gezeigt, dass funktionale Unterschiede nicht nur zwischen Segmentierungen und Präsentativa, sondern auch zwischen Rechts- und Linkssegmentierungen sowie zwischen Präsentativstrukturen wie *c'est* und *(il) y a +* Relativpronomen bestehen.

Die empirische Untersuchung hat ergeben, dass die Segmentierung ein häufiges Hervorhebungsverfahren in der Comic-Serie ist. Durch die *mise en relief* des Themas, die überwiegend durch die Linkssegmentierung des Subjekts erfolgt, werden Spontaneität und Emotionalität gesprochener Sprache nachgeahmt. Die Expressivität bringt Bretécher ebenfalls durch die Rechtssegmentierung von *ça* zur Geltung. Dagegen stellte sich heraus, dass die Präsentativa zur Mimesis gesprochener Sprache kaum eingesetzt werden. In der Untersuchung wurde weiterhin festgestellt, dass die Autorin sich der Eigenschaften der Gattung Comic bedient (Aneinanderreihung der Bilder und Benutzung des bildlichen Raums eines Panels), um die Herausstellung zu inszenieren. Des Weiteren hat die dialogische Struktur der Comic-Texte, die eine appellative Funktion haben, einen Einfluss auf die Realisierung der Rechtssegmentierung.

### 7.3.2 Weitere syntaktische Verfahren

Aufgrund von geringem Planungsaufwand lässt sich Nähesprache mit "sparsamer Versprachlichung" und mit "einer häufig extensiven, linearen und aggregativen Gestaltung"<sup>270</sup> kennzeichnen. In diesem Teilkapitel wird untersucht, wie Bretécher diese Aspekte gesprochener Sprache sich auf die Syntax ihrer Comic-Texte auswirken lässt.

Die für das gesprochene Französisch typische Voranstellung<sup>271</sup> stellt eine weitere Form von Herausstellung dar, deren Funktion in der Themamarkierung besteht. Die Satzteile, die aus dem herkömmlichen syntaktischen Verbund losgelöst und in die Initialstellung nach links platziert werden, bilden dann die Rahmensetzung für die

<sup>270</sup> Koch / Oesterreicher: 1990, S. 11.

<sup>271</sup> Für die Vorstellungsstrukturen im gesprochenen Französisch siehe die Arbeit Stark (1997).

darauf folgende Aussage. Dieses syntaktische Verfahren, das den kommunikativen Erfordernissen gesprochener Sprache entspricht, setzt Bretécher in *Les Frustrés* vor allem durch die Initialstellung des Objektes ein, um ihre Comic-Texte realistischer erscheinen zu lassen.

ah ça je connais ... (277,10)

oui oui mais les bonnets ... / je ne suis pas trop pour ... (22,4)

l'avortement / le pape est contre! (12,12)

Schnouf / y a pas mieux! (9,5)

ça je suis / bien d'accord! (74,3)

Die Bemühung Bretéchers, die spontane Realisierung gesprochener Sprache darzustellen, wird im folgenden Beispiel deutlich: [...] *l'épingle de sûreté*, / *je craque* (180,11). *L'épingle de sûreté* steht isoliert ohne syntaktische Integrationsmöglichkeit in der Initialstellung, da es keine Ergänzung des Verbs *craquer* ist, das hier intransitiv verwendet wird. Dieses Beispiel zeigt, dass in gesprochener Sprache die Mitteilungsabsicht Vorrang vor der Syntax hat.

Bretécher greift ebenfalls auf die Voranstellungsstruktur *TDC'est* ("thème détaché *c'est*"),<sup>272</sup> womit die Comic-Figuren ihren Standpunkt kontrastiv zu ihrem Gegenüber klarstellen:

(Gesprächsthema ist die Orangenhaut, die Sprecherin A stört)

A: oh remarque / tu as raison / mais moi je n'ai pas / le courage / de décrocher (94,10)

B: moi *c'est réglé* / et *c'est un vrai soulagement* (94, 10)

B bezieht *moi* auf ihre Einstellung zur Orangenhaut, über die sie sich bereits zwei Panels vorher geäußert hatte (*je me fous de mes granulés / et même je les aime!*). Mit der *TDC'est*-Struktur setzt Sprecherin B der langen Schilderung des Unbehagens von Sprecherin A ein Ende.

Der Auftritt dieser Vorstellungsstruktur in Kombination mit Gesprächswörtern weist auf ihren sprechsprachlichen Charakter hin. Da die Gesprächswörter<sup>273</sup> oft als Gliederungssignale (Anfangssignale) fungieren, hat die *TDC'est*-Struktur in den Dialogtexten die Funktion einer thematischen Gliederung:<sup>274</sup>

(Noël, S. 15: Gesprächsthema ist der Kauf von Geschenken für Weihnachten)

Pers. A: Ça ne sert qu'à faire / marcher le commerce / et nous on en a assez / de se faire / pigeonner ... (15,2)

Pers. B: remarque, nous / c'est pour les enfants / parce que / sinon. ... (15,2)

<sup>272</sup> Vgl. Stark: 1997, S. 84ff.

<sup>273</sup> Siehe Teilkapitel 7.4.

<sup>274</sup> Vgl. Stark: 1997, S. 103.

(*Les maîtres du monde*, S. 76: Gesprächsthema ist die schlechte körperliche Verfassung)

Pers. A: chais pas ce que j'ai / depuis quelque temps / mais chuis vraiment / pas en forme (76,1)

Pers. B: ah bon toi aussi? écoute, moi c'est simple, / je ne ferme plus l'œil / de la nuit (76,1)

(*Clair foyer*, S. 47: Im Monolog wird die Berufstätigkeit der Frauen thematisiert)

et toi alors c'est décidé / tu ne re-travailles pas! / Enfin moi je suis pour / la liberté individuelle (47,10)

Als weitere Herausstellungsstruktur verwendet Bretécher die sprechsprachliche Form *c'est que / c'est pas que* (10-mal), wodurch ein Kontrast ausgedrückt wird. Diese Formulierung tritt häufig am Satzanfang auf, wenn der Gesprächspartner um eine Stellungnahme gebeten wird:

(*Tota mulier*, S. 12)

Pers. A: alors qu'est-ce / que tu vas faire? (12,4)

Pers. B: ben c'est / qu'avec un troisième je / vais être obligée / de m'arrêter... (12,4)

(*Les battus*, S. 206)

Pers. A: mais enfin / pourquoi ne / divorces-tu pas? (206,6)

Pers. B: c'est que, vois-tu / chaque fois / j'espère ... (206,7)

(*Un après-midi de Miquette*, S. 209-220)

Pers. A: et puis-je savoir / mademoiselle bouton / POURQUOI vous / m'admirez? (211,19)

Pers. B: euh ... c'est que vous ressentez / si intensément les choses ... / si profondément ... (211,20)

Bretécher greift häufig auf die Parataxe zurück und weckt damit beim Leser den Eindruck authentischer Nähesprache. In jeder Geschichte inszeniert sie Linksintellektuelle, die wie in realen Face-to-face-Gesprächen von diesem und jenem reden. In solchen Gesprächssituationen ist die Aneinanderreihung von kurzen Syntagmata üblich.<sup>275</sup> Für die Figuration der Parataxe löst die Autorin häufig die Interpunktion der Schriftsprache auf. So benutzt sie die drei Punkte, um die Weiterführung der Rede zu verdeutlichen und den Doppelpunkt zur Vermeidung des schriftlichen Verfahrens der Subordination:

moi je n'en achète pas / cette année ... ça me / déprime trop ... / je mettrai mes vieux ... (46,2)

je suis allée chercher ton costume / au pressing la tache a complètement / disparu ... dis donc, tu ne vas pas / tarder à perdre un bouton là ... / je vais te le recoudre / tout de suite (110,7)

oh, j'ai oublié de te dire: / j'ai un petit sentiment / pour Bernard (87,5)

je dirais même plus: / c'est notre INTÉRÊT! (60,4)

Bretécher macht auch Gebrauch von der Hypotaxe, da die Subordination ebenfalls der Nähesprache angehört, wenn Sprecher sich rechtfertigen bzw. einen

<sup>275</sup> Blanche-Benveniste: 1997, S. 59.

Erklärungsbedarf haben.<sup>276</sup> Aus diesem Grund entsprechen die sprechsprachlichen Elemente, die in den hypotaktisch konstruierten Comic-Texten eingesetzt werden, einer realistischen Darstellung spontaner Sprache:<sup>277</sup>

j'entends que, bon, la pression / de l'idéologie dominante / véhiculée par la télé est si forte / qu'il se produit disons / une sorte de / glissement (274,7) de sorte que, bon, je veux dire / que disons vous ne contrôlez plus / votre discours du fait / qu'en fait vous êtes / complètement / programmé (274,8)

Expressive Syntax kommt zum Ausdruck durch elliptische Parataxe, die starke emotionale Beteiligung widerspiegelt:

le lendemain je le conduis / à la maternelle: PAS DE TOIT! (130,5)

chuis allé voir / un cardiologue / Rien! (76,3)

elle est revenue / Ô-DIEUSE! (66,1)

alors je vais te dire un truc: / l'underground: terminé! / marre! (54,11)

je ne sais pas ce qui m'a prise / ... cinq heures de cours ... / ... c'est parti tout seul ... (93,15)

depuis il refuse d'enlever / son cartable et avec ces sales / bretelles, impossible de le / déshabiller impossible / de le laver (130,6)

Zweifellos ist die elliptische Parataxe ein Zeichen sprechsprachlicher Syntax. An einer Stelle wird sie in übertriebenem Maße verwendet und wirkt wie ein telegraphischer Text, der im authentischen *français parlé* keine Entsprechung hat. Mit dieser Stilisierung sprechsprachlicher Syntax bezweckt Bretécher Feministinnen zu ironisieren, deren Kampf lediglich in der Aneinanderreihung von Schlagwörtern besteht:

je sais que ce n'est / pas de ta faute, / alors écoute-moi bien / Anna! (8,7) ... cas typique ...

victime/ de la phalocratie ... / chauvinisme mâle ... / mythe de la virilité ... (8,8) aliénation

mentale, / économique affective ... / écrasement de la personnalité ... / complexe de castration ...

(8,9) ... temps de réagir ... / s'assumer ... dire merde / à Pierre ... (8,10)

Holophrastische Sätze zählen zu den Hauptmerkmalen gesprochener Sprache;<sup>278</sup> ihr Status ist in der Linguistik problematisch, weil sie kein Verb enthalten.<sup>279</sup> Sie sind in Comics in Fülle zu finden (598-mal), denn das in zeichnerischer Form erscheinende Auftreten physischer Nähe zwischen den Comic-Figuren, der situative Kontext und der nichtsprachliche kommunikative Kontext (Gestik, Mimik) bewirken, dass die dort erreichte simulierte Spontaneität dazu führt, dass nur "das Allernötigste und Wichtigste versprachlicht [wird], ohne Rücksicht auf seinen syntaktischen Status" (Koch / Oesterreicher 1990: 88). Zur konzeptionellen Mündlichkeit von *Les Frustrés* zählen verblose Prädikationen wie *absolument DÉ-MEN-TIEL ce mec!* (51,4) oder *bidon*

<sup>276</sup> Blanche-Benveniste: 1997, S. 59.

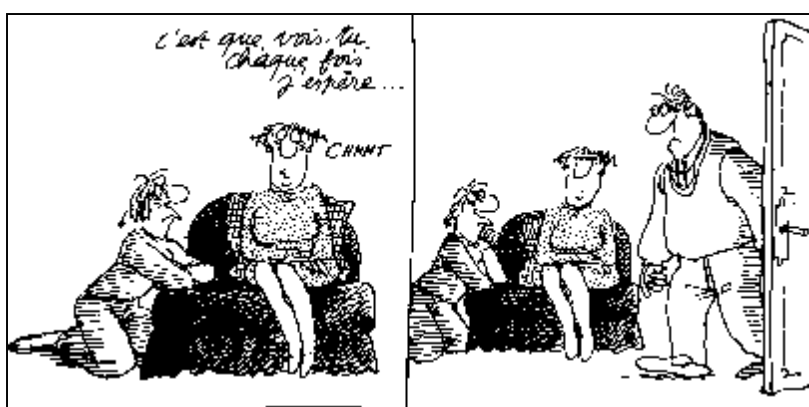
<sup>277</sup> Vgl. hierzu die Meinung von Blank: 1991, S. 272.

<sup>278</sup> Vgl. Koch / Oesterreicher: 1990, S. 86.

<sup>279</sup> Vgl. Blanche-Benveniste: 1997, S. 46.

(133,5), empraktische Nennungen wie *pas ce soir...* (110,11) und Satzäquivalente wie *exactement* (132,4), deren semantische Inhalte vom Gesprächspartner im situativen Kontext verstanden werden.

An vielen Stellen setzt Bretécher Anakoluthe ein, die spontane Sprache suggerieren sollen. Damit wird gezeigt, dass der Sprecher nicht fortführt oder nicht weiterkommt.<sup>280</sup> Im Bild 8 erzählt eine Frau ihrer Nichte, dass sie von ihrem Mann jedesmal geschlagen wird, wenn er die Wahl verliert. Sie hört mit ihrer Erklärung auf, warum sie sich nicht von ihm scheiden lassen will, als sie jemanden hereinkommen sieht.



**Bild 8: Les battus**  
(206,7 / 8)

© *Les Frustrés* von  
Claire Bretécher 2004.

Im Bild 9 gibt die Sprecherin ihrer Freundin Ratschläge für das Aussuchen eines adäquaten Abendanzugs. Ihr fehlen die Worte beim Anblick der Schuhe.

**Bild 9: Les feux de la nuit** (281,7)

© *Les Frustrés* von Claire Bretécher  
2004.

Der Eindruck eines geringen Planungsgrads kommt stärker bei einer Unterbrechung durch den Hörer zum Ausdruck, die Bretécher insgesamt häufiger erscheinen lässt. Dabei kann die Unterbrechung an verschiedenen Stellen im Satz vorkommen:

(*Travelo-rock*, S. 181)

Pers. A: arrête-moi si / je dis une ... (181,8)

Pers. B: Claudine? / elle est / folle de rage / tu penses! (181,8)



<sup>280</sup> Vgl. Blanche-Benveniste: 1997, S. 46.



(*La braiseuse*, S. 98)

Pers. A: C'est toi qui disais / qu'on avait pas / assez de fric et ... (98,6)

Pers. B: absolument pas. Tu déformes / comme d'habitude (98,6)

(*Les deux orphelines*, S. 185-191)

Pers. A: eh bien / on peut / déjeuner / ensemble / mercre ... (186,20)

Pers. B: non pas mercredi ... / immédiatement ... / oui c'est très important, / non je ne peux pas / te le dire au téléphone ... (186,21)

Weiter simuliert Bretécher unorganisiertes Sprechen durch Einschübe. Bei einem Einschub handelt es sich um "un morceau qui vient se loger à l'intérieur d'un énoncé, comme un parasite qui n'aurait pas de relation syntaxique avec son hôte".<sup>281</sup> Bemerkenswert ist, dass die Sprecher sich nach den Einschüben nicht verhaspeln und ihren Gedankengang fortsetzen. Im Korpus werden die wenigen Einschübe in Klammern gesetzt und sind als Kommentare der Sprecher zu betrachten, die das Bedürfnis haben, sich zu rechtfertigen:

Georges (je dis Georges parce que / pour moi il est Georges) est / un homme merveilleux ... [...] (276,7)

Non je trouve la célébrité / parfaitement supportable ... / à condition bien sûr de ne pas / se laisser manger (j'allais dire / "bouffer") ... il faut avoir son / jardin secret [...] (276,6)

... et pendant que j'y suis, / (comme ça ce sera fait) / donnez-moi donc aussi pour / le cadeau de naissance du bébé / de monsieur / Mitzinmaker ... (49,6)

In den ersten beiden Beispielen haben die Einschübe eine ludische Funktion, da im ersten die Erklärung für die Nennung des Vornamens keine neue Information liefert, im zweiten die beabsichtigte Auswahl des Lexems nicht zum Register der bürgerlichen Sprecherin gehört. Dieses Verfahren "se manifeste dans les productions de *français parlé* avec une fréquence remarquable".<sup>282</sup> Im Korpus ist es wegen seiner Seltenheit keine getreue Nachahmung gesprochener Sprache.

Schließlich ist das syntaktische Verfahren der mündlichen Redewiedergabe zu nennen. Die direkte Wiedergabe von Rede, Gedanken oder Überlegungen wird in gesprochener Sprache bevorzugt, da die zitierten Äußerungen unverändert, d.h. ohne temporale, lokale und personale Anpassung und mit nächstsprachlichen Elementen wie Gesprächswörtern oder Interjektionen wiedergegeben werden.<sup>283</sup> In den Dialogen von *Les Frustrés* überwiegt die mündliche Redewiedergabe auch in direkter Rede. Zitierte Äußerungen werden in der Regel von einem Redeverb eingeleitet (vorwiegend *dire*) und mit Hilfe des Doppelpunkts und der Anführungszeichen signalisiert:

j'étais embêtée alors je lui dis: / "Ecoute je suis embêtée / parce qu'en ce moment / je n'ai pas le temps..." (41,2)

<sup>281</sup> Vgl. Blanche-Benveniste: 1997, S. 121.

<sup>282</sup> Vgl. Blanche-Benveniste: 1997, S. 121.

<sup>283</sup> Vgl. Koch / Oesterreicher: 1990, S. 80f; Blanche-Benveniste: 1997, S. 108.

Um einen hohen Grad an Spontaneität zu suggerieren, verzichtet die Autorin an manchen Stellen auf die Anführungszeichen oder sogar auf jegliche graphische Zeichen. Diese unkonventionelle Darstellung zeigt optimal die gleitenden Übergänge zwischen direkter und indirekter Rede in der gesprochenen Sprache:

Ecoute tu n'as qu'à / dire une bonne fois: Ce soir / j'ai envie de faire la gueule, / ça peut arriver à tout le / monde et je saurai à quoi / m'en tenir! (33,6)  
alors il me dit où vas-tu / alors je lui dis je vais / au drugstore, prendre des / cigarettes, alors il me dit / tu fumes quoi? (34,5)

Solche Darstellungen mündlicher Wiedergabe zusammen mit den anderen in diesem Teilkapitel besprochenen Verfahren der Nähesprache, die punktuell in der Comic-Serie erscheinen, stellen die Charakteristik der konstruiert konzeptionellen Mündlichkeit im syntaktischen Bereich dar, wie das folgende Beispiel verdeutlicht:

tu vois / le sexe, d'accord, / je dis: d'accord mais / y a pas que ça tu sais (168,21)

Auffallend in diesem Beispiel ist die Verwendung von Gesprächswörtern, die das Teilkapitel 7.4 zum Ziel haben wird.

### 7.3.3 Negation

Anhand der gesammelten Negationssätze aus *Les Frustrés* soll festgestellt werden, wie häufig und in welchen Fällen die Comic-Figuren bei der Bildung der Negation auf die Partikel *ne* verzichten. Es ist zu ermitteln, auf welche sprachlichen und außersprachlichen Faktoren die Autorin zurückgreift, um die konzeptionelle Mündlichkeit im Bereich der Verneinung nachzuahmen. Dazu soll zunächst ein Blick auf den Stand der Forschung im Bereich der Negation im Französischen geworfen werden.

Charakteristisch für die Negation im Französischen ist ihre zweigliedrige Markierung. Während das Auftreten von *ne* ein fester Bestandteil der Syntax der Negation in der Schriftsprache ist, tritt im Gesprochenen häufig die einfache Negation mit *pas* auf. Durch eine Untersuchung negierter Sätze kann also ermittelt werden, ob ein Text sprechsprachlich ist. Dies erklärt, warum die Negation bezüglich der Unterscheidung zwischen gesprochener und geschriebener Sprache das am häufigsten untersuchte Phänomen ist.<sup>284</sup>

Das Weglassen des *ne* im gesprochenen Französisch lässt sich aus der sprachlichen Entwicklung der Negation nachvollziehen: Die Verlagerung der Betonung macht die

---

<sup>284</sup> Siehe Veröffentlichungen bezüglich dieser Fragestellung in Krassin: 1994, S. 13ff.

Verstärkung des ursprünglich präverbal allein stehenden *ne* durch ein Negationsadverb wie *pas*, *mie* oder *goutte* im Altfranzösischen notwendig. Weiterhin haben die Entwicklung des Französischen zur Oxytonie und die Entwicklung des Negationsadverbs *pas* als allein stehender Negationsträger dazu beigetragen, dass im heutigen gesprochenen Französisch die Verneinung meist postverbal ausgedrückt wird.

Das Bild, das die Forschung von der Häufigkeit des *ne*-Ausfalls in der gesprochenen Sprache gibt, ist uneinheitlich. In den verschiedenen Korpora variiert die verkürzte Negation von 23,5% bis zu 98%.<sup>285</sup> Hinzu kommt, dass die Häufigkeit von Sprecher zu Sprecher schwankt. So stellt Ashby (1976: 135) in seiner Untersuchung fest, dass der höchste *ne*-Ausfall bei einem Sprecher 92% beträgt. Die Schwankungen dieser Ergebnisse hängen mit außersprachlichen und sprachlichen Einflussfaktoren zusammen.

Als außersprachliche Einflussfaktoren, die die verkürzte Verneinung beeinflussen werden in der Literatur zur Negation das Alter, die Herkunft, die soziodemographische Schicht und die Vertrautheit der Gesprächspartner genannt.<sup>286</sup> In der Forschung besteht Konsenz darüber, dass die verkürzte Negation umso häufiger auftritt, je jünger ein Sprecher ist.<sup>287</sup> Weiterhin zeigt sich aus diatopischer Sicht, dass in Paris und seiner Umgebung sowie allgemein in den Städten auf das *ne* verstärkt verzichtet wird.<sup>288</sup> Hinsichtlich der Rolle der soziodemographischen Schicht gehen die Meinungen dagegen auseinander. Zwar wird die Schichtzugehörigkeit als Faktor für die komplette Verneinung eingeräumt,<sup>289</sup> jedoch legt die Untersuchung von Sturm (1981: 53.) die Vermutung nahe, dass "diastratische Faktoren nur in geringerem Maße für die Frage: Setzung oder Nichtsetzung von NE Bedeutung tragen".<sup>290</sup> Vielmehr übt die Gesprächssituation<sup>291</sup> einen markanten Einfluss auf die verkürzte Negation aus, denn unter den Kommunikationsbedingungen der Distanz wird bei allen Sprechern der Anteil des *ne*-Ausfalls niedriger sein als unter den Kommunikationsbedingungen der Nähe.<sup>292</sup> Den Untersuchungen von Sturm (1981: 196), Ashby (1976: 131) und Ashby (1981: 681) zufolge nimmt der statistisch gemittelte Ausfall von *ne* bei Anstieg des Grades der

---

<sup>285</sup> Söll: <sup>3</sup>1985, S. 118.

<sup>286</sup> Sturm: 1981, S. 51ff.; Krassin: 1994, S. 14f. Da in der Literatur keine Eindeutigkeit über die Rolle des Geschlechts beim *ne*-Ausfall herrscht, wird dieser Faktor außer Acht gelassen.

<sup>287</sup> Vgl. Ashby: 1981, S. 683; Barrera-Vidal: 1975, S. 78; Sturm: 1981, S. 100; Lüdicke: 1982, S. 50; Blank: 1991, S. 68.

<sup>288</sup> Ashby: 1976, S. 120.

<sup>289</sup> Ashby: 1981, S. 684; Söll: <sup>3</sup>1985, S. 118, Blank: 1991, S. 68.

<sup>290</sup> Vgl. hierzu Pohl: 1975, S. 18; Krassin: 1994, S. 15.

<sup>291</sup> Söll: <sup>3</sup>1985, S. 118f.

<sup>292</sup> Vgl. Blank: 1991, S. 68; Pohl: 1975, S. 18.

Vertrautheit der Partner zu. Offensichtlich ist in der Praxis der Ausfall von *ne* nicht von einer einzigen Variable abhängig, ist vielmehr "der gleichzeitige Einfluß mehrerer Faktoren"<sup>293</sup> entscheidend. Hinzu kommt, dass außersprachliche Einflussfaktoren sprachliche voraussetzen.

An sprachlichen Faktoren, die den *ne*-Ausfall begünstigen, werden in der Forschungsliteratur das pronominale Subjekt sowie feste Wendungen wie *c'est pas*, *(il) y a pas*, *(je) sais pas*, *(il) faut pas* genannt.<sup>294</sup> Dagegen wird *ne* häufiger in Verbindung mit dem nominalen Subjekt und dem Relativpronomen *qui* gesetzt.<sup>295</sup> Es wird ebenfalls zur Hiattvermeidung in intervokalischer Position (*tu n'as rien fait*) beibehalten, wobei als Alternative die Elision des Pronomens (*t'as rien fait*) möglich ist.<sup>296</sup> Als weiterer sprachlicher Faktor für die verkürzte bzw. komplette Verneinung gilt der Einfluss der jeweiligen Negationsadverbien. Bei *pas*, *jamais* und *rien* fällt *ne* häufig weg. Die höchste Schwundrate von *ne* tritt bei dem Negationsadverb *pas* auf. Für Sturm (1981: 59) lässt sich dieser Tatbestand dadurch erklären, dass *pas* das am häufigsten verwendete Negationsadverb ist. Daher verlangt die Bildung der Negationsstruktur mit anderen Adverbien eine stärkere Konzentration, die dann zur kompletten Negation führt. Für Knüppel (2001: 31) gilt vor allem das Prinzip der Eindeutigkeit: Wenn ein Negationsadverb nicht als solches identifizierbar ist, wird die komplette Verneinung eingesetzt, um jegliche Verwechslungsgefahr zu vermeiden, wie es bei dem Ausfall von *ne* bei *plus* oder *que* der Fall ist.<sup>297</sup> Aufgrund dieser kontextuellen Abhängigkeit erscheint die Meinung von Knüppel (2001: 32), dass die Negationspartikel *ne* in der gesprochenen Sprache "wie die anderen Klitika als fakultatives Element behandelt" werden kann, als zu allgemein. Ebenso bedarf die Schlussfolgerung, dass "die geschriebene Sprache zwei Regeln besitzt, die zwischen Auftreten und Ausfall von *ne* differenzieren", näherer Erläuterung. Denn unklar ist, ob Knüppel sich bei der medialen Bestimmung von geschriebener Sprache auf die konzeptionelle Mündlichkeit oder auf die konzeptionelle Schriftlichkeit bezieht.<sup>298</sup> Söll (<sup>3</sup>1985: 121) schließt diese Unterscheidung aus und legt eine klare Funktion der Negation im Medium des Graphischen nahe: "Im code écrit wird die Unterdrückung von *ne* nicht geduldet" und "Es zeigt sich darin der generelle Sachverhalt, daß Züge des *code parlé*, die in

---

<sup>293</sup> Krassin: 1994, S. 15.

<sup>294</sup> Vgl. Ashby: 1976, S. 124ff.; Ashby: 1981, S. 678f.; Sturm: 1981, S. 116-132; S. 136-141; S. 152-157.

<sup>295</sup> Vgl. Söll: <sup>3</sup>1985, S. 119.

<sup>296</sup> Vgl. Pohl: 1975, S. 22; Ashby: 1976, S. 128f.; Ashby: 1981, S. 677f.; Söll: <sup>3</sup>1985, S. 119.

<sup>297</sup> Vgl. Blank: 1991, S. 159 und S. 285; Krassin: 1994, S. 16.

<sup>298</sup> Siehe Kapitel 3.

phonischer Gestalt völlig normal und unanstößig sind, in graphischer Form nur schwer akzeptiert werden, wenn sie vom *code écrit* abweichen". Diesbezüglich stellt sich als nächstes die Frage, ob die Autoren, wenn sie die literarische Mündlichkeit konstruieren, sich dem *code graphique*, also der schriftsprachlichen Norm unterwerfen und folglich die zweigliedrige Negation einsetzen oder ob sie die Negationsstruktur der gesprochenen Sprache nachahmen, um Authentizität zu verleihen.

Untersuchungen, die sich mit dem *ne*-Ausfall in literarischen Dialogen beschäftigen,<sup>299</sup> zeigen genauso wie Untersuchungen zur gesprochenen Sprache heterogene Ergebnisse. Die Zahlen, die sich aus der Studie von Tanzmeister (1985) über die verkürzte Negation in französischen Kriminalromanen ergeben, liegen zwischen 0% in Georges Simenons *la pipe de Maigret* (1976) und 76,03% in Auguste le Bretons *Le rouge est mis* (1976).<sup>300</sup> Während Blank (1991: 157) eine Schwundrate von 68% in Célines *Voyage au bout de la nuit* ermittelt, kommt Bollée (1997: 31) zu einem *ne*-Ausfall von 38,70% in Bretéchers Comic-Band *Agrippine prend vapeur*. Im Ganzen kann jedoch festgestellt werden, dass die verkürzte Verneinung in literarischen Dialogen seltener als in der gesprochenen Sprache vorkommt. Hinsichtlich der sprachlichen Einflussfaktoren für den *ne*-Ausfall stimmen die Ergebnisse mit denen der gesprochenen Sprache überein.<sup>301</sup>

Bezüglich der außersprachlichen Einflussfaktoren stellt die verkürzte Verneinung eine Möglichkeit dar, die soziale Schichtzugehörigkeit zu markieren.<sup>302</sup> Krassin (1994: 18) weist jedoch darauf hin, dass manche Autoren dazu tendieren, diesen Faktor überzubewerten. Denn die übertriebene Verwendung der verkürzten Negation gilt als Stilmittel zur Darstellung des *français populaire* bzw. *français vulgaire*.<sup>303</sup>

"[...] le style 'dramatique' comporte une bonne part d'interprétation qui amène les romanciers à s'écarter de la réalité par excès ou par défaut." (Pohl: 1975, S. 21)

Die komplette Verneinung tritt durchaus auch bei Mittelschicht- bzw. Unterschichtsprechern auf, wie aus dem Comic *Le retour de la Pépette* von Renaud zu entnehmen ist. Hierbei handelt es sich um eine diaphasische Verwendung der kompletten Verneinung, wenn sich die Comic-Figur in einer formellen Situation befindet.<sup>304</sup> Mittels des *ne*-Ausfalls wird in literarischen Dialogen auch konzeptionelle

<sup>299</sup> Vgl. Krassin: 1994, S. 17f.

<sup>300</sup> Vgl. Tanzmeister: 1985, S. 573.

<sup>301</sup> Vgl. Krassin: 1994, S. 15f.; Blank: 1991, S. 159 und S. 284.

<sup>302</sup> Vgl. Blank: 1991, S. 158f. und S. 284; Redecker: 1993, S. 431

<sup>303</sup> Vgl. Söll: <sup>3</sup>1985, S. 120.

<sup>304</sup> Vgl. Redecker: 1993, S. 437; Tanzmeister: 1985, S. 580f.

Mündlichkeit vorgetäuscht.<sup>305</sup> Bei Célines *Voyage au bout de la nuit* sind "Hemmungen"<sup>306</sup> festzustellen, dieses Merkmal konzeptioneller Mündlichkeit zu verwenden. Im Folgenden ist zu analysieren, ob und inwieweit Bretécher in ihrer Comic-Serie *Les Frustrés* das Phänomen der verkürzten Negation als Charakteristikum konzeptioneller Mündlichkeit einsetzt und vor allem, wie sie ihre Comic-Figuren graphisch sprechen lässt. Der Fokus der Betrachtung liegt dabei auf den "Spannungen zwischen *code parlé* und *code écrit*", denen das Phänomen der Negation im Französischen unterliegt.<sup>307</sup>

In der Comic-Serie *Les Frustrés* konnte kein "klares Übergewicht der einfachen Negation"<sup>308</sup> wie im gesprochenen Französisch festgestellt werden. Die Auswertung der negierten Sätze ergab eine *ne*-Schwundrate von 44,9%. Dieses Ergebnis steht der Behauptung von Lamy (1981: 145) gegenüber, dass "ils [die *Frustrés*-Comic-Figuren] connaissent très peu la négation 'ne'". Parallelen lassen sich auch in den Ergebnissen von Ashby (1976: 120) aufzeigen, dessen Korpus diatopische und diastratische Ähnlichkeiten mit dem von *Les Frustrés* aufweist: Die Informanten sind aus der oberen Mittelklasse von Paris.

Bezogen auf die Einzelgeschichten variiert der Anteil des Vorkommens bzw. Ausfalls von *ne*: In 12 Geschichten fand ausschließlich die verkürzte Verneinung, in 23 dagegen die komplette Verneinung Verwendung. In diesen 12 Geschichten hängt die verkürzte Verneinung mit den jeweiligen privaten und vertrauten Gesprächssituationen zusammen, die sich unter Bekannten abspielen. In der Geschichte *L'œil de Maurice* (S. 43) ist die Sprache von zwei Personen aus der alternativen Szene sehr nächsprachlich markiert. Hier setzt Bretécher die verkürzte Verneinung als Nachahmung gesprochener Sprache ein. Das Gleiche gilt auch für *F comme homme* (S. 146), in der Bretécher ihre beiden Comic-Figuren 14-mal die verkürzte Verneinung verwenden lässt. Die Zeichnungen verstärken zudem den nächsprachlichen Charakter des Textes: Die Unterhaltung bei einer Flasche Wein gibt dem Leser zu verstehen, dass eine ungezwungene Atmosphäre herrscht. Hingegen legt Bretécher ihren Comic-Figuren die komplette Verneinung in den Mund, wenn sie in der Öffentlichkeit zu Wort kommen: In

<sup>305</sup> Vgl. Pohl: 1975, S. 20; Blank: 1991, S. 159.

<sup>306</sup> Blank: 1991, S. 157. Die Untersuchung Blanks zeigt, dass sich der Autor im zweiten Teil des Buches von der schriftsprachlichen Norm löst und die verkürzte Negation bei Unterschichtsprechern häufiger einsetzt.

<sup>307</sup> Vgl. Söll: <sup>3</sup>1985, S. 111ff.

<sup>308</sup> Koch / Oesterreicher: 1990, S. 157.

*Les Autonomes* (S. 274) und *Que ma joie demeure* (S. 276) treten jeweils ein Schriftsteller und eine Frau der bürgerlichen Gesellschaft im Fernsehen auf. In *Aïcha* (S. 42) ist die komplette Verneinung der soziodemographischen Herkunft der Figuren angemessen, denn ihre übrige Sprache gehört dem gehobenen Register an: Das Siezen unter Vertrauten (hier Eheleuten) ist nur in der Oberschicht üblich. Die situative Verwendung für die komplette Verneinung lässt sich ebenfalls im Korpus belegen: Als Beispiel sind zu nennen eine Situation unter Kollegen (*Guiguitte Bongiorno*, S. 49), ein Gespräch zwischen geschiedenen Eheleuten (*L'image du père*, S. 192) oder die ständige Unzufriedenheit einer Mutter gegenüber ihrer Tochter, die sich einen befehlshaberischen Ton zu Eigen macht (*Corinne*, S. 55):

Corinne si tu vas / te couper les pieds sur les rochers / ne viens pas après / pleurer dans mon gilet! (55,4)

je t'ai déjà dit / que je ne voulais pas / te voir jouer avec / les petits arabes! (55,8)

ne va pas plus loin / que le parasol orange / Corinne! (55,9)

et je ne / t'en rachète pas / d'autres tu es prévenue! (55,10)

mais tu ne peux donc pas / t'amuser tranquillement / au lieu d'être / tout le temps / dans mes jambes? (55,12)

Bretécher jedoch setzt die Inszenierung der Comic-Figuren in Kommunikationsbedingungen der Nähe in der Regel nicht mit der verkürzten Verneinung gleich. In den meisten Geschichten, die durch die Kommunikationsbedingungen "privat", "vertraut" und "bekannt" gekennzeichnet sind, überwiegt die komplette Verneinung wie in *Guiguitte et les hommes* (S. 85) 4:1, *L'addition* (S. 195) 6:1, *Cher bienfaiteur* (S. 89) 7:1, *L'enfer de la perche* (S. 134) 8:1, *Déficit* (S. 52) 10:2. Dieser verhältnismäßig massive Einsatz der kompletten Verneinung drückt die Scheu Bretéchers aus, im *code graphique* das *ne* auszulassen. Sie konstruiert die Mündlichkeit im Bereich der Verneinung, indem sie ihre Comic-Figuren durch einzelne markante sprachliche Merkmale charakterisiert. Die Wendung, der der *ne*-Ausfall am häufigsten folgt, ist *c'est* (88-mal). Daran schließen sich *je sais* (37-mal), *(il) y a* (29-mal), *(il) faut* (4-mal) an. Wie die folgende Tabelle es zeigt, überwiegt bei allen diesen Wendungen die verkürzte Negation:

	Verkürzte Verneinung	Komplette Verneinung
<i>c'est</i>	72,13%	27,86%
<i>je sais</i>	80,43%	19,56%
<i>(il) y a</i>	53,70%	46,29%
<i>(il) faut</i>	66,22%	33,33%
Anteil insgesamt	69,30%	30,70%

**Tab. 8: Komplette und verkürzte Verneinung in Wendungen in %**

Der Ausfall des Personalpronomens sowie die Lautassimilation bei *je sais* zu *chais* tragen zur verkürzten Negation bei; dadurch simuliert Bretécher in ihren Dialogen die konzeptionelle Mündlichkeit:

chavais pas / que t'avais / une tendance / comme ça / nounoune... (191,75)  
 chais pas / ce qu'ils / foutent (233,12)  
 y a rien à en tirer (87,7)  
 y a pas / une goutte / de whisky / qui traînerait / ici ? (252,7)  
 y a que / des cons... (78,2)  
 oh tu sais, faut pas croire! (14,6)  
 faut pas exagérer (70,5)

Diese Wendungen treten in der Regel mit dem Negationsadverb *pas* auf. Dennoch wird in *Les Frustrés* die Verneinung mit *pas*, die 71% der im Korpus vorhandenen Negationssätze abdeckt, mehrheitlich komplett gebildet (52,34%). Darüber hinaus hat die Aufschlüsselung der Verneinung nach Negationsadverbien in der Untersuchung keine deutliche "Affinität zur verkürzten Verneinung"<sup>309</sup> gezeigt. Nur in Verbindung mit *rien* überwiegt die verkürzte Verneinung (53,42%). Im Vergleich mit der authentischen gesprochenen Sprache ist der Anteil des *ne*-Ausfalls bei *que* (43,05%) und *plus* (44,73%) relativ hoch.<sup>310</sup> Die Konstruktionen *t'as + que* (11-mal) und *y a + que* (12-mal) gehören dem Stil Bretéchers zur Ironisierung der Linksintellektuellen an: Sie haben das Bedürfnis, noch nützlich zu sein, wie einst, als sie für eine bessere Welt kämpften. Doch ihr aktives Verhalten in der Gesellschaft beschränkt sich sprachlich auf Ratschläge für Andere:

mais y a qu'à faire / une règle de trois, c'est / quand même pas compliqué / bon dieu! (64,10)  
 y a qu'à donner / pareil à chacun (64,10)  
 eh ben au fait / y a qu'à donner le billet / au garçon (82,7)  
 t'as qu'à plus / y penser (285,5)  
 t'as qu'à / pas le / garder... (292,4)

<sup>309</sup> Vgl. Blank: 1991, S. 159.

<sup>310</sup> Vgl. Ashby: 1976, S. 122.



t'as qu'â / arrêter de / m'émmerder / avec tes / questions (185,6)

Die Tatsache, dass die verkürzte Verneinung in Verbindung mit *plus* auftritt, resultiert ebenfalls aus der stilistischen Strategie Bretéchers. Das Negationsadverb *plus* kommt statistisch an zweiter Stelle nach *pas* in den Negationsätzen vor. Durch den Gebrauch dieser Verneinungsstruktur bringt Bretécher den Verlust der Illusionen einer vergangenen Epoche der von ihr inszenierten Comic-Figuren zum Ausdruck:

en fait il n'y a plus / aucun sens ludique... (11,3)

en fait / les gens n'ont / plus envie / de participer (11,3)

alors on ne / reconnaît plus / les copains? (181,3)

non, ça vaut plus / le coup... (164,7)

C'est Nicole, l'attachée de presse / du spectacle, elle a fait / un travail / fantastique, / c'était pas / facile, / les gens / veulent / plus bouger (279,4)

Bei den im Korpus seltener auftretenden Negationsadverbien zeichnet sich eine deutliche Tendenz zur Verneinungsstruktur der Distanzsprache ab: Die komplette Verneinung überwiegt bei *aucun* (2,5:1) und *personne* (9:1). In den zwei Fällen, in denen das als typisch geltende distanzsprachliche Negationsadverb *ni ... ni* vorkommt, fehlt das *ne* nicht.

Als weitere bevorzugte sprachliche Mittel in der Comic-Serie, die mit der verkürzten Verneinung gekoppelt sind, gelten die Formen *t'as/t'avais* (24-mal)<sup>311</sup> und das Pronomen *ça* (23-mal), das ausschließlich Verwendung in der gesprochenen Sprache findet.<sup>312</sup> Die Relation von verkürzter zu voller Negation liegt für *ça* bei 4:1, wobei ein Schwerpunkt auf der Struktur *ça va pas* deutlich liegt.

Bretécher verwendet mit dem pronominalen Subjekt *on* mehrheitlich (69%) die komplette Verneinung. Am Beispiel dieses Pronomens wird deutlich, dass sich Bretécher in ihrer literarisch konstruierten Mündlichkeit dem *code graphique* fügt, denn die mit *on* im *code parlé* nach einem Vokal nicht immer feststellbare verkürzte Verneinung markiert sie in ihren Comic-Texten mit *ne*:

d'abord on n'est pas vieux, / ensuite pourquoi con / parce que vieux? (180,8)

c'est affreux / on n'arrive pas / à le détacher / d'elle (229,47)

quand on n'a pas été / impliqué à fond dans une ideologie (sic)..., / je veux dire avec / ses tripes, on n'a / pas le droit / à la parole! (256,8)

In der Geschichte *Les voilées* (S. 285), in der in den 8 Negationssätzen 7-mal das *ne* ausfällt, kommt sogar nur einmal die komplette Negation in Verbindung mit dem Pronomen *on* vor: *on n'existe / pas* (285,8).

<sup>311</sup> Nur ein Fall eines Hiats konnte im Korpus verbucht werden: *ça a rien / à voir* (248,3).

<sup>312</sup> Koch / Oesterreicher: 1990, S. 153.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Bretécher in der Comic-Serie *Les Frustrés* den *ne*-Ausfall vereinzelt als Merkmal für die Nachahmung gesprochener Sprache verwendet. Hierfür beschränkt sie sich auf bestimmte sprachliche Einflussfaktoren. Die Analyse der Negationssätze hat gezeigt, dass die zeichnerisch fiktiven Kommunikationsbedingungen der Nähe kaum Wirkung auf die Bildung der verkürzten Verneinung haben. Zum einen wurde die volle Verneinung als diastratische Markierung der Mittel- und Oberschicht festgestellt. Zum anderen geht die *ne*-Auslassung überwiegend auf die Scheu Bretéchers zurück die schriftsprachliche Norm zu brechen. Die Autorin wird bei der Inszenierung der Verneinungsstruktur vom *code graphique* beeinflusst, so dass die literarisch konstruierte Mündlichkeit der Comic-Serie *Les Frustrés* im Bereich der Negation distanzsprachlich geprägt ist.

#### 7.3.4 Frage

Gegenstand dieses Teilkapitels ist es der Frage nachzugehen, ob Bretécher nächstsprachliche Frageformen in den literarisch gesprochenen Texten ihrer Comic-Serie *Les Frustrés* zum Einsatz bringt. Die Interrogation als Indiz für konzeptionelle Mündlichkeit eignet sich in der Gattung Comic besonders gut aufgrund der ihr innewohnenden Dialogstruktur, die bei den direkten Fragen vorausgesetzt wird. Zunächst wird ein Überblick über die Forschungsliteratur gegeben, der ein zweifaches Ziel hat: Einerseits sollen im *code parlé* bzw. *code écrit* spezifische Fragestrukturen des Französischen ermittelt werden, andererseits wird das Phänomen der direkten Frage in literarisch konstruierter gesprochener Sprache untersucht. Dann folgt, differenziert nach Satzfragen und Wortfragen, die empirische Untersuchung der direkten Fragen in der Comic-Serie *Les Frustrés*.

Das Französische verfügt über drei Hauptverfahren, eine Frage zu stellen: Die Inversionsfrage, die periphrastische Frage (*est-ce que*-Frage) und die Intonationsfrage. Darüber hinaus wird zwischen Satzfragen und Wortfragen differenziert:

	Intonation	Est-ce que	Inversion
Satzfrage	Tu viens?	Est-ce que tu viens?	Viens-tu?
Wortfrage	Quand tu viens?	Quand est-ce que tu viens?	Quand viens-tu?

**Tab. 9: Satz- und Wortfragen im Französischen**

Bei der Satzfrage erweist sich die Intonationsfrage als die typische Form der gesprochenen Sprache. Die von Krassin (1994: 21) zusammengefassten Ergebnisse der bereits vorhandenen sprechsprachlichen Korpora über die jeweiligen Frageverfahren zeigen mit Frequenzen bis 94,6% (Korpus von Behnstedt 1973) eine deutliche Dominanz der Intonationsfrage im Französischen. Hierbei spielt die soziale Herkunft keine Rolle: Mehr als 80% Intonationsfragen konnten bei Sprechern der Oberschicht festgestellt werden.<sup>313</sup> Die Inversionsfrage, die im Laufe der Zeit im gesprochenen Französisch von der Intonationsfrage verdrängt worden ist,<sup>314</sup> tritt nur noch beschränkt in Wendungen vom Typ *Viens-tu...? Crois-tu...? As-tu...?* auf.<sup>315</sup> Die periphrastische Frage stellt, trotz ihrer lang behaupteten "Extensivität" und "Leichtigkeit",<sup>316</sup> nicht den häufigsten Fragetyp des gesprochenen Französisch dar.<sup>317</sup> Es handelt sich um eine "markierte" Frage,<sup>318</sup> da sie mit bestimmten kontextfunktionalen Aspekten verbunden ist: Durch die *est-ce que*-Frage wird neben einer Verzögerung und einem Themawechsel ein Bedürfnis nach Informationen signalisiert.<sup>319</sup>

"Wie erklärt sich dieser im Verhältnis zur Umgangssprache so hohe Anteil der *est-ce que*-Frage? Eben dadurch, daß in einem Interview i.a. gezielt gefragt wird, daß der Interviewer eine berufsbedingte 'curiosité vive de connaître la réponse' hat." (Behnstedt: 1973, S. 190)

Im geschriebenen Französisch überwiegt die Inversionsfrage.<sup>320</sup> Die *est-ce que*-Frage stellt nur einen unmarkierten "Kompromisstyp"<sup>321</sup> zur Inversionsfrage dar, wenn distanzsprachliche Formen wie *chanté-je* oder *menté-je* vermieden werden sollen.<sup>322</sup> Ebenso ist der Anteil der Intonationsfragen im Geschriebenen niedrig. Bei den Wortfragen zeichnet sich in der gesprochenen Sprache eine andere Verteilung der Interrogationsverfahren ab: Der Anteil der periphrastischen Fragen und der Inversionsfragen ist zulasten der Intonationsfrage höher als bei den Satzfragen.<sup>323</sup> Aus dieser Erkenntnis ergeben sich Schwierigkeiten im Hinblick auf die Zuordnung der Frageverfahren in gesprochener bzw. geschriebener Sprache. Für Koch / Oesterreicher (1990: 159) beschränkt sich die Wortfrage mit Inversion auf das geschriebene

<sup>313</sup> Vgl. den tabellarischen Überblick in Krassin: 1994, S. 21.

<sup>314</sup> Vgl. Koch / Oesterreicher: 1990, S. 158.

<sup>315</sup> Vgl. Behnstedt: 1973, S. 21 und S. 52; Müller: 1975, S. 79.

<sup>316</sup> Vgl. Söll: <sup>3</sup>1985, S. 140.

<sup>317</sup> Vgl. Krassin: 1994, S. 21.

<sup>318</sup> Vgl. Koch / Oesterreicher: 1990, S. 158.

<sup>319</sup> Vgl. Behnstedt: 1973, S. 172ff. und 190ff.; Koch / Oesterreicher: 1990, S. 158f.

<sup>320</sup> Vgl. Krassin: 1994, S. 22.

<sup>321</sup> Vgl. Müller: 1975, S. 79.

<sup>322</sup> Vgl. Koch / Oesterreicher: 1990, S. 159.

<sup>323</sup> Vgl. Krassin: 1994, S. 23.

Französisch und "existiert im gesprochenen Französisch heute praktisch nicht mehr". Krassin (1994: 25) jedoch ist anderer Meinung, denn "der Anteil an Inversionsfragen im Gesprochenen ist durchaus noch relativ beachtlich". Fest steht, dass es Faktoren gibt, die die Realisierungen bestimmter Fragestrukturen zu beeinflussen scheinen. So ist man in der Forschungsliteratur zu der Erkenntnis gekommen, dass das Fragewort bei der Bildung der Frage entscheidend ist: Während eine Inversionsfrage häufig bei den Fragewörtern *où*, *comment* zu hören ist, wird die Periphrase vorherrschend mit *quand*, *qui* und *que* verwendet.<sup>324</sup> Bei den Wortfragen tritt der Aspekt der diasystematischen Markierung hinzu. So gelten weitere zugrunde liegende Verfahren wie in *Quand que tu viens?*, *Quand c'est que tu viens?*, *Quand que c'est que tu viens?* und *Quand est-ce que c'est que tu viens?* als diastratisch vs. diaphasisch niedrig markiert.<sup>325</sup> Die Endstellung des Fragewortes (*Tu viens quand?*) dagegen gilt nur noch als gesprochen.<sup>326</sup>

Die Autoren literarisch konstruierter Mündlichkeit verwenden in ihren Werken die gesprochene Intonationsfrage.<sup>327</sup>

in %	Intonationsfrage	Periphrastische Frage	Inversionsfrage
Boulevardstücke <sup>328</sup>	86	3	11
Romane <sup>329</sup>	78	8	14
Theaterstück: M.Duras <sup>330</sup>	82,5	4	13,5
Céline: <i>Voyage au bout de la nuit</i> – Dialoge <sup>331</sup>	76,0	2,5	11,5
Queneau: <i>Le chiendent</i> – Dialoge <sup>332</sup>	78,7	5,3	16

**Tab. 10: Anteil der Satzfragen in literarisch-konstruierter gesprochener Sprache**

<sup>324</sup> Vgl. Behnstedt: 1973, S. 56-58 und 61; Koch / Oesterreicher: 1990, S. 160.

<sup>325</sup> Vgl. Behnstedt: 1973, S. 35ff.; S. 44f. und S. 56. Koch / Oesterreicher (1990: 160) betrachten die Form *Quand c'est que tu viens?* nur noch als gesprochen.

<sup>326</sup> Vgl. Söll: <sup>3</sup>1985, S. 145; Koch / Oesterreicher: 1990, S. 160.

<sup>327</sup> Vgl. auch Krassin: 1994, S. 21.

<sup>328</sup> Aus: Terry, Robert M. (1970): *Contemporary French interrogative Structures*, Sherbrooke, zitiert in: Söll: <sup>3</sup>1985, S. 141.

<sup>329</sup> Aus: Schlyter, Börje (1957): "Types interrogatifs", in: *Moderna Språk* 51, S. 99-115, zitiert in Söll: <sup>3</sup>1985, S. 141.

<sup>330</sup> Vgl. Söll: <sup>3</sup>1985, S. 143.

<sup>331</sup> Vgl. Blank: 1991, S. 160. Die Summe der Anteile ergibt 90%, die sich dadurch erklären, dass die von Blank berücksichtigte *t-y*-Frage in der Tabelle nicht aufgeführt wird.

<sup>332</sup> Vgl. Blank: 1991, S. 285.

Die Tatsache, dass der Anteil der Intonationsfrage in den Boulevardstücken bzw. im Theaterstück von Duras höher als in den Romanen ist, legt die Annahme nahe, dass für die Nachahmung gesprochener Sprache die Textsorten relevant sind. So stellt Redecker (1993) fest, dass in Renauds Comic *Les choses au poing* die Intonationsfrage unabhängig von der sozialen Schicht vorherrscht. Der hohe Anteil der Inversionsfragen (bei allen Korpora über 10%) zeigt jedoch eine Abweichung von der authentischen gesprochenen Sprache. Hier zeigt sich, dass die Fragestruktur in den literarisch gesprochenen Texten vom Medium beeinflusst wird, denn wie Söll (<sup>3</sup>1985: 147) behauptet:

"Die Inversionsfrage muss einst auch im code parlé der dominierende Typ gewesen sein. Der code écrit hält diesen alten Zustand noch weitgehend fest (...)."

Darüber hinaus ist für Söll (<sup>3</sup>1985: 142) die Realisierung der Inversionsfrage in den fiktiven Dialogen ein Hinweis darauf, dass es sich, im Gegensatz zur tatsächlichen Mündlichkeit, nicht um spontane Sprache handelt. Wie die Gattung Comic die konzeptionelle Mündlichkeit im Bereich der direkten Frage realisiert, soll an der Comic-Serie *Les Frustrés* untersucht werden.

Da Comic-Texte durch Dialoge strukturiert sind, ist die Zahl der direkten Fragen in *Les Frustrés* erwartungsgemäß hoch. Werden die Fragen differenziert untersucht, so ist festzustellen, dass die Satzfragen die Wortfragen überwiegen: Sie stehen ungefähr in einem Verhältnis von 1,5:1.

Bei den Satzfragen ergibt sich ein klares Ergebnis: Die Intonation ist die häufigste Satzfrage in der Comic-Serie (238-mal). Durch diese Dominanz gelingt es Bretécher die gesprochene Sprache möglichst realitätsnah wiederzugeben. Das zweithäufigste Frageverfahren stellt die Inversion dar. Eine marginale Rolle spielt dagegen die periphrastische Frage mit nur 19 Okkurrenzen. So deckt sich in *Les Frustrés* die künstliche Nachahmung der wirklichen Sprache im Bereich der Satzfrage annähernd mit der von den Dialogen in Queneaus *Le chiendent*:

	in %
Intonationsfrage	77,3
Periphrastische Frage	6,2
Inversionsfrage	16,5

**Tab. 11: Satzfragen in *Les Frustrés***

Gleichzeitig widerlegt dieses Ergebnis die anfänglich erwogene Annahme, dass die Gattung Comic ein Einflussfaktor für die Häufigkeit der Intonationsfrage sein könnte. Entscheidender scheint vielmehr die persönliche Absicht des jeweiligen Autors sowie seine Einstellung zur Verwirklichung der konzeptionellen Mündlichkeit im Medium des Graphischen zu sein.

Die Inversionsfrage dient im Korpus dazu, höfliche Aufforderungen auszudrücken. Sie tritt in Verbindung mit *vouloir* und *pouvoir* in höflich-förmlichen Gesprächen auf. So rekurren die Comic-Figuren auf die Formen *voulez-vous* und *pouvez-vous*, wenn sie z.B. Arbeitskollegen um etwas bitten oder als Fernsehmoderatoren auftreten:

mademoiselle Dugland / voulez-vous venir me chercher / une appendicite / pour la chambre 38 / s'il vous plaît? (115,3)

le règlement de / votre facture ouiiiiii ... / pouvez-vous me rappeler / votre nom, monsieur? (84,1)

oui mais pouvez-vous dire / si dans le secteur presque / exclusivement masculin qu'est / la sculpto-architecture / vous vous êtes / heurtée à ... (116,5)

Die häufigsten festen Wendungen, die in Verbindung mit der Inversionsfrage vorzufinden sind, sind mit pronominalem Subjekt gebildet: *avez-vous*, *as-tu*, *veux-tu*, *pensez-vous*. Nur in Fernsehinterviews wird die komplexe Inversion mit nominalem Subjekt beobachtet:

Monseigneur Marty / l'église doit-elle / avoir des opinions / politiques? (32,3)

Janine Lemercier, la création / est-elle vraiment plus difficile / pour une femme? (116,1)

Mit der Inversion wird der Akzent auf die gestellte Frage gelegt. Diese kontextuelle Funktion tritt in den Einzelgeschichten nur sporadisch auf. In *Cher bienfaiteur* (S. 89) ist ein Arbeitgeber mit der Kündigung seiner Mitarbeiterin nicht einverstanden:

Il n'est pas question de préavis, / t'ai-je donné ta chance oui ou non? / t'ai-je formée, oui ou non / t'ai-je appris ton métier / oui ou non? (89,2)

tu te rappelles dans quel état / tu étais quand je t'ai connue? / RÉPONDS! (89,3)

Durch die Inversionsfrage wird die Mitwirkung des Sprechers bei der Einstellung der Mitarbeiterin hervorgehoben. Diese Betonung wird durch die Wiederholung der Struktur *t'ai-je* und die Endstellung von *oui ou non* verstärkt. Bemerkenswert ist, dass in diesen rhetorischen Fragesätzen die Inversion verwendet wird, während in der darauf folgenden Frage die Erwartung einer positiven Antwort mit der Intonation ausgedrückt wird. Bretécher macht wenig Gebrauch von der Inversionsfrage als diastratisch abhängiger Variable. Vielmehr legt die Autorin vereinzelt die geschriebene Frageform in den Mund ihrer Comic-Figuren aus der Mittel- und Oberschicht zwecks Ironisierung:

sentez-vous l'importance / du mot "valise"? (213,34)

mais est-ce complètement / de vous / qu'il s'agit? (238,4)

Puis-je savoir / en quel honneur / tu fais la gueule? (33,2)

Der der periphrastischen Frage zugeschriebene kontextfunktionale Aspekt kann im Korpus nicht festgestellt werden. Die Verwendung der Periphrase wird mit Eindeutigkeit lediglich Kindern zugeteilt. Sonst erweist sich die periphrastische Frage als ein neutrales Verfahren, einem Gesprächspartner eine direkte Frage zu signalisieren. Dieses Frageverfahren kann aber in Konkurrenz zur Inversionsfrage treten, wenn sprachliche Faktoren hinzutreten. So kann die Emphase auf einen Einwand bzw. Entsetzen ebenfalls mit einer durch *mais (enfin)* eingeleiteten *est-ce*-Frage ausgedrückt werden:

mais enfin est-ce que / tu te rends compte / que ta demande / est complètement / infantile, / que tu régresses / au stade / anal? (135,5)

mais est-ce que tu te sens / comme un agneau terrifié / chaque fois que tu rentres / chez toi à onze heures / du soir? (235,4)

An dieser Stelle ist zu erwähnen, dass Bretécher bei solchen Kontextbedingungen die schriftsprachliche Inversionsfrage bevorzugt. Außerdem legt der hohe Anteil an Inversionsfragen nahe, dass die Satzfragen in *Les Frustrés* nicht der authentischen Mündlichkeit entsprechen. Trotz der erwähnten gewissen Kontextabhängigkeit der Satzfragen passt sich die Autorin dem *code écrit* an.

Bei den Wortfragen lassen sich in der Comic-Serie folgende Fragetypen verzeichnen: Die Intonation mit der Spitzen- und Nachstellung des Fragewortes, die Inversion, die Periphrase, die superperiphrastische Frageform vom Typ *est-ce que + c'est que* und die Wortfrage mit *c'est que*. Das vorherrschende Fragewort ist *que* mit einer Konzentration auf der periphrastischen Frage: Der Anteil der feststehenden *qu'est-ce que*-Wendungen liegt bei 90,2%. Als weitere Fragewörter sind *comment* (14,4%), *pourquoi* (10,2%), *de/à/en quoi* (9,8%), *qui* (7,0%), *où* (5,6%), *combien* (3,7%), *quel* (2,8%) und *quand* (2,3%) zu nennen. In der folgenden Tabelle werden die Wortfragen nach den Fragetypen aufgeführt:

	Anzahl	%
Inversion	64	29,8%
<i>Est-ce que</i>	96	43,8%
Intonation: Fragewort vorne	33	15,3%
Intonation: Fragewort hinten	21	9,8%
<i>Est-ce que + c'est que</i>	4	1,9%
<i>c'est que</i>	1	0,5%

Tab. 12: Wortfragen in *Les Frustrés*

Die am häufigsten anzutreffende periphrastische Frage wird hauptsächlich durch das Fragewort *que* eingeleitet. Die *qu'est-ce que*-Frage ist somit als die neutrale Wortfrage in der Comic-Serie zu bewerten. Nur 9 Periphrasen gebraucht Bretécher mit *pourquoi*, *qui* und *quand* (je 3). In *Les Frustrés* konzentriert sich die Inversion in Wortfragen auf *comment* (16), *pourquoi* (11) sowie *que*, *qui*, *où* (je 8). Auffällig hierbei ist, dass die Wortfragen, die sich in der Regel auf feste Wendungen wie *comment voulez-vous...* (116,4) oder *comment peux-tu...* (188,39) reduzieren lassen, wenig gebräuchlich sind. Bretécher lässt ihre Comic-Figuren die schriftsprachliche Frageform benutzen, weil sie ihnen eine soziale Authentizität verleihen will. Die *Frustrés*-Figuren beanspruchen auch eine Zugehörigkeit zur hohen sozialen Klasse der Intellektuellen. In einem Fall korrigiert eine Frau die Interrogationsform ihrer Gesprächspartnerin:

(*La vraie politesse vient du cœur*, S. 300)

Pers. A: qui c'est? (300,7)

Pers. B: qui "est-ce" (300,7)

Über dem Durchschnitt liegt der Anteil der Intonation mit nachgestelltem Fragewort. Am häufigsten finden sich die Nachstellung bei *quoi* (11). Bretécher erreicht durch die Verwendung dieses Fragetyps die Mimesis gesprochener Sprache. Die übrigen im Korpus belegten Realisierungen sind Nachstellungen von *qui* und *combien* (je 3), *où* (2) sowie *quand* und *comment* (je 1). Zu erwähnen sind die familiären Konkurrenzformen *ça fait quoi* und *c'est quoi* für *que* und *quel*:

*ça fait quoi / comme effet?* (93,14)

*c'est intéressant ce que tu fais, / c'est quoi / l'idée?* (239,3)

Unerwartet für das auf Mittel- bzw. Oberschicht zugeschnittene Korpus sind die populären Fragetypen *comment c'est que* und *qu'est-ce que c'est que*, die jeweils in 1 bzw. 4 Fällen vorkommen. Während *comment c'est que* sozial niedrig von einer ausländischen Dienstangestellten verwendet wird, konnte eine diastratisch-diaphasische niedrige Markierung bei der anderen Frageform nicht festgestellt werden. Vielmehr handelt es sich um rhetorische Fragen, durch die Unzufriedenheit ausgedrückt wird:

*comment c'est / que vous vous / appelez?* (210,9)

*qu'est-ce que c'est que / cette connerie "Le Nouvel Homme" / dont les journaux de nanas / parlent tous / depuis / quelque / temps?* (236,1)

*TSSS TSSS ... allons allons / qu'est-ce que c'est que ça?* (115,14)

*qu'est-ce que c'est / que cette revue / Bérengère?* (106,10)

*Qu'est-ce que c'est encore / que ça?* (252,1)



Zusammenfassung der Ergebnisse:

In *Les Frustrés* ist kein Einfluss der Gattung Comic auf die Realisierung der Fragestrukturen erkennbar. Wie in anderen Textsorten basiert die Mimesis der gesprochenen Sprache im Bereich der direkten Frage auf der Intonation. Eine differenzierte Untersuchung in Satz- und Wortfrage hat ebenfalls einen Unterschied der Verteilung der direkten Frage ergeben: Bei der Wortfrage ist der Anteil der Periphrase und der Inversion höher als der der Intonation. Bezüglich der Periphrase wurde bei der Wortfrage eine Präferenz für das Fragewort *que* festgestellt. Eine diastratisch hoch markierte Verwendung der Inversionsfrage wurde vor allem bei den Wortfragen beobachtet. Weiterhin dient die schriftsprachliche Inversion im Korpus als Mittel zur Ironisierung der Zielgruppe. Die Untersuchung hat ergeben, dass Bretécher ihre literarische Mündlichkeit im Bereich der direkten Frage durch bestimmte Verfahren aufbaut. Neben der Intonation recurriert sie zum einen auf die Nachstellung des Fragewortes, zum anderen schreibt sie ihren Comic-Figuren diaphasisch niedrige Formen zu, die als sekundär sprechsprachlich zu bewerten sind.

### 7.3.5 Pronomina

#### 7.3.5.1 *On – nous*

Die Tendenz des Französischen zur Prädeterminierung zeichnet sich in seiner Subjektkonjugation ab, die die Präsenz von unbetonten Personalpronomina fordert. Dieser Sachverhalt ist insbesondere charakteristisch für das gesprochene Französisch. Das markante Phänomen für die prädeterminierende Tendenz stellt das Pronomen *on* dar, das dazu tendiert das Personalpronomen *nous* zu ersetzen.<sup>333</sup> Da diese spezifische Strukturierung des Pronominalbereichs typisch für das gesprochene Französisch ist, gilt der Gebrauch von *on* als Indiz für die Nachahmung gesprochener Sprache und wird daher Untersuchungsgegenstand im praktischen Teil dieses Teilkapitels sein. Zunächst soll ein Überblick über die Forschungslage vermittelt werden, mit dem Ziel den Gebrauch von *on* im Französischen in theoretischer Sicht zu verorten. Sodann wird im praktischen Teil untersucht, wie das Spannungsverhältnis zwischen gesprochener und geschriebener Sprache in der Verwendung von *on* und *nous* in *Les Frustrés* zum Ausdruck kommt.

---

<sup>333</sup> Vgl. Koch / Oesterreicher: 1990, S. 161.

Das Pronomen *on* wird als "Chamäleon" bzw. "polyfunktionales Pronomen"<sup>334</sup> und als "*pas-se-partout*-" bzw. "Universal-Pronomen"<sup>335</sup> bezeichnet, aufgrund seiner Verwendungsweisen, von denen drei unterschieden werden:<sup>336</sup>

1. *Emploi indéfini* (*on* = 'man')
2. *Emploi stylistique* (*on* = 'ich', 'du' usw.)
3. *Emploi personnel* (*on* = 'wir')

Diese Verwendungsweisen geben in der Forschungsliteratur Anlass zu der Frage, ob *on* unter die Indefinita oder unter die Personalpronomina einzuordnen ist. Krassin (1994: 108) weist darauf hin, dass das Pronomen *on* in Grammatiken einer der beiden Kategorien, aber nicht beiden zugeordnet wird. Der Etymologie nach (*on* < lat. HOMO) gilt der indefinite Gebrauch als der ursprünglichste. Über den personalen Gebrauch lassen sich zwei Thesen vertreten: Zum einen die Kontinuitätsthese, deren Vertreter die Verwendung von *on* für *nous* als ein altes Phänomen betrachten; zum anderen die Evolutionsthese, für deren Verteidiger es sich bei dem *nous* ersetzenden Personalpronomen *on* um ein junges sich ausbreitendes Phänomen handelt.<sup>337</sup>

Da die Verwendungsweisen des Pronomens *on* nur aus dem Kontext erschließbar sind,<sup>338</sup> ergeben sich in der Praxis oft Identifikationsprobleme. Insbesondere die Unterscheidung zwischen *on* 'wir' und *on* 'man' ist, wie im Satz *on n'a pas d'idée*,<sup>339</sup> nicht immer möglich. Die Schwierigkeit resultiert aus der Tatsache, dass die Konjugation des Pronomens *on* 'wir' sich nach der 3. Pers. Sing. richtet, denn "das Reflexivpronomen zu *on* 'nous' lautet weiterhin *se* und nicht *nous*".<sup>340</sup> Neben dem Kontext können sprachliche Faktoren zur Identifizierung der Verwendung von *on* 'wir' herangezogen werden. Zu nennen sind der *accord* von *on*<sup>341</sup> (*On est contents*)<sup>342</sup>, die Segmentierung *nous, on* (*Nous on attend les élections comme les autres*)<sup>343</sup> und *on* als Antwort auf eine Frage mit *vous* (2. Pers. Pl.) sowie *on* im Wechsel mit *nous*:

<sup>334</sup> Vgl. Hunnius: 1981, S. 76.

<sup>335</sup> Vgl. François, Denise (1976): "Sur la variété des usages linguistiques chez les adultes. Relations entre langage et classes sociales", in: *La Pensée* 190, S.63-73, zitiert in Hunnius: 1981, S. 85.

<sup>336</sup> Vgl. Söll: <sup>3</sup>1985, S. 135f.; Müller: 1970, S. 53; Krassin: 1994, S. 107.

<sup>337</sup> Vgl. die jeweils vertretene Position der Linguisten in: Hunnius: 1981, S. 77ff.; Blaikner: 1993, S. 14ff.; Krassin: 1994, S. 109.

<sup>338</sup> Vgl. Söll: <sup>3</sup>1985, S. 136.

<sup>339</sup> Beispiel aus Blaikner: 1993, S. 20.

<sup>340</sup> Söll: <sup>3</sup>1985, S. 136.

<sup>341</sup> Zur Grammatikalisierung von *on*, vgl. Grafström: 1969, S. 289 und 294; Söll: <sup>3</sup>1985, S. 135; Krassin: 1994, S. 109.

<sup>342</sup> Beispiel aus einem Sketch des Kabarettisten Bedos, Guy (1989): *Petites drôleries et autres méchancetés sans importance*, Paris, zitiert in Krassin: 1994, S. 114.

<sup>343</sup> Söll: 1969a, S. 543.

nous ne voulions pas de bagarres dans la rue. On ne voulait pas que la guerre civile s'instaure en France, vous comprenez? (Söll: 1969a, S. 545)

Dagegen ist die Kombination des Subjekts *on* mit dem Possessivpronomen *notre* bzw. *nos* kein zuverlässiges Indiz für das Auftreten von *on* 'wir'.<sup>344</sup> Das Beispiel von Krassin (1994: 114) *on a fait nos devoirs* kann im Deutschen entweder mit "Wir haben unsere Hausaufgaben gemacht" oder "Man hat unsere Hausaufgaben gemacht" bzw. "Unsere Hausaufgaben wurden gemacht" übersetzt werden. Die beiden letzten Alternativen verdeutlichen, dass, wenn ein unbestimmtes Subjekt-Pronomen *on* auftritt, es sich um eine unpersönliche Konstruktion handeln kann, die als 'der Passiv'ersatz' im modernen Französisch<sup>345</sup> gilt. Wie in Passivkonstruktionen tritt das Subjekt zurück, mit dem Unterschied, dass das Pronomen *on* die Information eines belebten Subjekts beinhaltet. Dem stilistischen Gebrauch haben wir bisher wenig Aufmerksamkeit geschenkt, da er für unsere Fragestellung nicht zentral ist und in gesprochener Sprache nicht häufig auftritt. Außerdem lässt sich die stilistische Verwendungsweise von *on*, die zum Ausdruck von Ironie, Verachtung oder Zuneigung dient,<sup>346</sup> ohne Schwierigkeit aus dem Kontext erschließen.

Aus den dargestellten Verwendungsweisen des Pronomens *on* ragt der Gebrauch von *on* für *nous* hervor, der als Erscheinung gesprochener Sprache unabhängig vom sozialen Status betrachtet wird.<sup>347</sup>

"Tous les locuteurs emploient actuellement *on* pour *nous*, y compris les hommes politiques dans leurs discours publics, de quelque tendance qu'ils soient." (Blanche-Benveniste: 1997, S. 40)

Jedoch wird das Personalpronomen *nous*, trotz der Dominanz von *on* 'wir', im gesprochenen Französisch keineswegs vollständig verdrängt.<sup>348</sup> Vielmehr rührt die Konkurrenz von *on* und *nous*, die im Geschriebenen fehlt, von ihren semantischen Unterschieden her, denn beide Pronomen sind nicht immer austauschbar, worauf Hunnius (1981: 83) aufmerksam macht.<sup>349</sup> Greive (1978)<sup>350</sup> vertritt die Auffassung, dass die Verwendung von *nous* vorwiegend eine rhematische Funktion (Ersterwähnung) übernimmt, während *on* thematisch (Vorerwähnung) gebraucht wird. Zu einer ähnlichen Funktionsunterscheidung kommt Blaikner (1993: 21f.) in ihrem Versuch zur

<sup>344</sup> Söll: 1969a, S. 544, Söll: <sup>3</sup>1985, S. 136.

<sup>345</sup> Söll: <sup>3</sup>1985, S. 130.

<sup>346</sup> Vgl. Müller: 1970, S. 51f.; Söll: <sup>3</sup>1985, S. 135, Fußnote 49; Krassin: 1994, S. 107.

<sup>347</sup> Vgl. Grafström: 1969, S. 275; Söll: <sup>3</sup>1985, S. 137; Blaikner: 1993, S. 19; Krassin: 1994, S. 108.

<sup>348</sup> Vgl. Krassin: 1994, S. 109.

<sup>349</sup> Vgl. auch hierzu Blaikner: 1993, S. 18.

<sup>350</sup> "Zur Linguistik des gesprochenen Französisch", in: *Archiv für das Studium der Neueren Sprachen und Literaturen* 215, S. 33-48, zitiert in Hunnius: 1981, S. 83.

Abgrenzung von *on* und *nous*, wenn sie feststellt, dass *nous* im Gesprochenen die Funktion des Kontrastes:

1. als Starter bzw. als "rupture"
2. affektiv-emphatisch: *Nous en vendons beaucoup, Madame.*
3. Markierung einer Zusammengehörigkeit: *Nous revendiquons...*

und die Funktion der Disambiguierung besitzt.<sup>351</sup> Mit dem Gebrauch von *on* wird hingegen nach Blaikner (1993: 34) "Entpersonalisierung" erreicht. Als weitere Funktion von *nous* führt Krassin (1994: 117) die offizielle Sprechweise an.

Als nächstes stellt sich die Frage nach der Ursache für den Ersatz von *on* 'wir' für *nous*, der spezifisch für das gesprochene Französisch ist. Anhand des Modells von Koch / Oesterreicher (1990) lassen sich die Affinitäten von *on* 'wir' und Nähesprache erklären. Unter den Kommunikationsbedingungen des Modells sind im Kontext der Untersuchung des personalen Pronomens der Faktor der Spontaneität und die damit zusammenhängende Versprachlichungsstrategie des Planungsaufwands entscheidend, für die gilt, dass eine zunehmend nähesprachliche Prägung mit stärkerer Spontaneität und geringerer Planung einhergeht. Daraus erklärt sich das Ökonomieprinzip<sup>352</sup> in gesprochener Sprache, das sich in "geringer paradigmatischer Differenzierung und Unschärfen in der Referentialisierung"<sup>353</sup> niederschlägt. Ferner tritt der außersprachliche Kontext in mündlicher Kommunikation verstärkt auf, der für die Eindeutigkeit der *on*-Verwendung, wie bereits erwähnt, unerlässlich ist.<sup>354</sup> Von daher erscheint die von Krassin (1994: 111) erwogene Argumentation, dass "Unpersönlichkeit und Anonymität [von *on* im Gesprochenen] eigentlich nicht der von Koch / Oesterreicher skizzierten Sprache der Nähe entsprechen", als nicht akzeptierbar.

Eine vergleichende Auswertung der Korpora geschriebener und gesprochener Sprache bei Krassin (1994: 111ff.) ergibt für das Pronomen *on* einen erhöhten Anteil im Gesprochenen, wogegen das Pronomen *nous* im Geschriebenen dominiert. In den jeweiligen Untersuchungen, in denen die unterschiedlichen Bedeutungen von *on* nicht berücksichtigt wurden, ergeben sich starke Schwankungen zwischen *on* und *nous*. Untersuchungen, die sich mit dem Verhältnis zwischen *on* 'wir' und *nous* in literarischen

---

<sup>351</sup> Siehe den Forschungsüberblick in Krassin (1994: 110f) über die semantische Differenzierung zwischen *on* und *nous*.

<sup>352</sup> Vgl. Hunnius: 1981, S. 87; Krassin: 1994, S. 117.

<sup>353</sup> Koch / Oesterreicher: 1990, S. 104.

<sup>354</sup> Vgl. die ähnliche Argumentation François, Denise (1976): "Sur la variété des usages linguistiques chez les adultes. Relations entre langage et classes sociales", in: *La Pensée* 190, S. 63-73, zitiert in Hunnius: 1981, S. 85.

Texten beschäftigen, zeigen ebenfalls heterogene Ergebnisse. In der Arbeit von Blank (1991: 279) werden für *on* 'wir' in Queneaus Werken Verhältnisse von 3:1 (*Le chiendent*), 9:1 (*Zazie dans le métro*) und 1:20 (*Le Vol d'Icare*) vermerkt. In *Le chiendent* betrifft der Anteil von 76,7% für *on* 'wir', der aus den absoluten Zahlen Blanks berechnet werden kann, überwiegend die Dialogpassagen.<sup>355</sup> Einen gleichen Anteil (60-70% von *on* 'wir') weist nach Blank (1991: 153) Célines *Voyage au bout de la nuit* in Récit und Dialog auf.

Zum Gebrauch von *on* 'wir' und *nous* in literarisch gesprochenen Texten liegt die Untersuchung von Krassin (1994: 115) vor, die zu folgenden Ergebnissen kommt:

Verhältnis	<i>on</i> 'wir' : <i>nous</i>	
Autobiographische Erzählung		
Bohringer (1988)	7,3	: 1
Romane: San Antonio (1987)	1,6	: 1
Page (1982)	5,7	: 1
Jonquet (1985)	48,7	: 1
Cavanna (1985) <sup>356</sup>	9	: 1
ab S. 261	1	: 2,1
Theaterstücke: Grumberg (1990)	21,4	: 1
Vivaner (1990)	1,8	: 1
Sketch-Texte Bedos (1989)	3,9	: 1

Wie in authentischen sprechsprachlichen Korpora ergeben sich in literarisch-fiktiven gesprochenen Texten Diskrepanzen bezüglich des Einsatzes von *on* 'wir', und zwar durch alle untersuchten Gattungen hindurch. Ferner zeigt sich, dass die Autoren das Merkmal *on* 'wir' als sprechsprachliches Merkmal erkannt haben und es je nach verfolgter Intention unterschiedlich stark in ihren Texten einsetzen, um gesprochene Sprache nachzuahmen. Wie Bretécher dieses Merkmal gesprochener Sprache in ihrer Comic-Serie handhabt, soll im praktischen Teil untersucht werden.

Von den drei Verwendungsweisen lässt Bretécher die Verwendung von *on* 'wir' gegenüber der *on* 'man'-Verwendung dominieren, während das stilistische *on* eine marginale Rolle hat:

<sup>355</sup> Vgl. Blank: 1991, S. 279.

<sup>356</sup> Krassin (1994: 116) trennt den Text Cavannas in zwei Teile, da ab Seite 261 angehäuft das *nous* in die Erzählung eingebunden wird.

	Anzahl	%
<i>on</i> 'man'	160	35,6%
<i>on</i> 'wir'	259	57,7%
stil. <i>on</i>	30	6,7%
$\Sigma$ <i>on</i>	449	100,0%

**Tab. 13: Die Verwendungsweisen von *on* in *Les Frustrés***

Die Dominanz des *nous* ersetzenden *on* in der literarisch-fiktiven gesprochenen Sprache von *Les Frustrés* wurde anhand des Vergleichs von *on* 'wir' – *nous* bestätigt:

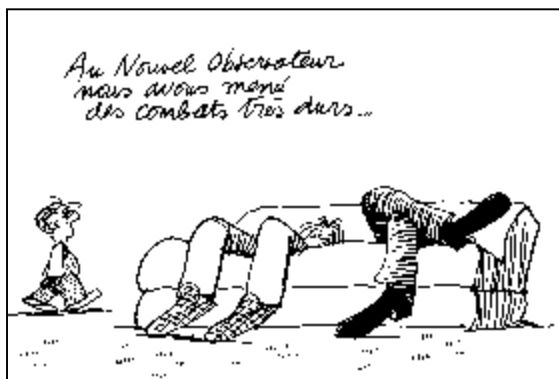
	Anzahl	%
<i>on</i> 'wir'	259	77,1%
<i>nous</i>	77	22,9%

**Tab. 14: Gebrauch von *on* 'wir' im Vergleich zu *nous* in *Les Frustrés***

Mit einem Verhältnis von 3,3:1 zwischen *on* und *nous* kommen die Comic-Texte Bretéchers den Sketch-Texten von Bedos nahe. In der Gattung Comic ist der erhöhte Anteil von *on* 'wir', wie in allen anderen fiktiv gesprochenen Texten, bedingt durch ihre hohe Dialogizität. Bei den Comics kommt hinzu, dass der Kontext bildlich vorhanden ist, der für semantische Eindeutigkeit sorgt. Vor allem aber ist das sprechsprachliche Pronomen *on* 'wir' auf die Absicht der Comic-Autorin zurückzuführen, ihre Comic-Figuren möglichst realitätsnah sprechen zu lassen. Das *on* 'wir' gehört zum Merkmalrepertoire gesprochener Sprache Bretéchers; durch seinen häufigen Einsatz konstruiert sie ihre fiktive Mündlichkeit.

Bretécher legt ihren Comic-Figuren der Mittel- und Oberschicht das sprechsprachliche *on* 'wir' in den Mund, wenn spontanes Sprechen in privater und vertrauter Umgebung simuliert werden soll. In offiziellen Situationen hingegen lässt die Comic-Autorin ihre Protagonisten das distanzsprachliche *nous* benutzen. Diese situative Verwendung lässt sich für *nous* in der Comic-Serie für Fernsehauftritte belegen (*L'église dans notre temps* (S. 32), *Que ma joie demeure* (S. 276), *vingt minutes pour comprendre* (S. 265)). Weiterhin wird durch *nous* die Markierung einer Distanz festgestellt, wenn die Gesprächspartner sich fremd sind und sich siezen (*Un après-midi de Miquette* S. 209-220).

Als häufigster semantischer Grund für den Einsatz von *nous* in der Comic-Serie ist der Ausdruck des Kontrastes zu nennen, wobei er sich auf die Unterpunkte von Blaiker "Markierung einer Zusammengehörigkeit" und "affektiv-emphatisch" konzentriert. Erwartungsgemäß bezeichnet das Pronomen *nous* eine Gruppenzugehörigkeit in *Les Frustrés*, da die Autorin die Gruppe der linken Intellektuellen inszeniert. Nach außen grenzt sich der Linksintellektuelle, der zu Wort kommt, von anderen Personen bzw. Gruppen ab:



**Bild 10: Les pionniers (58,1)**

© *Les Frustrés* von Claire Bretécher 2004.

Eine affektiv-emphatische Verwendung von *nous* tritt mehrfach auf, wobei diese Funktion im Korpus oft mit der Gruppenzugehörigkeit gekoppelt ist:

nous avons de graves / décisions à prendre / au Palais Bourbon! (42,8)

oui mais / nous sommes / des bourgeois / privilégiés ... (56,7)

ma femme va être si contente! / nous n'en avons que 344! (49,10)

nous ne / les faisons plus / que pour / oreilles / percées (155,2)

Dagegen fand sich *nous* selten als Starter bzw. "rupture". In *L'image du père* (S. 192) z.B. setzt das *nous* im ersten Bild den Anfang einer Sequenz und gleichzeitig den Anfang der Geschichte: Gefasst wird der Entschluss sich zum Besten der Kinder, trotz der Scheidung, zu versöhnen. Im weiteren Verlauf des Gesprächs wird auf *on* 'wir' rekurriert:

- je t'ai demandé de venir / parce que j'ai réfléchi: / ce n'est pas parce que / nous sommes séparés / que nous devons / nous haïr (192,1) [...]
- et voilà / on retombe dans / les mesquineries (192,10)

Nur in einem Fall bildet die Verwendung des Pronomens *nous* zur Disambiguierung die ironische Grundlage des Textes. Die Ironie entsteht dadurch, dass die Verwendung von *nous* zur Disambiguierung in der Geschichte *Les deux orphelines* aufgrund der zeichnerischen Darstellung der handelnden Personen überflüssig ist (Vgl. Bild 11 und

12). Eine Kommutation von *nous* mit *on* würde eine andere Reaktion beider Frauen auslösen, die nicht in die Dramaturgie Bretéchers passen würde:



**Bild 11: Les deux orphelines  
(188,47)**

© *Les Frustrés* von Claire Bretécher  
2004.



**Bild 12: Les deux orphelines  
(189,48)**

© *Les Frustrés* von Claire Bretécher  
2004.

Die Präsentation des außersprachlichen Kontextes durch die zeichnerischen Bilder macht Gesprächssituationen in Comics klar und reicht deshalb zur Disambiguierung aus. Dies könnte der Grund sein, warum diese Funktion von *nous* in *Les Frustrés* nicht erscheint. Außerdem unterhalten sich in der Comic-Serie in einem Bildkasten oft nur zwei Figuren, so dass Missverständnisse eines Sachverhalts durch weitere Gesprächsteilnehmer ausgeschlossen werden können.

Die Verwendung von *on* 'wir' und *nous* als diastratische Markierung konnte im Korpus festgestellt werden. Das folgende Beispiel veranschaulicht die niedrige diastratische Markierung des Pronomens *on*: In *c'est nous qu'on reste fidèles aux travailleurs* (182,6) bricht Bretécher durch die Verwendung des *on* 'wir' in der Präsentativkonstruktion das Konjugationsparadigma. Die Konjugation der 3. Pers., die den Gebrauch von *on* 'wir' erfordert, anstelle der 1. Pers. ist charakteristisch für das



*français populaire*.<sup>357</sup> Hingegen ist der Rekurs von *nous* im Bild 13 als hoch diastratisch markiert:



**Bild 13: Belle-maman (234,4)**

© *Les Frustrés* von Claire Bretécher 2004.

Bretécher setzt in Bezug auf die Verwendung von *on* 'wir' durch Kinder und Jugendliche die konzeptionelle Mündlichkeit richtig um.<sup>358</sup> Die Autorin setzt bei Jugendlichen konsequent das Pronomen *on* 'wir' ein, wie in der Geschichte *Vingt minutes pour comprendre* (S. 265), in der Jugendliche sich in einer Fernsehdebatte zum Thema Alkohol und Drogen äußern:

Pers. A: ben ... eeee ... c'est / pasque rien / m'intéresse dans / la vie eeee, avec / le nucléaire tout ça / on est écœurés alors / les jeunes / on se drogue (265,2)

Pers. B: moi je crois que c'est par manque / d'amour, bon enfin on vit / dans un monde très très dur / eeee enfin complètement / déshumanisé alors les jeunes / on en a / marre / alors / on se / shoote (265,3)

Pers. C: C'est très important / ce que tu viens / de dire là / Hermine ... (265,3)

Pers. D: je pense que les jeunes on a pas de champ / ouvert à notre besoin d'action eeee / on n'a pas d'idéal bon, la civilisations (sic) / occidentale est en train de s'écrouler, / y a plus de valeurs alors eee / y a plus de valeurs ... (265,4)

Im Korpus konnte ebenfalls festgestellt werden, dass bei Kindern das *on* 'wir' ganz *nous* ersetzt:



**Bild 14: L'image du père (192,12)**

© *Les Frustrés* von Claire Bretécher 2004.

<sup>357</sup> Vgl. Gadet: 1992, S. 77.

<sup>358</sup> Vgl. Blaikner: 1993, S. 31ff.; Krassin: 1994, S. 112f.

Zu den kontextuell-semantischen Gründen konnte abschließend festgestellt werden, dass die Comic-Figuren das *on* 'wir' durchgehend benutzen, wenn über Dritte mit Beteiligung des *Ich* gesprochen wird:

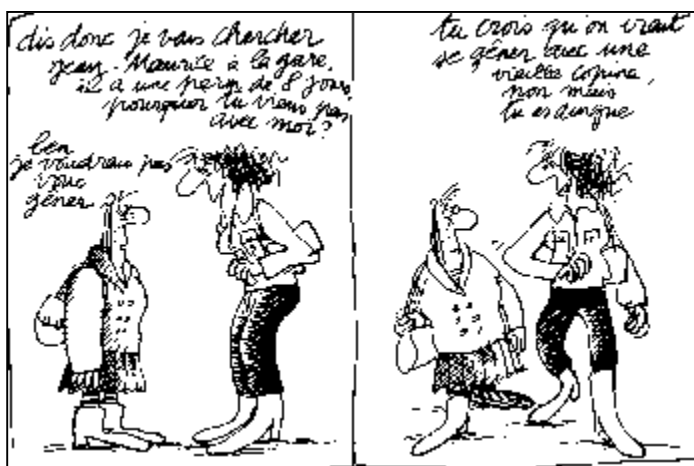


Bild 15: Chandelle (166, 1/2)

© Les Frustrés von Claire Bretécher 2004.

Wenden wir uns den sprachlichen Aspekten beider Pronomen zu, so ist zunächst zu erwähnen, dass Bretécher bei der medial-schriftlichen Verwendung von *on* 'wir' eine graphische Realisierung der Mündlichkeit vornimmt, da in *Les Frustrés* nur in wenigen Fällen das *on* 'wir' grammatikalisiert wird:

normalement / on devrait être / anormales! (44,12)

... on s'est retrouvées / à quatre nanas / dans un restaurant super / on s'est beurrées à mort / on était / rondes- / défoncées (124,7)

Der Einsatz von *on* 'wir' zur Mimesis gesprochener Sprache lässt sich außerdem durch seine Kombination mit dem sprechsprachlichen syntaktischen Verfahren der Segmentierung bestätigen. Ein Vergleich der Verbindungen *nous*, *on* und *nous*, *nous* hat zu folgendem Ergebnis geführt: 18 Fälle der segmentierten Subjektpronomen der 1. Pers. Pl. stehen mit der sprechsprachlichen Form *on* 'wir', dagegen nur 2 Fälle mit *nous*:

nous on ne / fait RIEN! (15,4)

tu comprends, nous on ne veut pas / de rose [...] (259,6)

oui mais nous on a / des comptes séparés ... (64,3)

Weiterhin konnte ein Zusammenhang zwischen *on* 'wir' und dem *futur simple* festgestellt werden: Das *futur simple* kommt viermal häufiger mit dem sprechsprachlichen Pronomen *on* 'wir' als mit *nous* vor. Dieser hohe Anteil legt nahe, dass das *futur simple* in der gesprochenen Sprache eine größere Rolle spielt, als allgemein vermutet wird.<sup>359</sup>

pff ... s'il n'y a / plus de papier on / lira moins de conneries ... (28,6)

on causera / chiffons / une autre fois! (182,8)

<sup>359</sup> Siehe Teilkapitel 7.3.6

y a que / comme ça / qu'on pourra / retrouver / des rapports cool (288,4)

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass sich Bretécher in *Les Frustrés* des Merkmals von *on* anstelle von *nous* für die Nachahmung gesprochener Sprache bedient. Die Verwendung von *nous* beschränkt sich auf die Gruppenzugehörigkeit und den affektiv-emphatischen Ausdruck. Darüber hinaus setzt die Autorin *nous* diaphasisch in offiziellen Situationen bzw. unter Fremden ein.

### 7.3.5.2 *Ça* und *cela*

"[...] il est dommage de voir ignorés ou traités comme marginaux certains éléments qui jouent un rôle essentiel en français parlé. C'est le cas de *ça* souvent considéré comme variante familière, voire populaire, de *cela* [...]." Porquier (1972: 9)

Um diesen Mangel wettzumachen wird in diesem Teilkapitel auf dieses bisher wenig untersuchte sprechsprachliche Phänomen eingegangen. Hierbei stützt sich der theoretische Teil vorwiegend auf die beiden Darstellungen, die ausführlich das Pronomen *ça* untersuchen: Zum einen handelt es sich um die Dissertation von Paul (1967) und zum anderen um die Monographie (Kapitel IV, S. 118-125) von Krassin (1994), die nicht nur eine zusammenfassende Übersicht über den Sachverhalt, sondern mit ihrer empirischen Untersuchung auch einen grundlegenden Beitrag für die *ça*-Forschung liefert. Im praktischen Teil dieses Teilkapitels wird dann auf die Aspekte von *ça* in *Les Frustrés* eingegangen.

Im Französischen haben die Pronomen *cela* und das durch Kontraktion entstandene *ça* eine distinkte Verteilung: Während *cela* der geschriebenen Sprache (medial graphisch) angehört, wird *ça* im gesprochenen Französisch (medial phonisch) allgemein verwendet.<sup>360</sup> Nach Paul (1967: 13) hat *ça* eine doppelte Entwicklung durchlaufen: Eine vertikale Entwicklung vom *français populaire* in die höheren Sprachschichten und eine horizontale Entwicklung, in der sich die Funktionen von *ça* von einem Demonstrativpronomen zu einem neutralen Pronomen der 3. Pers. Sg. vervielfältigt haben. So ist im Bereich der impersonalen Ausdrücke eine Verdrängung von *il* durch *ça* feststellbar, die unerlässlich ist, um einer Verwechslungsgefahr mit dem maskulinen Personalpronomen der dritten Person wie in *ça sent mauvais*<sup>361</sup> vorzubeugen.

<sup>360</sup> Vgl. Söll: <sup>3</sup>1985, S. 114; Koch / Oesterreicher: 1990, S. 153.

<sup>361</sup> Paul: 1967, S. 131.

*Ça* wird als "passe-partout-Wort"<sup>362</sup> bezeichnet, das ähnlich wie *on* den Gesetzmäßigkeiten gesprochener Sprache entgegenkommt. Im Vordergrund steht für Krassin (1994: 124) das Ökonomieprinzip, denn das sprechsprachliche Pronomen *ça* ist aufgrund seiner kontextfunktionalen Aspekte vielseitig einsetzbar. Mit dem genus- und numerusneutralisierenden Pronomen kann ein Sachverhalt ausgedrückt werden, ohne den Agens zu nennen. Darüber hinaus kann *ça*, das sich ursprünglich auf Unbelebtes beschränkte, für Menschen verwendet werden, ohne dass die Personen näher bestimmt werden. Paul (1967: 42ff.) weist darauf hin, dass der stellvertretende Gebrauch von *ça* für Belebtes eine negative Bewertung wie Geringschätzung und Verachtung mit sich bringt.<sup>363</sup> Solch ein sprechsprachlicher Gebrauch ist für das *français branché* charakteristisch und trifft auf bestimmte Verben wie *ça craint*, *ça me branche*, *ça m'interpelle* zu.<sup>364</sup> Bollée (1997: 31) stellt fest, dass die hierbei auftretende Valenzänderung sich auf weitere Verben erweitern lässt, die Bretécher in ihrer Comic-Serie *Agrippine* verwendet: *ça esclave*, *ça persécute*. Diese Funktion in Bezug auf Menschen lässt sich nicht auf *cela* übertragen. Ebenso ist ausschließlich das neutrale Demonstrativpronomen *ça* in Segmentierungen als segmentiertes und stellvertretendes Element anzutreffen, dessen Präsenz für Krassin (1994: 118) durch seine große Allgemeinheit und seinen hinweisenden Charakter bedingt ist. Weitere funktionale Unterschiede zwischen *ça* und *cela* lassen sich durch außersprachliche Einflussfaktoren erklären, nach denen Oberschichtssprecher und offizielle Situationen die Verwendung von *cela* begünstigen.

Der Gebrauch von *ça* ist nicht auf die gesprochene Sprache beschränkt, sondern findet sich auch in Zeitungen, Werbung, Theaterstücken und in Romanen.<sup>365</sup> Im Geschriebenen kommt es jedoch nicht so häufig wie im Gesprochenen vor. Vielmehr geht sein Einsatz im Schriftlichen auf die Nachahmung gesprochener Sprache zurück, da "sein Übergewicht [...] vom Gesprochenen über den Dialog bis zum *Récit* des Geschriebenen abnimmt".<sup>366</sup> Eine Auswertung der Korpora literarisch-konstruierter gesprochener Sprache zeigt ein deutliches Übergewicht von *ça* in Dialogen und Monologen, so dass von einer Verdrängung von *cela* gesprochen werden kann.<sup>367</sup>

---

<sup>362</sup> Krassin: 1994, S. 118.

<sup>363</sup> Vgl. die depreziative Konnotation von *ça* für Personen in Blank: 1991, S. 155.

<sup>364</sup> Vgl. Borrell: 1986, S. 74; Verdelhan-Bourgade: 1990, S. 64 und 199, S. 68.

<sup>365</sup> Vgl. Porquier: 1972, S. 10, Krassin: 1994, S. 119ff.

<sup>366</sup> Krassin: 1994, S. 119.

<sup>367</sup> Vgl. Krassin: 1994, S. 121 u. S. 124.

Blank (1991: 281): Quenau, <i>Le Chiendent</i> : Dialoge	13	:	1
Blank (1991: 155): <sup>368</sup> Céline, <i>Voyage au bout de la nuit</i> : 1. Teil	7	:	1
2. Teil	20	:	1
Krassin (1994: 121): <sup>369</sup> <u>Autobiographische Erzählung:</u> Bohringer (1988)	14,7	:	1
<u>Romane:</u> San Antonio (1987)	4,9	:	1
Page (1982)	142	:	1
Jonquet (1985)	236	:	1
Cavanna (1985)	100,6	:	1
<u>Theaterstücke:</u> Grumberg (1990)	156	:	0
Vivaner (1990)	62,3	:	1
<u>Sketch-Texte:</u> Bedos (1989)	50,4	:	1

**Tab. 15: Vergleich der Verhältnisse von *ça* und *cela* in literarisch-konstruierter gesprochener Sprache**

Der Einsatz von *ça* zur Mimesis gesprochener Sprache in *Les Frustrés* soll als nächstes untersucht werden.

Die Verwendung von *ça* anstelle von *cela* kommt in der Comic-Serie durchgehend zum Einsatz, so dass sie eins der wichtigsten Merkmale der konzeptionellen Mündlichkeit Bretéchers konstituiert. Die folgende Tabelle zeigt das Vorkommen der drei Pronomina *ça*, *cela* und *ceci*, die als Subjekt, Objekt und in präpositionalen Ergänzungen auftreten können:

	Anzahl	%
<i>ça</i>	557	97,2%
<i>cela</i>	13	2,3%
<i>ceci</i>	3	0,5%
Σ	573	100,0%

**Tab. 16: Verteilung von *ça*, *cela* und *ceci* in *Les Frustrés***

<sup>368</sup> Blank differenziert nicht nach Dialog und *Récit*, da es keine Unterschiede gebe.

<sup>369</sup> Die Verhältnisse wurden auf der Grundlage der angegebenen absoluten Zahlen berechnet.

Es zeigt sich eine deutliche Dominanz von *ça*, das in einem Verhältnis von 42,8:1 zu *cela* steht. *Cela* hat im Korpus eine betonende Funktion und tritt bei Oberschichtssprechern auf. Auf diese Weise möchte sich Bretécher über die gestelzte Sprechweise ihrer Comic-Figuren lustig machen, die zeichnerisch verstärkt durch ihr manieriertes Verhalten zum Ausdruck kommt:



**Bild 16: Du côté de chez Glucksmann (179,5)**

© *Les Frustrés* von Claire Bretécher 2004.

Die Wendung *cela dit* kommt 5-mal vor, während *ceci dit* mit zwei Okkurrenzen die Hauptverwendung von *ceci* in *Les Frustrés* darstellt:

*cela dit si elle veut / pas le savoir je lui dirai / plus rien un point / c'est tout* (146,12)  
*cela dit / je confesse une faiblesse ridicule / vis-à-vis de mes petits-enfants ...* (276,10)  
*ceci dit on ne bosse pas / toute la journée ...* (96,9)  
*ceci dit si je fais ce boulot / c'est pas pour le plaisir!* (53,9)

Eine Aufschlüsselung der *ça*-Verwendung nach Satzteilen zeigt, dass die Subjektfunktion überwiegt. Weiterhin ist bei der Bewertung der syntaktischen Funktionen von *ça* eine hohe prozentuale Häufigkeit von *comme/comment ça* zu erkennen, die in der folgenden Tabelle gesondert aufgeführt wird:

	Anzahl	%
Subjekt	410	73,6%
Dir. Objekt	101	18,1%
Präpositionale Erg.	19	3,4%
<i>comme/comment ça</i>	27	4,8%
Σ	557	100,0%

**Tab. 17: Syntaktische Funktionen von *ça* in *Les Frustrés***

Da Bretécher den Gebrauch von *ça* in *Les Frustrés* generalisiert, ist seine Einsetzung in unterschiedliche Funktionen nicht verwunderlich. Durch die starke Einbindung des

situativen Kontextes in die fiktiv-mündliche Kommunikation ist die Anwendung von *ça* als Demonstrativpronomen, das auf Sachverhalte oder aber auf Gegenstände hinweist, in der Comic-Serie stark vertreten, wie im folgenden zweiten Beispiel:

on va chercher / un nom, *ça* va être marrant (292,7)  
 Qu'est-ce que c'est encore / que *ça*? (252,1)

Weiter wird *ça* als neutrales Pronomen vielseitig eingesetzt. Eine morphosyntaktische Besonderheit ist die Einsetzung von *ça* in Analogie zu impersonalen Ausdrücken anstelle eines Personalpronomens bei transitiven Verben:

Trouve mieux / *ça* enregistre (140,11)  
 oui, moi j'ai / une espèce de douleur / sur le côté, là, tu vois *ça* monte et puis / *ça* irradie dans / le bras ... (76,2)  
 [...] des institutions / aussi solidement ancrées / que la famille et le / mariage, eh ben / *ça* tombe / en digue-digue ... (14,3)

Der Gebrauch von *ça* in Verbindung mit Verben kann auch stellvertretend für Personen stehen. Bezogen auf das gesamte Vorkommen finden sich im Korpus insgesamt 8 Okkurrenzen, so dass es sich nur um ein peripheres Phänomen handelt:

dites donc / *ça* usine dur / ici ... (77,10)  
 je t'ai appelé / la semaine dernière / *ça* répondait pas (91,1)  
*ça* craint sec! (267,8)  
*ça* se trousse, *ça* rigole, / *ça* y va! (11,5)

Wie bereits aus der Forschungsliteratur sowie aus der eigenen Untersuchung im Teilkapitel 7.3.1.1 hervorgegangen ist, ragt die Rolle von *ça* im Korpus bei der Segmentierung heraus. In der Comic-Serie *Les Frustrés* bezieht sich die Segmentierung von *ça* auf das Subjekt. 20% der segmentierten Subjekte im Korpus fallen auf *ça*. Wird das Vorkommen von *ça* in segmentierter und ersetzender Funktion ausgesondert, zeigt sich ein höherer Anteil von *ça* als ersetzendes Subjekt:

	Anzahl	%
segmentiert	39	48,8%
ersetzend	41	51,3%
Σ	80	100,0%

**Tab. 18: Anteil des segmentierten und ersetzenden *ça* in Subjektfunktion**

Zum Schluss bleibt die Elidierung des sprechsprachlichen *ça* zu erwähnen, das Bretécher einmal zum Einsatz bringt, um verstärkt schnelles Sprechen zu inszenieren:

le comble ç'a été quand / cette grande conne d'américaine / s'est mise à passer le soir / à la maison [...] (194,9)

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die Verwendung von *ça* anstelle von *cela* in *Les Frustrés* generalisiert wird und ein Markenzeichen der Comic-Serie konstituiert. Bei der Konstruktion konzeptioneller Mündlichkeit stützt sich Bretécher auf dieses sprechsprachliche Phänomen, um ihren Dialogtexten Authentizität zu verleihen. Die Untersuchung hat das Eindringen von *ça* in die literarisch-gesprochene Sprache bestätigt, wobei sein häufiges Vorkommen im Korpus einen starken Einfluss der Gattung Comic vermuten lässt. Denn in Comics bestehen mehr Gelegenheiten das ohnehin sprachlich vielseitig einsetzbare *ça* in Dialogtexte einzubauen, aufgrund der starken Einbindung des situativen Kontextes durch die Zeichnungen. Bretécher bevorzugt den Einsatz des *passe-partout-ça* in Subjektfunktion auch bei der Segmentierung. Den Gebrauch von *ça* stellvertretend für Personen lässt die Autorin nur vereinzelt auftreten.

#### 7.3.5.3 Das polyfunktionale *que*

Im gesprochenen Französischen fungiert *que* sowohl als Relativpronomen wie auch Konjunktion. Im folgenden Teilkapitel soll dargestellt werden, dass das polyfunktionale *que* im gesprochenen Französisch einerseits innerhalb des vielgestaltigen Systems der Relativpronomina und andererseits unter den hochfrequenten Konjunktionen eine Funktion als *passe-partout*-Wort übernimmt. Nach dem Forschungsüberblick über diese Gebrauchsmöglichkeiten folgt die empirische Untersuchung, deren Ziel es ist, herauszufinden, welche Verwendung Bretécher in ihrer Comic-Serie *Les Frustrés* von dem polyfunktionalen *que* macht.

Charakteristisch für das der heutigen präskriptiven Norm entsprechende System der französischen Relativpronomina ist seine Komplexität und Mehrschichtigkeit (vgl. *de qui, dont, duquel*), aufgrund der Präsenz von Relativpronomina, die im 16. Jh. von Linguisten eingeführt wurden.<sup>370</sup> *Que* ersetzt Relativpronomina wie *dont, sur lesquels, à qui* und bezieht sich auf sprachliche Elemente, ohne dass dabei Genus, Numerus und syntaktische Funktion markiert sind. Dieses für das *français populaire* typische Phänomen kommt dem Bedürfnis der Unterschichtssprecher entgegen, das komplexe Relativsystem des Französischen zu vereinfachen. Die Frage danach, ob das

<sup>370</sup> Vgl. Gadet: 1992, S. 94; Krassin: 1994, S. 42.



polyfunktionale *que* allgemein als sprechsprachlich zu betrachten ist, ist in der Forschungsliteratur strittig.<sup>371</sup> Für Koch / Oesterreicher (1990: 148) ist die Relativkonstruktion mit dem universellen *que* eine in der diastratischen Dimension befindliche Konstruktion, die niedrig markiert ist. Gadet (1992: 94) ist hingegen der Meinung, dass eine Ausbreitung "plus ou moins vaste" des volkssprachlichen Relativums in das gesprochene Allgemeinfranzösisch stattfindet. Demgegenüber unterscheidet Blanche-Benveniste (1997: 102ff.) zwischen dem diastratisch niedrig markierten *que* als Ersetzung für das Subjektpronomen *qui* und dem diaphasisch markierten *que* anstelle von *dont*, *où* oder *à qui* in Verbindung mit bestimmten hochfrequenten Verben wie etwa in *la chose que je vous parlais*.<sup>372</sup> Diese diaphasische Verwendung von *que*, auf die Blanche-Benveniste (1997: 104) hinweist, beschränkt sich auf das gesprochene Französisch und gehört der französischen Gebrauchsnorm an:

"Beaucoup de locuteurs, qui n'écriraient jamais des tournures semblables, les produisent oralement dans la conversation et les entendent autour d'eux, sans que l'idée leur vienne de les relever ni de les sanctionner."

In die Diskussion über das *pas-se-partout*-Relativpronomen wird aufgrund seiner Elision zu *qu'* vor Vokal auch das Relativum *qui* eingebunden. Zwar erscheint im *français populaire* als Relativpronomen die elidierte Form von *que*<sup>373</sup> (Vgl. *c'est moi que je partirai* und *c'est nous qu'on devra le faire*)<sup>374</sup>, doch die Hypothese Blanks (1991: 67), die *i*-Elision sei im gesprochenen Französisch allgemein auf *que* zurückzuführen, wird von Krassin (1994: 42) in Frage gestellt. Durch einen Vergleich des Vorkommens beider Relativpronomina in sprechsprachlichen Korpora kommt sie zu dem Schluss, dass *qui* durch das polyfunktionale *que* nicht ersetzt werden kann. Vielmehr handelt es sich für sie (ebd.: 42) bei dem Relativum *qu'* um die Verschleifung von *qui* im schnellen Sprechen. Diese Annahme lässt sich durch die Argumentation Blanche-Benvenistes (1997: 95) bestätigen, nach der das Relativpronomen *qui* elidiert werden kann, sowohl wenn es sich auf Belebtes als auch wenn es sich Unbelebtes bezieht:

"Les prononciations sans [i], qu'on pourrait croire très familières, se rencontrent chez tous les locuteurs, dans tous les types sociaux."

<sup>371</sup> Vgl. Krassin: 1994, S. 41f.

<sup>372</sup> Blanche-Benveniste: 1997, S. 104.

<sup>373</sup> Vgl. auch seine Einsetzung im Argot der Loubards, Redecker: 1993, S. 433.

<sup>374</sup> Gadet: 1992, S. 95.

Zu einer ähnlichen Auffassung gelangen Koch / Oesterreicher (1990: 153) mit der Feststellung: "In der Varietät 'gesprochen' sind *qui* und *qu'* Allomorphe, wobei letzteres nur vor Vokal vorkommen kann (aber nicht muß)".

*Que* wird als polyfunktionale Konjunktion in gesprochener Sprache als Ersatz vor allem für die im Französischen hochfrequenten Konjunktionen *parce que*, *pour que* und *depuis que* verwendet:<sup>375</sup> *Approchez-vous que je vous parle*. Die jeweiligen semantischen Relationen lassen sich dann mittels der Kommunikationsbedingungen der Nähe implizit aus dem Kontext erschließen.<sup>376</sup> Bezüglich des syntaktischen Status folgt, dass die Subordinationsrelation mit dem polyfunktionalen *que* als "Pseudoparataxe"<sup>377</sup> bezeichnet wird. Da die gesprochene Sprache eher einen parataktischen Charakter hat,<sup>378</sup> kommt die Pseudoparataxe auch der linear sprechsprachlichen Planung entgegen. Diesem Aspekt lässt sich die Konjunktion *que* in Verbindung mit Adverbien (*peut-être que*, *sûrement que*) oder mit Fragewort (*comment que*)<sup>379</sup> als Verfahren zur Vermeidung der Inversion zurechnen.

Die reduzierte Form *qu'* von *qui* bzw. *que* wurde bereits im Teilkapitel 7.2 behandelt. Ansonsten taucht in der Comic-Serie *que* als polyfunktionales Relativpronomen nicht auf. Die Tendenz zu redundanten Formen bei gebildeten Sprechern durch den Ersatz von *dont* durch *que* wie in *c'est de cela dont nous parlons*<sup>380</sup> lässt sich im Korpus nicht feststellen. Bretécher macht von dem Relativpronomen in der folgenden Präsentativkonstruktion richtigen Gebrauch:

mais est-ce complètement / de vous / qu'il s'agit? (238,4)

Als verallgemeinerte Konjunktion wird *que* in vier Fällen eingesetzt, nämlich zum Ersatz von *pour que* (3-mal) und von *alors que* (1-mal):

donne que je t'enlève / le papier ... (5,5)

MAIS FAIS-TOI PUTE / AU MOINS RAYMONDE / QUE JE PUISSE EN FAIRE / QUELQUE CHOSE ... (190,69)

Dis-moi ce que tu veux / qu'on en finisse (135,11)

... qu'on s'est saigné aux quat veines / pour t'envoyer etudier (sic) / à Rennes! (19,2)

Dieses Verfahren wird von Bretécher nur okkasionell verwendet, da sich insgesamt

<sup>375</sup> Vgl. Blank: 1991, S. 67.

<sup>376</sup> Vgl. Koch / Oesterreicher: 1990, S. 99.

<sup>377</sup> Koch: 1986, S. 134.

<sup>378</sup> Vgl. Koch / Oesterreicher: 1990, S. 96.

<sup>379</sup> Auf diesen Aspekt wurde bereits in Zusammenhang mit der Frage eingegangen, daher wird er in diesem Kapitel nicht weiter behandelt.

<sup>380</sup> Krassin: 1994, S. 46f.

häufiger explizites *pour que* (9-mal) und explizites *alors que* (13-mal) finden.

Der Einsatz von *que* in mit Adverb eingeleiteten Affirmativsätzen beschränkt sich auf *peut-être que* (3-mal), *surtout que* (2-mal) und *même que* (1-mal). Bretécher recurriert auf diese sprechsprachlichen Konjunktionen, um die für die gesprochene Sprache typische einfache Satzstellung nachzuahmen. Demgegenüber kann die Verwendung der Inversion als eine ironische Anspielung seitens Bretéchers interpretiert werden: Die Inversion, die im gesprochenen Französisch charakteristisch für die Oberschichtssprecher ist, setzt die Autorin übertrieben ein, um ein gestelztes Sprechen zu inszenieren, das – wie etwa im folgenden Beispiel – nicht der sprachlichen Realität entspricht:

mais peut-être / demandé-je trop ... (217,59)

Besonders auffällig bei dem Gebrauch sprechsprachlicher Konjunktionen ist der Einsatz von *que* in Verbindung mit *hein* (3-mal), der als Anfangssignal fungiert:

hein que c'est pour faire / plaisir à ta mère? (113,9)

papa, / hein qu'il est / pas juif / Sébastien? (264,1)

hein qu'il est / pas juif / Sébastien? (264,2)

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass das polyfunktionale *que* sowohl als Relativpronomen wie auch als Konjunktion in *Les Frustrés* nur sporadisch und auf wenige Formen beschränkt eingesetzt wird. Ebenfalls selten zeigt sich die universelle Anwendung von *que* zusammen mit *hein*, die als sprechsprachliches Anfangssignal gilt.

### 7.3.6 *Futur simple – futur périphrastique*

Das Französische verfügt über zwei Futurformen, um zukünftige Sachverhalte zu versprachlichen. Eine Erörterung der beiden Futurformen hat im Rahmen einer Arbeit zur literarisch konstruierten Mündlichkeit in Comics ihren Platz, da das *futur périphrastique* in Verbindung mit dem gesprochenen Französisch gebracht wird, während das *futur simple* sich hauptsächlich auf das geschriebene Französisch beschränken soll. Im Folgenden wird dem Stand der Forschung zu den beiden Futurformen Aufmerksamkeit geschenkt, wobei das Interesse auf die Beziehung zwischen dem Futurgebrauch und dem geschriebenen bzw. gesprochenen Französisch fokussiert wird. Im praktischen Teil wird dann anhand der fiktiven gesprochenen Sprache der Comic-Figuren von *Les Frustrés* die Bedeutung der beiden Futurformen für die konzeptionelle Mündlichkeit von Bretécher behandelt.

Eine vergleichende Auswertung geschriebener und gesprochener Korpora ermöglicht die Bedeutung der beiden Futurformen in den jeweiligen Varietäten zu ermitteln. Auf Grund der von der Forschung gewonnenen Ergebnisse zur prozentualen Verteilung von *futur simple* und *futur périphrastique* im gesprochenen und geschriebenen Französisch, die in der Arbeit von Krassin (1994: 51ff.) zusammengetragen werden, können folgende Feststellungen gemacht werden:

- Es zeigt sich ein erhöhter Anteil des *futur simple* für das Geschriebene; für das Gesprochene dagegen ergeben sich insgesamt höhere Frequenzen des *futur périphrastique*.
- Innerhalb der geschriebenen und der gesprochenen Korpora gibt es große Schwankungen: Die Frequenzen des *futur simple* variieren zwischen 34% und 72% im Gesprochenen und zwischen 54% und 92 % im Geschriebenen, während der Anteil des *futur périphrastique* zwischen 27% und 65% im Gesprochenen und zwischen 7% und 45% im Geschriebenen schwankt.
- Das *futur simple* ist im gesprochenen Französisch eine Konkurrenzform des *futur périphrastique*.

Da der Gebrauch des *futur périphrastique* häufiger in den gesprochenen als in den geschriebenen Korpora verbucht wird, kann dieses Futurtempus als Merkmal des gesprochenen Französisch betrachtet werden.<sup>381</sup> Ob das *futur périphrastique* als ein Merkmal der konzeptionellen Mündlichkeit im Französischen zu betrachten ist, kann durch fiktiv literarische Texte geprüft werden. Zu diesem Aspekt liegen bisher wenige Untersuchungen vor. Eine statistische Untersuchung literarisch gesprochener Texte unterschiedlicher Gattungen liefert S. Lorenz (1989: 58ff.) in ihrer Abhandlung zur Konkurrenz zwischen dem *futur simple* und dem *futur périphrastique* im geschriebenen Französisch. Aus ihrer Untersuchung der Wahl zwischen beiden Futurformen in den fiktiv gesprochenen Korpora geht hervor, dass das *futur simple* insgesamt mit einem Verhältnis von 2,8:1 für die direkte Rede und von 3:1 für den *monologue intérieur* überwiegt. Differenziert nach den herangezogenen unterschiedlichen Gattungen ergibt dies folgende Ergebnisse:<sup>382</sup>

---

<sup>381</sup> Vgl. Krassin: 1994, S. 53.

<sup>382</sup> Hierbei kommen wir mit den absoluten Werten von S. Lorenz (1989: 58) zu anderen Prozentzahlen als Krassin (1994: 52), da sie in ihren Berechnungen die nicht-direkte Rede mitzählt.

	<i>futur simple</i>		<i>futur périphrastique</i>	
	Anzahl	%	Anzahl	%
Romane	977	74,1%	342	25,9%
Trivialromane ohne Bildkommentar	1382	85,4%	236	14,6%
Comics + Trivialromane mit Bildkommentaren	984	54,7%	814	45,3%
Theater	1054	74,4%	362	25,6%

**Tab. 19: Anteil des *futur simple* und des *futur périphrastique* in den fiktiv gesprochenen Korpora von S. Lorenz (1989: 58)**

Ein Vergleich der Verteilung der beiden Futurtempora in den literarischen Gattungen, die in der Tabelle aufgeführt werden, zeigt eine klare Dominanz des *futur simple*. Einzig für die Kategorie "Comics + Trivialromane mit Bildkommentaren", die bezüglich unserer Fragestellung von Interesse ist, wird ein prozentualer Anteil ermittelt, der dem der gesprochenen Korpora nahe kommt.<sup>383</sup> Diese Nähe zur gesprochenen Sprache lässt sich aus dem der Gattung Comic innewohnenden Charakter erklären, ein *parlé écrit* und nicht ein *parlé dans l'écrit* zu produzieren.<sup>384</sup> Werden die Comics von den Trivialromanen abgesondert, zeigt sich auch generell ein höherer Anteil des sprechsprachlichen *futur périphrastique*:<sup>385</sup>

	<i>futur simple</i>		<i>futur périphrastique</i>	
	Anzahl	%	Anzahl	%
Astérix et Obélix	263	58,4%	187	41,6%
Bernard Lermite	139	48,9%	145	51,1%
Les Closh	67	47,9%	73	52,1%
Kepra	19	35,8%	34	64,2%
Ricky Banlieue	167	39,8%	253	60,2%

**Tab. 20: Anteil des *futur simple* und des *futur périphrastique* in Comics bei S. Lorenz (1989: 57)**

<sup>383</sup> Vgl. hierzu Krassin: 1994, S. 51.

<sup>384</sup> Siehe Kapitel 3.

<sup>385</sup> Die im folgenden aufgeführten Prozentzahlen werden auf der Basis der absoluten Werte bei S. Lorenz (1989: 57) errechnet.

Das Überwiegen des *futur simple* in *Astérix et Obélix* lässt sich dadurch erklären, dass die Texte dieser Comic-Serie insgesamt wenig sprechsprachlich markiert sind.<sup>386</sup> Weitere Ergebnisse zum Verhältnis zwischen beiden Futurformen in literarischen Texten liefert die Arbeit von Blank (1991). In Célines *Voyage au bout de la nuit* konstatiert Blank (1991: 150) insgesamt ein Übergewicht des *futur simple* im Vergleich zum *futur périphrastique* im Verhältnis 10:1, das auch auf Dialoge zutrifft. In Queneaus *Le chiendent* stellt Blank (1991: 276) ebenfalls keine Unterschiede zwischen Récit und Dialog fest und ermittelt ein Verhältnis zwischen *futur simple* und *futur périphrastique* von 2:1 (68,5%:31,5%).<sup>387</sup> Trotz weniger Untersuchungen zur Verteilung beider Futurformen in literarischen Texten zeichnet sich die Tendenz der Autoren ab, das sprechsprachliche *futur périphrastique* in ihren Werken zu vermeiden. Als Grund hierfür bringt Krassin (1994: 53) vor, dass das *futur périphrastique* von den Autoren "nicht unbedingt als typisches Merkmal gesprochener Sprache empfunden wird". Dieses Argument lässt sich auch durch den Anteil des *futur périphrastique* in den gesprochenen Korpora bestätigen, der 50% kaum übersteigt.<sup>388</sup>

Das anteilmäßige Übergewicht des *futur périphrastique* im gesprochenen Französisch und des *futur simple* im geschriebenen Französisch lässt sich durch das Zusammenwirken unterschiedlicher Faktoren erklären, auf die im Folgenden eingegangen wird.

Anhand des Ansatzes von Koch / Oesterreicher (1990) kann ein Zusammenhang zwischen den Futurformen und den Varietäten "Nähesprache" und "Distanzsprache" verdeutlicht werden. Wie in Kapitel 3 dargestellt wurde, basiert der Ansatz auf der Vernetzung unterschiedlicher Versprachlichungsstrategien mit Kommunikationsbedingungen, deren Abhängigkeit voneinander eine Unterscheidung zwischen konzeptioneller Mündlichkeit und Schriftlichkeit möglich macht. Bezüglich der Fragestellung der Verteilung des *futur périphrastique* bzw. *futur simple* im gesprochenen bzw. geschriebenen Französisch ist der Parameter des Referenzbezugs relevant, denn je näher sprachlicher ein Text ist, desto ausgeprägter ist die Referenz auf die *origo*. In der Forschungsliteratur besteht Konsens darüber, dass die Konkurrenz zwischen beiden Futurformen auf der Anbindung an die *origo* beruht.<sup>389</sup> So entwickeln

---

<sup>386</sup> Vgl. S. Lorenz: 1989, S. 37.

<sup>387</sup> Der in Queneaus *Zazie dans le métro* ermittelte Anteil des *futur périphrastique* von 41% kann hier nicht berücksichtigt werden, da Blank (1991: 299) keinen Unterschied zwischen Récit und Dialog macht.

<sup>388</sup> Vgl. Krassin: 1994, S. 56.

<sup>389</sup> Vgl. Schrott: 1997, S. 25.

sich futurische Situationen im *futur périphrastique* zum *ego-hic-nunc*, ohne die Bindung an die *origo* verloren zu haben. Mit dem *futur simple* findet dagegen eine Zäsur zur *origo* statt, so dass in der Zukunft keine Verbindung zum Sprecher besteht. Dieses distinktive Merkmal wird in der Forschungsliteratur mit "Kontinuität" und "Diskontinuität" gekennzeichnet.<sup>390</sup> So erklärt sich, aufgrund des *origo*-Bezugs, die Affinität zwischen Nähesprache und *futur périphrastique* und wegen des schwachen *origo*-Bezugs die Affinität zwischen Distanzsprache und *futur simple*.<sup>391</sup> In der Forschungsliteratur werden die divergierenden Frequenzen zwischen den Futurformen mehrfach auf die beiden Varietäten "gesprochen" und "geschrieben" zurückgeführt.<sup>392</sup> Das *futur périphrastique* wird dem expressiven Charakter<sup>393</sup> sowie den Ausdrucksabsichten gesprochener Sprache<sup>394</sup> gerecht, während das *futur simple* "kühl, distanziert, absolut"<sup>395</sup> wirkt und seine Position im geschriebenen Französisch rechtfertigt. Für Sundell (1991: 99) hängt die Präferenz des *futur périphrastique* im nächsprachlichen Bereich mit dem bereits angesprochenen Merkmal der Kontinuität zusammen, das besser zum Medium "gesprochen" passt:

"Nous pensons que dans le discours oral [...], la perspective qui accentue l'importance de l'ancrage au point présent s'impose d'une façon on ne peut plus naturelle."

Den gleichen Standpunkt vertritt Blanche-Benveniste (1997: 57), wobei sie explizit den Zusammenhang zwischen *futur périphrastique* und Medium zur Geltung bringt:

"Les thèmes abordés au futur dans les conversations étant souvent des projets dont le terme est envisagé à partir de l'énonciation qui est faite, il n'est pas étonnant qu'on y rencontre une majorité de futurs périphrastiques."

Der Einfluss der sprachlichen Varietäten auf die Futurformen erklärt die Vorherrschaft des *futur simple* im Geschriebenen und des *futur périphrastique* im Gesprochenen. Da die mündlich-nähesprachliche Kommunikation zunehmend an Raum gewinnt,<sup>396</sup> ist vermutlich eine Tendenz zu einer häufigeren Verwendung des *futur périphrastique* im gesprochenen Französisch zu erwarten. Ein Übergriff des *futur*

<sup>390</sup> Vgl. Schrott: 1997, S. 26ff. Vgl. außerdem die Ausführungen zu "Verbundenheit" vs. "Loslösung" in S. Lorenz: 1989, S. 7f. und S. 10; B. Lorenz: 1989, S. 11f.; S. Sundell: 1991, S. 21; Krassin: 1994, S. 49f.

<sup>391</sup> Vgl. Schrott: 1997, S. 139.

<sup>392</sup> Vgl. Söll: 1969b, S. 275.

<sup>393</sup> Vgl. Müller: 1975, S. 82; Blank: 1991, S. 59.

<sup>394</sup> Vgl. Krassin: 1994, S. 56.

<sup>395</sup> Dietrich, Wolf (1988): "Diachronie der Norm, Synchronie des Systems. Über die Stabilität des grammatischen Systems der romanischen Sprachen", in: Albrecht, Jörn u. a. (Hrsg.): *Energie und Ergon. Sprachliche Variation, Sprachgeschichte, Sprachtypologie. Festschrift für E. Coseriu zum 65. Geburtstag*, Bd. 2. Tübingen: Narr, S. 171-182, zitiert in Krassin: 1994, S. 56.

<sup>396</sup> Vgl. Schrott: 1997, S. 141.

*périphrastique* auf das *futur simple* lässt sich bereits durch die Ausweitung seines Gebrauchs feststellen.<sup>397</sup> Aus morphologischen Gründen wird das *futur simple* vermieden, um den lautlichen Zusammenfall des 1. Pers. Sg. mit der des *conditionnel*<sup>398</sup> oder um gewisse Konjugationsschwierigkeiten<sup>399</sup> zu vermeiden. Für beide Futurformen wird eine Parallele zum Ersatz des *passé simple* durch das *passé composé* gezogen.<sup>400</sup> Dennoch kann nach Betrachtung der sprechsprachlichen Korpora keineswegs von einer Verdrängung des *futur simple* im gesprochenen Französisch die Rede sein. Der Einfluss der beiden Varietäten konstituiert nur einen Teilaspekt der Distribution der beiden Futurformen. Zu berücksichtigen sind, wie bereits angedeutet wurde, die funktional-semanticen Unterschiede, die zwischen beiden Futurformen bestehen.

Den beiden Futurformen liegen verschiedene temporale und modale Werte zugrunde, auf die sich die Opposition zwischen *futur périphrastique* und *futur simple* zurückführen lässt. Hinsichtlich ihrer temporalen Verwendung wurde bisher in der Forschung behauptet, beide Futurformen ständen durch eine Zeitdistanz in temporaler Opposition. Aus diesem Grund wurden die Bezeichnungen *futur proche* und *futur éloigné* verwendet.<sup>401</sup> Aus heutiger Sicht gelten diese Bezeichnungen als unzutreffend, da sowohl das *futur périphrastique* als auch *futur simple* für zeitlich naheliegende bzw. für in weiterer Zukunft liegende Sachverhalte verwendet werden.<sup>402</sup> Diese Tatsache erklärt sich laut Schrott (1997: 31ff.) damit, dass die Konkurrenz zwischen beiden Futurformen auf nicht-temporalen Elementen beruht, die sie als distinktives Merkmal der "aktuellen" (*futur périphrastique*) bzw. "virtuellen Konditionierung" (*futur simple*) bezeichnet. Zeitlich schlägt sich, so ihre Hypothese, die konstitutive Opposition von aktueller bzw. virtueller Konditionierung jeweils in Temporalstrukturen von "Kontiguität" und "Ulteriorität" nieder.<sup>403</sup> So erklärt sich im Satz *si cela ne vous fait rien de descendre, j'ai mon dîner qui va brûler* die Verwendung des *futur périphrastique* durch die Zeitstruktur der Kontiguität, die im Kontext durch die intermittierende Situation definiert wird: Die Dame des Hauses entschuldigt sich bei dem Besucher, da

<sup>397</sup> Vgl. Koch / Oesterreicher: 1990, S. 156.

<sup>398</sup> Vgl. Blank: 1991, S. 60.

<sup>399</sup> Dieser Sachverhalt ist charakteristisch für das *français populaire* (vgl. Gadet: 1992, S. 54f.). Ein mittlerer Schichtsprecher kann ebenfalls im Zweifelsfall die Periphrase *l'eau va bouillir* bevorzugen.

<sup>400</sup> Barrera-Vidal: 1966, S. 357. Barrera-Vidal schlägt dementsprechend den Terminus "futur composé" vor, der sich in der Forschungsliteratur nicht durchgesetzt hat.

<sup>401</sup> Siehe in: S. Lorenz: 1989, S. 5f.; B. Lorenz: 1989, S. 7f.; Krassin: 1994, S. 48f.

<sup>402</sup> Vgl. Barrera-Vidal: 1966, S. 357; Söll: 1969b, S. 280; S. Lorenz: 1989, S. 203; B. Lorenz: 1989, S. 167ff.; Blank: 1991, S. 150 und S. 277; Krassin: 1994, S. 49; Schrott: 1997, S. 44f.

<sup>403</sup> Vgl. Schrott: 1997, S. 41ff. Zur temporalen Verwendung beider Futurformen siehe S. Lorenz: 1989, S. 11-14 und S. 49-53; B. Lorenz: 1989, S. 14-16 und S. 200-215.



sie nach dem Essen sehen muss, das anzubrennen droht.<sup>404</sup> Für die Zeitstruktur der Ulteriorität wird das *futur simple* verwendet. Sie ist anhand eines Beispiels folgendermaßen zu erklären: In *passe ton bac d'abord. Ensuite tu feras ce que tu voudras* kann der virtuelle Sachverhalt erst eintreten, wenn die Bedingung erfüllt ist, d.h. das Abitur bestanden ist.<sup>405</sup>

Wendet man sich den modalen Verwendungsweisen von *futur périphrastique* und *futur simple* zu, können nach der Forschungsliteratur verschiedene Werte unterschieden werden. Ausschließlich dem *futur simple* wird die Funktion der Abschwächung einer Aussage zugeordnet. Hierbei tritt das *futur simple* in einer Situation auf, in der ein Sprecher Vermutungen zu einem präsentischen Sachverhalt äußert:<sup>406</sup>

Notre ami est absent. Il aura encore sa migraine. (Sten, Holger (1952): *Les temps du verbe fini (indicatif) en français moderne*. Kopenhagen, S. 61; zitiert in: Schrott: 1997, S. 294)

Eine präsentische Referenz liegt ebenfalls bei dem weiteren zu unterscheidenden Verwendungstyp von Abschwächung vor, der als *futur de politesse* bezeichnet wird. Verwendet wird hierbei das *futur simple*, um eine Äußerung höflich abzumildern und sich von ihr zu distanzieren. Diese Distanzierung erfolgt hierbei durch die scheinbare Verschiebung in die Zukunft:<sup>407</sup>

Je vous demanderai de me suivre. (Schrott: 1997, S. 319)

Bei Willensäußerungen, die sich auf Realisierungen von Handlungen in der Zukunft beziehen, kann sowohl das *futur simple* als auch das *futur périphrastique* verwendet werden. Beim Ausdruck der Intention wird bei Schrott (1997: 239) eine Prädestinierung des *futur périphrastique* festgestellt, die sich aus der aktuellen Konditionierung ergibt, da Handlungen in der Zukunft reale Folgen haben sollen. Dem modalen Wert des Willens liegen unterschiedliche Prägungen zugrunde, die von einer Bitte über einen Befehl bis zur Drohung reichen.<sup>408</sup> Nach dem Forschungsstand leitet sich die Zuordnung der Futurformen zum einen aus ihrem pragmatischen Potential ab: Mit dem *futur simple* wird Nachdruck formuliert, während das *futur périphrastique* für abgedämpfte Willensäußerungen verwendet wird.<sup>409</sup> Zum anderen wird eine unterschiedliche

<sup>404</sup> Vgl. Schrott: 1997, S. 47.

<sup>405</sup> Vgl. Schrott: 1997, S. 42. Zur temporalen Verwendung beider Futurformen siehe Ludwig: 1988, S. 102ff.; S. Lorenz: 1989, S. 11-14 und S. 49-53; B. Lorenz: 1989, S. 14-16 und S. 200-215.

<sup>406</sup> Vgl. Schrott: 1997, S. 297.

<sup>407</sup> Vgl. Schrott: 1997, S. 319.

<sup>408</sup> Vgl. S. Lorenz: 1989, S. 16ff. und S. 96ff.; B. Lorenz: 1989, S. 18ff. und S. 217f.

<sup>409</sup> Vgl. Ludwig: 1988, S. 124f.; B. Lorenz: 1989, S. 217f.

Affinität des *futur périphrastique* und des *futur simple* zu den verschiedenen Prägungen des Willens konstatiert.<sup>410</sup>

Aus der Beschreibung der temporalen und modalen Werte beider Futurformen ist ersichtlich, dass bei der Frage nach der Verteilung des *futur périphrastique* und des *futur simple* im gesprochenen und im geschriebenen Französisch das jeweilige semantisch-pragmatische Profil mitzuberücksichtigen ist. Blank (1991: 60) ist anderer Meinung und behauptet, dass beide Futurformen nicht durch ihre Semantik, sondern aufgrund sprachlicher Einflussfaktoren konkurrieren.

In den Korpusauswertungen werden Affinitäten zwischen *futur périphrastique* bzw. *futur simple* und sprachlichen Elementen festgestellt, die im Gesprochenen und Geschriebenen gleich bedeutend sind.<sup>411</sup> Im Bereich der Personalpronomina zeigt sich eine Verbindung des periphrastischen Futurs mit der 1. Pers. Sing. und Pl. sowie zu dem Pronomen *on* in der Funktion der 1. Pers. Pl., wohingegen das *futur simple* häufig mit der 3. Pers. auftritt.<sup>412</sup> Mit dem gleichzeitigen Gebrauch des *on* 'wir' und dem *futur périphrastique* gehen zugleich zwei Merkmale gesprochener Sprache ein,<sup>413</sup> die in der Gattungskategorie "Comics + Trivialromane mit Bildkommentar" häufig zu finden sind.<sup>414</sup> Für diese Gattungskategorie stellt S. Lorenz fest, dass bezüglich der Verteilung der Futurformen auf die grammatischen Personen die Autoren fiktiv gesprochener Literatur allgemein bemüht sind, auf das sprechsprachliche Futur zurückzugreifen, um gesprochene Sprache nachzuahmen.<sup>415</sup> Des Weiteren wird in der Forschungsliteratur übereinstimmend eine Verbindung des *futur simple* mit der Verneinung festgestellt.<sup>416</sup> Dass das *futur périphrastique* in negierten Sätzen wenig auftritt, hängt von seinen Verwendungskontexten ab.<sup>417</sup> Zunächst wird bei der verneinten Verwendung des *futur périphrastique* ein zuvor geäußerter positiver Sachverhalt vorausgesetzt, der negiert werden soll. Ein temporal-futurisches *futur périphrastique* liegt jedoch nur dann vor, wenn ein zukünftiges Ereignis durch eine Ersterwähnung Bezug zur *origo* hat.<sup>418</sup> Diese Restriktion ist beim *futur simple* mit Negation nicht gegeben. Einen weiteren

<sup>410</sup> Vgl. S. Lorenz: 1989, S. 96ff; Schrott: 1997, S. 246ff.

<sup>411</sup> Vgl. Krassin: 1994, S. 54ff.

<sup>412</sup> Vgl. Söll: 1969b, S. 278f.; Söll: <sup>3</sup>1985, S. 125; S. Lorenz: 1989, S. 91ff; B. Lorenz: 1989, S. 187ff.; Sundell: 1991, S. 20.

<sup>413</sup> Vgl. Söll: 1969b, S. 279; Blank: 1991, S. 60.

<sup>414</sup> Vgl. S. Lorenz: 1989, S. 94f.

<sup>415</sup> Vgl. S. Lorenz: 1989, S. 97.

<sup>416</sup> Vgl. Söll: 1969b, S. 281; Koch / Oesterreicher: 1990, S. 156; S. Lorenz: 1989, S. 63 und S. 225; B. Lorenz: 1989, S. 28 und S. 172; Sundell: 1991, S. 19 und S. 144.

<sup>417</sup> Vgl. Schrott: 1997, S. 272.

<sup>418</sup> Vgl. S. Lorenz: 1989, S. 71; B. Lorenz: 1989, S. 175; Schrott: 1997, S. 270ff.

Verwendungskontext des periphrastischen Futurs in Verbindung mit der Negation stellt die *allure extraordinaire* dar.<sup>419</sup> Es handelt sich um einen überraschend eintretenden Sachverhalt, mit dem der Sprecher nicht gerechnet hatte. Er distanziiert sich davon und rät seinem Gesprächspartner sich ebenfalls davon zu distanzieren.<sup>420</sup> Die *allure extraordinaire* wird meistens mit dem Negationsadverb *pas* negiert und ihre Übersetzung ins Deutsche durch die Abtönungspartikel *doch* weist auf den modalen Wert des *futur périphrastique* hin:

[...] Mon père s'avança: "Allons, dit-il, tu *ne vas pas pleurer* comme un bébé devant tous ces gens qui vous regardent." (Pagnol, Marcel (1957/1988): *Le château de ma mère. Souvenir d'enfance*. Paris: de Fallois, S. 99; zitiert in; Schrott 1997, S. 258)

Bezüglich der Zuordnung der beiden Futurformen gelten die temporalen Angaben als ein bedeutender sprachlicher Einflussfaktor.<sup>421</sup> In der Forschungsliteratur wird festgestellt, dass das *futur simple* häufiger als das *futur périphrastique* mit temporalen Angaben auftritt.<sup>422</sup> Ferner wird in der Forschungsliteratur der Einfluss der Verb­frequenz auf die Futurverwendung angeführt.

Die Untersuchung des Futurgebrauchs in *Les Frustrés* hat die folgende Verteilung von *futur simple* und *futur périphrastique* ergeben:

	Anzahl	%
<i>futur simple</i>	122	44,9%
<i>futur périphrastique</i>	150	55,1%
Σ	272	100,0%

**Tab. 21: Anteil des *futur simple* und des *futur périphrastique* in *Les Frustrés***

Das Verhältnis der beiden Futurformen in dieser Comic-Serie liegt demnach bei 1:1,2 und entspricht dem in anderen untersuchten Comics. Mit einem Anteil von 55,1%, der dem in den gesprochenen Korpora nahe kommt, wird in *Les Frustrés* das *futur périphrastique* als sprechsprachliches Merkmal eingesetzt. Wie im theoretischen Teil dargestellt wurde, stehen beide Futurformen im gesprochenen Französisch aufgrund

<sup>419</sup> Vgl. Schrott: 1997, S. 257ff.

<sup>420</sup> Vgl. S. Lorenz: 1989, S. 46f; B. Lorenz: 1989, S. 26f.; Schrott: 1997, S. 258.

<sup>421</sup> Vgl. Krassin: 1994, S. 54.

<sup>422</sup> Vgl. S. Lorenz: 1989, S. 78; Sundell: 1991, S. 19 und S. 155f. Söll (1969: 279) stellt umgekehrt in seinem kindersprachlichen Korpus fest, dass das *futur périphrastique* häufiger mit temporalen Angaben auftritt.

verschiedener semantischer Funktionen sowie unterschiedlicher Einflussfaktoren, die für die literarisch-konstruierte gesprochene Sprache der Comic-Serie zu ergründen ist, in Konkurrenz. Hierbei wird aufgrund des begrenzten Umfangs des Beipielmaterials auf eine statistische Auswertung verzichtet.

Die Analyse der Futurverwendung im Korpus ergibt, dass die temporale Beziehung der Nachzeitigkeit durch das *futur simple* versprachlicht wird:

on va toujours payer / on verra après (64,6)  
 quand le mien / sera plein / j'essaierai / ton bidule (122,11)  
 ... après le procès / j'irai faire / du mouton / dans les Causses ... (93,15)  
 tu peux voir / tous les toubibs que tu veux / ils te diront tous / que c'est psycho-somatique (76,4)

Weiterhin tritt im Korpus in Verbindung mit dem Negationsadverb *jamais* ausschließlich das *futur simple* auf, da der in Zukunft auftretende Sachverhalt zu keinem Zeitpunkt stattfinden wird und sozusagen virtuell bleibt.<sup>423</sup> Ein Sachverhalt, der wiederum unbegrenzt häufig stattfindet, wird ebenfalls durch das *futur simple* versprachlicht, wenn es mit dem Adverb *toujours* vorkommt.

nous ne t'oublierons / jamais (229,50)  
 laisse tomber, avec lui / t'auras jamais raison! (256,6)  
 autant que je me fasse / une raison ... je ne plairai / jamais à aucun / mec (85,7)  
 c'est pour ça que, quoi qu'il fasse / j'aurai toujours une grande / amitié pour Ernest ... (10,12)  
 en tous cas (sic) je tiens à te dire / que nous considérerons toujours / Joseph-Charles comme  
 notre fils / et que notre porte lui reste / grande ouverte (234,3)

Die Abfolge des *futur simple* in parataktischen Satzkonstruktionen ist in der Comic-Serie ebenfalls bedingt durch Nicht-Lokalisierung der Ereignisse in der Zukunft. Im zweiten genannten Beispiel ist zu einer unbestimmten Zeit ein Wochenende unter Frauen geplant:

on verra / ça plus tard / mais tu ne / l'emporteras pas / au paradis! (227,29)  
 c'est avec elle qu'on a décidé / de faire un week-end de filles, / on sera en culottes ruinées / et  
 on rotera / toute la journée ... (124,11)

Durch *futur périphrastique*-Sequenzen werden hingegen Sachverhalte in Abfolge ausgedrückt, die realisiert werden können. Während im folgenden ersten Beispiel eine temporale Beziehung der Gleichzeitigkeit besteht, treten im zweiten Beispiel beide Ereignisse nacheinander auf:

chouette! on va de nouveau / séparer les nodules graisseux / et dissocier les cloisons / fibreuses  
 (95,2)  
 et maintenant / je vais faire mes yeux / et aller acheter des robes, / donne-moi du fric (127,8)

---

<sup>423</sup> Vgl. Schrott: 1997, S. 64.

Ferner kommt die temporale Verwendung des *futur périphrastique* im Korpus vor, wenn futurische Ereignisse im Sprechzeitpunkt angelegt sind und mit Gewissheit eintreten werden:

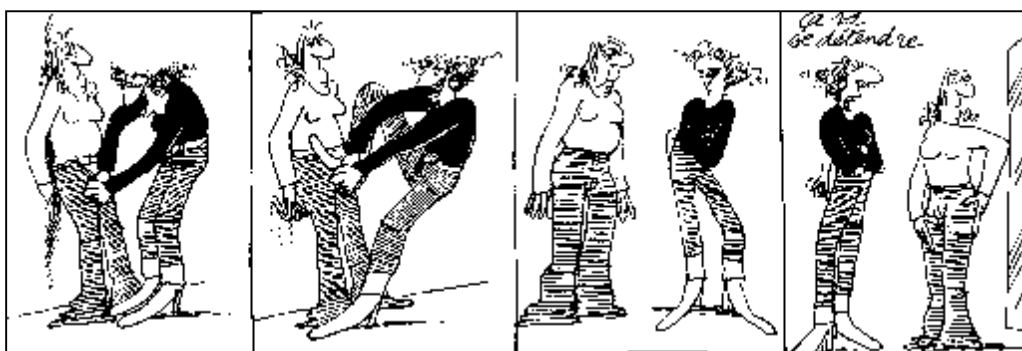
Im Bild 17 weiß die Frau, dass die Entscheidung ihrer Freundin ins Kloster zu gehen, nur die Folge einer Depression sein kann. Denn sie kennt ihre Freundin sehr gut, und deren Vorhaben ins Kloster zu gehen widerspricht ihrem bisherigen Lebensstil. Das hier vermiedene *futur simple* würde aussagen, dass der abstruse Gedanke ins Kloster zu gehen, vorbeigehe, nachdem andere Sachverhalte eingetreten sein werden.<sup>424</sup>



**Bild 17: Les collabos (113,10)**

© *Les Frustrés* von Claire Bretécher 2004.

Im Bild 18 sagt eine fachkundige Verkäuferin, dass die Hose, die eine Kundin anprobiert, sich dehnen wird. Die sprachlich durch das *futur périphrastique* vermittelte Gewissheit wird auch durch die Zeichnung unterstützt, in der die Verkäuferin mit verschränkten Armen dargestellt wird. Die vorherigen Bilder, die zeigen, dass die Hose offensichtlich zu eng für die Kundin ist, bringen den Leser zu dem Schluss, dass die Selbstsicherheit der Verkäuferin nur gespielt ist. Es handelt sich um einen Verkaufstrick, den Bretécher ironisiert.



**Bild 18: 40N (163,12)**

© *Les Frustrés* von Claire Bretécher 2004.

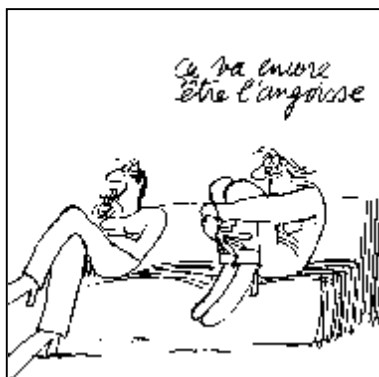
<sup>424</sup> Vgl. das ähnliche Beispiel in Schrott: 1997, S. 49.

Der Beginn der Handlung in der Sprechzeit ist außerdem durch Verben der Meinung bedingt, die dann wie in den folgenden Beispielen nur die temporale Verwendung des *futur périphrastique* zulassen.<sup>425</sup>

je sens que je vais demander / huit jours d'arrêt / à mon toubib! (37,8)  
je crois que je vais enfin / prendre la décision, / en fait je l'ai / déjà prise (237,1)

Im ersten Beispiel äußert sich eine Person zu ihrem Plan sich einen Krankenschein beim Arzt zu holen. Tatsächlich steht ihre Absicht bereits fest, denn nach Überprüfung der Feiertage im Jahr wird es wenig bewegliche Feiertage geben. Um wenig zu arbeiten, bleibt als Lösung nur noch, sich krank zu melden. Im folgenden Beispiel kündigt die Sprecherin an, dass sie ihren Mann verlassen möchte. Dass es sich bei dem Vorsatz *je crois que je vais enfin prendre la décision* um eine bereits getroffene Entscheidung handelt, wird im Nachsatz bestätigt.

Die in der Sprechsituation angelegte Entwicklung von zukünftigen Sachverhalten im *futur périphrastique* lässt sich in einigen Fällen



durch die Zeichnungen feststellen. Im Bild 19 tritt eine Frau vor die Entscheidung, ein Kind zu bekommen. Offensichtlich ist die Angst davor bereits eingetreten.

**Bild 19: L'appel de l'espèce (73,11)**

© *Les Frustrés* von Claire Bretécher 2004.

Bezüglich der modalen Verwendung beider Futurformen in *Les Frustrés* führt die Sichtung der Okkurrenzen zu der Feststellung, dass die Intention nur durch das *futur périphrastique* zum Ausdruck gebracht wird:

je vais prendre / Illich aussi... (97,5)  
je vais te dire: si ils sont / pas contents / c'est pareil! (110,6)  
écoutez / moi je vais donner / un point de vue de droite... (71,9)

Der Verwendungstyp des Willens wird von beiden Futurformen geleistet, wobei in der Untersuchung für *Drohung* nur das *futur périphrastique* festzustellen ist:

tu vas l'avoir / ta raclée! (5,7)  
je viens de recevoir / les épreuves de mon dernier essai, / vous allez me dire ce que / vous en pensez ... (213,31)  
tu me fileras / l'adresse. (46,8)  
je t'en ferai / que tu le veuilles / ou non ... / et un beau! (135,7)  
je te les rendrai jusqu'au / dernier Jo, j'ai de la mentalité ... (269,29)

<sup>425</sup> Vgl. Schrott: 1997, S. 75.

Weiterhin werden Höflichkeit, Wunsch und Bitte im Korpus nur durch das *futur simple* ausgedrückt:

tu remarqueras que / c'est nous qui refusons ... (259,4)  
 oh pourrai-je / jamais expier? ... (116,10)  
 est-ce que / je pourrai / avoir un Goldorak / géant? (301,21)

Bei der Verteilung der Futurformen auf grammatische Personen konnte nur für die 1. Pers. Sg. ein Überwiegen der Zuordnung zum *futur périphrastique* (56:26) festgestellt werden. Die Analyse der Futurverwendung hat außerdem die Affinität zwischen *futur simple* und Negation bestätigt, auch wenn sie in *Les Frustrés* nicht ausgeprägt ist (Verhältnis der Futurformen beträgt 28:16). Im Korpus erscheint die *allure extraordinaire* nur in Verbindung mit dem Adverb *quand même*:

vous n'allez / quand même pas / prétendre le contraire? (116,5)  
 on ne va quand même pas / se laisser aller / comme ça / bon dieu! (180,10)

Ebenso stellt sich heraus, dass sich die Vorkommen der beiden Futurformen im Hauptsatz von Bedingungssatzgefügen die Waage halten (4 Belege für das *futur périphrastique* und 6 für das *futur simple*) und dass das Vorkommen von der Erfüllbarkeit der Bedingung zum Sprechzeitpunkt der Äußerung abhängt, wie Beispiele aus einem ähnlichen Kontext belegen:

voyons, mémé / t'as appris / à dire bonjour / aux dames? (6,4) si tu dis bonjour / bien gentiment / madame Leveau / va te donner... (6,5) un sussucre / avec du bon acide / dessus ... (6,6)

Nach dem Wissen der älteren Dame wird das Kind sie grüßen, so dass sie ihm ein Bonbon geben wird. Anders verhält es sich im nächsten Beispiel:

(*Chandelle*, S. 166-173)

Pers. A: autant être gentil / avec manman / on a tout / à y / gagner (172,55)

Pers. B: ouais ouais / y a pas / de problème (172,55)

Pers. A: et puis si t'es gentil / avec manman / moi je serai gentille / avec toi / alors / tu vois (172,56)

Pers. B: y a pas de problème (172, 56)

Die Sprecherin ist nicht sicher, ob ihr Freund sich freundlich zu ihrer Mutter benehmen wird. Deshalb ist die Freundlichkeit der Sprecherin noch nicht gegeben und hängt zunächst von dem Benehmen ihres Freundes ab. Diese Beispiele zeigen deutlich, dass die Verwendung des *futur simple* und des *futur périphrastique* von der subjektiven Gewissheit des Sprechers, ob ein künftiger Sachverhalt realisiert wird, abhängt.<sup>426</sup>

Bei den Verben zeigt sich eine deutliche Präferenz der Verwendung von *futur simple* mit *avoir* (15-mal), wogegen das *futur périphrastique* mit *faire* (17-mal) und *dire* (10-

<sup>426</sup> Schrott: 2002, S. 294.

mal) auftritt. Weiterhin konnte im Korpus kein großer Frequenzunterschied der temporalen Angaben beim *futur simple* (10-mal) und beim *futur périphrastique* (8-mal) festgestellt werden. Dennoch zeigt die Analyse der Belege im Korpus Affinitäten zwischen den Futurformen und den temporalen Adverbien. Das *futur simple* kommt in Verbindung mit zeitferneren temporalen Adverbien (z.B. *dans trois ans, demain, un jour*) vor, während das *futur périphrastique* zum Ausdruck zukunftsnahe Ereignisse (z.B. *tout de suite, bientôt*) eingesetzt wird. Diese Feststellung kann aufgrund des geringen Umfangs des Beipielmaterials jedoch nicht auf die Futurverwendung im Französischen verallgemeinert werden.<sup>427</sup> Der Auftritt des periphrastischen Futurs mit dem Adverb *maintenant* konnte am häufigsten festgestellt werden:

on va pas faire le bébé / maintenant hein? (115,14)

et qu'est-ce que je vais faire / avec Aïcha, moi, maintenant? (42,3)

#### Zusammenfassung:

Die Untersuchung des Futurgebrauchs hat gezeigt, dass der Anteil des *futur périphrastique* in *Les Frustrés* überwiegt und, da er dem in Korpora gesprochener Sprache nahe kommt, in der Serie als sprechsprachliches Merkmal zu betrachten ist. Mit der Nachahmung der Kommunikationsbedingungen der Nähe werden in der Comic-Serie Situation und Handlung in die *origo* fiktiv eingebunden. Da sich das semantische Profil des *futur périphrastique* durch seinen *origo*-Bezug kennzeichnen lässt, eignet sich diese Futurform zu dieser Einbindung. Ferner hat die prozentuale Verteilung der Futurformen gezeigt, dass das *futur simple* in der konzeptionellen Mündlichkeit Bretéchers eine hohe Bedeutung hat. Anhand einer Analyse der semantischen Werte des *futur simple* und des *futur périphrastique* mit Einbeziehungen von Kontextsituationen konnte die Präsenz des *futur simple* in der literarisch-konstruierten gesprochenen Sprache in *Les Frustrés* erklärt werden. Die Behandlung der temporalen und modalen Verwendung der beiden Futurformen in der Comic-Serie hat zu folgender Schlussfolgerung geführt: Einerseits können dem *futur simple* und dem *futur périphrastique* feste distinktive Funktionen zugeschrieben werden, andererseits bestimmen Kontext und Absicht des Sprechers die Tempusverwendung. Aus dieser Tatsache erklärt sich die im Vergleich zu anderen sprechsprachlichen Merkmalen schwache Präsenz des *futur périphrastique* im Gesprochenen und auch in unserem Korpus. Aus diesem Grund wurde bei der Untersuchung der konzeptionellen

---

<sup>427</sup> Vgl. Söll: 1969b, S. 280.



Mündlichkeit die Einsetzung der Futurformen in ihrem Kontext berücksichtigt. Zum Schluss wurde der sprachliche Einfluss auf die Futurverwendung analysiert. Es sind keine bemerkenswerten Unterschiede in der Verteilung der Futurformen aufgefallen. Es konnte lediglich eine Zuordnung der 1. Pers. Sg. sowie der Verben *faire* und *dire* zum *futur périphrastique* festgestellt werden.

#### 7.4 Gesprächswörter

In einer Face-to-Face-Kommunikation finden Gespräche statt, in denen die Syntax, die sich auf grammatische Kategorien sowie deren Funktionen stützt, eine geringere Rolle als im Geschriebenen spielt, um die Beziehungen zwischen Sätzen bzw. Syntagmen zu signalisieren. Diese können durch den parasprachlichen und nichtsprachlichen Kontext sowie mit Gesprächswörtern hergestellt werden. Im Mittelpunkt dieses Teilkapitels stehen die Gesprächswörter, die abfällig als "Flickwörter" bezeichnet wurden, da die Forschung sich an der Distanzsprache ausrichtete.<sup>428</sup> Vielmehr sind Gesprächswörter universelle Merkmale der gesprochenen Sprache,<sup>429</sup> auf die die Sprecher, die den Kommunikationsbedingungen der Nähe unterworfen sind, vermehrt zurückgreifen, sei es, um ihren Redebeitrag in der Interaktion geltend zu machen, um die Aufmerksamkeit des Gesprächspartners auf sich zu ziehen oder um Emotionen auszudrücken.

Im ersten Teil dieses Kapitels werden die theoretischen Grundlagen zu den Gesprächswörtern dargelegt, die in Gliederungssignale, Turn-Taking-Signale, Kontaktsignale, Überbrückungssignale, Korrektursignale, Interjektionen und Abtönungspartikeln weiter untergliedert werden. Im zweiten Teil wird die Analyse dieser nächstsprachlichen Phänomene im zugrunde liegenden Material *Les Frustrés* durchgeführt.

Zentrale Bedeutung bei den Gesprächswörtern haben die *Gliederungssignale*. Dieser Begriff hat durch die Dissertation von Gülich (1970) Eingang in die deutsche Romanistik gefunden. In dieser Dissertation wurden die Gliederungssignale des gesprochenen Französisch untersucht. Unter *Gliederungssignalen* sind sprachliche Elemente zu verstehen, die "in irgendeiner Weise eine textgliedernde Funktion haben".<sup>430</sup> Gülich (1970: 41) macht einen Unterschied zwischen *Eröffnungssignalen* und

---

<sup>428</sup> Söll: <sup>3</sup>1985; S. 163.

<sup>429</sup> Koch / Oesterreicher: 1990, S. 50.

<sup>430</sup> Gülich: 1970, S. 9.

*Schlussignalen*. Die Eröffnungssignale stehen am Anfang oder innerhalb<sup>431</sup> des Redebeitrages und haben eine Eröffnungsfunktion. Die Schlussignale dagegen sind postdeterminierende Fragepartikel und werden zum Beenden eines Redebeitrages eingesetzt: "Sie kennzeichnen entweder eine Äußerung als echte Frage, und damit als Aufforderung an den Hörer zu einer Antwort, oder sie sind nur als rhetorische Fragen aufzufassen, auf die der Sprecher nur eine zustimmende Antwort bzw. überhaupt keine sprachliche Reaktion von seiten des Hörers erwartet".<sup>432</sup> Somit haben die Gliederungssignale eine rein kommunikative Funktion. Sie gehören unterschiedlichen Wortarten (Verben, Adverbien, Adjektive, Konjunktionen und Interjektionen) an und wenn sie in der Mündlichkeit vorkommen, haben sie ihre ursprüngliche Bedeutung verloren.<sup>433</sup> Zu den 10 häufigsten Eröffnungssignalen zählt Gülich *et, (et) alors, mais (enfin), (et) puis (alors), oh/ah, eh bien* und Varianten (*ben, eh ben, ah ben, oh ben*), Eröffnungssignale vom Typ *tu sais/vous savez, tu comprends/vous comprenez, écoute(s), remarque(z), tiens/tenez, tu vois/vous voyez, enfin, oui, non*. Die 8 häufigsten Schlussignale sind Schlussignale vom Typ *tu sais* usw., *quoi, hein, oui, enfin, (n'est-ce) pas, non alors*.<sup>434</sup> In ihrer Untersuchung kam Gülich (1970: 11) zu dem Ergebnis, dass Eröffnungssignale sechs mal häufiger als Schlussignale vorkommen.

Die Turn-Taking-Signale dienen dazu einen Sprecherwechsel anzuzeigen. Sie haben die Funktion, einen Sprecherbeitrag ein- bzw. auszuleiten und regeln somit in Dialogen die Verteilung der Sprecherrolle. Die Turn-Übernahme und das Turn-Ende bzw. die Abgabe des Rederechts an den Partner können entweder durch Gesprächswörter oder durch andere Verfahren wie Gestik und Mimik markiert werden. Die Turn-Taking-Signale, die gleichzeitig als Gliederungssignale fungieren können, bilden für Koch / Oesterreicher (1990: 56) "einen klar umrissenen Funktionsbereich". Mosegaard Hansen (1998: 111) betrachtet dagegen die Verwendung der Gesprächswörter als Turn-Taking-Signale eher als ein Epiphänomen, das folgendermaßen begründet wird: Nicht die Kenntnis des Sprechers über seine Sprache, sondern der semantische Gehalt der Gesprächswörter begründet ihre Verwendung als Strategie, Zeit zu gewinnen und den Turn beizubehalten. Ein solcher Ansatz setzt die den Gesprächswörtern innewohnenden Bedeutungen der Wortkategorien, aus denen sie abstammen, voraus<sup>435</sup> und weist die

---

<sup>431</sup> Solche Eröffnungssignale werden bei Blank (1990: 163) auch *Weiterführungssignale* genannt. In seiner Untersuchung von Gliederungssignalen verzichtet er jedoch auf diese Unterdifferenzierung.

<sup>432</sup> Gülich: 1970, S. 228.

<sup>433</sup> Vgl. Gülich: 1970, S. 8; Koch / Oesterreicher: 1990, S. 54.

<sup>434</sup> Vgl. Gülich: 1970, S. 10-11.

<sup>435</sup> Vgl. Mosegaard Hansen: 1998, S. 69.

Behauptung Gülichs (1970: 24) zurück, die Gesprächswörter seien untereinander weitgehend austauschbar. Der Aspekt der Turn-Taking-Signale als Epiphänomene scheint sich in der Untersuchung Blanks (1991: 163 u. 286) zu bestätigen, da weder in Célines *Voyage au bout de la nuit* noch in Queneaus *Le chiendent* "reine" Turn-Taking-Signale festgestellt werden konnten.

Die Kontaktsignale werden in einer Face-to-Face-Situation eingesetzt, wenn Sprecher "sich laufend gegenseitig vergewissern, daß der 'Kontakt' (akustische Wahrnehmung, Verständnis, Aufmerksamkeit, Interesse, Zuwendung usw.) aufrechterhalten wird".<sup>436</sup> Als Kontaktsignale differenzieren Koch / Oesterreicher (1990: 57ff.) zwischen Sprecher- und Hörersignalen. Die Sprechersignale zeigen an, dass der Sprecher sich der Anwesenheit des Hörers bewusst ist und an seine Aufmerksamkeit appelliert (*hein, écoute*). Die Hörersignale zeigen, dass der Hörer in das Gespräch einbezogen wurde, indem er Aufmerksamkeit, Zustimmung, Erstaunen signalisiert (*d'accord, oui*). Kontaktsignale sind ökonomische, den Bedingungen der kommunikativen Nähe angepasste Versprachlichungsmittel, die, wenn sie als "Schwundform" (vgl. *hm*) erscheinen, an die Grenze des Sprachlichen stoßen.<sup>437</sup> Hinzuweisen ist darauf, dass Kontaktsignale gleichzeitig in die Funktion von anderen Gesprächswörtern (Gliederungssignalen) treten können.

Zu den Überbrückungssignalen (*hesitation phenomena*) zählen leere und gefüllte Pausen, lautliche Dehnungen und Wiederholungen, die die Formulierungsschwierigkeit eines Sprechers in der Prospektive kennzeichnen.<sup>438</sup> Auch wenn sie in einer nächsprachlichen Kommunikation unkontrolliert erscheinen, handelt es sich für die Gesprächsteilnehmer um eine notwendige Hilfe, um die sprachliche Produktion und Rezeption zu meistern.<sup>439</sup> Diese Wortklasse kann, wie schon für andere Gesprächswörter erwähnt, auch mehrere Funktionen gleichzeitig erfüllen, da sie nicht nur einen Zeitgewinn ermöglicht, sondern auch als eine Strategie für die Beibehaltung des Rederechts betrachtet werden kann.<sup>440</sup> Bei Gülich (1970: 273) werden die gefüllten Pausen zu den Gliederungssignalen (Eröffnungssignale) gezählt. Diese Zusammenführung der beiden Gesprächswörter in eine Kategorie ficht Söll (<sup>3</sup>1985: 175) an, denn auch wenn sie die gleiche Funktion haben, sind sie nicht frei austauschbar.

---

<sup>436</sup> Koch / Oesterreicher: 1990, S. 57.

<sup>437</sup> Vgl. Koch / Oesterreicher: 1990, S. 59.

<sup>438</sup> Vgl. Koch / Oesterreicher: 1990, S. 60.

<sup>439</sup> Vgl. Vick: 1985, S. 61.

<sup>440</sup> Vgl. Vick: 1985, S. 45f.

Die Korrektursignale werden von Koch / Oesterreicher (1990: 62) als Korrekturverfahren bei Formulierungsschwierigkeiten in der Retrospektive (vgl. *enfin, bon*) definiert. Hierbei kann sich die Korrektur auf den Text (Fehlstart) bzw. seinen Inhalt (Präzisierung) beziehen. Die Forschungsliteratur lässt Probleme erkennen, was die formale Kategorisierung der Korrektur betrifft. Angesichts der Tatsache, dass Unsicherheit und Ungenauigkeit ausgedrückt werden können,<sup>441</sup> wird dieses Phänomen bei Vick (1985: 82ff.) als Hesitationsphänomen betrachtet. Gülich (1970: 164ff.) ordnet dagegen die Korrektur zu den Unterbrechungssignalen, die wiederum als Eröffnungssignale fungieren.

Die Interjektionen gelten als typisch für die gesprochene Sprache (insbesondere in Dialogen). Sie werden in *Le Petit Robert* als "Mot invariable pouvant être employé isolément pour traduire une attitude affective du sujet parlant" definiert. Diese Definition wirft die Problematik des Status der Interjektionen als "Wörter" auf, denn sie sind formal unveränderlich, syntaktisch nicht integriert und stehen demzufolge unabhängig außerhalb des Satzes bzw. der Äußerung, und sie haben keine lexikalische Bedeutung im strengen Sinn.<sup>442</sup> Des Weiteren handelt es sich um kurze sprachliche Formen, die sich insofern phonologisch und morphologisch auffällig verhalten (vgl. *hourrah, sapristi*), als sie spezifische Phonemkombinationen und Derivationsmorpheme aufweisen. Als Funktion der Interjektionen wird von Koch / Oesterreicher (1990: 65) "der Ausdruck von Emotionen des Sprechers hinsichtlich seines Partners (Affektivität) oder hinsichtlich des Gesprächsgegenstandes (Expressivität)" genannt. Diese Funktionsbestimmung legt nahe, dass die soziale und physische Nähe Voraussetzung für die Verwendung von Interjektionen ist, dass durch sie maximale Spontaneität erreicht wird.<sup>443</sup> In der Forschungsliteratur wird zwischen zwei Klassen von Interjektionen unterschieden. Während die primären Interjektionen (*zut!, ah!*) in keinem anderen Zusammenhang verwendet werden, werden die sekundären Interjektionen (*diable, sans blague*) aus dem Wortmaterial einer Einzelsprache gebildet.<sup>444</sup> Wichtiger als die Unterscheidung zwischen primären und sekundären Interjektionen ist die Eingrenzung und Bestimmung der Kategorie der Interjektionen. Mosegaard Hansen (1998: 41) weist darauf hin, dass die Übergänge zwischen den Kategorien von Gesprächswörtern fließend sind und *bon* in manchen Fällen auch als Interjektion

---

<sup>441</sup> Vgl. Koch / Oesterreicher: 1990, S. 64.

<sup>442</sup> Bußmann: 1983, S. 213f.; Koch / Oesterreicher: 1990, S. 65.

<sup>443</sup> Koch / Oesterreicher: 1990, S. 65.

<sup>444</sup> Koch / Oesterreicher: 1990, S. 65, Mosegaard Hansen: 1998, S. 38.

fungieren kann. Als weitere Schwierigkeit erweist sich die häufige Zuordnung der Onomatopöien zu den Interjektionen. Dagegen ist einzuwenden, dass die Funktion der Onomatopöien lediglich darin besteht, Laute, Schreie bzw. Geräusche nachzuahmen. Im Gegensatz zu den Interjektionen drücken sie keine Emotionalität aus und sollten deshalb nicht zu den Interjektionen gezählt werden.<sup>445</sup> Jedoch haben Interjektionen und Onomatopöien gemeinsam, dass sie zum einen an die gesprochene Sprache gebunden sind und zum anderen in der literarischen Gattung der Comics massiv vorkommen. Sie gelangen in diesen schriftlichen Zusammenhang, um Mündlichkeit darzustellen, da sie die kommunikative Nähe zwischen den Comic-Figuren ermöglichen, und tragen außerdem zur literarisch-fiktiven gesprochenen Sprache bei, die für Comic-Texte charakteristisch ist.

Als Abtönungspartikel (bzw. Modalpartikel) werden ökonomische sprachliche Elemente bezeichnet, die in nächstsprachlicher Kommunikation vorkommen, um bestimmte interaktionell relevante Kontextbedingungen illokutionärer Akte anzudeuten, wie z.B. die Nuancierung einer Feststellung, Behauptung oder Frage.<sup>446</sup> Sie sind syntaktisch integriert, können aber nicht am Anfang eines Satzes stehen und finden sich in anderen syntaktischen Funktionen wieder (*donc* als Konjunktion, *bien* als Adverb, *peut-être* als Satzadverb):

On achève bien les chevaux.  
Regarde donc où tu vas.  
Je suis le roi peut-être.<sup>447</sup>

Trotz ihrer syntaktischen Unterschiede bestehen gewisse funktionale Affinitäten zwischen Abtönungspartikeln und Gliederungssignalen, häufig beispielsweise bei dem Gesprächswort *mais*: *Mais assied-toi*.<sup>448</sup> Im Vergleich zum Deutschen sind die Abtönungspartikel im Französischen jedoch weniger zahlreich<sup>449</sup> und spielen somit in der französischen Nähesprache eine geringe Rolle.<sup>450</sup>

Es lässt sich festhalten, dass sich die Kategorie der Gesprächswörter aus Gliederungssignalen, Turn-Taking-Signalen, Kontaktsignalen, Überbrückungssignalen, Interjektionen und Abtönungspartikeln zusammensetzt. Besonders bemerkenswert ist ihre stark ausgeprägte Polyfunktionalität, die dazu führt, dass eine eindeutige

<sup>445</sup> Koch / Oesterreicher: 1990, S. 66.

<sup>446</sup> Koch / Oesterreicher: 1990, S. 67f.

<sup>447</sup> Beispiele aus Mosegaard Hansen: 1998, S. 41.

<sup>448</sup> Koch / Oesterreicher: 1990, S. 70., Mosegaard Hansen: 1998, S. 46.

<sup>449</sup> Söll: <sup>3</sup>1985; S. 180.

<sup>450</sup> Mosegaard Hansen (1998: 42) stellt fest, dass für das Französische eine vertiefte Untersuchung zu den Abtönungspartikeln fehlt.

Zuordnung nicht immer möglich ist: Gliederungssignale können gleichzeitig Sprechersignale sein, Korrektursignale können zusätzlich als Überbrückungssignale wirken und Abtönungspartikel können wiederum die Funktion von Gliederungssignalen übernehmen. Darüber hinaus können nichtsprachliche bzw. parasprachliche Verfahren die Funktion der Gesprächswörter übernehmen wie Dehnung und Pausen als Überbrückungssignale oder *hm* als Kontaktsignal, und sie werden deshalb von Koch / Oesterreicher (1990: 71) als gesprächswörteräquivalente Verfahren betrachtet. Sowohl Gesprächswörter als auch äquivalente Verfahren verweisen direkt auf Instanzen und Faktoren nächstsprachlicher Kommunikation<sup>451</sup> und als essentielle Mündlichkeitsmerkmale verdienen sie umso mehr besondere Aufmerksamkeit bei der Untersuchung konzeptionell gesprochener Sprache in Comics.

Gesprächswörter kommen in den Dialogtexten von *Les Frustrés* zahlreich vor. Erwartungsgemäß ergaben sich bei der Auswertung oft Schwierigkeiten, die einzelnen Gesprächswörter in die jeweiligen Kategorien einzuordnen, denn aufgrund ihrer pragmatischen Polyfunktionalität erscheinen sie in vielen Fällen gleichzeitig in mehreren Funktionen. In diesem Fall (z.B. *ben* tritt in der Untersuchung sowohl als Gliederungs- als auch Überbrückungssignal auf), wurden die einzelnen Wörter doppelt gezählt, da sie zu verschiedenen Kategorien von Gesprächswörtern gehören.

Im Korpus treten die Gliederungssignale mit hoher Frequenz auf, wobei das Verhältnis zwischen Eröffnungs- und Schlussignalen 5:1 beträgt. Bei den insgesamt 717 Eröffnungssignalen kommen am häufigsten die Signale vom Typ *tu sais/tu comprends* etc. (100) vor, gefolgt von *et* (104), *alors* (95), *oui/ouais* (74), *et puis* (44), *mais* (38), *eh bien/eh ben* (36), *oh* (33), *ben* (31), *bon* (27), *enfin* (15), *non* (12), *ah* und *bon alors* (jeweils 11), *non mais* (8). Jeweils 7-mal fanden sich *ah non*, *bref*, *cela/ceci dit*, *d'abord*, *et alors*, *mais enfin*; 4-mal erscheint *allez* und 5-mal *d'accord*. Nur zweimal tauchen *ah oui*, *allons*, *bon allez*, *et voilà*, *euh*, *eee*, *mmouais/mouais*, *o.k.*, *oh* und *et puis* und 1-mal *allez va*, *de plus*, *eh oui*, *et bien*, *et d'abord*, *et pis* und *hé* auf. Im Vergleich zu den Ergebnissen Gülichs fällt auf, dass wir abgesehen von den Eröffnungssignalen vom Typ *tu sais/tu comprends* etc. und *oui/ouais* eine gleiche proportional ähnliche Häufigkeit feststellen können. Dass diese Eröffnungssignale im Allgemeinen im Korpus mit höheren Frequenzen als in Gülichs Untersuchung auftreten, verwundert nicht, da sie gleichzeitig als Kontaktsignale fungieren, die besonders für die

---

<sup>451</sup> Koch / Oesterreicher: 1990, S. 51.

von Bretécher inszenierten phatischen Gespräche kennzeichnend sind. Von den insgesamt 144 Schlusssignalen treten am häufigsten *non* (29), dann die Signale vom Typ *tu sais/tu comprends* etc. (20), *c'est tout* (18), *hein* (15), *quoi* (13) und *voilà* (9) auf. Seltener fanden sich folgende Schlusssignale: 6-mal *n'est-ce pas* und *ou quoi*, je 4-mal *oui*, *oui ou non* je 3-mal *et tout*, *o.k.*, *un point c'est tout*, 2-mal *point final* und 1-mal *alors*.

Die Analyse der Gliederungssignale zeigt, dass Eröffnungssignale, die am Anfang oder innerhalb eines Gesprächs stehen können, im Korpus selten am Anfang einer Geschichte (34-mal) vorkommen. Wenn dies der Fall ist, schildert die Autorin nur einen Ausschnitt einer Gesprächssituation, d.h. der Leser greift das Gespräch zwischen fiktiven Comic-Figuren im Flug auf:

alors dis-moi ma chérie / à ce moment-là / qu'a-t-il fait / exactement? (185,1)  
 oui mais en disant ça, / Juliette, / tu occultes / le blocage du discursif / féminin ... (132,1)  
 mais qu'est-ce / qu'ils veulent / exactement / ces punks? (180,1)

Die typischen Eröffnungssignale bei einer Frage sind *et* (31) und *alors* (23) sowie *bon* (8), das 6-mal in Kombination mit *bon alors* erscheint:

et tu as envie / de t'arrêter? (12,6)  
 et d'abord d'où sort / ce torchon? (70,6)  
 alors lapin / ça s'est bien passé / aujourd'hui? (93,21)  
 alors / qu'est-ce que / vous devenez? (159,11)  
 bon, alors de quoi on peut parler / des nouveaux romantiques / peut-être? (256,9)  
 bon alors qu'est-ce / qu'on fait? (155,9)  
 bon alors / on va bouffer? (57,16)

Bei den Antworten greifen die Comic-Figuren gern auf *ben* (14) und *oh* (7) zurück:

ben tu sais / faut se faire une / raison [...] (190,63)  
 ben c'est / qu'avec un troisième je / vais être obligée / de m'arrêter ... (12,4)  
 oh complètement / écœuré tu sais [...] (139,7)  
 oh tu sais moi / je ne fais pas / très attention ... (288,11)

In Dialogen und in Monologen mit erzählerischem Charakter setzt Bretécher die Eröffnungssignale *alors* und *et puis* ein, die dann den Fortgang der Erzählung signalisieren. Die Gliederung der Erzähleinheiten geht bei Bretécher oft mit den Bildkästchen einher: Ein Eröffnungssignal wird am Anfang des Textes des jeweils folgenden Bildes gesetzt. Dadurch wird zum einen die verknüpfende Funktion solcher Eröffnungssignale besonders hervorgehoben, und zum anderen fiktiv der Redefluss einer authentischen Erzählung nachgeahmt.<sup>452</sup> Um diesen Sachverhalt zu verdeutlichen, führen wir die Geschichte *A cœur perdu* an:

<sup>452</sup> Vgl. Gülich: 1970, S. 55.

Alors il me dit: "Si je te vois / tu penses bien que ce n'est pas / pour te parler de ton âme! / quand est-ce qu'on couche / ensemble?" (41,1)

j'étais embêtée alors je lui dis: / "Ecoute je suis embêtée / parce qu'en ce moment / je n'ai pas le temps ... " (41,2)

alors il me dit: "Bravo / un argument comme ça il faut / le trouver, enfin si je te vois / c'est pas non plus pour ton cerveau, / alors quand est-ce / qu'on couche? (41,3)

alors je lui dis: "Ecoute / ça m'embête parce qu'en / ce moment justement, je suis / fidèle ... " (41,4)

alors il me dit: "Ha ha, / toutes pareilles les femmes libérées, / vous me faites mal tiens! / quand il s'agit de faire des discours / ça va toujours !... vous êtes encore / plus coincées / que vos / grand`mères ... (41,5)

... "le Lys dans la Vallée" / ça a un peu vielli! / on vous explique pas ça / au M.L.F.?" (41, 6)

alors moi je savais plus / quoi lui dire alors je lui dis: / "De toutes façons je suis / frigide." (41,7)

alors il me dit: " Tiens, elles / disent toutes ça en ce moment / ça doit être le système défensif / dernier cri, en tous cas / même si c'est vrai...(41,8)

... C'est tout simplement que / tu es mal baisée ma pauvre chérie! / alors tu préfères rester / toute ta vie / dans cet / état ? ... (41,9)

sans compter que tu ferais bien / d'en profiter pendant qu'il y a / encore de la demande parce que / dans cinq - six ans c'est terminé / pour toi!" (41,10)

Auffallend ist der symmetrische Aufbau der Erzähleinheiten mit der durchgehenden Verwendung des Eröffnungssignals *alors*, das eine Sprechfolge erkennen lässt, und des Verbs *dire*, das den Einschub von direkter Rede ankündigt. Die Sprecherin erzählt das Gespräch, welches sie mit einem Mann hatte, der mit ihr ein Abenteuer haben wollte. Dabei führt sie direkt die Teile des Gesprächs an, die Eröffnungssignale wie *écoute* und *tiens* enthalten. Sie kennzeichnen einen klaren Sprecherwechsel (*turn-taking*), der durch die Einführung von *je lui dis* und *il me dit* verstärkt zur Geltung kommt.

Die Untersuchung der Dialoge von *Les Frustrés* ergab, dass 62% der Gliederungssignale auch als Turn-Taking-Signale funktionieren, um eine Turn-Übernahme oder ein Turn-Ende zu markieren. Folgende Beispiele zeigen einen reibungslosen Sprecherwechsel: Die Aussagen werden bis zum Ende ausgesprochen. Die Gesprächspartner signalisieren mit den Eröffnungssignalen *oh* und *oui* einen Turnwechsel:

(*L'image du père*, S. 192)

Pers. A: je t'ai demandé de venir / parce que j'ai réfléchi: / ce n'est pas parce que / nous sommes séparés / que nous devons / nous haïr (192, 1)

Pers. B: oh ça / je suis / bien / d'accord (192, 1)

Pers. A: je pense à nous / bien sûr / mais d'abord / à Marie / et Sébastien (192, 2)

Pers. B: oui / les pauvres gosses / en ont pris / plein la gueule / ces derniers temps (192, 2)

In manchen Fällen übernimmt ein Sprecher einen Turn, der ihm eigentlich nicht zusteht, indem er sich ins Gespräch einmischt und seinen Gesprächspartner nicht ausreden lässt:



(*Le droit à l'erreur*, S. 256)

Pers. A: Dis donc, tu as vu cette / salade à propos / de "Déetective"? (256,6)

Pers. B: alors là les filles / je vous arrête / tout de suite (256,6)

An anderen Stellen setzt Bretécher Turn-Taking-Signale ein, um eine Turn-Übernahme durch Unterbrechung zu simulieren:

(*Les joies du free-lance*, S. 279)

Pers. A: alors / à qui / est-ce que / je ...? (279,6)

Pers. B: écoute / chais pas / essaie de voir / avec Alain (279,7)

(*La fille à sa fille*, S. 201)

Pers. A: moi avec ... (201,7)

Pers. B: tu vois, pour moi, / ma mère, / c'est une affaire / classée. (201,8)

Der hohe Anteil an Gliederungssignalen, die gleichzeitig als Turn-Taking-Signale fungieren, erklärt sich aus der starken Dialogizität der Comic-Texte wie im Folgenden an der Comic-Geschichte *Bulletin blanc* exemplifiziert wird. Camille und ihre vier Freunde sind um einen Tisch versammelt und trinken etwas. Die Freunde versuchen ihr zu erklären, dass es besser ist, blanko zu wählen als gar nicht zu wählen. Sie sind sehr emotional am Gespräch beteiligt. Sie fallen sich ins Wort und kämpfen um die Turn-Übernahme (*laisse-moi lui expliquer* und *laisse-moi parler*). Ein rascher Sprecherwechsel wird durch die systematische Verwendung von Unterbrechungen und Turn-Taking-Signalen vermittelt. Zudem tritt die Spontaneität durch die Verwirrung der Comicfiguren in ihrer Argumentation in Erscheinung:

(*Bulletin blanc*, S. 204)

Pers. A: c'est pourtant / pas compliqué: / si tu prends / cent mecs / qui votent ... (204,2)

Pers. B: attends, laisse-moi lui expliquer / sinon elle va rien comprendre: / si tu votes même blanc / je veux dire si ton / suffrage est exprimé, / mettons que 45% / des suffrages / aillent à la gauche ... (204,2)

Pers. A: non attends ... tu expliques mal: / prenons 100 mecs ... 40 votent à droite / 40 à gauche et 10 blanc ... / je veux dire 20 blanc ... / ou 50 à gauche ... (204,3)

Pers. B: mais non / c'est beaucoup plus simple: / mettons que Chirac / ait 49 voix sur 100 / et mettons qu'il / y ait un bulletin / blanc ... (204,3)

Pers. A: mais attends ... laisse-moi parler, / c'est tellement évident: / sur 100 mecs qui votent / si 10 votent blanc / 50% de leur voix va / à celui qui gagne et ... (204,4)

Pers. B: écoute-moi / nom de Dieu ! / les gens qui votent / blanc ... je veux dire / qui ne votent pas / ajoutent leur voix / à celui qui a / le maximum / de voix (204,4)

Die Turns sind im Korpus nicht immer eindeutig zu identifizieren: Wenn die *Frustrés* sich unterhalten, sprechen sie aneinander vorbei oder führen Selbstgespräche, da es ihre Hauptabsicht ist, sich aus der Seele zu sprechen, so wie ein Patient es beim Besuch seines Psychotherapeuten tun würde. Diese Gespräche finden selten in authentischer Sprache statt. Darüber hinaus erschwert das Fehlen von Sprechblasen die Zuordnung

einer Turn-Übernahme, insbesondere, wenn mehrere Personen am Gespräch beteiligt sind.

Eine weitere bedeutende Gruppe von Gesprächswörtern in der Comic-Serie sind die Kontaktsignale. Unter den 334 festgestellten Sprechersignalen überwiegen *hein* (35), *tu vois* (32), *tu sais* (31), *écoute* (30), *dis donc* (26), *tiens* (24), *remarque* (22), *attends* (17), *regarde* (15), *tu comprends* (13), *voyons* (12), *allez* (9). Je 5-mal kommen *crois-moi*, *n'est-ce pas*, *vous savez*, *crois-moi/croyez-moi/croyez/croyez bien* vor, je 4-mal *disons*, *écoutez*, *figure-toi*, *o.k.* Eine marginale Rolle spielen *tu vois le genre* (3-mal) sowie *dis-moi*, *dites donc*, *note bien*, *tu te rends compte*, *vois-tu* (je 2-mal). Selten treten folgende Sprechersignale auf: *allez va*, *attendez*, *comprends-moi bien*, *croyez bien*, *dites*, *eh*, *hé*, *je te le dis*, *je vous le dis*, *oké*, *remarquez*, *savez-vous*, *si vous voulez*, *tu parles*, *tu vois le topo* und *voyez-vous*. Die Hörersignale sind seltener als die Sprechersignale (136). Von ihnen sind *oui* (68), *ouais* (18), *ah* (10), *ah bon* (9), *ah oui* und *d'accord* (je 5-mal), *mouais/mmouais* (4), *tiens* (3) häufig anzutreffen. Als spärliche Hörersignale zählen *ah boooooon*, *ah ouais*, *bâbâbâ*, *hm*, *mm*, *mmh*, *moui*, *o.k.*, *oké*, *oh*, *voyons*, *voilà* und *c'est vrai*. In der Regel wird vom Sprecher keine direkte sprachliche Reaktion erwartet. Vielmehr übernehmen die Kontaktsignale in der Comic-Serie lediglich die Funktion, einen Bezug zum Kommunikationspartner zustande zu bringen. Mit der Einsetzung von Kontaktsignalen stellt Bretécher eine Beziehung zwischen den Texten und den Zeichnungen her, indem darauf hingewiesen wird, dass sich die Gesprächsteilnehmer wie in authentischer mündlicher Kommunikation gegenseitig wahrnehmen. Wichtig für die Comic-Figuren ist es, die Gelegenheit zu nutzen, das Interesse des Gesprächspartners auf ihre Bekümmernisse zu lenken:

(*Les maîtres du monde*, S. 76)

Pers. A: chais pas ce que j'ai / depuis quelque temps / mais chuis vraiment / pas en forme (76,1)

Pers. B: ah bon toi aussi? écoute, moi c'est simple, / je ne ferme plus l'œil / de la nuit (76,1)

Hesitationsphänomene sind Elemente der konzeptionell gesprochenen Sprache, die in der Comic-Serie zur Anwendung kommt. Das häufigste Hesitationsphänomen im Korpus ist die leere Pause (353-mal), die in den Comic-Texten in der Interpunktion durch die drei Punkte <...> zum Ausdruck kommt. Angesichts der Polyfunktionalität dieser Interpunktionszeichen ergaben sich bei der praktischen Untersuchung Schwierigkeiten, leere Pausen zu bestimmen. Aus diesem Grund wurden in die Frequenzliste nur diejenigen aufgenommen, die mit Eindeutigkeit eine Pausenfunktion aufweisen. Es handelt sich vor allem um die leeren Pausen, die in Kombination mit

einem anderen Hesitationsphänomen auftreten (etwa ein Drittel). In den anderen Fällen wurde der außersprachliche Kontext einbezogen.

In der Geschichte *Travelo-Rock* (S. 181) treffen sich zwei ehemalige Freunde auf der Straße. Auf Anhieb erkennt Eugène seinen Freund Gérard, obwohl dieser als Frau verkleidet ist. Gérard, der seinem sehr schockierten Freund eine Erklärung schuldig ist, erzählt, dass er nach zwei Jahren Arbeitslosigkeit eine Umschulung zum Transvestiten hat machen müssen. Wie das Bild 20 veranschaulicht, ist es die Reaktion von Eugène links auf dem Panel, die die Erklärung



**Bild 20: Travelo-Rock (181,5)**

© *Les Frustrés* von Claire Bretécher 2004.

von Gérard auslöst. Die drei Punkte signalisieren, dass er auf die Reaktion seines Gegenübers nicht vorbereitet ist und Zeit braucht, seine Aufmachung zu rechtfertigen. Die Zeit überbrückt er schnell, da für ihn diese Umschulung keineswegs peinlich ist.

Leere Pausen lässt die Autorin weiterhin häufig nach Sprechersignalen erscheinen: Nachdem der Sprecher die Aufmerksamkeit des Hörers auf sich gezogen hat, holt er Atem, um mit seiner Aussage fortfahren zu können. Die drei Punkte in solch einem sprachlichen Kontext stehen für das Ansetzen des Atems:

dites ... si on / allait voir / l'Arnaque? (30,12)

dis donc ... c'était pas / dimanche qu'on était / chez Maria [...] (34,9)

tu vois ... là il fallait / engager / la discussion (207,12)

Die drei Punkte, die für eine leere Pause stehen, gehen sonst einem Fehlstart voraus:

Mais ... je ... tu parles de qui, là? (81,16)

je ... j'ai laissé mon solex / en double file (286,11)

je considère que j'ai eu ... / que j'ai une vie / merveilleuse (276,12)



**Bild 21: Réconfort (248,6)**

© *Les Frustrés* von Claire Bretécher 2004.

Im Bild 21 erscheint der Fehlstart nach einer Unterbrechung der Sprecherin, die sich des semantischen Gehalts eines Wortes unsicher ist. Ihre Unsicherheit führt sie dazu, ein falsches Wort zu aussprechen. Erst nach der Korrektur des Kommunikationspartners erfährt der Leser, was sie eigentlich meinte.

Die am häufigsten gefüllte Pause ist im Korpus *je veux dire* (32) dann folgt *enfin* (24), *chais pas/je ne sais pas* (14), *euh* (9), sowie *eee* (5), *mmh* (4), *bon* (7), *ben* (6) und zweimal *heu* und *bon ben*. Mit einer Okkurrenz finden sich weiterhin *hmm*, *mh*, *ouahhh* und die lexikalischen Pausen *je pense que*, *c'est bien simple*, *c'est pas compliqué*. Die gefüllten Pausen treten selten allein auf. Mit dem Einsatz von mehreren Hesitationsphänomenen zielt Bretécher darauf ab, die Unsicherheit ihrer Comic-Figuren spürbar zu machen. In *La vraie politesse vient du cœur* (S. 300) kündigt eine Mutter ihren Kindern den Besuch von einem Freund ihres verstorbenen Mannes an. Er hat ihr angeboten, in seiner Arztpraxis zu arbeiten, und deshalb sollen die Kinder sich gut benehmen. Die Mutter möchte sie vorab vor einem physischen Aspekt des Besuchers warnen; dabei zeigt das Zögern ihre Verlegenheit an:

(*La vraie politesse vient du cœur*, S. 300-303)

maintenant je préfère vous / dire tout de suite pour qu'il / n'y ait pas de ... enfin ... / le docteur Mieumoëlle est / un homme très bien / très distingué ... euh ... il n'est / pas laid à proprement parler ... (300,11)

enfin j'aime mieux que / vous le sachiez: il a / un drôle de nez (301,12)

un nez pas très beau ... / enfin je ne sais pas ... enfin / je suppose que ça ne peut pas s'opérer ... (301,13)

In diesem Beispiel werden 12 Signale verwendet, die das Zögern signalisieren. Die Sprecherin gibt zunächst ihre syntaktische Struktur auf und beginnt eine neue. Dann fährt sie in ihrer Erzählung fort und nennt die Eigenschaften des Mannes (*très bien; très distingué*). Die gefüllte Pause *euh* in Kombination mit den leeren Pausen signalisiert eine Formulierungsschwierigkeit. *Enfin* erfüllt dann die Rolle des Signals, das die nachfolgende Korrektur einleitet: *Il a un drôle de nez*. Die Sprecherin bezeichnet die Nase als nicht sehr schön, findet, dass ihr Urteil nicht zutreffend ist und möchte deshalb ihre Äußerung abschwächen bzw. relativieren (*enfin*). Mit *je ne sais pas* und der leeren Pause deutet sie an, dass sie andere Bezeichnungen sucht und Zeit braucht um ihre Korrektur vorzunehmen. Zum Schluss wird eine neue Information mit *enfin* eingeleitet: Die Nichtoperierbarkeit der Nase soll eventuelle Fragen der Kinder unterbinden und somit jegliche Peinlichkeit aus dem Weg schaffen, wenn sie den Arzt treffen werden.

Wie bereits im Beispiel angedeutet wurde, übernehmen die gefüllten Pausen verschiedene Funktionen. Bretécher verwendet vorzugsweise *je veux dire*, um eine Präzisierung anzukündigen. Diese Verwendungsweise entspricht nicht der

authentischen Sprache,<sup>453</sup> kommt aber dem Erklärungsbedarf der Comic-Figuren entgegen:

et à propos des mêmes ... / si tu pouvais m'aider un peu, / je veux dire / pour le fric (192,9)  
 les gens qui votent / blanc ... je veux dire / qui ne votent pas / ajoutent leur voix / à celui qui a / le maximum / de voix (204 , 4)  
 disons / vous n'avez plus / aucun libre arbitre, / vous êtes manipulé à mort / je veux dire (274,10)

An anderen Stellen wird die Präzisierung mittels der semantischen Addition hervorgebracht:

justement! monsieur Bénin / s'est montré très généreux, / très très généreux! très! (49,7)  
 Tu fais une bêtise / ma petite fille ... / une énorme bêtise! (234,1)

*Enfin*, das häufig mit der leeren Pause auftritt, kündigt eine semantische Korrektur oder eine Abschwächung bzw. Relativierung an:

j'offre un pot / à tout le monde ... / enfin, presque / à tout le monde ... (49,11)  
 Monsieur Mitzinmaker, c'est / un petit rien pour votre petit / Gustalin ... si si, au nom / de tous ... enfin presque / de tous ... (49,9)  
 [...] tu t'es un peu / défilé ... / enfin c'est / l'impression / que ça donnait ... (63,5)  
 très sympa , très marrant, / enfin marrant, je veux dire / c'est un russe / quoi! (139,6)

Der lexikalischen Pause *chais pas* und den phonetischen Pausen *eh*, *eee*, *heu* und *mmh* wird die Funktion der Verzögerung zugeschrieben:

vous vous / souvenez / de ce passage / dans "Plume" / heu ... / ... attendez ... (97,4)  
 eh bien eh ... j'ai une bonne / culture générale [...] (303 , 35)  
 je pense / que eh ... / tu es / parfaitement / libre (181,10)

Mit *chais pas* signalisiert ein Sprecher nicht, dass er etwas nicht weiß, sondern, dass er Planungszeit gewinnen möchte. Im Bild 22 jammert eine Mutter bei ihrer Tochter, dass Frauen ein Kopftuch tragen müssen. Sie rechtfertigt es, indem sie Argumente anbringt. Der Aufschub mit *chais pas* suggeriert dem Leser, das die Sprecherin beim Ansetzen mit ihrer Sprachplanung nicht fertig ist. In Wirklichkeit weist dieser Dialog eine dramatische Funktion auf, da er auf ein vorgedachtes Ende hin konzipiert ist. Auf der übergeordneten Kommunikationsebene Autor –



Bild 22: Les voilés (285,7)

© Les Frustrés von Claire Bretécher 2004.

<sup>453</sup> In der Untersuchung von Vick (1985: 77) zählt *eh* als die häufigste gefüllte Pause im Französischen. Vgl. hierzu auch Koch / Oesterreicher: 1990, S. 61.

Leser hat dieser Zeitaufschub eine ludische Funktion. Bretécher verwendet *chais pas*, um den Kontrast zwischen den drei erstgenannten Argumenten und den letzten hervorzuheben (*chais pas ... pour lui faire plaisir*).

Die Wiederholung fungiert ebenfalls als Strategie der Sprachplanung, um Zeit zu gewinnen, und trägt gleichzeitig zur künstlichen Nachahmung der wirklichen Spontaneität gesprochener Sprache bei:

mon boulot / mon boulot ... / tu me fais marrer (24,5)  
 tu vois ... pas posé ... ça ça fait / trop star !... (177,6)  
 je ... je voulais seulement / vous dire que je vous admire / depuis 10 ans (211,17)  
 merci ... merci encore / pour ce que vous faites, / quand mon livre / sera sorti / je vous l'enverrai  
 (238,10)

Die Verwendung von Interjektionen, die in Comics selbstverständlich ist, beschränkt sich in *Les Frustrés* im Vergleich zu den anderen Gesprächswörtern auf wenige Formen. Als primäre Interjektionen treten folgende sprachliche Formen auf: *oh* (7), *ah* (8), *ouah* (6), *eh* (5), *ah là là là là* (3), *ah là là* (3), *ah non* (4), *hé* (4). Zu den seltenen Erscheinungen zählen *ha*, *oah*, *voilà*, *ha*, *boah*, *boh*, *ça alors*, *hey*, *chhht*, *hooo*, *bââââ*, *yahoo*, *ouaaaah*, *mmh*, *sisssss*, *aïe*, *oh super*, *oh là là*. Die häufigste sekundäre Interjektion ist *tu parles* (10) gefolgt von *bon Dieu* (7), *bravo* (5), *mon Dieu* (4) wogegen jeweils 3-mal *nom de dieu*, *je te jure*, *merde*, *mon cul*, *le salaud* erscheinen. Selten dagegen sind folgende Interjektionen: *penses-tu*, *chouette*, *fumier*, *génial*, *mon œil*, *veinards*, *tas de vendus*, *sombre crétin*, *oh la vache*, *bordel*, *salsalope*, *salope*, *ssalaud*, *par piotr*. Mit den Interjektionen werden die spontanen Emotionen der Sprecher ausgedrückt, die einen breiten Raum einnehmen: Sie reichen von der Überraschung (*ah*, *ça alors*, *oh*) bzw. Begeisterung (*ouah*, *oh super*, *chouette*) über Ungeduld (*ah là là*) bzw. Empörung (*oh là là*, *je te jure*) bis zum Fluch (*nom de dieu*, *bon Dieu*, *mon Dieu*, *bordel*) hin. In der Comic-Serie kommen häufig mit der Interjektion *tu parles* Wut und Spott zur Geltung:

(*Les maîtres du monde*, S. 76)

Pers. A: tu peux voir / tous les toubibs que tu veux / ils te diront tous / que c'est psychosomatique (76,4)

Pers. B: tu parles! ils sont un peu contents / d'avoir trouvé ça! / ça leur évite / de se casser / la nénette (76,4)

Obwohl die Onomatopöien gattungsspezifische Elemente der Comics sind, dringen sie nicht massiv in *Les Frustrés* ein. Dies hängt mit der Thematik der Comic-Serie zusammen. Die Linksintellektuellen leben abgeschnürt von der Außenwelt, so dass ihre Umwelt eher klanglos ist. Darüber hinaus bewegen sie sich kaum, so dass wenige Geräusche entstehen. Die auditiv wahrnehmbaren Vorgänge machen die Umwelt der Comic-Figuren lebendig. Diese Kategorie von Onomatopöien referiert auf Stöße (*clic, poc, tang, flap*), Klang (*dring*), Bewegung von Tür und Fenster (*slam, hmmff*) und diverse Geräusche: Knurrender Magen (*gurgle/gargle/gorgl*), Bellen (*waf*), Feuer (*rrrrr*) und Feuerspucken (*brou, brouf, braouf, brooouf*). In zwei Onomatopöien lassen sich lexikalische Einheiten aus den Lexemen des Französischen erkennen: *Crac h* (< fr. *craquer* 'krachen') und *grat* (< fr. *gratter* 'kratzen'). Die Onomatopöien stimmlicher Natur sind im Korpus zahlreicher. Durch die Imitation von Geräuschen, die die Linksintellektuellen von sich geben, kommt in den Comic-Texten von Bretécher die lautliche Wirklichkeit künstlich zutage, die der konzeptionellen Mündlichkeit innewohnt. Des Weiteren kontrastiert die Niederschrift der Onomatopöien mit der ansonsten starren geschriebenen Sprache, sowohl durch ihre morphologische Struktur als auch durch ihre graphische Realisierung. Die folgende Tabelle veranschaulicht, welche Onomatopöien stimmlicher Natur zur Nachahmung von Geräuschen vorhanden sind:

Geräusche	Onomatopöien
Schrei	woohoooooooo;
Lachen: Unterdrücktes Lachen	hououou; hi hi; ha ha; trmf; arg; pffmmgghhiii
Weinen	WOOOOoooo; gnî; gnîîîî; bOOOooo; ouaaaa; bouhou; beuuu waaa
Küssen	bui; mmmou; mmmooouuhh; mmh
Husten	theu; theuh; theuheu; rrreuh; rrreuhh; reuh; t'heu heu
Pusten bzw. Schnaufen, das einen psychischen Zustand wiedergibt: Verzweiflung Resignation Geringschätzung Entsetzen Bescheidenheit Belastung	rrhâââ pouh, pouhh pff, sss, sssss, sssiiiss ! pff ... aaarrgh meuh pfuuuuuuuu; booooo
Körperlicher Zustand: Rülpsen Unwohlsein Übergeben  Spucken Erwürgen Essen	glp hips rrooîîkk; rrooîrk; rroooo; gloîrk heuuurk; beuaark ptouii prouiii; gargl scrunch miam
Kindliche Sprache	glmbblm agaga minmin
Nachahmung: Machine/Motor Geschwätz	rrrrr; brouououm broum; vrom; vrrrr bbblllaa bbblllaa
Nase kneifen	pouèèè

**Tab. 22: Onomatopöien stimmlicher Natur in *Les Frustrés***

Fünf onomatopoetische Elemente werden syntaktisch integriert. Dieses Verfahren, das in gesprochener Sprache verwendet wird, setzt Bretécher ein, um Emotionalität zum Ausdruck zu bringen. Auf das ganze Korpus bezogen bleibt dieser Aspekt expressiver Syntax jedoch eine Ausnahme. Er bewirkt vereinzelt eine Verlebendigung der Dialoge, die mit den erstarrten Comic-Figuren kontrastiert:

ça a été pooooo / woaww! (289,6)

je viens d'acheter / un maillot de bain, / bouloulouh, quelle horreur! (46,1)

alors je reprends ma pilule / et crac: j'en re-veux un (73,5)

maintenant c'est des hommes nouveaux, / et du même coup, crac / tu récupères / les guines (236,4)

[...] elle a eu droit / à la clinique de Neuilly et tout / et crac ... septicémie ... (147,7)



Die Abtönungspartikel bilden erwartungsgemäß die zahlenmäßig kleinste Gruppe von Gesprächswörtern im Korpus, da das Französische eine partikelarme Sprache ist. Spitzenreiter bei den Abtönungspartikeln ist *bien* (34) gefolgt von *donc* (32), *quand même* (17) und *un peu* (5). Je dreimal finden sich *seulement* und *tout de même* und zweimal *déjà*.

Die Abtönungspartikel haben verschiedene inhaltlich-pragmatische Funktionen. Sie dienen dazu, einen Sprechakt abzuschwächen:

(*Fantasia*, S. 78)

Pers. A: tu veux boire / quelque chose? (78,8)

Pers. B: je veux bien / encore / un jus d'orange (78,8)

(Ich hätte gern noch einen Orangensaft)

tu es d'une conscience incroyable, / j'estime que c'est très grave ... / les enfants sont déjà / assez fachos de nature (70,5)

(Du bist wirklich unglaublich leichtfertig! Ich nehme das so ernst ... Kinder sind schon von Natur aus Faschisten)

oui, tu as raison mais / comment faire ... / nous les femmes, / nous sommes tout de même / plus faibles ... (8,11)

(Ja, du hast recht, aber was tun? Wir Frauen wir sind nun mal die Schwächeren)

Mit der Verwendung der Abtönungspartikel nimmt der Sprecher Bezug auf den Hörer. 31% der Abtönungspartikel kommen im Korpus auch in Verbindung mit Sprechersignalen vor. Der Appell des Sprechers an den Hörer wird dadurch abgedämpft:

Comprends-moi bien, je n'ai rien / contre le fait d'acheter un canapé (252,8)

dis donc / ils se jettent pas / sur le client ici! (82,2)

je m'en fous note bien! (9,8)

Weiterhin stellen die Abtönungspartikel ein ökonomisches sprachliches Mittel dar, um einen Befehl oder eine Aussage einzuschränken:

laisse-la donc / tranquille (70,3)

vous mettez donc pas / dans des états / pareils (141,5)

c'est pas / un peu fini / non? (27,10)

je ne fais pas la gueule / c'est toi qui fait la gueule / arrête un peu! (33,7)

je ferais bien un effort / mais chais pas quoi leur dire ... (255,7)

Schließlich werden Abtönungspartikel in *Les Frustrés* verwendet, wenn eine Stellungnahme oder eine Zustimmung vom Sprecher erwartet wird:

c'est un problème de société / vous n'allez / quand même pas / prétendre le contraire? (116,5)

il n'y a quand même pas / de quoi faire / une tête pareille (206,1)

vous voyez bien / que je suis en réunion / Marlène! (84,19)

mais enfin / tu sais bien / que ça leur / fait plaisir (90,5)

## Zusammenfassende Schlussbetrachtungen

Im Mittelpunkt dieses Teilkapitels standen die Gesprächswörter als nächsprachliche Elemente. Ihre Präsenz durch die Comic-Serie hinweg sowie ihr massiver Einsatz rührt aus der dialogischen Struktur der Comic-Texte her. Die Untersuchung der Gliederungssignale, der Turn-Taking-Signale, der Kontaktsignale, der Überbrückungsphänomene sowie der Interjektionen hat gezeigt, dass die Gesprächswörter ein essentielles Merkmal der literarisch konstruierten Mündlichkeit Bretéchers konstituieren, mit denen es ihr gelingt, gesprochene Sprache künstlich nachzuahmen. Als kleinste Gruppe von Gesprächswörtern erwiesen sich die Abtönungspartikel. Bei der Untersuchung hat sich ebenfalls herausgestellt, dass die Onomatopöien, obwohl sie als gattungsspezifische Elemente gelten, wenig eingesetzt werden.

## 7.5 Lexikalische Ebene

### 7.5.1 Vorbemerkungen

Gesprochene Sprache lässt sich am deutlichsten in der Syntax charakterisieren. Deshalb wird bezüglich dieser Fragestellung der lexikalische Bereich in Einzeluntersuchungen oft nicht berücksichtigt. Blank (1991: 23) begründet seine Nichtbeachtung des sprechsprachlichen Lexikons in seiner Abhandlung zur Literarisierung von Mündlichkeit damit, dass trotz eines Einsatzes diasystematisch markierter Lemmata im Roman des 19. Jahrhunderts keine Aussage über den spezifischen Nähecharakter des Gesamttextes gemacht werden kann. Die offensichtliche Diskrepanz zwischen dem schriftsprachlichen und dem sprechsprachlichen Wortschatz des heutigen Französisch, die durch den Aufstieg diaphasisch niedrig markierter Lexeme ins *français parlé* bedingt ist, erfordert jedoch die Eingliederung des Lexikons in die Untersuchung konzeptioneller Mündlichkeit. Denn der Rückgriff auf Diaphasik steht einem Autor als sprachliches Mittel zur Verfügung, um sprechsprachliche Expressivität zum Ausdruck kommen zu lassen. Demnach wollen wir der Frage nach der Registermarkierung der lexikalischen Einheiten nachgehen, die in normativen Wörterbüchern mit *fam.* (*familier*), *pop.* (*populaire*), *vulg.* (*vulgaire*) und *arg.* (*argot*) versehen sind.

In Anlehnung an das Nähe/Distanz-Kontinuumsschema von Koch / Oesterreicher (1990) hat Schafroth (2002: 182f.) ein Modell entwickelt, das die Markiertheitsbereiche im Wortschatz abgrenzt. Für das nächsprachliche Lexikon werden zwei Bereiche

berücksichtigt: In den mit –1 bezeichneten Bereich werden nächstsprachlich markierte Lemmata eingeordnet, die keine zusätzliche diasystematische Markierung haben (z.B. die von Koch / Oesterreicher (1990) genannten *bouquin* und *rigoler*) bzw. den "moderat niedrigen" diaphasischen Registern (etwa *familier*) zugehörig sind. Zu dem mit –2 bezeichneten Bereich zählen nächstsprachlich stark markierte Lemmata: Es handelt sich um diastratisch markierte Elemente (vor allem Merkmale des Argots) und diaphasisch niedrig markierte Elemente (*populaire, vulgaire* o.ä.).<sup>454</sup> Herauszufinden ist, welchem Bereich Bretécher bei der Mimesis gesprochener Sprache in der Sprache in ihren Comics den Vorzug gibt.

Eine lexikalische Analyse stößt auf verschiedene Schwierigkeiten. Zunächst stellt sich das Problem der unterschiedlichen Beurteilung der Lexeme in den normativen Wörterbüchern, die selbst innerhalb derselben Auflage eines Wörterbuches variieren kann.<sup>455</sup> Weiterhin bleibt die Markiertheit nicht fest, denn im gesprochenen Französisch können diaphasisch niedrig markierte Lexeme in ein höheres sprachliches Register eingestuft werden: z.B. *flotte* ist im geschriebenen Französisch *familier*, dagegen im gesprochenen *courant* markiert.<sup>456</sup> Diese hierarchisch höhere Einstufung deutet eigentlich auf den Einfluss der präskriptiven Norm, denn die diaphasischen Registermarkierungen in den normativen Wörterbüchern orientieren sich an der Distanzsprache. Schließlich werden in den Wörterbüchern Angaben näher präzisiert (z.B. in *Le Petit Robert* (PR) *très fam.* für das Lexem *chiant*) bzw. alternative Register angegeben (z.B. im PR *fam. et pop.* für das Lexem *nichon* und *fam. ou pop.* für *balèze*),<sup>457</sup> was Schwierigkeiten bei der Registerbestimmung zur Folge hat. Trotz der genannten Problematik wird eine lexikalische Untersuchung zur Bestimmung der diasystematischen Markiertheit der Lexik in *Les Frustrés* auf der Grundlage eines Wörterbuchs durchgeführt, denn das bleibt die adäquate Untersuchungsmethode, um die quantitativen Relationen der diasystematischen Variationen im lexikalischen Bereich zu erfassen.

Das Wörterbuch *Le Petit Robert* 2001 dient als Grundlage für unsere lexikalische Untersuchung; es hat sich trotz seiner normativen Orientiertheit für Nonstandardlexeme geöffnet und greift das Phänomen des Sprachwandels durch qualitativen Registersprung

---

<sup>454</sup> Zu diesen beiden Bereichen zählt auch die diatopische Färbung, die hier nicht berücksichtigt wird, da sie für die Untersuchung keine Rolle spielt.

<sup>455</sup> Vgl. Schafroth: 2002, S. 183.

<sup>456</sup> Vgl. Kapitel 4.1.

<sup>457</sup> Vgl. Schafroth: 2002, S. 183.

auf.<sup>458</sup> Wir werden folgendermaßen verfahren: Lemmata, die im Korpus als Nonstandard einzustufen sind, werden herausgefiltert und mit den jeweiligen qualitativen Registermarkierungen des PR versehen. Auf die oben genannten präzisierten Angaben bzw. alternativen Angaben von Registern wird verzichtet, so dass die Lemmata *chiant*, *nichon* und *balèze* nach dieser Vorgehensweise als *fam.* markiert wären. Im Falle, dass die bei Bretécher auftauchenden lexikalischen Einheiten nicht im PR eingetragen sind, werden zur Erfassung und Aufchlüsselung solcher Einheiten spezielle Wörterbücher herangezogen, wobei wir uns auf zwei Wörterbücher beschränkt haben: Claude Duneton, *Le guide du français familier* (1998), und für die Argotismen François Caradec, *Dictionnaire du français argotique et populaire* (1998).

### 7.5.2 Diasystematische Markiertheit der Lexik

Bei der Untersuchung des Nonstandardlexikons (vgl. die Bereiche –1 und –2 im Modell Schafroths) innerhalb des Comics werden die einzelnen Lexeme in Register eingeteilt, die gemäß der qualitativen Rangordnung aufgeführt werden. Hierbei werden die bereits oben genannten in PR benutzten Abkürzungen übernommen. Demnach erscheint in der folgenden Tabelle zunächst in der Spalte "Register" die Abkürzung *fam.*, dann *pop.* und *vulg.* Für das Register *familier* gab es lexikalische Einheiten, die in PR nicht nachgewiesen werden konnten. In diesem Fall wurde das Wörterbuch von Duneton herangezogen. Diese lexikalischen Einheiten sind in der Tabelle in einer gesonderten Spalte direkt unter *fam.* aufgeführt. Als Letztes werden die Argotismen genannt, die unter der Abkürzung *arg.* zusammengefasst werden, wenn sie im PR vorhanden sind. Anderenfalls werden die Lemmata, die im Wörterbuch von Caradec verbucht werden konnten, dementsprechend berücksichtigt:

---

<sup>458</sup> Diesen Tatbestand bestätigt Bollée (1997: 33) mit einem Vergleich von Markierungen in verschiedenen Auflagen dieses Wörterbuchs.

Register	Anzahl	%
fam.	315	89,7%
Duneton	9	2,6%
pop.	5	1,4%
vulg.	9	2,6%
arg.	4	1,1%
Caradec	9	2,6%
Σ	351	100,0%

**Tab. 23: Die Markierung des Nonstandardlexikons der Comic-Serie *Les Frustrés***

Die Verteilung innerhalb der diasystematisch markierten Lexik von *Les Frustrés* zeigt einen hohen prozentualen Anteil des Registers *familier* im Vergleich mit den anderen Registern. Dieses Übergewicht geht vor allem auf Kosten des Registers *populaire*, für das ein Anteil von nur 1,4% verbucht wird. Des Weiteren lässt sich feststellen, dass die Argotismen mit 3,7% den 2. Platz in der Rangfolge einnehmen; davon werden allerdings nur 1,1% im normativen PR nachgewiesen. Auch wenn der Argotanteil höher als der der Vulgarismen ist, bleibt der Unterschied im Häufigkeitsgrad von Argotismen zu Vulgarismen jedoch gering.

Aus den Untersuchungsergebnissen zur Lexik in *Les Frustrés* lässt sich für die Realisierung der konzeptionellen Mündlichkeit im lexikalischen Bereich Folgendes schlussfolgern: Bretécher räumt in ihrer Comic-Serie dem Register *familier* eine bevorzugte Stellung ein und demzufolge ist die Sprache von *Les Frustrés* in Hinblick auf die Lexik gemäß Schafroths Modell als nächstsprachlich (Bereich -1) markiert. Die Comic-Autorin recurriert bei ihrer Mimesis gesprochener Sprache zur Charakterisierung ihrer Zielgruppe auf Lexeme, die zwar als niedrig einzuschätzen, jedoch nicht allzu weit von der Norm entfernt sind. Aus diesem Grund handelt es sich bei dem Lexikon von *Les Frustrés* weitgehend um eine unmarkierte Sprechsprache. Für Barrera-Vidal (1986a: 36) stellt der Wortschatz der Comic-Serie ein authentisches Zeugnis eines zeitgenössischen Französisch (zumindest des Französischen der 70er Jahre) dar, das im Fremdsprachenunterricht eingesetzt werden könnte. Denn die Sprache der "Frustrierten" ist eine Bestandsaufnahme der sprechsprachlichen Trends der 70er-Jahre, die Bretécher künstlich auf eine Zielgruppe angepasst hat und die auf der Karikatur beruht. Die Protagonisten machen Gebrauch von Schimpfwörtern, die den Registern *pop.*, *vulg.* und

*arg.* zugeordnet werden. Indem Bretécher ihren Comic-Figuren derbe Äußerungen in den Mund legt, karikiert sie die Ablehnung der gezierten Sprechweise der Spießbürger durch die Intellektuellen:

t'avais qu'à / l'acheter toi-même / merde! (252,4)

collant en satin mon cul! / je suis grotesque de / nature, c'est tout! (281,12)

tiens, il y avait juste / une place là et ce connard / vient de me la piquer! (38,10)

Guislain de Trucmuche / et Bénédicte Machin / sont des petites connasses / filles-à-papa ... (297,3)

mets ton tchador / salope! (285,14)

Da in die Sprache der "Frustrierten" sprachliche Trends und Moden einfließen, werden die sprechsprachlichen Texte der Comic-Serie als *branché* gekennzeichnet. Eine lexikalische Analyse soll diesen Sachverhalt näher beleuchten.

### 7.5.3 Lexikalische Aspekte

In der Redeweise der *Frustrés*-Protagonisten fallen verschiedene lexikalische Besonderheiten auf, die in diesem Teilkapitel nach den folgenden Kriterien geordnet werden: Wortbildungsverfahren, Entlehnungen, neue Signifikate, rhetorische Figuren, *Passe-Partout*-Wörter, Kraftwörter und Deiktika.

#### 7.5.3.1 Wortbildungsverfahren

Die ludische Funktion der Gattung Comic erfüllt Bretécher sprachlich durch den Einsatz von Sprachformen, zu denen die Wortkürzung gehört. Häufig tritt die Apokope auf –o auf: *aristo, facho, catho, collabo, écolo, hétéro, homo, maso, parano, litho, porno, travelo, rétro, pro, catho, mytho, schizo, topo*. Dagegen sind Apokopen, die auf andere Vokale ausgehen, seltener: *sympa, cata, ampli, déca, extra, télé, pédé, converse, coke, dégueu, restau*. Die Apokopen, die auf Konsonanten ausgehen, beschränken sich ebenfalls auf wenige sprachliche Formen: *max, appart, perm, certif, manif, fac, bac, provoc, réac, pub, mère sup, décontract, dément*. Quasi abwesend ist die Aphärese: *mettons* (für *admettons*). Insgesamt rekurriert Bretécher auf unauffällige Wortkürzungen, d.h. auf sprachliche Formen, die im heutigen Französisch gängig und bekannt sind.<sup>459</sup> Des Weiteren setzt Bretécher spärlich Sigel in ihren Comic-Texten ein: *P.C.* (für *Parti communiste*) und *faire sa B.A.*

<sup>459</sup> Sprachliche Innovationen im Bereich der Wortkürzung lassen sich in Bretéchers Comicserie *Agrippine* finden. Vgl. hierzu Bollée: 1997, S. 36.

Bei der Präfigierung ist das Graduierungspräfix *super-* besonders produktiv; es wird mit Substantiven und Adjektiven benutzt: *super restau, super luxe, super-crevant, super-blanc, super-décontract, super marre*. Die Präfixe *sur-* und *néo-* lassen sich jeweils nur einmal verzeichnen: *sur-activé* und *néo-colonialiste*. Für die Neubildung von Verben ist das Präfix *re-* häufig anzutreffen: *re-travailler, re-vouloir, re-boire, retrouver, ré-essayer, ré-inventer*. Diese Präfixneubildung, die im *français courant* zur Verfügung steht, wenn die Wiederholung einer Handlung bezeichnet werden soll, wird auf familiäre Lexeme angewandt: *re-picoler, re-gerber, se re-maquier*. Auffallend hierbei ist das Einsetzen eines Bindestriches nach dem Präfix, um eine Wiederholung der Handlung hervorzuheben. In gesprochener Sprache läge eine besondere Betonung auf dem Präfix *re-*. Verben werden ebenfalls mit dem Präfix *dé-* gebildet: *débander, déposséder, désécuriser*. Durch die Präfigierung mit *non-* werden dagegen Adjektive und Substantive neugebildet: *non-institutionnalisé, non étatique, non-symbolisable, non-voix*. Von dieser Präfixneubildung macht Bretécher einen spielerischen Gebrauch, der durch die Wiederholung von *non-* und das Entstehen eines Widerspruchs zum Ausdruck kommt:

si tu votes pas / tu donnes une non-voix non exprimée / à celui qui ... (204,7)

si tu votes blanc / tu donnes 1/2 non-voix exprimée / des deux côtés ... (204,7)

Suffigierung erfolgt im Verbalbereich mit Hilfe des Suffixes *-iser*, das eine kausative Bedeutung hat und das im Korpus auf Verben der Fachsprache der Psychoanalyse angewandt wird: *canaliser, somatiser, culpabiliser, minimiser, concrétiser, immortaliser*. Für die Neubildung von Verben kommt die Endung *-er* bei Anglizismen bzw. argotischen Lexien zur Anwendung: *flasher, flipper, se shooter, tapiner*. Die Wortbildung der Substantive geschieht – wenn auch nur vereinzelt – durch das Anhängen von *-ard, -age* und *-erie*, wodurch eine Pejoration ausgedrückt wird: *connard, ringard, démerdard, costard, copinage, saloperie, connerie*. Mit dem Suffix *-asse* werden ein Substantiv und ein Adjektiv gebildet, die ebenfalls eine abwertende Bedeutung erhalten: *connasse* und *dégueulasse*, wobei das letztgenannte Lemma mit 10 Okkurrenzen eine häufige Verwendung in der Comicserie findet. Des Weiteren findet sich im adjektivischen Bereich die produktive Suffixbildung mit *-ant*: *embêtant*,

*marrant, saignant, mutilant, emmerdant* mit der Vorliebe Bretéchers für *chiant* (9-mal). Zu erwähnen ist an dieser Stelle überhaupt die Vielfalt der Suffigierung im skatologischen Bereich: *merdeux, merdier, s'emmerder*. Im Mund der einst politisch engagierten Comic-Protagonisten kommen zahlreiche Adjektive mit dem Suffix *-iste* vor: *capitaliste, élitiste, esclavagiste, féministe, sexiste, gauchiste, séparatiste*; dagegen ganz selten welche mit dem Suffix *-eux*: *faites entrer le dernier / témoin, j'espère qu'il est juteux* (268,23).

Der lexematische Kompositionstyp, der in *Les Frustrés* produktiv ist, ist die kumulative asyndetische Verbindung.<sup>460</sup> Mit dieser Juxtaposition werden Substantive (*juin-juillet, fou-rire, extrême-droite, extrême-gauche*) sowie Adjektive (*fou-furieux, marxiste-léniniste, ronde-défoncé, bleu-marine, audio-visuel, ultra-violet*) gebildet. Ein beliebtes Kompositionsverfahren von Bretécher ist die Zusammensetzung einer Kurzform auf *o-* mit einem Substantiv bzw. einem Adjektiv: *judéo-christianisme, maniac-dépressif, pseudo-intellectuel, sculpto-architecture, tribo-électrique, psychosomatique, sado-maso*. Eine sprechsprachliche Verwendung einer syndetischen Bildung kommt in der Comic-Geschichte *Help* vor:

je mets les à manche noir / ou les [couverts] à manche blanc? (77,7)  
non / tu prends / les [verres] à-pied / là (77,11)

Durch die im Korpus vorhandenen Wortbildungsverfahren wird eine größere lexikalische Vielfalt erreicht. Damit wird die spontane Sprechsprache simuliert. Eine weitere Quelle von expressiven Bezeichnungsvarianten zur Nachahmung gesprochener Sprache stellt der Bereich der Entlehnung dar.

### 7.5.3.2 Entlehnungen

Die Sprache der Comic-Protagonisten ist von Anglizismen nur beschränkt beeinflusst. Vereinzelt treten Lexeme aus dem Englisch-Amerikanischen auf, die im Französischen verankert sind: *interview, tee-shirt, job, baskets, brushing, chewing-gum, whisky, gag, snob, gadget*. An manchen Stellen wird, durch den Rückgriff auf Lexeme wie *cool, relax, underground, dope, flasher, flipper*, dem Leser suggeriert, dass die von Bretécher inszenierte Sozialgruppe der Mode folgt und noch "*dans le vent*" ist. Wesentlich stärker als das Vorhandensein der Anglizismen ist ihre Anpassung an die französische Sprache

---

<sup>460</sup> Vgl. Wunderli: 1989, S. 92.



von Interesse. Ihre Verwendung mit dem Verb *faire* wirkt *branché* und trägt zur Erneuerung des Wortschatzes bei z.B.: *faire star*, *faire topless*. Spielerisch macht Bretécher weiterhin Gebrauch von Anglizismen durch das Einfügen von englischen Sprachelementen in die Dialoge der Comic-Figuren:

DAMN IT Lolotte / on est repérées! (270,44)  
tu parles! / of course / j'aime! (166,33)

Die Präsenz von Argotismen wurde bereits durch die statistische Untersuchung zur diasystematischen Markiertheit der Lexik in Teilkapitel 7.5.2 festgestellt: *taule* 'Gefängnis', *canard* 'Zeitung', *brique* 'zehntausend Franc', *jalmince* 'neidisch'. Die fingierte Sprechsprache von *Les Frustrés* enthält dazu Lexeme aus dem Argot, die sich im *français familier* verankert haben. Sie werden demnach von Sprechern verschiedener sozialer Klassen und unterschiedlicher Altersgruppen verwendet und haben ihre kryptische Funktion verloren. In der Comic-Serie werden argotische Sprachelemente zur Charakterisierung der Protagonisten gebraucht. Sie fungieren als affektive bzw. expressive Synonyme der Nähesprache, denn sie werden neben den unmarkierten Lexemen benutzt, z.B.:<sup>461</sup> *bagnole* (5-mal) gegenüber *voiture* (4-mal), *toubib* (4-mal) gegenüber *docteur* (6-mal) und *médecin* (1-mal), *trouille* (3-mal) gegenüber *peur* (6-mal). Argotische Lexeme kommen in bestimmten Wortfeldern massiv zum Einsatz :  
Geld: *fric* (25-mal), *pognon* (2-mal), *rond* (6-mal) gegenüber *argent* (6-mal); *balle* (4-mal) und *sac* (2-mal) gegenüber *Franc* (8-mal);  
Arbeit: *boulot* (33-mal) gegenüber *travail* (9-mal);  
Mann / Kerl: *mec* (76-mal) gegenüber *homme* (25-mal)  
Kind: *môme* (14-mal), *gamin(e)* (7-mal), *lardon* (1-mal), *mecton* (1-mal) gegenüber *enfant* (20);  
Frau: *nana* (12-mal), *gonzesse* (2-mal) gegenüber *fille* (9-mal).

Im substantivischen Bereich sind ansonsten nur sporadisch Argot-Elemente zu verzeichnen, die den Comic-Texten einen expressiven Anstrich geben: *jules* 'Liebhaber', *fringues* 'Kleidung', *piaule* 'Zimmer', *pompe* 'Schuh', *chiottes* 'Toiletten', *hosto* 'Krankenhaus', *clope* 'Zigarette', *rencart* (sic) 'Termin'. Argotische Verben sind auch in den Comic-Texten vertreten, allerdings nicht so zahlreich wie die Substantive. Eine hohe Frequenz haben lediglich zwei Verben: *foutre* 'machen' und *bossier* 'arbeiten'. Vereinzelt sind im Übrigen verbale Formen mit der Endung *-er* anzutreffen: *picoler* 'trinken', *cavaler* 'laufen'; *gerber* 'erbrechen', *jacter* 'schwätzen', *raquer* 'zahlen', *se*

---

<sup>461</sup> Vgl. Bollée: 1997, S. 35.

*flinguer* 'sich erschießen', *se saper* 'sich anziehen'. Mit dem Rekurs auf argotische Züge in Redewendungen erzielt die Autorin ludische Effekte, die für die Comic-Gattung konstitutiv sind: *tirer la tronche* 'schmollen', *se faire un mouron* 'sich Sorgen machen', *claquer du fric* 'Geld ausgeben', *avoir du pot* 'Glück haben', *tomber en digue-digue* 'ohnmächtig werden'.

### 7.5.3.3 Neologismen: Neue Signifikate

In den beiden vorherigen Teilkapiteln hat die Untersuchung gezeigt, dass die neuen Lexeme, die im Comic-Band zur Anwendung kommen, durch Entlehnung und Wortbildung geschaffen werden. Dieses Teilkapitel widmet sich den inhaltlichen Aspekten der in der Comic-Serie vorkommenden Lexeme. Zunächst wird gezeigt, dass neue Bedeutungen in der Comic-Serie durch Polysemie, Wortklassenwechsel und syntaktische Veränderungen hervorgerufen werden. Dann wird auf die lexikalische Neubildung durch Auslassen von morphologischen Elementen und die Nebeneinanderstellung eingegangen.

Die Polysemie stellt in der Comic-Serie eine herausragende Operationsdomäne der Neologismen dar. Den vorhandenen Lexemen des Französischen werden neue Bedeutungen zugeordnet. In ihrem literarischen Werk greift die Autorin gern zu Polysemen, in denen starke Expressivität transportiert wird: *bordel* 'Durcheinander', *torchon* 'wertloses Schriftstück', *salade* 'Geschichte', *tuile* 'Pech', *être tordu* 'verrückt'. Aus der Drogenszene werden neue Bedeutungen abgeleitet: In den folgenden Beispielsätzen bedeutet *se défoncer* nicht 'im Drogenrausch sein', sondern 'viel Spaß haben' und *flipper* nicht 'ohne Droge sein' sondern 'in einem Angstzustand sein':

il joue avec ses TRIIIIPES, / il se défonce / en scène, il SENT / son texte! (51,4)  
 et en plus / si tu dis que / tu veux te défoncer / tu passes pour / une vieille / conne (203,8)  
 tu as beau avoir l'air cool / tu flippes aussi non? (180,6)  
 Tais-toi / je flippe / eh! (43,5)

An diesen Beispielsätzen zeigt sich, dass die Autorin bei der Inszenierung der konzeptionellen Mündlichkeit zu Sprachelementen aus der Jugendsprache greift,<sup>462</sup> die im Mund ihrer Protagonisten als "branché" wirken.

Im Zusammenhang mit dem lexikalischen Verfahren des Wortklassenwechsels lassen sich weitere Bedeutungszuordnungen feststellen. Die Adjektivierung von

<sup>462</sup> Vgl. Zimmermann: 1991, S. 912f.

Substantiven, die als "un des tics du langage branché"<sup>463</sup> bezeichnet wird, lässt sich im Korpus nur an wenigen Stellen belegen. Zum einen tritt das Substantiv in der Funktion eines Adjektivs mit morphologischer Markierung auf: In *ça va encore / être l'angoisse* (73,11) hat *l'angoisse* die adjektivische Bedeutung 'mühsam'. Als Beispiele für die Verwendung von Substantiven als Adjektive ohne morphologische Markierung sind *être bidon* 'gefälscht sein', *être tchao* 'vorbei sein', *être nickel* 'sauber sein' anzuführen:

[...] il pense / que les accords d'Helsinki / sont totalement / bidon (139,7)  
Stéphane est d'une famille / bourgeoise alors tout doit / être nickel dans la baraque [...] (120,3)  
et une fois que c'est fait / je suis pas le genre à m'attarder / dans les câlineries, / c'est tchao chéri (193,4)

Häufiger tritt dagegen das Adjektiv in der Funktion eines Adverbs auf:

ça craint sec! (267,8)  
nous on demande / de pouvoir bosser tranquilles / sans être tout le temps / emmerdées ... (68,6)  
ça doit coûter chaud à la Boîte (96,11)  
dites donc / ça usine dur / ici ... (77,10)  
[...] et puis / il recommence plus fort / et plus longtemps / qu'avant (251,6)  
un infarctus / par jour ... / facile (263,7)

Zweimal findet sich die Verwendung des Adverbs *trop* als Adjektiv:

[...] l'idée / de ne pouvoir être / ni beurrée / ni défoncée / c'est TROP! (203,11)  
c'est trop ... je rêve !... (113,3)

Ein weiterer Aspekt des Wortklassenwechsels stellt in der Comic-Serie die Verbalisierung des Nomens dar, wie folgende Beispiele belegen:

*pigeonner* 'reinlegen' abgeleitet von *pigeon* 'Taube';  
*foirer* 'schieflaufen' abgeleitet von *foire* 'Messe';  
*botter* (*les fesses*) 'treten' abgeleitet von *botte* 'Stiefel'

Bretécher ahmt eine weitere sprachliche Möglichkeit der authentischen Sprache nach, neue Bedeutungen zu erhalten. Es handelt sich um syntaktische Veränderungen von Verben, die zum kreativen Aspekt der Jugendsprache zählen und, wenn sie in die Sprache der Erwachsenen gelangen, als *parler branché* gelten. Zum einen werden den transitiven Verben neue Bedeutungen zugeordnet, die intransitiv gebraucht werden: z.B. *tu aimes?* (277,10) 'gefällt es dir?', *j'intègre pas / là ...* (132,10) 'jetzt verstehe ich nicht', *ça craint sec!* (267,8) 'das ist sehr schlecht'. Der intransitive Gebrauch von transitiven Verben kann aber auch bloß auf einer ungesättigten Valenz beruhen:

d'ailleurs je renonce. (94,5).  
je peux / te prêter si tu n'as pas (281,2)

<sup>463</sup> Verdelhan-Bourgade: 1990, S. 57.

Zum anderen erfolgt eine neue Bedeutungszuordnung durch die Pronominalisierung nicht-reflexiver Verben: z.B. *se barrer* bzw. *se casser* 'abhauen', *se planter* 'einen Fehler machen', *s'éclater* 'viel Spaß haben', *se payer* 'haben', *se farcir* 'ertragen':

c'est l'époque / où Simone s'est barrée ... (54,8)  
rien, nul, je me suis / complètement plantée (289,10)  
Tu n'as pas vu / la culotte de cheval / que je me paye! (46,4),  
je vais m'éclater / à l'hospice / d'Aubervilliers, / au moins / ils ont / la télé (174,7)  
tais-toi! / en ce moment / je m'éclate / d'une façon insensée (104,3)  
et après ça je dois me farcir / la conférence de presse ... (47,7)

Mit dem häufigen Gebrauch nicht-reflexiver Verben mit Reflexivpronomina in *Les Frustrés* verfolgt Bretécher das Ziel, die Linksintellektuellen zu ironisieren, die auf sich selbst bezogen sind und sich als der Nabel der Welt fühlen. Gleichzeitig entspricht die Inszenierung dieses sprachlichen Aspektes der sprachlichen Wirklichkeit der *branché*-Sprecher. Die Pronominalisierung mit Wortklassenwechsel (z.B. *se beurrer* 'sich betrinken' im Satz *on s'est beurrées à mort [...]* (4,7)) oder mit Entlehnung (z.B. *se shooter* 'sich Drogen spritzen' in [...] *alors les jeunes / on en a / marre / alors / on se / shoote* (265,3)) sind Beispiele dafür, dass an der sprachlichen Innovation mehrere Verfahren zugleich mitwirken können.

Ein weiteres Verfahren der lexikalischen Kreativität schlägt sich in dem Gebrauch von Verben für Unbelebtes auf Belebtes nieder: z.B. *gonfler qqn* 'langweilen' (*l'Art ça me gonfle, / ça m'a toujours / gonflée* (249,8)) und *craquer* 'nervlich am Ende sein':

à ta place je craquerais (299,10)  
Laura / a du (sic) craquer / comme / une / bête (258,3)  
je craque (174,6)

Lexikalische Kreation setzt Bretécher durch die Ellipse ein. Ausgelassen wird der Begleiter: z.B. *faire problème* 'ein Problem verursachen' und *faire poterie* 'töpfern':

et ça fait pas / problème avec ... (258,7)  
Calixte fait poterie, vannerie, / reliure, sculpture, / un peu / de litho ... (107,3)

Häufiger fehlt die Präposition: z.B. *au niveau inconscient* 'in Bezug auf das Unbewusste', *question féminisme* 'bezüglich Feminismus', *causer chiffons* 'sich über Kleidungen unterhalten', *voter Giscard* 'Giscard wählen':

oui oui / mais c'est au niveau / inconscient ... (14,6)  
mmouais ... pas très branchées / au niveau politique (68,4)  
on causera / chiffons / une autre fois! (182,8)  
j'ai voté Giscard parce que / je suis fabricant de chaises / et dans la chaise on est / de droite!  
(29,2)

In *et puis elle a viré féministe [...]* (258,8) 'und dann ist sie Feministin geworden' fällt das Auslassen der Präposition *à* mit der Adjektivierung des Nomens zusammen.

Weiterhin entsteht im Korpus die lexikalische Nebeneinanderstellung durch die Ellipse der Präposition *de*:

toi tu as des parents / modèle courant (297,3)  
[...] mais moi j'ai préféré / des en filet genre 1900 [...] (170 , 40)

Im Beispielsatz *mais si tu dis ça tu es / la femme alibi [...]*(235,7) ersetzt die Nebenstellung *femme alibi* einen Relativsatz, der dann *la femme qui sert d'alibi* lauten würde.

#### 7.5.3.4 Rhetorische Figuren

Dieses Teilkapitel beschäftigt sich mit expressiv-affektiven Ausdrucksverfahren, die besonders bei starker Emotionalität in Erscheinung treten und somit für die gesprochene Sprache konstitutiv sind.<sup>464</sup> Es handelt sich um Lexien, die im Rahmen von rhetorischen Figuren wie Metapher, Hyperbel, Metonymie, Synekdoche, Litotes, Antiphrase und Alliteration eingesetzt werden.

In der Comic-Serie heben sich die Metaphern hervor. Diese rhetorischen Figuren, die in *Les Frustrés* von besonderer Häufigkeit sind, erweisen sich als beachtliches semantisches Verfahren, nächsprachliche Affektivität und Expressivität zu simulieren. Auffällig hierbei sind die semantischen Verschiebungen vom Tier auf den Menschen.<sup>465</sup> Die Metaphern beziehen sich zum einen auf eine Tierart bzw. auf ein Tiergeschlecht (*rat* 'geizige Person', *chien* 'schändlicher Mann', *hyène* 'schändliche Frau', *femelle* 'Weib'):

tu comprends, nous on ne veut pas / de rose mais d'autre part / on ne veut pas avoir l'air d'être / avec des rats ... (259,6)  
très mal alors / devine ce qu'il me dit / ce chien? (195,11)  
[...] il paraît que c'est / une hyène! (258,8)  
Rosalinde vous me hérissez / avec vos histoires de femelles! (42,7)

Zum anderen werden tierische Körperteile (*gueule* 'Gesicht; Mund'; *sous l'aile de* 'unter dem Schutz') bzw. Tätigkeiten von Tieren (*gueuler* 'brüllen'; *s'engueuler* 'streiten') auf Menschen übertragen und in Redewendungen verwendet. Sie fungieren als Synonyme, in denen eine Steigerung<sup>466</sup> ausgedrückt wird:

les marrants ont des / gueules pas possibles [...](149,5)  
je le lui ai même dit à lui / et bien entendu / il m'a craché / à la gueule (178,2)  
quand même l'affaire / de Banty Srei / c'est fabuleux, ça a / une dimension; ça a / une gueule (133,3)

<sup>464</sup> Vgl. Koch / Oesterreicher: 1990, S. 114ff.

<sup>465</sup> Calvet: 1985, S. 79.

<sup>466</sup> Vgl. Koch / Oesterreicher: 1990, S. 116ff.

une fois de plus / j'aurais mieux / fait de fermer / ma gueule (281,15)  
 Puis-je savoir / en quel honneur / tu fais la gueule? (33,2)  
 les parents / vont gueuler / mais j'en ai / rien à foutre! (158,3)  
 on s'engueule / une fois de plus! (38,9)

Mit dem Ziel eine positive bzw. negative Steigerung auszudrücken werden die Comic-Protagonisten gerne mit Tieren verglichen:

on le traitait comme un chien (10,5)  
 [...] je m'exprime / comme une bête [...] (223,2)  
 c'est fabuleux / en ce moment Charlotte et moi / on s'éclate comme des bêtes (104,12)

Metaphern und Vergleiche werden auch mit dem Ziel eingesetzt, Anschaulichkeit<sup>467</sup> herzustellen:

L'autre jour je vais avec Mina / chez une copine à elle qui vient / de larguer son mec [...] (124,4)  
 on n'aura jamais / le jeudi et le vendredi / ou alors faudra ramer ... (37,3)  
 dis donc, tu sais que / je suis branchée sur le Truffaut? (51,5)  
 elle est peut-être / branchée / sur toi? (146,7)  
 moi ce qui me tue / c'est d'être coincé comme ça / dans ma peau ... (23,1)

Aus dieser Funktion zieht Bretécher Nutzen, um Lächerlichkeit auszulösen:

Raymonde a / les dents de lapin, / des hublots comme ça / et des seins comme / des valises ...  
 c'est / rédhibitoire (188,37)

Eine lexikalisch-rhetorische Figur, mit der ebenfalls Steigerung erreicht wird, stellt die Hyperbel dar. Die "*Frustrés*"-Figuren haben einen Hang zu dramatisieren:

(*Mimi-la-Chance*, S. 148)

Pers. A: mais je sais pourquoi: / mon chômage s'arrête et / je trouve pas de boulot, / mon studio est trop petit / et j'ai pas de fric pour en changer, / je ne trouve pas de mec et / j'en ai marre d'être seule ... (148,11)

Pers. B: Tais-toi / tu m'achèves (148,12)

(*Mise au point*, S.202)

Pers. A: Quand on voit un merdier pareil / c'est normal / d'être réac / non? (202,2)

Pers. B: ça dépend / à qui on parle ... / Fernand en était / scié (202,2)

la vie avec Constant / est un calvaire, d'ailleurs cette colite / je sais que c'est / à cause de lui ... (224,4)

alors pendant 3 semaines / je meurs de trouille d'être enceinte [...] (73,4)

C'est la rigidité / et le manque total / d'imagination / qui me tue / chez les bonnes femmes (38,7)

Indem sie Hyperbeln in normalen alltäglichen Situationen einsetzt, hebt Bretécher derartiges übertriebenes Verhalten hervor und erzielt damit, ihre inszenierte Zielgruppe lächerlich zu machen:

je suis au bord du suicide, / j'ai passé l'après-midi / à essayer des maillots (94,2)

Metonymien, bei denen eine indirekte semantische Beziehung zwischen dem

<sup>467</sup> Vgl. Koch / Oesterreicher: 1990, S. 116ff.

lexikalischen Element und dem intendierten Referenten besteht, dient in literarischen Comic-Texten dem Ziel der Anschaulichkeit: Bei *boire un pot* wird eine Relationskontiguität zwischen dem Behälter und dem Inhalt hergestellt. Ebenso bezeichnet *une boîte* eine Firma. Bei dem Lexem *pomper [de l'air]* wird eine semantische Kontiguität zwischen Ursache und Wirkung hergestellt, denn die Müdigkeit und im übertragenen Sinn die Langweile werden durch das Fehlen an Luft verursacht:

(*Du côté de chez Glucksmann*, S. 179)

Pers. A: Ces sempiternels / débats politiques / sont d'un / tel ennui / mon cher! (179,1)

Pers. B: croyez bien / ma chère / qu'ils me fatiguent / autant que / vous ... (179,1)

Pers. C: et dire qu'ils vont / nous pomper [de l'air] pendant / des mois encore! (179,2)

Spielerischen Charakter hat die Synekdoche, wenn der Kranke statt der Krankheit genannt wird, z.B.: *mademoiselle Dugland / voulez-vous venir me chercher / une appendicite / pour la chambre 38 / s'il vous plaît?* (115,3). Spöttisch wird sie dagegen in der Einzelgeschichte *Contreculture* (S. 97) vielmals eingesetzt; dort brüsten sich Linksintellektuelle damit, dass sie in ihrem Sommerurlaub höchst literarische Werke lesen:

l'été dernier / j'ai relu / tout Zola (97,3)

s'il me reste du temps / je relirai Barthes (97,5)

moi qui ne suis pas / une intellectuelle / je me régale / avec Stendhal (97,4)

moi / cette année / j'hésite entre / Michaux et Lacan (97,3)

Zu den lexikalisch-rhetorischen Figuren, auf die Bretécher zu humoristischen Zwecken des rekurriert, gehört die Litotes. Sie kommt über die Lippen der Comic-Figuren, um ihre Meinung abzuschwächen. Häufig findet sich in den Comic-Texten der Gebrauch von *un peu* in ironisierender Absicht, denn er führt zur Antinomie:

il doit être / un peu chouette / le mec! (301,18)

j'étais un peu / bourré (138,5)

moi je trouve qu'ils sont / un peu gonflés ... (231,60)

Die Litotes stellt ein sprachliches Mittel dar, meistens mit der Verneinung des Gegenteils, einen Sachverhalt zu bekräftigen. Insofern dienen sie der nächstsprachlichen Affektivität und Expressivität: z.B. *pas mal 'gut': Sophie n'a pas dit / l'autre jour / que rue du Four / il y avait des maillots / pas mal?* (94,12); *pas possible 'unerträglich': c'est des déjeuners / tous les jours ... / c'est le téléphone ... / non c'est pas possible!* (91,8); *pas de mal 'Gutes': un peu plus de café / ça ne te fera / pas de mal* (80,9).

Die Antiphrasen kommen der von Bretécher bezweckten Ironie zugute. Es handelt

sich um rhetorische Figuren, die das Gegenteil des Gesagten meinen: z.B. *c'est malin!* (99,4) 'Das ist nicht sehr klug'. Die "Frustrierten"-Figuren benutzen sie, um ihre Gesprächspartner in eine Minderwertigkeitsposition zu setzen:

(*Les deux orphelines*, S.185-191)

Pers.A: je me / casse ... (190,64)

Pers. B: tu te casses hein? / ben voyons! ... tu as / trouvé un Jules / toi aussi? (190,65)

Im folgenden Beispiel schreibt der Mann der Frau die Schuld dafür zu, dass er nicht mehr weiß, was er sagen wollte:

Mann: ça te rassure quelque part / de toujours chercher / à me diminuer (140,4)

Frau: excuse-moi / ça m'a échappé (140,4)

Mann: tu as gagné; je ne sais / plus du tout ce que / je voulais / dire (140,5)

Zum Schluss bleibt noch die Alliteration zu erwähnen, die als Sprachspiel humorig wirkt, wie das folgende Beispiel aus einem Gespräch zwischen einem Mann und einer Frau bekundet:

Mann: Pas la peine d'entonner le couplet ... moi j'ai été / un phallocrate invétéré tout ma vie, alors / question féminisme / je suis un peu branché / voyez? (256,7)

Frau: en chaire / les gourous / qui se gourent! (256,7)

#### 7.5.3.5 Kraftwörter

Zur grundsätzlichen Besonderheit der nächstsprachlichen Lexik gehört der Ausdruck der Intensität, die bei starker emotionaler Beteiligung herbeigeführt wird. Mittels sprachlicher Elemente können Sachverhalte bekräftigt oder gesteigert werden.

Auffällig im Korpus ist neben der Präfigierung (vgl. in Teilkapitel 7.5.3.1 das Graduierungspräfix *super*) die Markierung der Intensität durch ein Adjektiv, z.B.: *fabuleux* 'märchenhaft', *prodigieux* 'außergewöhnlich', *sublime* 'erhaben', *génial* 'genial', *divin* 'göttlich', *extra(ordinaire)* 'außerordentlich', *sacré* 'verdammte!':

il est sublime / et génial (257,10)

... bien sûr j'ai rencontré / des gens prodigieux, de fabuleux / créateurs ... oh, un peu partout ... (276,4)

un homme extraordinaire, / il m'a beaucoup apporté ... (21,2)

[...] il a des yeux / d'un bleu divin, / l'arête de son nez / est ravissante (179,6)

dis donc / t'as attrapé / un sacré / rhume / toi (162,11)

Folgende superlativische Adjektive können in manchen Zusammenhängen sowohl positive als auch negative Bedeutungen haben, z.B.:<sup>468</sup> *c'est fou / ça!* (139, 8); *les gens / sont / dingues!* (166,8); *cette mode / est complètement / démente ...* (102,2).

<sup>468</sup> Vgl. Verdelhan-Bourgade: 1990, S. 63.



Zahlreiche Intensivadverbien<sup>469</sup> zur Simulation von Emotionalität finden sich häufig in der Comic-Serie, z.B.: *complètement* (39-mal), *vachement* (18-mal), *évidemment* (14-mal), *exactement* (10-mal), *totalement* (5-mal), *terriblement* (4-mal), *particulièrement* (3-mal) und *entièrement*, *énormément*, *vacheté* (je 2-mal).

c'est complètement idiot / de répéter Ayatollah / sans arrêt (295,5)  
 après avoir fait l'amour / j'ai des idées complètement folles (140,2)  
 moi l'été dernier / en Grèce / j'ai vachement / bossé (91,9)  
 ça va le rendre / vachement / autonome (107,9)  
 ... et je sais exactement / quel genre de gens / on va rencontrer là-bas: / les mêmes / qu'ici!  
 (98,3)  
 tu m'empêchais / totalement de m'exprimer (227,28)  
 c'est totalement idiot / d'avoir mis la documentation / à la place de la salle de réunion,/ ça va embouteiller l'ascenseur (137,7)  
 eh oui, eh oui Miquette / je suis terriblement sensible, / un véritable écorché vif (215,50)  
 ouais mais ça / justement / c'est parce que / t'es vacheté / intelligent (248,5)

Außerdem kommen Adverbien, die nur vereinzelt erscheinen, z.B.: *Je suis donc viscéralement / de gauche, donc j'ai voté / Mitterrand* (29,10); *tu sais, j'ai / fermement décidé / de faire du sport / cette année ...* (22,1); *c'est un bordel insensé incroyablement grand les mecs n'ont / rigoureusement / rien dit* (259,4). Diesen Adverbien gegenüber erscheint *très* farblos und muss deshalb redupliziert werden, damit eine vergleichbare Ausdruckskraft hervorgebracht wird. Auf diese Weise werden Adjektive in *Les Frustrés* intensiviert:

oui mais / très très / angoissé (229,44)  
 c'est très très / mignon ça! (6,8)  
 je te trouve / extrêmement / intelligent et de plus / très très drôle (38,8)

Allerdings wird das lexikalische Verfahren der Reduplikation als Ausdruck der Intensität – jedoch recht selten – ebenfalls auf Adjektive angewandt z.B.: *Monsieur / vous êtes petit / petit, petit!* (29,10); *je trouve / ça plat ... plat ...* (214,38).

Die Comic-Autorin bedient sich überdies zur Verstärkung folgender Wendungen nach einem Verb: *Tu frimes / un max* (293,3), *je somatise à mort* [...](73,4), *maintenant elle peut / me dire toutes les horreurs / qu'elle veut je m'en tasse, / mais alors à un point!*... (201,6).

#### 7.5.3.6 *Passe-Partout*-Wörter

Die Untersuchung der Lexik der Comic-Texte hat bisher eine große lexikalische Vielfalt gezeigt, die spezifisch für die Sprechsprache ist.<sup>470</sup> Eine umgekehrte Tendenz der

<sup>469</sup> Vgl. Stefenelli: 1981, S. 245.

<sup>470</sup> Vgl. Stefenelli: 1981, S. 244.

sprechsprachlichen Lexik stellt sich mit den *passe-partout*-Wörtern heraus: Da sie eine hohe Frequenz haben und auf wenige sprachliche Elemente beschränkt sind, ist eine geringe paradigmatische Differenzierung in der gesprochenen Sprache gegeben.<sup>471</sup> Es handelt sich um Lexeme, die eine "minimale **Intension** (geringe inhaltliche Bestimmtheit) mit maximaler **Extension** (große Klasse von Denotaten)"<sup>472</sup> haben.

*Passe-Partout*-Substantive und -Verben verwendet Bretécher in ihren literarisch konstruierten mündlichen Comic-Texten, die wie in authentischer nächsprachlicher Kommunikation stark in einen (fiktiven) Situations- und Handlungskontext eingebettet werden, so dass ein genauer Referenzbezug nicht erforderlich ist. Außerdem hilft die Kommunikationsbedingung "origo-naher Referenzbezug" dem Rezipienten die Unschärfe in der Referentialisierung aufzuheben.<sup>473</sup> Auffällig in der Comic-Serie ist die Häufigkeit des *passe-partout*-Wortes *mec* (75-mal). Im Vergleich dazu kommen als *passe-partout*-Substantive, deren Signifikat ebenfalls das semantische Merkmal 'menschlich' hat, nur einmal die Lexeme *type* und *gars* vor:

le soir je devais sortir / avec un type assez sympa ... (124,6)  
 j'ai entendu parler / d'un mec qui est mort / d'avoir bu trop / de jus de carotte (154,4)  
 ce mec me regarde ... (20,4)

Die häufige Wiederaufnahme des personenbezogenen Nomens *mec* beruht auf der klaren Zielsetzung Bretéchers, ihren nächsprachlichen Comic-Texten einen familiären Charakter zu verleihen. Dieser Sachverhalt findet sich in der generalisierenden Bezeichnung der Frau als *nana* wieder.

Bei den sachbezogenen *passe-partout*-Wörtern sind im Korpus *chose* (26-mal), *truc* (14-mal) und *bidule* (1-mal) belegt:

si tu veux bien / cesser ton cinema (sic) / j'ai une chose / importante à te dire (297,4)  
 à propos je me rappelle / d'un truc que / j'ai oublié / de faire ... (167,11)  
 quand le mien / sera plein / j'essaierai / ton bidule (122,11)

Mit dieser Verwendung von *passe-partout*-Wörtern wird sprechsprachliche Spontaneität vorgetäuscht. Denn mit dem Rekurs auf solche Substantive wird dem Leser suggeriert, dass die Comic-Figuren unter dem Zeitdruck mündlicher Kommunikation stehen und ihnen die passende Bezeichnung nicht einfällt. Die Spontaneität kommt insbesondere zum Ausdruck, wenn Bretécher *passe-partout*-Wörter zusammen mit

<sup>471</sup> Vgl. Koch / Oesterreicher: 1990, S. 104

<sup>472</sup> Hervorhebung von Koch / Oesterreicher: 1990, S. 104.

<sup>473</sup> Vgl. Koch / Oesterreicher: 1990, S. 107.

Überbrückungsphänomenen oder, wie im letzten zitierten Beispiel, in syntaktisch weniger integrierten Äußerungstypen auftreten lässt:<sup>474</sup>

(*Chandelle*, S. 166-173)

Pers. A: à propos je me rappelle / d' un truc que / j'ai oublié / de faire ... / je peux pas / t'accompagner ... (167,11)

Pers. B: un truc, / quel truc? (167,11)

Pers. A: un / truc (167,11)

aussi avec ton machin, là, / ton stérilet, / on peut dire que / tu les cherches / les ennuis! (111,7)

Einen spielerischen Charakter hat die Verwendung dieser *passe-partout*-Wörter, wenn sie als Eigennamen fungieren:

Guislain de Trucmuche / et Bénédicte Machin / sont des petites connasses / filles-à-papa ... (297,3)

remarque toutes ces histoires: / Machine avec Machin avec / Duchnock avec Trucmuche / je suis d'accord que c'est minable, / c'est grotesque ... (258,12)

Im verbalen Bereich sind die *passe-partout*-Wörter weniger zahlreich und konzentrieren sich auf die Form *il y a* und in geringem Maß auf das Verb *faire* :

hé!... / il y a Royer / à la télé (30,1)

il y a eu un papier / dans ELLE sur les hommes libérés (194,6)

il y a de bonnes côtes / d'agneau dans la rue / derrière (57,15)

le problème est que je suis sociologue / et que je fais un livre / sur le viol de / Raymonde ... (187,32)

c'est avec elle qu'on a décidé / de faire un week-end de filles, / on sera en culottes ruinées / et on rotera / toute la journée ... (124,11)

#### 7.5.3.7 Deiktika

Deiktika als ein Kennzeichen für konzeptionelle Mündlichkeit kommen in der Sprechsprache deswegen vor, weil ihre Zeigefunktion den Bedingungen kommunikativer Nähe gerecht wird: "Origo-naher Referenzbezug", "Situations- und Handlungseinbindung", "Dialogizität" sowie "räumliche und zeitliche Nähe der Kommunikationspartner" sind die Kommunikationsbedingungen, die Auswirkung auf den Einsatz von Deiktika haben.<sup>475</sup> Die Nachahmung dieser Bedingungen ist in Comics (Kommunikationsebene 2)<sup>476</sup> gegeben. Der Einsatz von Deiktika in dieser Gattung wird außerdem durch die Präsenz der zeichnerischen Bilder begünstigt, denn die Verbildlichung von Gestik unterstützt den durch Deiktika ausgedrückten Verweis auf Ortsangaben und Personen. Im Folgenden wird das Vorkommen dieses Merkmals konzeptioneller Mündlichkeit im Korpus analysiert.

<sup>474</sup> Vgl. Koch / Oesterreicher: 1990, S. 108.

<sup>475</sup> Vgl. Koch / Oesterreicher: 1990, S. 111f.

<sup>476</sup> Vgl. Kapitel 3.

Die lokalen Deiktika, mittels derer auf Orte, Objekte bzw. Verhaltensweisen verwiesen wird, sind in der Comic-Serie zahlreich. Dazu gehören Adverbien (z.B. *là, ici, là-bas, voilà, devant, derrière, en bas, à droite*) und Demonstrativa (z.B. *ça, comme ça, ce, cette, celui-ci, celle-ci, celui-là, celle-là, celles-là*). Sie werden vom Sprecher nicht immer von Zeigegesten begleitet, sei es, weil mit dem Deiktikon der Ort nicht genau gezeigt werden kann<sup>477</sup> (z.B. *ça pue / par ici ...* (56,8)) oder weil das Comic-Bild nur einen bestimmten Abschnitt des Gesprächs darstellt, in den die das deiktische Sprachelement begleitende Geste nicht einbezogen wurde. Wenn dagegen die Deixis von einer Geste begleitet wird, ist die körperliche Bewegung verschiedenartig: z.B. wird in Bild 23 mit dem Bein anhand dreier Striche über dem Knie angezeigt, während in Bild 24 ein ausgestreckter Zeigefinger die Richtung andeutet.

**Bild 23: Cuisse de nymphe (94, 9)**

© *Les Frustrés* von Claire Bretécher 2004.



Wie aus dem Text des Bildes 24 zu ersehen ist, können mehrere lokale Deiktika gleichzeitig auftreten, die beim Rezipienten (Comic-Figur und Leser) eine genaue Identifizierung eines Gegenstandes bzw. Ortes ermöglichen. Im zuletzt genannten Beispiel wird zunächst auf die Richtung referiert (*en bas*) und dann wird die Entfernung



des gesuchten Besteckes zur suchenden Person (*devant*) bestimmt.

**Bild 24. Help (77,5)**

© *Les Frustrés* von Claire Bretécher 2004.

<sup>477</sup> Vgl. Koch / Oesterreicher (1990: 111), die darauf hinweisen, dass die Deiktika ähnlich wie die *partout*-Wörter geringe semantische Intension haben.

Eine Spezifizierung anderer Art erhält man mit dem Vorkommen der Deiktika *là à droite* (s. Bild 25): *Là* hat zunächst die Funktion, den Schmerz allgemein zu lokalisieren; Dann bestimmt das Deiktikon *à droite* die Richtung des Schmerzes näher, die durch Blick und Zeigegeste übereinstimmt.



**Bild 25: La totale (111,3)**

© *Les Frustrés* von Claire Bretécher 2004.

Temporale und personale Deiktika sind ebenfalls im Korpus vertreten. Wie in einer authentischen Face-to-Face-Situation weisen Adverbien wie *maintenant*, *en ce moment*, *aujourd'hui* und Personal- und Demonstrativpronomina wie *je*, *tu*, *ce*, *cette* eine enge Verknüpfung mit der aktuellen Sprechsituation auf. Von Relevanz für die Analyse der personalen Deiktika der Comic-Serie ist die sprechsprachliche Verwendung von Pronomina, auf die Koch / Oesterreicher (1990: 111ff.) aufmerksam machen. Das Demonstrativpronomen *ce* kommt häufig zusammen mit dem *passe-partout*-Wort *mec* vor, da sie beide gering semantisch bestimmt sind: *il est lamentable ce mec!* (51,3). Ein weiterer Aspekt konzeptioneller Mündlichkeit ist die unpräzise Referentialisierung durch die Verwendung der 3. Person Plural des Verbs. Die Identifizierung der Bezugspersonen durch den Rezipienten wird in diesem Fall durch die nächstsprachliche Kommunikationsbedingung "Vertrautheit der Partner" ermöglicht, da ein allgemeiner und ein individueller Wissenskontext beansprucht wird,<sup>478</sup> wie die folgenden Beispiele zeigen:

En Afrique ils sont pas cons ... (65,7)

à l'Auberge ils ont / de bonnes crevettes ... (56,8)

je vais m'éclater / à l'hospice / d'Aubervilliers, / au moins / ils ont / la télé (174,7)

Zusammenfassende Schlussbetrachtungen:

In diesem Teilkapitel wurde untersucht, wie die konzeptionelle Mündlichkeit in der Comic-Serie *Les Frustrés* auf der lexikalischen Ebene charakterisiert ist. Eine Analyse der französischen Sprachregister hat gezeigt, dass die Lexik der Comic-Serie *familier* markiert ist. Auf der Basis von Schafroths Modell wurde dann festgestellt, dass die Sprache der "Frustrierten" im lexikalischen Bereich als nächstsprachlich gekennzeichnet

<sup>478</sup> Koch / Oesterreicher: 1990, S. 113.

ist. Die Untersuchung lexikalischer Aspekte hat zu der Erkenntnis geführt, dass die Lexik der Comic-Serie neben dem *français familier* auch der Jugendsprache und dem *français branché* zuzurechnen ist. Mit Hilfe der Lexik dieser französischen Varietäten simuliert Bretécher sprechsprachliche Affektivität und Expressivität und schafft es mit solchem Rückgriff zweifelsfrei eine gewisse Nähe zur konzeptionellen Mündlichkeit zu evozieren. Für diesen Zweck werden überdies rhetorische Figuren, Kraftwörter, *pass-partout*-Wörter und Deiktika eingesetzt. Bretécher zielt darauf ab, eine "wirkliche" Nachahmung gesprochener Sprache zu erreichen, um somit ihrer inszenierten Zielgruppe soziale Authentizität zu verleihen. Deshalb finden sich auch in der Comic-Serie Anglizismen, die längst in die französische Sprache Eingang gefunden haben. Bretécher folgt darüber hinaus der Entwicklung der authentischen Sprache und lässt im Mund ihrer Comic-Figuren lexikalische Erneuerungen einfließen. Eigene sprachliche Innovationen finden in dieser Comic-Serie nicht statt.

## 8 Zusammenfassung

In der vorliegenden Arbeit wurde die literarisch konstruierte Mündlichkeit in der Comic-Serie *Les Frustrés* von Claire Bretécher untersucht.

Zunächst wurde das Comic als literarische Gattung, die aus textlichen und zeichnerischen Bildern besteht, definiert. Die Beschreibung des Prozesses der Comic-Produktion verdeutlichte die Funktion und die Wichtigkeit der textlichen Bilder in einem Comic. Unter den verschiedenen Textkategorien, die ein Comic aufweisen kann, hat sich herausgestellt, dass die Sprechblasentexte im Hinblick auf die beabsichtigte empirische Untersuchung den Untersuchungsgegenstand bilden.

Dann wurde durch das sprachtheoretische Modell von Koch und Oesterreicher der theoretische Rahmen der Arbeit (Kap. 3) gesetzt. Dieses Modell, das eine Unterscheidung zwischen gesprochener und geschriebener Sprache in konzeptioneller Sicht vornimmt, diente als Grundlage, auf der dargelegt werden konnte, wie die Mündlichkeit in den Comics funktioniert. Die Erweiterung des Modells von Schreiber auf medialer Ebene eignet sich für die Untersuchung von konzeptioneller Mündlichkeit in Comics und wurde deshalb übernommen.

Das Kapitel 4 widmete sich der Beziehung zwischen *Mündlichkeit* und *Variation*. Ausgehend von dem Ansatz von Coseriu wurde die Auffassung des einzelsprachlichen Varietätenraums in diatopischer, diastratischer und diaphasischer Dimension erörtert. Die von Schreiber vorgenommene Untergliederung der situativen Dimension in *Stilebene*, *Kommunikationsbereiche* und *gesprochene vs. geschriebene Sprache* hat sich als unannehmbar erwiesen. Berücksichtigt wurde das Modell von Koch und Oesterreicher, das gesprochene vs. geschriebene Sprache als übergeordnete Varietäten zu Diatopik, Diastratik und Diaphasik aufnimmt und den Sprachwandel in einer Sprache durch eine Aufwärtsbewegung in der Varietätenkette darstellt. Auf die Unterscheidung zwischen universalen und einzelsprachlichen Merkmalen gesprochener bzw. geschriebener Sprache, die das Modell macht, wurde in dieser Arbeit verzichtet. Nachdem der theoretische Rahmen gesetzt wurde, folgte eine Skizze der Architektur des Französischen. Es wurde festgehalten, dass unter den französischen Registern das *français vulgaire*, das *français populaire*, das *français familier* und ein Teil des *français courant* sekundär zur gesprochenen Sprache gehören und somit als sprachliche Quellen bei der Darstellung konzeptioneller Mündlichkeit im Comic fungieren können. Dem ist

noch die diaphasische Verwendung sprachlicher Elemente aus der Jugendsprache bzw. dem *français branché* hinzuzufügen.

In Kapitel 5 wurden folgende Aspekte der Visualisierung der konzeptionellen Mündlichkeit in Comics diskutiert: 1. Die Organisation der Face-to-Face-Kommunikation: Die nonverbalen, paraverbalen und verbalen Elemente, die sich funktional ergänzen, werden dem Leser räumlich gleichzeitig angeboten. Aus seinem verinnerlichten Wissen über Kommunikationsvorgänge muss er die in der authentischen Mündlichkeit vorhandene Sukzession selbst vornehmen. Hierbei ist der konventionalisierte Sprecherwechsel, der aufgrund der dialogischen Struktur der Comics häufig auftritt, durch gattungsspezifische Sprechblasen und Appendices zu erkennen. Ferner wurde die phatische und dramatische Funktion von Sprechen in Comics ausgearbeitet. 2. Die Organisation der paraverbalen Ebene: Räumliche Organisation des Dialog-Layouts, Typographie (Schriftart und -größe; plötzlicher Größenwechsel, Reduplikation, Abstände der Grapheme), Interpunktion (Fragezeichen, Ausrufezeichen und Auslassungspunkte), die Art der Linien der Sprechblasen und die Form des Appendix, Onomatopöien. Dies alles sind Verfahren, die einem Comic-Autor zur Verfügung stehen, um das Fehlen der Stimme der Mündlichkeit zu kompensieren.

Das Kapitel 6 widmete sich der Comic-Autorin und ihrer Comic-Serie *Les Frustrés*. Zu den Charakteristika dieser Comics gehören die Zeichnungen (schwarz-weiß und ohne Hintergrund) und der Verzicht auf gattungsspezifische Elemente von Comics (Sprechblase). Der Humor der Comic-Serie basiert auf dem Cartoon-Stil, dem Aufbau der Einzelgeschichten (zyklisch, auf eine Pointe angelegt) und auf dem Reichtum der Texte im Vergleich zu den erstarrten und unbeweglichen Figuren.

Die Funktion der bisher genannten Kapitel bestand darin, die theoretische Basis für eine Untersuchung der literarisch konstruierten Mündlichkeit im Comic zu legen.

Vor diesem Hintergrund zielte der Analyseteil in Kapitel 7 darauf ab, graphische Realisierung von Mündlichkeit anhand des Einsatzes nächstsprachlicher Elemente zu untersuchen und darzulegen. Es ging darum, die Datenbasis in Bezug auf lautliche, morphosyntaktische und lexikalische Aspekte zu analysieren.

Die Untersuchung hat ergeben, dass der Einsatz sprechsprachlicher Elemente auf der lautlichen Ebene gering und auf wenige Phänomene beschränkt ist. Ferner werden gattungsspezifische Verfahren, die paraverbalen Elemente gesprochener Sprache nachzuahmen, in *Les Frustrés* nur sparsam verwendet. Dagegen konstruiert Bretécher expressive Mündlichkeit durch intensiven Gebrauch bestimmter Interpunktionszeichen



(Ausrufezeichen, drei Punkte). Insgesamt ist die Orthographie der Comic-Texte eher schriftsprachlich, wobei bestimmte sprechsprachliche Elemente eingefügt werden.

Im morphosyntaktischen Bereich hat die Analyse gezeigt, dass sich die literarisch konstruierte Mündlichkeit in der Comic-Serie auf folgende sprechsprachliche Phänomene konzentriert: Die Segmentierung, die Intonationsfrage und das *futur périphrastique*. Als Markenzeichen der Comic-Serie für die Verwirklichung der konzeptionellen Mündlichkeit gilt der Einsatz des Pronomens *on* anstelle von *nous* und *ça*. Die Untersuchung hat weiterhin gezeigt, dass Bretécher die zur Verfügung stehenden sprachlichen Mittel, die Mündlichkeit nachzuahmen, nicht ausschöpft. So tritt die Intonationsfrage nicht massiv auf und erscheinen syntaktische Verfahren wie die Voranstellung bzw. der Einschub nur punktuell in den Comic-Texten. Darüber hinaus wird die distanzsprachlich geprägte Negation eingesetzt, ein Hinweis darauf, dass sich die Comic-Autorin an der schriftsprachlichen Norm orientiert. In diesem Teilkapitel wurde außerdem festgestellt, dass die *parlé*-markierten Besonderheiten im morphosyntaktischen Bereich eine ludische Funktion haben können, die aufgrund der zeichnerischen Darstellung der Face-to-face-Kommunikation im Comic und durch die Beziehungen zwischen Text und Bild auftritt.

Mündlichkeit wird in *Les Frustrés* durch Gesprächswörter zum Ausdruck gebracht. In diesen Bereich fallen als konzeptionell mündlich die Gliederungssignale, Turn-Taking-Signale, Kontaktsignale und Hesitationsphänomene ins Auge, die zu den typischen Charakteristika spontan gesprochener Sprache zählen. Diese Merkmale gelten in der Tat als wichtige Mittel der Gesprächsorganisation, die aufgrund der dialogischen Struktur der Comic-Texte optimal zur Mimesis gesprochener Sprache eingesetzt werden können. Die für die Gattung Comic zu erwartenden Onomatopöien und Interjektionen kommen dagegen im Vergleich zu den anderen Gesprächswörtern nicht so häufig vor.

Im lexikalischen Bereich wird der Eindruck realistischer Sprache vorwiegend mittels sprachlicher Varietäten des Französischen erreicht. Als Quelle rekuriert Bretécher auf das *français familier*, die Jugendsprache bzw. das *français branché*. Auf diese Weise erreicht sie gleichzeitig soziale Authentizität ihrer Comic-Figuren. Die Untersuchung der lexikalischen Aspekte der Comic-Serie hat weiterhin zur Feststellung geführt, dass geringe Lexemvariation der Sprechsprache durch *passé-partout*-Wörter, Intensität durch Kraftwörter und unscharfe Referentialisierung durch Deiktika realisiert werden.

Aus den Ergebnissen der empirischen Untersuchung geht hervor, dass in *Les Frustrés* eine Realisierung von literarisch konstruierter Mündlichkeit dargeboten wird,

die sich lediglich aus einer Auswahl von sprechsprachlichen Elementen zusammensetzt und demzufolge nicht dem authentischen Sprachgebrauch entspricht. Mit diesen Merkmalen gesprochener Sprache erzielt Bretécher große Wirkung, da sie auf ihre Comic-Figuren zugeschnitten sind. Während im lautlichen und morphologischen Bereich Elemente von Mündlichkeit und schriftlich konzipierte Formen nebeneinander stehen, werden im lexikalischen Bereich massiv diasystematisch markierte Elemente des *français familier* eingesetzt. Aus dieser Mischung lässt Bretécher insgesamt eine unmarkierte gesprochene Sprache entstehen, die sich folgendermaßen erklären lässt: 1. Die Autorin bezweckt mit ihren Comics ein *tout nous*-Gefühl auszulösen, da neben der Leserschaft der Zeitschrift, in der sie veröffentlicht werden, ein breiteres Publikum erreicht werden soll. 2. Die Autorin ist in der Schriftsprache befangen und zeigt Hemmungen sich von der präskriptiven Normsprache zu lösen. Demnach stehen die Comic-Texte zwar in der Nähe konzeptioneller Mündlichkeit, sie sind jedoch wie andere literarische Texte durch Versprachlichungsstrategien der Distanz geprägt. Offenbar schlägt sich in den Comics die in den Zeichnungen dargestellte fiktive Face-to-Face-Kommunikation nur in spezifischen Elementen in der konzeptionellen Sprache nieder. Des Weiteren scheint es unmöglich, die konzeptionelle Mündlichkeit im Comic ohne den Rekurs auf die Schriftsprache darzustellen.

Die Arbeit hat Einsichten in die literarisch konzeptionelle Mündlichkeit im Comic vermittelt. Es handelt sich um eine Einzeluntersuchung, deren Ergebnisse nicht ohne weiteres auf alle Comics übertragen werden können. Die Stellung der Gattung im Spannungsfeld zwischen konzeptioneller Mündlichkeit und Schriftlichkeit verdient, dass ihr mehr Aufmerksamkeit von der Forschung geschenkt wird, damit die Mechanismen literarischer Mündlichkeit im Comic besser verstanden werden.

## Literaturverzeichnis

### 1. Primärtexte

Bretécher, Claire (1996). *Les Frustrés*. Paris: Claire Bretécher.

### 2. Sekundärliteratur

Ager, Dennis E. (1990): *Sociolinguistics and Contemporary French*. Cambridge u. a.: Cambridge University Press.

Allaire, Suzanne (1990): Sprache und Massenmedien. Langue et Masses Media, in: *Lexikon der romanischen Linguistik V* (1), S. 211-224.

Ashby, William J. (1976): "The loss of the negative morpheme, *ne*, in Parisian French", in: *Lingua* 39, S. 119-137.

Ashby, William J. (1981): "The loss of the negative particle *ne* in French. A syntactic change in progress", in: *Language* 57, S. 674-687.

Ashby, William J. (1999): "Au sujet de quoi? La fonction du sujet grammatical, du complément d'objet direct, et de la construction présentative en français parlé", in: *The French Review* 72 (3), S. 481-492.

Bally, Charles (1941): "Intonation et syntaxe", in: *Cahiers Ferdinand de Saussure* 2, S. 33-42.

Bally, Charles (<sup>4</sup>1965): *Linguistique générale et linguistique française*. Berne: Francke.

Baron-Carvais, Annie (<sup>4</sup>1994): *La bande dessinée* (Que sais-je; 2212). Paris: Presses Universitaires de France.

Barrera-Vidal, Albert (1966): "'Futur proche' ou 'futur composé'? A propos d'une périphrase verbale", in: *Praxis des neusprachlichen Unterrichts* 13, S. 355-358.

Barrera-Vidal, Albert (1975): "Quelques observations sur le système de la négation en français parlé", in: *Neusprachliche Mitteilungen* 28, S. 72-79.

Barrera-Vidal, Albert (1986a): "Clés pour une lecture des Frustrés", in: *Le français dans le Monde* 200, S. 36-39.

Barrera-Vidal, Albert (1986b): "Le parler 'jeune', un néo-français?", in: Barrera-Vidal, Albert u. a. (Hrsg.): *Französische Sprachlehre und "bon usage". Festschrift für Hans-Wilhelm. Klein zum 75. Geburtstag*. München: Hueber, S. 102-121.

Barthes, Roland (1972): "Rhétorique de l'image", in: Koch, Walter A. (Hrsg.): *Strukturelle Textanalyse: Analyse du récit. Discourse analysis* (Studia semiotica. Collecta semiotica; 1) Hildesheim u. a.: Olms, S. 240-251.

- Bastian, Sabine (1993): "Untersuchung zur Morphosyntax des gesprochenen Französisch", in: Schmitt, Christian (Hrsg.): *Grammatikographie der romanischen Sprachen. Akten der gleichnamigen Sektion des Bamberger Romanistentages (23.-29.9.11)* (Romanistische Kongressberichte; 1). Bonn: Romanistischer Verlag, S. 1-13.
- Baumgärtner, Alfred C. (1965): *Die Welt der Comics. Probleme einer primitiven Literaturform* (Kamps Pädagogische Taschenbücher: Allgemeine Pädagogik; 26). Bochum: Kamp.
- Behnstedt, Peter (1973): *Viens-tu? Est-ce que tu viens? Tu viens?: Formen und Strukturen des direkten Fragesatzes im Französischen* (Tübinger Beiträge zur Linguistik ; 41). Tübingen: TBL.
- Berschin, Helmut u. a. (1978): *Französische Sprachgeschichte. Lateinische Basis, interne und externe Geschichte, sprachliche Gliederung Frankreichs*. München: Hueber.
- Besse, Henri (1970): *La phrase segmentée*. Saint-Cloud: CREDIF.
- Blaikner, Gabriele (1993): "On in der Bedeutung von "nous": Varietäten in der Verwendung", in: Schmitt, Christian (Hrsg.): *Grammatikographie der romanischen Sprachen: Akten der gleichnamigen Sektion des Bamberger Romanistentages (23. - 29.9.11)* (Romanistische Kongressberichte; 1). Bonn: Romanistischer Verl., S. 14-36.
- Blanche-Benveniste, Claire (1997): *Approches de la langue parlée en français* (Collection l'essentiel français). Paris: Ophrys.
- Blank, Andreas (1991): *Literarisierung von Mündlichkeit: Louis-Ferdinand Céline und Raymond Queneau* (ScriptOralia; 33). Tübingen: Narr.
- Bollée, Annegret (1997): "Literarisierte Jugendsprache: Claire Bretécher, *Agrippine*", in: Bollée, Annegret / Kramer, Johannes (Hrsg.): *Latinitas et Romanitas. Festschrift für Hans Dieter Bork zum 65. Geburtstag*. Bonn: Romanistischer Verlag, S. 25-41.
- Börner, Wolfgang (1977): *Die französische Orthographie* (Romanistische Arbeitshefte; 18). Tübingen: Niemeyer.
- Borrell, André (1986): "Le vocabulaire 'jeune', le parler 'branché'. Création et/ou récréation lexicale?", in: *Cahiers de lexicologie* 48/49, S. 69-87.
- Bosson, Georg (1981): "Séquence et visée. L'expression positionnelle du thème et du rhème en français parlé", in: *Folia Linguistica* 15, S. 237-252.
- Bretécher, Claire u. a. (1989): *Plus de français avec les Frustrés. Ein Comic-Sprachhelfer* (Rororo; 8539). Reinbek bei Hamburg : Rowohlt.

- Bußmann, Hadumod (1983): *Lexikon der Sprachwissenschaft*. (Kröners Taschenausgabe; 452). Stuttgart: Kröner.
- Calvé, Pierre (1982/3): "Un trait du français parlé authentique: La dislocation", in: *Canadian Modern Language Review* 39, S. 779-793.
- Calvet, Louis-Jean (1985): "Usage de la langue: Le registre familier", in: *Le Français dans le Monde* 196, S. 78-80.
- Calvet, Louis-Jean (1987): "Mickey est un rat, un blaireau", in: *Le Français dans le Monde* 208, S. 48-49.
- Calvet, Louis-Jean (1994): *L'argot* (Que sais-je; 700). Paris: Presses Universitaires de France.
- Caradec, François (1998): *Dictionnaire du français argotique et populaire*. Paris: Larousse.
- Catach, Nina (1996): "The french writing system", in: Günther, Hartmut / Ludwig, Otto (Hrsg.): *Schrift und Schriftlichkeit. Writing and its Use. Ein interdisziplinäres Handbuch internationaler Forschung. An Interdisciplinary Handbook of International Research*. 2. Halbband. Berlin u. a.: Gruyter, S. 1445-1450.
- Catach, Nina (<sup>8</sup>1998): *L'orthographe* (Que sais-je; 685). Paris: Presses Universitaires de France.
- Cohen, Marcel (1970): "C'est rigolo n'est pas 'populaire'", in: *Le Français Moderne* 38, S. 1-9.
- Coseriu, Eugenio (1988): *Einführung in die allgemeine Sprachwissenschaft* (UTB für Wissenschaft: Uni Taschenbücher; 1372). Tübingen: Francke.
- Coseriu, Eugenio (<sup>3</sup>1994): *Textlinguistik. Eine Einführung* (UTB für Wissenschaft: Uni Taschenbücher; 1808). Tübingen u. a.: Francke.
- Daniel, Jean (1996): "Nous sommes tous des frustrés", in: *Le Nouvel Observateur* 1674, S. 136.
- Darot, Michèle (1985): "Usage de la langue: Le registre familier", in: *Le Français dans le Monde* 196, S. 78-80.
- Désirat, Claude / Hordé, Tristan (1976): *La langue française au XX<sup>e</sup> siècle* (Collection études: Série langue française). Paris: Bordas.
- Destombes, Patrick / Tamine, Jean-Pierre (1982): "Le miroir immobile de Bretécher", in: *Bedésup* 20 (mars), S. 39-45.
- Dolle-Weinkauff, Bernd (1990): *Comics. Geschichte einer populären Literaturform in Deutschland seit 1945*. Weinheim u.a: Beltz.

- Dolle-Weinkauff, Bernd (<sup>3</sup>1997): "Comic", in: Weimar, Klaus (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Band 1. Berlin u. a.: de Gruyter, S. 312-315.
- Dudtenhöfer, Ulrich (2000): "*Right Detachment* im gesprochenen Französischen", in Wehr, Barbara / Thomaßen, Helga (Hrsg): *Diskursanalyse. Untersuchungen zum gesprochenen Französisch. Akten der gleichnamigen Sektion des 1. Kongresses des Franko-Romanisten-Verbands (Mainz, 23.-26. September 1998)*. Frankfurt am Main u. a.: Lang, S. 183-206.
- Duneton, Claude (1989): "Tradition", in: Merle, Pierre: *Dictionnaire du français branché. Suivi du guide du français tic et toc* (Collection points: Point-virgule; 68). Paris: Seuil, S. 9-15.
- Duneton, Claude (1998): *Le guide du français familier* (Les dicos de Point virgule). Paris: Ed. du Seuil.
- Eisner, Will (1995): *Mit Bildern erzählen. Comics und Sequential Art*. Wimmelbach: Comic Press.
- Falardeau, Mira (1981): *La bande dessinée humoristique faite par les femmes en France et au Québec depuis 1960. Analyse basée sur les œuvres et témoignages des créatrices et une production personnelle*. Thèse pour le doctorat du 3ème cycle présentée à l'université de Paris I.
- Fauvel, Maryse (1991): "Les Frustrés de Bretécher. L'anti-chambre de la dérision", in: *Cincinnati Romance Review* 10, S. 44-53.
- Felet, Michel (1989): "Une étoile nova dans la galaxie BD", in: *La Vie Ouvrière*, S. 22-25.
- Figge, Udo L. (1999a): *Gedächtnis - Sprache – Text. Prinzipien und Exempla einer semiotischen Sprachtheorie*, (Bochumer Beiträge zu Semiotik; Neue Folge; 2). Aachen: Shaker.
- Figge, Udo L. (1999b): *Vorlesung "Sprache und andere semiotische Systeme"* (WS 1999/2000), Vorlesungsblatt 9.
- Figge, Udo L. (2000): *Vorlesung "Zeichen, Bilder, Formen. Semiotische Blicke auf die Welt"* (WS 2000/01), Vorlesungsblatt 7, Kapitel 5.
- Fischer, Hervé (1986): "Ecriture phonétique et pictogrammes dans les bandes dessinées", in: Silbermann, Alphons (Hrsg.): *Comics and visual Culture. Research Studies from ten Countries*. La bande dessinée et la culture visuelle. Comics und visuelle Kultur. München u. a.: Saur, S. 225-233.

- François, Denise (1968): "Les argots", in: Martinet, André (Hrsg.): *Le langage* (Encyclopédie de la Pléiade; 25). Paris: Gallimard, S. 620-646.
- François-Geiger, Denise (1991): "Panorama des argots contemporains", in: *Langue française* 90, S. 5-9.
- Fremion, Yves (1990): *Le guide de la bédé francophone*. Paris: Syros Alternatives.
- Fresnault-Deruelle, Pierre (1972): *La bande dessinée. L'univers et les techniques de quelques "comics" d'expression française*. Paris: Hachette.
- Fresnault-Deruelle, Pierre (1977): *Récits et discours par la bande. Essais sur les comics* (Hachette essais). Paris: Hachette.
- Fresnault-Deruelle, Pierre (1986): "Aspects de la bande dessinée", in: Silbermann, Alphons (Hrsg.): *Comics and visual Culture. Research Studies from ten Countries*. La bande dessinée et la culture visuelle. Comics und visuelle Kultur. München u. a.: Saur, S. 62-77.
- Gadet, Françoise (1992): *Le Français populaire* (Que sais-je?; 1172). Paris: Presses Universitaires de France.
- Gadet, Françoise (1999): "La langue française au XXe siècle. L'émergence de l'oral", in: Chaurand, Jacques (Hrsg.): *Nouvelle histoire de la langue française*. Paris: Seuil, S. 583-671.
- Gaumer, Patrick / Moliterni, Claude (1997): *Dictionnaire mondial de la bande dessinée*. Paris: Larousse.
- Goetsch, Paul (1985): "Fingierte Mündlichkeit in der Erzählkunst entwickelter Schriftkulturen", in: *Poetica* 17 (3), S. 202-218.
- Goetsch, Paul (1990): "Vorwort", in: ebd. (Hrsg.): *Mündliches Wissen in neuzeitlicher Literatur* (ScriptOralia; 18). Tübingen: Narr, S. 7-15.
- Grafström, Åke (1969): "On remplaçant nous en français", in: *Revue de Linguistique Romane* 33, S. 270-298.
- Grünewald, Dietrich (1991): *Vom Umgang mit Comics* (Edition Literatur- und Kulturgeschichte). Berlin: Volk- u. Wissen- Verlag.
- Guiraud, Pierre (1965): *Le Français populaire* (Que sais-je?; 1172). Paris: Presses Universitaires de France.
- Gülich, Elisabeth (1970): *Makrosyntax der Gliederungssignale im gesprochenen Französisch* (Structura; 2). München: Wilhelm Fink Verlag.
- Haga* 51/52 (1982-83).

- Hazaël-Massieux, Marie-Christine (1993): "Oralité et variation du français", in: Robillard de, Didier / Beniamino, Michel (Hrsg.): *Le français dans l'espace francophone. Description linguistique et sociolinguistique de la francophonie* (Collection politique linguistique; 3). Band 1. Paris: Champion, S. 371-384.
- Hoffmanová, Jana (1993): "Zwischen Dialog und Monolog. Zu den Weisen der Dialogisierung monologischer Äußerungen im literarischen Text", in: Löffler, Heinrich (Hrsg.): *Dialoganalyse IV. Referate der 4. Arbeitstagung* (Beiträge zur Dialogforschung; 5). Basel 1992, Teil 2. Tübingen: Niemeyer, S. 35-40.
- Holtus, Günter / Radtke, Edgar (Hrsg.) (1986): *Sprachlicher Substandard* (Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft; 36). Band 1. Tübingen: Niemeyer.
- Honnigfort, Eva (1993): *Der segmentierte Satz. Syntaktische und pragmatische Untersuchungen zum gesprochenen Französisch der Gegenwart* (Münstersche Beiträge zur romanischen Philologie; 8). 1992. Münster: Nodus.
- Hünig, Wolfgang K. (1974): *Strukturen des Comic Strip. Ansätze zu einer textlinguistisch-semiotischen Analyse narrativer Comics*. (Studia semiotica: Series practica; 6). Hildesheim u. a.: Olms.
- Hunnius, Klaus (1981): "Mais des idées, ça, on en a, nous, en France: Bilanz und Perspektiven der Diskussion über das Personalpronomen *on* im gesprochenen Französisch", in: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 218, S. 76-89.
- Hunnius, Klaus (1997): "Diachronie, Sprachvariation und Jugendsprache", in: Gather, Andreas / Werner, Heinz (Hrsg.): *Semiotische Prozesse und natürliche Sprache. Festschrift für Udo L. Figge zum 60. Geburtstag*. Stuttgart: Steiner, S. 248-254.
- Jakobson, Roman / Halle, Morris (1960): *Grundlagen der Sprache* (Schriften zur Phonetik, Sprachwissenschaft und Kommunikationsforschung; 1). Berlin: Akademie-Verlag.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine (1990): *Les interactions verbales*. Band 1. Paris: Colin.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine (1998): "Dialogue romanesque et conversations naturelles", in: Čmerjrková, Světlá u. a. (Hrsg.): *Dialoganalyse VI. Referate der 6. Arbeitstagung Prag 1996*. Teil 2. Tübingen: Niemeyer, S. 331-343.
- Kleineidam, Hartmut (1990): "Französisch: Syntax", in: *Lexikon der Romanistischen Linguistik V* (1). Tübingen: Niemeyer, S. 125-144.
- Knüppel, Veronika (2001): *Die Syntax der Negation im Französischen. Eine lexikalisch-funktionale Analyse* (Linguistische Arbeiten; 435). Tübingen: Niemeyer.



- Koch, Peter (1986): "Sprechsprache im Französischen und kommunikative Nähe", in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 96 (2), S. 113-154.
- Koch, Peter (1993): "Le chinook roman face à l'empirie. Y a-t-il une conjugaison objective en français, italien et en espagnol et une conjugaison objective prédéterminante en français?", in: Hilty, Gerold (Hrsg.): *Actes du XXe Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes. Université de Zurich (6-11 avril 1992)*. Band 3. Tübingen u. a.: Francke, S. 170-190.
- Koch, Peter / Oesterreicher, Wulf (1985): "Sprache der Nähe-Sprache der Distanz. Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Spannungsfeld von Sprachtheorie und Sprachgeschichte", in: *Romanistisches Jahrbuch* 36, S. 15-43.
- Koch, Peter / Oesterreicher, Wulf (1990): *Gesprochene Sprache in der Romania: Französisch, Italienisch, Spanisch* (Romanistische Arbeitshefte; 31). Tübingen: Niemeyer.
- Koch, Peter / Oesterreicher, Wulf (1994): "Schriftlichkeit und Sprache", in: Günther, Hartmut / Ludwig, Otto (Hrsg.): *Schrift und Schriftlichkeit. Ein interdisziplinäres Handbuch internationaler Forschung*. Band 1. Berlin u. a.: Gruyter, S. 587-604.
- Koch, Peter / Oesterreicher, Wulf (1996): "Sprachwandel und expressive Mündlichkeit", in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 26 (102), S. 64-96.
- Krafft, Ulrich (1978): *Comics lesen. Untersuchung zur Textualität von Comics*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Krassin, Gudrun (1994): *Neuere Entwicklungen in der französischen Grammatik und Grammatikforschung* (Romanistische Arbeitshefte; 38). Tübingen: Niemeyer.
- Krefeld, Thomas (1990): "Substandard als Mittel literarischer Stilbildung- Der Roman *la vie devant soi* von Emile Ajar", in: Holtus, Günter / Radke Edgar (Hrsg.): *Sprachlicher Substandard* (Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft; 45). Band 3. Tübingen: Niemeyer, S. 244-267.
- Lambrecht, Knud (1981): *Topic, antitopic and verb agreement in non-standard French*, Band 2 (6). Amsterdam: John Benjamins.
- Lamy, Marie-Noël (1981): "Le langage des Frustrés: Recherche d'une méthode d'analyse", in: *Grazer Linguistische Studien* 15, S. 143-165.
- Le Figaro Etudiant (2002): *Claire Bretécher: "Je suis féministe car je suis égoïste!"*, in: <http://etudiant.lefigaro.fr/loisirs/cinema/interviews/bretecher.php>.
- Le Petit Larousse* (2001), Version électronique, Larousses / VUEF.

- Le Petit Robert* (2001), Version électronique du Nouveau Petit Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Version 2, Dictionnaires Le Robert / VUEF.
- Levinson, Stephen (1983): *Pragmatics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lodge, R. Anthony (1997): *Le français. Histoire d'un dialecte devenu langue*. Paris: Fayard.
- Lorenz, Bettina (1989): *Die Konkurrenz zwischen futur simple und dem futur périphrastique im gesprochenen Französisch der Gegenwart* (Münstersche Beiträge zur romanischen Philologie; 2). Münster: Kleinheinrich.
- Lorenz, Sabine (1989): *Die Konkurrenz zwischen futur simple und dem futur périphrastique im geschriebenen Französisch der Gegenwart* (Münstersche Beiträge zur romanischen Philologie; 3). Münster: Kleinheinrich.
- Lüdicke, Annemarie (1982): "Zum Ausfall der Verneinungspartikel *ne* im gesprochenen Französisch", in: *Zeitschrift für Romanische Philologie* 98, S. 43-58.
- Ludwig, Ralph (1988): *Modalität und Modus im gesprochenen Französisch* (ScriptOra; 7). Tübingen: Narr.
- Ludwig, Ralph (1996): "Die schriftliche Sprache im Französischen", in: Günther, Hartmut / Ludwig, Otto (Hrsg.): *Schrift und Schriftlichkeit. Writing and its Use. Ein interdisziplinäres Handbuch internationaler Forschung. An Interdisciplinary Handbook of International Research*. 2. Halbband. Berlin u. a.: Gruyter, S. 1491-1495.
- Moliné, Georges (1991): *Le français moderne* (Que sais-je; 392). Paris: Presses Universitaires de France.
- Mosegaard Hansen, Maj-Britt (1998): *The function of discourse particles. A study with special reference to spoken standard french* (Pragmatics and Beyond New Series; 53). Amsterdam u. a.: Benjamins.
- Müller, Bodo (1975): *Das Französische der Gegenwart. Varietäten, Strukturen, Tendenzen*. Heidelberg: Winter.
- Muller, Charles (1970): "Sur les emplois personnels de l'indéfini *on*", in: *Revue de Linguistique Romane* 34, S. 48-55.
- Oesterreicher, Wulf (1988): "Sprechtätigkeit, Einzelsprache, Diskurs und vier Dimensionen der Sprachvarietät", in: Albrecht, Jörn u. a. (Hrsg.): *Energeia und Ergon. Sprachliche Variation, Sprachgeschichte, Sprachtypologie. Studia in*

- honorem Eugenio Coseriu zum 65. Geburtstag* (Tübinger Beiträge zur Linguistik; 300). Tübingen: Narr, S. 355-386.
- Oesterreicher, Wulf (1995): "Die Architektur romanischer Sprachen im Vergleich", in: Dahmen, Wolfgang u. a. (Hrsg.): *Konvergenz und Divergenz in den romanischen Sprachen. Romanistisches Kolloquium VIII*, (Tübinger Beiträge zur Linguistik; 396). Tübingen: Narr, S. 3-21.
- Paul, Siegfried (1967): "*Ça*" zwischen Demonstrativ- und Neutralpronomen. Eine sprachvergleichende Untersuchung (Phil. Diss. Tübingen 1966). Bamberg.
- Pohl, Jacques (1975): "L'omission de *ne* dans le français contemporain", in: *Le Français dans le Monde* 111, S. 17-23.
- Porquier, Rémy (1972): "L'emploi de *ça* en français", in: *Le Français dans le Monde* 91, S. 9-16.
- Prüßmann-Zemper, Helga (1990): "Varietätenlinguistik des Französischen", in: *Lexikon der romanischen Linguistik* V,1, S. 830-843.
- Radtke, Edgar (1982): "Die Rolle des Argot in der Diastratik des Französischen", *Romanische Forschungen* 94, S. 151-166.
- Raible, Wolfgang (Hrsg.) (1998): *Medienwechsel. Erträge aus zwölf Jahren Forschung zum Thema "Mündlichkeit und Schriftlichkeit". Mit einem Namen- und einem umfangreichen Sachregister* (ScriptOralia; 113). Tübingen: Narr.
- Redecker, Andrea (1993): "Zur literarischen Darstellung sprachlicher Varietät: Grammatik des Substandards in den Comics des Chansonniers Renaud", in: Schmitt, Christian (Hrsg.): *Grammatikographie der romanischen Sprachen. Akten der gleichnamigen Sektion des Bamberger Romanistentages (23.-29.9.11)* (Romanistische Kongressberichte; 1). Bonn: Romanistischer Verl., S. 426-441.
- Redecker, Andrea (1994): "Zur Mimesis der Alltagssprache von Randgruppen. Untersuchungen zur Loubard-Sprache in Renauds Comics", in: Sabban, Annette / Schmitt, Christian (Hrsg.): *Sprachlicher Alltag: Linguistik- Rhetorik- Literaturwissenschaft. Festschrift für Wolf-Dieter Stempel, 7. Juli 1994*. Tübingen: Niemeyer, S. 435-453.
- Riedemann, Kai (1988): *Comic, Kontext, Kommunikation. Die Kontextabhängigkeit der visuellen Elemente im Comic Strip. Exemplarisch untersucht an der Gag-Strip-Serie Peanuts*, (Europäische Hochschulschriften: Reihe 21, Linguistik und Indogermanistik; 66). Frankfurt am Main. u. a.: Lang.
- Saint-Michel, Serge (1982): "Bretécher la délicieuse", in: *Bedésup* 20, S. 36-38.

- Schafroth, Elmar (2002): "Aufbau und Differenzierung des Wortschatzes im Französischen", in: Kolboom, Ingo u. a. (Hrsg.): *Handbuch Französisch: Sprache, Literatur, Kultur, Gesellschaft. Für Studium, Lehre, Praxis*. Berlin: Schmidt., S. 179-188.
- Schlyter, Börje (1957): "Types interrogatifs", in: *Moderna Språk* 51, S. 99-115.
- Schmitt, Christian (1986): "Der französische Substandard", in: Holtus, Günter / Radtke Edgar (Hrsg.): *Sprachlicher Substandard* (Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft; 36). Band 1. Tübingen: Niemeyer, S. 125-185.
- Schmitt, Christian (1990): "Französisch: Sondersprachen", in: *Lexikon der Romanischen Linguistik* V (1), S. 283-307.
- Schreiber, Michael (1999): *Textgrammatik - Gesprochene Sprache – Sprachvergleich. Proformen im gesprochenen Französischen und Deutschen* (VarioLingua; 9). Frankfurt am Main u. a.: Lang.
- Schrott, Angela (1997): *Futurität im Französischen der Gegenwart. Semantik und Pragmatik der Tempora der Zukunft* (Romanica Monacensia; 50). Tübingen: Narr.
- Schrott, Angela (2002): "Tempus und Aspekt", in: Kolboom, Ingo u. a. (Hrsg.): *Handbuch Französisch: Sprache, Literatur, Kultur, Gesellschaft. Für Studium, Lehre, Praxis*. Berlin: Schmidt, S. 292-295.
- Schtroumpf: *Les cahiers de la bande dessinée* 24 (1974).
- Schwaab, Catherine (1998): "Bretécher-Petillon: *L'encre du regard*", in: *Paris Match* (2586), S. 26-28.
- Settekorn, Wolfgang (1988): *Sprachnorm und Sprachnormierung in Frankreich. Einführung in die begrifflichen, historischen und materiellen Grundlagen*. Tübingen: Niemeyer.
- Söll, Ludwig (1969a): "Zur Situierung von *on 'nous'* im neuen Französisch", in: *Romanische Forschungen* 81, S. 535-549.
- Söll, Ludwig (1969b): "Zur Konkurrenz von *futur simple* und *futur proche* im modernen Französisch", in: *Vox Romanica* 28, S. 274-281.
- Söll, Ludwig (<sup>3</sup>1985): *Gesprochenes und geschriebenes Französisch*. Bearbeitet v. Franz Josef Hausmann (Grundlagen der Romanistik; 6). Berlin: Schmidt.
- Spillner, Bernd (1980): "Über die Schwierigkeit semiotischer Textanalyse. Ein kritischer Literaturbericht", in: *Die Neueren Sprachen* 79 (6), S. 619-630.

- Stark, Elisabeth (1997): *Voranstellungsstrukturen und "topic"-Markierung im Französischen. Mit einem Ausblick auf das Italienische* (Romanica Monacensia; 51). Tübingen: Narr.
- Stefenelli, Arnulf (1981): *Geschichte des französischen Kernwortschatzes*, (Grundlage der Romanistik; 10). Berlin: Schmidt.
- Stourdzé, Colette (1969): "Les niveaux de langues", in: *Le Français dans le monde* 65, S. 18-21.
- Sturm, Joachim (1981): *Morpho-syntaktische Untersuchungen zur 'phrase négative' im gesprochenen Französisch. Die Negation mit und ohne Ne* (Europäische Hochschulschriften: Reihe 13, Französische Sprache und Literatur; 71), Kassel, Gesamthochsch., Diss., 1979. Frankfurt am Main: Lang.
- Sundell, Lars-Göran (1991): *Le temps futur en français moderne* (Studia Romanica Upsaliensia; 49). Stockholm: Almqvist und Wiksell.
- Tanzmeister, Robert (1985): "Untersuchungen zur verbalen Negation in französischen Kriminalromanen", in: Bandhauer, Wolfgang / Tanzmeister, Robert (Hrsg.): *Romanistik Integrativ. Festschrift für Wolfgang Pollak* (Wiener Romanistische Arbeiten; 13). Wien: Braumüller, S. 565-588.
- Tegelberg, Elisabeth (1989): ""Elle l'avait bien méritée sa gifle, ta mère." Remarques sur une construction du français actuel", in: *Moderna språk* 83 (4), S. 320-327.
- Terry, Robert M. (1970): *Contemporary French interrogative Structures*. Cosmos: Sherbrooke.
- Thörle, Britta (2000): "Typologische Untersuchungen zum *français parlé*", in: Wehr, Barbara / Thomaßen, Helga (Hrsg): *Diskursanalyse. Untersuchungen zum gesprochenen Französisch. Akten der gleichnamigen Sektion des 1. Kongresses des Franko-Romanisten-Verbands (Mainz, 23.-26. September 1998)*. Frankfurt am Main u. a.: Lang, S. 206-237.
- Verdelhan-Bourgade, Michèle (1990): "Communiquer en français contemporain: "Quelque part ça m'interpelle", phénomènes syntaxiques en français branché", in: *La Linguistique* 26 (1), S. 53-69.
- Verdelhan-Bourgade, Michèle (1991): "Procédés sémantiques et lexicaux en français branché", in: *Langue française* 90, S. 65-79.
- Vick, Marion (1985): *Hesitationsphänomene im Französischen*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.

- Walter, Henriette (1993): "Le vocabulaire des jeunes en France: méthode d'enquête et analyse", in: Radtke, Edgar (Hrsg.): *La lingua dei giovani*. Tübingen: Narr, S. 49-80.
- Wienhöfer, Friederike (1979): *Untersuchung zur semiotischen Ästhetik des Comic Strip: Unter der besonderen Berücksichtigung von Onomatopoesie und Typographie*. Zur Grundlage einer Comic-Didaktik. Dortmund, Pädagogische Hochschule, Dissertation.
- Wolf, Heinz Jürgen (<sup>2</sup>1991): *Französische Sprachgeschichte* (Uni-Taschenbücher; 823). Heidelberg u. a.: Quelle und Meyer.
- Wunderli, Peter (1989): *Französische Lexikologie. Einführung in die Theorie und Geschichte des französischen Wortschatzes* (Romanistische Arbeitshefte; 32). Tübingen: Niemeyer.
- Würstle, Régine (1991): "Äquivalenzprobleme bei der Übersetzung multimedialer Texte. Zur Übersetzung der Comics *Les Frustrés* von Claire Bretécher", in: Schmitt, Christian (Hrsg.): *Neue Methoden der Sprachmittlung*, (Pro Lingua; 10). Wilhemsfeld: Verlag, S. 149-170.
- Zimmermann, Klaus (1991): "Die französische Jugendsprache und ihr Verhältnis zu anderen Sprachvarietäten", in: Schlieben-Lange, Brigitte / Schönberger, Axel (Hrsg.): *Polyglotte Romania*, Homenatge a Tilbert Dídac Stegmann. Band 2. Frankfurt am Main: Domus Editoria Europaea, S. 905-935.

## Lebenslauf

### Persönliche Angaben:

Vor- und Familienname: Stella Quinquis  
Geburtsdatum und -ort: 22.05.1968, Brest in Frankreich  
Familienstand: verheiratet, 1 Kind  
Nationalität: französisch

### Schulbildung:

1975-1979 Ecole primaire de Kergroas in Lannilis  
1979-1983 Collège de Lannilis  
1983-1986 Lycée de Kérichen in Brest  
1987 Baccalauréat in Straßburg

### Studium:

Herbst 1987 Aufnahme des Studiums an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel in den Fächern Allgemeine Sprachwissenschaft/ Romanistik/ Germanistik  
Herbst 1989 Zwischenprüfung  
Sommer 1993 Erlangung des Magisters in den Fächern Allgemeine Sprachwissenschaft /Romanistik /Germanistik  
Sommer 2000 Zusatzstudium „Deutsch als Fremdsprache“