

ZÁPADOČESKÁ UNIVERZITA V PLZNI

FAKULTA PEDAGOGICKÁ  
KATEDRA NĚMECKÉHO JAZYKA

**KDYŽ SE ZMĚNÍ PRAVIDLA HRY – K MINIATURÁM FRIEDRICHA  
ACHLEITNERA**

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**Anna Šulcová**

*Německý jazyk se zaměřením na vzdělávání*

Vedoucí práce: doc. PaedDr. Dana Pfeiferová, Ph.D.

**Plzeň 2022**

**WESTBÖHMISCHE UNIVERSITÄT IN PILSEN**

**PÄDAGOGISCHE FAKULTÄT  
LEHRSTUHL FÜR DEUTSCHE SPRACHE**

**WENN MAN DIE SPIELREGELN WECHSELT – ZU DEN  
MINIATUREN FRIEDRICH ACHLEITNERS**

**BACHELORARBEIT**

**Anna Šulcová**

Betreuerin: doc. PaedDr. Dana Pfeiferová, Ph.D.

**Pilsen 2022**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně s  
použitím uvedené literatury a zdrojů informací.

V Plzni, 29. dubna 2022

.....

vlastnoruční podpis

Hiermit erkläre ich, dass ich meine Arbeit selbständig  
ausgearbeitet habe und dass ich nur die Literatur verwendet  
habe, die ich angeführt habe.

Pilsen, 29. 4. 2022

.....

Unterschrift

## Danksagung

Hiermit möchte ich mich ganz besonders bei doc. PaedDr. Dana Pfeiferová, Ph.D. für ihre Hilfe und Unterstützung bedanken.

# Inhalt

1. Einleitung .....	7
2. Friedrich Achleitner .....	9
2. 1. Architektur als Inspiration für einen neuen Zugang zum Text.....	9
2. 2. Die Wiener Gruppe .....	10
2. 2. 1. Friedrich Achleitner als Mitglied der Wiener Gruppe.....	13
2. 3. Friedrich Achleitners Werk nach der Auflösung der Wiener Gruppe.....	15
2. 4. Friedrich Achleitners Spätwerk.....	15
3. Analytischer Teil .....	16
3. 1. Zur Methode.....	16
3. 2. Sprachspiele.....	16
3. 2. 1. frage- und rufzeichen: eine diakritische Beziehungsgeschichte .....	16
3. 2. 2. schöpfung: ABC der Genesis .....	19
3. 2. 3. e und a: ein phonologischer Reisebericht .....	20
3. 2. 4. und und oder: agierende Wortarten .....	22
3. 2. 5. mariahilfer straße: Reaktion auf den Kopf gestellt.....	23
3. 2. 6. gerade der winter: Wortbildung nach Karl Valentin .....	24
3. 2. 7. klobrille: eine Metapher wortwörtlich.....	25
3. 2. 8. eulen nach athen: dekonstruierte Idiomatik.....	27
3. 2. 9. second hand: Idiomatik international .....	28
3. 2. 10. sätze: agierende Sätze.....	30
3. 3. Literarische Spiele .....	32
3. 3. 1. romanze: wenn sich Sprachspiele mit literarischen Spielen mischen .....	32
3. 3. 2. märchen: Grimm homonym .....	34
3. 3. 3. böhmisches schloss: kafkaeske Phraseologie .....	35
3. 3. 4. der posaunist am wasserfall: Redundanz der Semiotik .....	37
3. 3. 5. milchtrinker: Gesellschaftskritik durch Kursive.....	40
4. Fazit.....	42
5. Resumé .....	44
6. Literaturverzeichnis.....	45
6. 1. Primärliteratur .....	45
6. 2. Sekundärliteratur .....	45
6. 3. Internetquellen.....	46

## 1. Einleitung

Diese Bachelorarbeit beschäftigt sich mit kurzen Texten aus dem Spätwerk des österreichischen Schriftstellers Friedrich Achleitner. Dieser neoavantgardistische Künstler und Architekturtheoretiker ist vor allem als Mitglied der Wiener Gruppe bekannt, seine humorvollen Miniaturen werden jedoch oft außer Acht gelassen. Auch deswegen konzentriert sich diese Arbeit vor allem auf sein Schaffen von Anfang des 21. Jahrhunderts. Einzelne Texte wurden aus *einschlafgeschichten* (2003), *und oder oder und* (2006) und *der springende punkt* (2009) ausgewählt.

Diese Studie ist interdisziplinär ausgerichtet, weil der Autor bei der Konzeption seiner Miniaturen literarische und sprachliche Konstruktionselemente kombinierte. Deswegen wird sein gezielter Umgang mit der Sprache auf ihren verschiedenen Ebenen und im Kontext sprachwissenschaftlicher Teildisziplinen, wie Phonetik, Phonologie, Morphologie, Lexikologie, Semantik, Syntax oder Phraseologie, untersucht. Ausgewählte Texte werden zunächst anhand ihres Inhalts und ihrer Komposition einzelnen Sprachebenen zugeordnet, dann werden sie sprach- und literaturwissenschaftlich analysiert. Die einzelnen qualitativen Textanalysen richten sich nach den Regeln einzelner Sprachebenen und untersuchen, welche Regeln vom Autor gebrochen und welche modifiziert werden, damit eine Pointe entsteht. Gleichzeitig werden die Merkmale des literarischen Textes, d. h. Genre, Erzählperspektive, Figuren, Motive und Thematik analysiert, und die Abweichungen von der Norm interpretiert. Aus diesen Gründen werden die einzelnen Textanalysen in zwei Teile gegliedert: je nachdem, ob die Miniatur eher auf Sprach- oder auf literarischen Spielen beruht. Bei der Anordnung von sprachspielerischen Texten wird entscheidend sein, mit welcher sprachlichen Ebene der Autor spielt.

Friedrich Achleitner ist als Mitglied der Wiener Gruppe bekannt, u. a. dank der Anthologie *Die Wiener Gruppe. Artmann, Achleitner, Bayer, Rühm, Wiener* (1967), die sein Kollege und guter Freund Gerhard Rühm herausgegeben hat. Friedrich Achleitners frühe Texte wurden bereits in den 1960er Jahren von Bohumila Grögerová und Josef Hiršal übersetzt<sup>1</sup>, und so konnten tschechische LeserInnen diesen österreichischen experimentellen Autor sehr früh

---

<sup>1</sup> Vgl. PFEIFEROVÁ, Dana. Einfach (.) raffiniert. Friedrich Achleitners *einschlafgeschichten* und *und oder oder und*. In Alexandra MILLNER; Dana PFEIFEROVÁ; Vincenza SCUDERI (Hrsg.). *Experimentierräume in der österreichischen Literatur*. Pilsen: Westböhmische Universität in Pilsen, 2019. ISBN 978-80-261-0901-3. S. 146–174, hier S. 154.

kennenlernen. Die Miniaturen aus *einschlafgeschichten* (2003) und *und oder oder und* (2006) sind 2017 in Übersetzung von Dana Pfeiferová als *Historiky před spaním* erschienen.



## 2. Friedrich Achleitner

Friedrich Achleitner, geboren am 23. 5. 1930 in Scholchen<sup>2</sup>, gestorben 2019 in Wien, war ein Klassiker der österreichischen Neo-Avantgarde, ein Mitglied der legendären Wiener Gruppe und ein Architekt, der das Fundament zur Architekturtheorie legte<sup>3</sup>. Allmählich wird er auch als Verfasser von humorvollen Miniaturen, die am Anfang des 21. Jahrtausends erschienen sind, bekannt.

### 2. 1. Architektur als Inspiration für einen neuen Zugang zum Text

Friedrich Achleitner verbrachte seine Studienjahre zunächst an der Bundesgewerbeschule in Salzburg, danach zog er aber nach Wien, wo er mit dem Architekturstudium an der Akademie der Bildenden Künste begann.<sup>4</sup>

Neben dem Studium befasste er sich mit der Literatur, etwa Mitte der 1950er Jahre versuchte er einige experimentelle Texte zu schreiben.<sup>5</sup> Von Anfang an interessierte ihn der Materialcharakter von Sprache.<sup>6</sup> „Meine literarischen Arbeiten nehmen in meinen Tätigkeiten den geringsten Raum und (für mich) den größten Stellenwert ein“, sagte er in einem Gespräch mit K. P. Dencker.<sup>7</sup>

Nach seinem Hochschulabschluss blieb er in Wien und war für fünf Jahre als freischaffender Architekt tätig. Seit 1963 wirkte er als Dozent für Geschichte der Architektur an der Akademie der Bildenden Künste.<sup>8</sup> In 1980er Jahren leitete er den Lehrstuhl für Geschichte und Theorie der Architektur an der Wiener Hochschule für angewandte Kunst, doch den Höhepunkt seiner architektonischen Begabung stellt die Veröffentlichung des sechsbändigen Architekturführers *Österreichischen Architektur im 20. Jahrhundert* (2010) dar, der als Ergebnis seiner 50-jährigen Forschungstätigkeit gilt.<sup>9</sup>

Der Germanistikprofessor Wendelin Schmidt-Dengler, unter anderem ein großer Experte im Bereich Wiener Gruppe, regte die Erforschung der Überschneidungen zwischen Achleitners architektonischem Werk und seinen literarischen Texten an. Anlässlich des 70. Geburtstags

---

<sup>2</sup> Vgl. ARNOLD, Heinz Ludwig (Hg.). *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. München: edition text u. kritik, 1978. ISBN 3883770094. S. 1.

<sup>3</sup> Vgl. PFEIFEROVÁ. *Einfach (.) raffiniert*. S. 160.

<sup>4</sup> Ebenda.

<sup>5</sup> Vgl. ebenda.

<sup>6</sup> Vgl. ARNOLD. *Kritisches Lexikon*. S. 2.

<sup>7</sup> Ebenda.

<sup>8</sup> Vgl. ebenda.

<sup>9</sup> Vgl. PFEIFEROVÁ. *Einfach (.) raffiniert*. S. 160.

des Autors wurden die Überschneidungen zwischen dem Beruf und der literarischen Tätigkeit Achleitners von Eichinger und Knechtel in ihrer Hommage festgestellt: „Achleitner ist immer Literat und Architekt zugleich, obschon er seine Skepsis, was das Schreiben über Architektur betrifft, nicht verhehlt.“<sup>10</sup>

Die Überschneidungen prägen einerseits die thematische, andererseits die strukturelle Ebene seiner späteren Texte. Das Motiv der Architektur in der Stadt taucht in der Miniatur „ansicht – aussicht“, die in der *einschlafgeschichten* zu finden ist, auf. Die Strukturebene des Textes wurde von der Architektur besonders in "traum eines gealterten architekten" (in *und oder oder und* herausgegeben) beeinflusst.<sup>11</sup>

## 2. 2. Die Wiener Gruppe

Für das literarische Werk von Friedrich Achleitner was ausschlaggebend seine Mitgliedschaft in der Wiener Gruppe. Die Wiener Gruppe, zu der Gerhard Rühm, H. C. Artmann, Konrad Bayer, Oswald Wiener, Friedrich Achleitner gehört hatten, formierte sich zwischen den Jahren 1952 – 1955. Die Anfänge sind jedoch mit dem damaligen „artclub“ und Rühms Freundschaft mit Artmann, den Gerhard Rühm 1952 kennengelernte, verbunden. Diese Gruppierung bildete sich kontinuierlich: Anlässlich der ersten poetischen Demonstration im 1953 traf Rühm Konrad Bayer, später den damaligen Jazzcornettisten Oswald Wiener, der sich sofort der Gruppe anschloss. Zu dieser Zeit wurde das *café glory* zu ihrem Treffpunkt. Alle Autoren hielten freundschaftliche Kontakte miteinander und setzten sich experimentell mit der Sprache auseinander.<sup>12</sup>

so bestand bereits intern und noch unausgesprochen das, was später als <wiener gruppe> hervortrat. die gruppierung ergab sich keineswegs aus einem definierten programm, sondern vorallem auf grund persönlicher sympathien und wohlthuender übereinstimmung.<sup>13</sup>

1955 trafen sie bei einem Sommerfest in Vöslau Friedrich Achleitner. Seine Erinnerung an die Herkunft des Namens der Gruppe besagt Folgendes:

Die Geschichte der Wiener Gruppe wird immer falsch dargestellt. Rühm, Bayer, Wiener und ich machten um 1958 literarisches Kabarett. Damals wurden wir nach Basel eingeladen. Ich bin mit Rühm auf dem Roller dorthin gefahren. Dort wurden wir aufgefordert, unter einem Gruppennamen aufzutreten, denn vier Leute, die niemand kennt, konnte niemand brauchen.

---

<sup>10</sup> Zitiert nach PFEIFEROVÁ. *Einfach (.) raffiniert*. S. 161.

<sup>11</sup> Vgl. PFEIFEROVÁ. *Einfach (.) raffiniert*. S. 163.

<sup>12</sup> Vgl. RÜHM, Gerhard. *Die Wiener Gruppe. Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener*. Erw. Neuaufgabe. Hamburg: Rowohlt, 1985. ISBN 3-498-07300-1. S. 7-12.

<sup>13</sup> Ebenda, S. 12.

Bescheiden waren wir nicht, wir dachten, die Wiener Schule gibt es, den Wiener Kreis auch, aber eine Wiener Gruppe gibt es nicht.<sup>14</sup>

Ihre engere Zusammenarbeit führte zu verschiedenen Gemeinschaftsarbeiten, deren Charakter vielfältig war: es ging um Lautdichtungen, Textmontagen, Dialektdichtungen, verschiedene Seh- und Hörtexte, sogar Theaterstücke und Chansons. Ihre Texte berührten damit konkrete Poesie, soweit es um Montagen, Umstellungen, Neureihungen und andere Experimente mit der Textform ging. Es handelte sich vor allem um Experimente mit verschiedenen Sprachebenen (hauptsächlich mit der akustischen und visuellen Ebene), die es ihnen ermöglichten, die formale Seite auf Kosten des Inhalts zu betonen.<sup>15</sup>

Zur Anregung für einen neuen Zugang zum Text dienten Dadaismus und Surrealismus, die sich in Österreich bisher nicht entwickeln konnten; H. C. Artmann ließ sich sogar durch die Barockliteratur inspirieren. Der spielerische Charakter der Werke wurde zusätzlich durch die Sprachphilosophie von Ludwig Wittgenstein unterstützt.<sup>16</sup> Während seiner Existenz pflegte der Kreis von österreichischen Autoren interkulturelle Kontakte, z. B. mit der brasilianischen *noigandres-gruppe*, die sich intensiv mit konkreter Poesie befasste.<sup>17</sup>

Anfang 1954 begann Gerhard Rühm ein typisches Genre der konkreten Poesie, s. g. Konstellationen, zu verfassen.

beim versuch einer maximalen objektivierung und reduktion des »gedichtes« auf die totalität des einzelnen begriffs (denn schon die konfrontation mit einem anderen schränkt ihn assoziativ ein) kam ich im extremfall zu »ein-wort-tafeln«.<sup>18</sup>

Auch Friedrich Achleitner schrieb einige „konstellationen“ im Sinne der konkreten Poesie.

Ein paar Jahre später begannen Artmann und Bayer gemeinsam mit Rühm, die sogenannte Montagetechnik weiterzuentwickeln, es entstanden die ersten „montagen“. Eine Inspiration fanden sie auch im *Lehrbuch der böhmischen Sprache*, und die nachfolgende Entdeckungsfreude wurde zur Anregung für weitere Montagen.<sup>19</sup> Zu diesem Genre gehört auch „die gute suppe“ (1958) von Friedrich Achleitner.

---

<sup>14</sup> ACHLEITNER, Friedrich. Literatur ist Freiraum. Interview mit Anton Thuswaldner. In: *Salzburger Nachrichten*. 28. 3. 2009. S. 13.

<sup>15</sup> Vgl. PFEIFEROVÁ. *Einfach (.) raffiniert*. S. 154-157.

<sup>16</sup> Vgl. RÜHM. *Die Wiener Gruppe*. S. 9.

<sup>17</sup> Vgl. ebenda, S. 15.

<sup>18</sup> Ebenda, S. 14.

<sup>19</sup> Vgl. ebenda, S. 22.

Einen Wendepunkt in ihrem literarischen Schaffen stellte die Entdeckung des Dialekts für konkrete Poesie dar. Es war die Kombination vom Dialekt und mit konstruktivistischen Verfahren, die den Autoren eine Zerlegung der Sprache in individuelle Laute, Vokale und Silben ermöglichte. Diese Einheiten wurden dann zu den Bauelementen für ihre Texte.<sup>20</sup>

Den Höhepunkt ihrer Dialektdichtung stellten die Sammlungen *Med ana schwoazzn dintn* von H. C. Artmann (1958) und *hosn ros n baa* von Friedrich Achleitner, H. C. Artmann und Gerhard Rühm (1959) dar. Die letztere Sammlung wurde weit provokativer als die erste Dialektdichtung H. C. Artmanns gestaltet. Die Dialektgedichte aus *hosn ros n baa* wurden am 9. 12. 1959 im Konzerthaus vorgetragen und lösten mit ihrem Inhalt und ihrer Vorführung beim Publikum eine außergewöhnliche Unruhe aus, die zum Eingriff der Polizei führte. Gerhard Rühm musste sich danach einem Verhör unterwerfen.<sup>21</sup> So wurde die Gruppe schnell bekannt: Der Literaturkritiker Alfred Schmeller veröffentlichte im „wiener kurier“ einen Artikel über die neue Dialektdichtung: „Artmann und Rühm haben nicht nur den Dialekt für die moderne Dichtung entdeckt, viel mehr: sie haben Wien wieder entdeckt.“<sup>22</sup>

Zu legendären Auftritten gehört eine Szene im PORRhaus, wo die Gruppe eine Klavierzertrümmerung in Fechtmasken direkt auf der Bühne vorführte. Das österreichische Publikum reagierte auf ihre Performance auf zweierlei Art und Weise: Während die begeisterte Jugend lachte, lehnte die ältere Generation diese Performances ab.<sup>23</sup> Ihre literarischen Cabarets wurden nicht nur in Wien, sondern auch in Graz, Salzburg und anderen österreichischen Städten veranstaltet.<sup>24</sup>

1960 verließ H. C. Artmann Österreich, auch Oswald Wiener distanzierte sich mit der Zeit von seinem Freundeskreis. Infolgedessen löste sich die Gruppe auf, zur Abschiedsvorstellung wurde die Uraufführung der „kinderoper“ am 9. April 1964. Die Zusammenarbeit aller Mitglieder der Wiener Gruppe endete offiziell nach einem tragischen Ereignis, dem Selbstmord von Konrad Bayer kurz nach diesem letzten gemeinsamen Auftritt.<sup>25</sup>

---

<sup>20</sup> Vgl. PFEIFEROVÁ. *Einfach (.) raffiniert*. S. 156.

<sup>21</sup> Vgl. RÜHM. *Die Wiener Gruppe*. S. 29-30.

<sup>22</sup> Zitiert nach RÜHM. *Die Wiener Gruppe*. S. 21.

<sup>23</sup> Vgl. PFEIFEROVÁ. *Einfach (.) raffiniert*. S. 150.

<sup>24</sup> Vgl. RÜHM. *Die Wiener Gruppe*. S. 33.

<sup>25</sup> Vgl. ebenda, S. 36.

### 2. 2. 1. Friedrich Achleitner als Mitglied der Wiener Gruppe

Für Friedrich Achleitner war entscheidend die Begegnung mit Konrad Bayer und Oswald Wiener anlässlich eines Festes in Bad Vöslau im Jahre 1955. Zu dieser Zeit gehörte er noch einem anderen Kreis an und war als Architekt tätig.<sup>26</sup> Seitdem stand er in einem engen Kontakt mit den anderen Mitgliedern der Wiener Gruppe und arbeitete mit ihnen zusammen.

Kurz nach seinem Eintritt in den Wiener Künstlerkreis begann Friedrich Achleitner an verschiedenen Veranstaltungen mitzuwirken und beteiligte sich auch an der internationalen Anthologie „konkrete poesie“, in deren 10. Heft Achleitners Studie „schwer schwarz“ erschien. Er wirkte auch an „konstellationen“ mit, die der konkreten Poesie entsprechen. Seit 1957 stellte er die sogenannten „montagen“ zusammen, die sich mit dem materiellen Charakter von der Sprache befassen, wobei die Textgestaltung mehr Gewicht als die inhaltliche Seite hat. Neben dem Sprachexperiment und der Dialektdichtung war für alle Mitglieder der Wiener Gruppe die sogenannte „montagetechnik“ von Bedeutung.<sup>27</sup>

Wohl das bekannteste Beispiel für die sogenannte Montagetechnik stellt die Kurzgeschichte „die gute suppe“ dar.<sup>28</sup>

*die gute suppe*

(juni 1958)

[...] frau kreil macht eine gute suppe sie wird die gute suppe aus weisser milch und jungen kartoffeln machen. das ist eine weisse milch. frau kreil macht eine gute suppe. sie wird die gute suppe aus weisser kuhmilch und jungen kartoffeln machen. das ist eine schwarze kuh. schwarze kühe sind nützliche tiere. hier sind einige andere nützliche tiere. das runde schwein. das wollige schaf. das edle pferd. schwarze kühe geben weisse milch. frau kreil wirft die weisse milch aus der gläsernen flasche in die seichte tasse. der rote apfel liegt auf der kühlen erde. die junge kartoffel liegt in der kühlen erde. junge kartoffeln sind grüne pflanzen. das ist eine grüne pflanze. das sind schmale wurzeln. das ist eine lange gabel. wir nehmen die jungen kartoffeln mit einer langen gabel aus der kühlen erde. [...]<sup>29</sup>

Dieser Text entstand nach dem Muster von Sprachlehrbüchern, wobei der Autor bewusst viele Adjektive verwendete.<sup>30</sup> Später wurde Friedrich Achleitner von seinen Freunden beauftragt, im Stil der „guten suppe“ eine ähnliche Kabarettnummer zu gestalten: Seine Kreativität und

---

<sup>26</sup> Vgl. RÜHM. *Die Wiener Gruppe*. S. 23.

<sup>27</sup> Vgl. ebenda, S. 24.

<sup>28</sup> Vgl. ebenda, S. 27.

<sup>29</sup> Zitiert nach RÜHM. *Die Wiener Gruppe*. S. 62.

<sup>30</sup> Vgl. ARNOLD. *Kritisches Lexikon*. S. 3.

sein Scharfsinn spiegelten sich somit in dem Stück „friedrich achleitner als biertrinker“ wider, denn dieses Stück verkörpert auf lustige Weise den Vorgang des Biereinschenkens.<sup>31</sup>

Nach dem Vorbild seiner Freunde begann Friedrich Achleitner mit der Dialektdichtung. Während die anderen Mitglieder der Wiener Gruppe Dialekte aus Wien verwendeten, wandte sich Achleitner dem oberösterreichischen Dialekt „obdaensa“ zu.<sup>32</sup> Seine ersten Dialektgedichte wurden in der Dialektsammlung *hosn rosn baa*, deren Umschlag von ihm selbst entworfen wurde, veröffentlicht.<sup>33</sup> Das Vorwort verfasste Heimito von Doderer, der über "massiven Achleitner" im Gegensatz zu den anderen Mitgliedern der Gruppe sprach.<sup>34</sup>

Rühm hat mit dem eher gehobenen, musikalischen Wiener Dialekt unheimliche, böse Sachen geschrieben, H. C. hat mit seinem surrealen und barocken Hintergrund die Pracht des Wiener Dialekts entfaltet. Ich hatte diesen retardierenden oberösterreichischen-altbayrischen Dialekt, mit dem man außergewöhnliche Strukturen bauen kann. Sonst hätte ich nie ein Dialektgedicht geschrieben, wenn nicht diese Möglichkeit im Dialekt angelegt gewesen wäre.<sup>35</sup>

Achleitner selbst gab zu, dass der Dialekt für ihn einen grenzenlosen Reichtum an Wortschatz bedeutet. Er war zugleich begeistert von Wiederholungsabläufen, dank deren sich eine Vielfalt von Gestaltungsmöglichkeiten ergeben konnte. Die Darstellung des Dialekts in den Texten bedeutete „eine deutliche Absage an Idyllisierung, und Harmonisierung“<sup>36</sup> und rückte damit das Spiel mit der Sprache und ihren Möglichkeiten in den Vordergrund.

Obwohl die Dialektgedichte drei Mitglieder der Wiener Gruppe in einem Band veröffentlicht wurden, unterscheiden sie sich voneinander: Achleitners Dialektgedichte stehen den Gedichten von H. C. Artmann und Gerhard Rühm in vielen Aspekten gegenüber. Seine Dialektdichtung zeichnet sich durch Reduktion des Formats und sprachlichen Minimalismus aus, wodurch der Autor neue Zwischenräume schafft. In den Dialektstücken verwendete der Autor öfter als seine Wiener Freunde die Mittel der Wiederholung und Variation.<sup>37</sup>

---

<sup>31</sup> Zitiert nach PFEIFEROVÁ. *Einfach (.) raffiniert*. S. 149.

<sup>32</sup> Vgl. ebenda, S. 157.

<sup>33</sup> Vgl. ARNOLD. *Kritisches Lexikon*. S. 4.

<sup>34</sup> Vgl. ebenda.

<sup>35</sup> ACHLEITNER, Friedrich. „Märchenonkel werde ich sicher keiner.“ Interview mit Wolfgang Paterno. In: Profil. 06. 02. 2006, Nr. 6., S. 81f.

<sup>36</sup> ARNOLD. *Kritisches Lexikon*. S. 5.

<sup>37</sup> Vgl. PFEIFEROVÁ. *Einfach (.) raffiniert*. S. 158.

Es waren nicht nur Gedichte und Sammlungen, die von der Zusammenarbeit dieses Freundeskreises zeugten, sondern auch einige Veranstaltungen. Unvergesslich bleibt die Aufführung im PORRhaus, wo Achleitner als Gewalttäter (zusammen mit Gerhard Rühm) bei der Klavierzertrümmerung direkt auf der Bühne auftrat. Friedrich Achleitner erinnerte sich auch an einen gemeinsamen Auftritt im Konzerthaus am 9. 12. 1959, der vom Publikum als Provokation verstanden wurde und dazu führte, dass die Polizei eingreifen und die ganze Veranstaltung beenden musste.<sup>38</sup>

### **2. 3. Friedrich Achleitners Werk nach der Auflösung der Wiener Gruppe**

Nachdem die Mitglieder der Wiener Gruppe in der Mitte 1960er Jahren auseinandergegangen waren, wurden von Friedrich Achleitner kaum neue Publikationen veröffentlicht. In Erinnerung an den freundschaftlichen Kreis der Wiener Gruppe erschien der Briefwechsel zwischen Friedrich Achleitner und Gerhard Rühm von 1956 bis 1970 unter dem Titel *friedrich achleitner + gerhard rühm / super rekord 50 + 50* (1980)<sup>39</sup>. 1970 wurde das Gesamtwerk unter dem Titel *prosa, konstellationen, montagen, gedichte, studien* (1970)<sup>40</sup> herausgegeben.

Der Wendepunkt kam mit der Veröffentlichung seines *quadratroman* im Jahre 1973. Achleitners Witz, Selbstironie, Experiment und vor allem Interesse an der Form gewannen wieder an Bedeutung. Der Autor forderte die LeserInnen anhand des Umschlagtexts auf, von diesem Buch nichts anderes zu erwarten als einen Roman, dessen Charakter ein Quadrat ist.<sup>41</sup>

### **2. 4. Friedrich Achleitners Spätwerk**

Zu Beginn des neuen Jahrtausends wurden von Friedrich Achleitner mehrere Bücher veröffentlicht, die von einem humorvollen Ton geprägt sind: *einschlafgeschichten* (2003), *wiener linien* (2004), *und oder oder und* (2006), *der springende punkt* (2009) und *wortgesindel* (2015).

In diesen Werken spiegelt sich das Talent eines neoavantgardistischen Künstlers wider, der den Text als Konstrukt behandelt und Interesse an der Form zeigt. In den Vordergrund seiner Miniaturen treten diverse Experimente mit den Sprachregeln und literarischen Merkmalen, die im analytischen Teil dieser Bachelorarbeit untersucht werden.

---

<sup>38</sup> Vgl. PFEIFEROVÁ. *Einfach (.) raffiniert*. S. 148.

<sup>39</sup> Vgl. ARNOLD. *Kritisches Lexikon*. S. 2.

<sup>40</sup> Ebenda.

<sup>41</sup> Vgl. ebenda, S. 5.

### 3. Analytischer Teil

#### 3. 1. Zur Methode

Friedrich Achleitners Miniaturen wurden als Wechselspiele zwischen der literarischen und sprachlichen Ebene des Textes gestaltet. In einzelnen Kurzgeschichten werden oft mehrere Sprachebenen in Anspruch genommen, deswegen werden folgende Analysen nach dem sprachlichen Prinzip, das überwiegt, geordnet. Zuerst wird die Miniatur linguistisch analysiert, dann wird das Spiel mit den literarischen Bauprinzipien untersucht. Die Texte sind absurd, oft grotesk, und zeichnen sich durch das Spielprinzip mit verschiedenen literarischen Komponenten aus. Der Erzähler, der als Beobachter definiert wird, greift selten in das Erzählen ein. Die LeserInnen haben somit mehr Raum für die Rezeption des Textes, sie müssen den Text selbst vollenden. Und müssen darauf kommen, nach welchen „Spielregeln“ gespielt wird, um den Schlüssel zur Interpretation zu finden. Die Abschaffung von Interpunktion und Großschreibung trägt dazu bei, über die Bedeutung von Wörtern nachzudenken. Oft entsteht die Bedeutung der einzelnen Wörter durch ihren Kontext, womit die Sprachphilosophie Ludwig Wittgensteins bestätigt wird.<sup>42</sup>

#### 3. 2. Sprachspiele

##### 3. 2. 1. frage- und rufzeichen: eine diakritische Beziehungsgeschichte

*frage- und rufzeichen*

ein fragezeichen sollte sich nicht in ein rufzeichen verlieben, aber es geschah. vielleicht weil sich gegensätze anziehen, vielleicht weil das etwas pummelige fragezeichen einfach für alles schwärmte, was schlank ist. liebst du mich, fragte erwartungsgemäß das fragezeichen das rufzeichen? ja, donnerte es zurück, dass das fragezeichen vor schreck erzitterte. warum musst du so brüllen, fragte das fragezeichen. ich brülle nicht, sagte das rufzeichen, ich betone nur. und willst du auch kinder, fragte das fragezeichen kleinlaut? ja, aber nur solche, die sich klar ausdrücken, sagte das rufzeichen, die deutlich sprechen und nicht dauernd alles in frage stellen. diese ewige fragerei würde mir ganz schön auf die nerven gehen. aber die intelligenteren sind doch die, die alles in frage stellen, erlaubte das fragezeichen einzuwenden. was heißt hier intelligenz, brüllte das rufzeichen, meine sache ist es, alles zu betonen, was betont werden soll. das ist meine pflicht. und ich erfülle meine pflicht, wie es vielleicht deine ist zu fragen. was heißt hier pflicht, sagte das fragezeichen, krümmte den rücken und zeigte wie eine schwangere den bauch: was du betonst ist vergangenheit, ist ebenfalls gegenwart, ich aber trage die zukunft in mir.<sup>43</sup>

Basis dieser Miniatur liegt auf der graphemischen Ebene<sup>44</sup>, wobei sich der Autor hauptsächlich auf das diakritische Zeichensystem konzentriert. Im Laufe der Geschichte wird

---

<sup>42</sup> Vgl. PFEIFEROVÁ. *Einfach (.) raffiniert*. S. 167.

<sup>43</sup> ACHLEITNER, friedrich. *einschlafgeschichten*. wien: paul zsolnay, 2003. ISBN 978-3-552-05776-0. S. 72.

<sup>44</sup> Vgl. ČERMÁK, František. *Jazyk a jazykověda. Přehled a slovníky*. 4. dopl. vyd. Praha: Karolinum, 2011. ISBN 978-80-246-1946-0. S. 31.



nicht nur die Funktion, sondern auch das Aussehen solcher Interpunktionszeichen betont. Um eine Geschichte darauf aufzubauen, hat der Autor auch syntaktische Ebene verwendet; sie dient aber nicht als primäres Bauprinzip des Textes.

Während das Rufzeichen vor allem in den Appellativ-, Expressiv- und Imperativformen auftaucht und meist eine gegenwärtige Bedeutung trägt, kann das Fragezeichen im engen Zusammenhang mit der Zukunft stehen; hier ist die Zukunft mit der Frage nach den potentiellen Kindern verbunden.

Es lässt sich sagen, dass die beiden Interpunktionszeichen kombiniert werden können, d.h. in einer echten Verbindung (nebeneinander) am Ende des Satzes stehen („?!“), ohne dass die orthographischen Regeln gebrochen würden. Sie beide als eine Einheit können nicht nur das Erstaunen, sondern auch einen Appel ausdrücken. Die Frage der Verbindung zweier genannter Interpunktionszeichen spiegelt sich teilweise auf der lexikalischen Ebene der Sprache wider. Die beiden Wörter *frage-* und *rufzeichen* sind Determinativkomposita und ihre einzelnen Elemente der Zusammensetzung können sowohl in Verbindung mit einem Wort, als auch allein stehen. Das Wortspiel besteht darin, dass das Grundwort *zeichen* für die beiden Wörter gleich ist, während das Erstglied *frage-* austauschbar gegen *ruf-* ist.

Spielen wir das Spiel mit dem Autor mit und betrachten die Miniatur als einen literarischen Text. Das Prinzip dieser Geschichte besteht sowohl in der graphemischen Ebene, als auch in der realen Funktion der beiden Zeichen; es geht wieder um ein Wechselspiel zwischen der Literatur und somit der übertragenen Bedeutung und der Materialität der Sprache; hier Diakritik.

Die Geschichte behandelt zwei diakritische Zeichen, sie treten sogar als literarische Figuren auf. Die diakritischen Zeichen werden personifiziert, sie können miteinander kommunizieren und zeigen ihre Gefühle. Ihre Eigenschaften hängen mit ihrer normalen diakritischen Funktion zusammen. Als Figuren dieser Geschichte verhalten sie sich ähnlich wie die normalen diakritischen Zeichen in irgendwelchem Text. Das *fragezeichen* stellt alles in Frage und das *rufzeichen* will die Aussagen betonen. Den beiden werden menschliche Eigenschaften zugeschrieben, die sowohl ihr Verhalten, als auch ihr Aussehen betreffen. Während das *fragezeichen* sich als ein ständig fragendes und neugieriges Kind präsentiert, benimmt sich das *rufzeichen* gegenüber dem *fragezeichen* dominant. Die Funktion der beiden Zeichen wirkt zusätzlich emotionell ein. Die Verben *brüllen* und *betonen* verstärken die Funktion des

Rufzeichens – ihre konnotative Wirkung ist als negativ zu bezeichnen. Deswegen erwecken sie im Fragezeichen Schreck und unterwürfige Stellung. Der Autor arbeitet ebenfalls mit der visuellen Seite beider Figuren. Dem *fragezeichen* schreibt er einen schwangeren Bauch und dem *rufzeichen* einen schlanken Körper zu. Auch diese Tatsache kann eine enge Verbindung zwischen der orthographischen und der literarischen Ebene beweisen.

Das Gespräch ergibt sich aus den Fragen des *fragezeichens* und Antworten des *rufzeichens*. Auf der literarischen Ebene, d. h. auf der Ebene der übertragenen Bedeutung, führt es zu einem Streit zwischen einer schwachen Frau und einem dominanten Mann. Der Kern ihres Streits ergibt sich aus den orthographischen Funktionen der Zeichen, die eng mit ihren Erwartungen von Kindern verbunden sind.

Das *rufzeichen* wünscht sich Kinder nach seinem Ebenbild: „ja, aber nur solche, die sich klar ausdrücken, sagte das *rufzeichen*, die deutlich sprechen und nicht dauernd alles in frage stellen“<sup>45</sup>. Der ganze Streit führt zur Frage der Intelligenz und infolgedessen zur Pointe, die in der letzten Aussage zu entschlüsseln ist. Wahrscheinlich hat das *fragezeichen* mit dem Argument von der Intelligenz den Streit gewonnen. Die Bewertung dieser Aussage wird den Lesenden überlassen, sowie die Benennung und die Erziehung der potenziellen Kinder (im Text oder im übertragenen Sinne) der Eltern überlassen werden sollen.

Der Erzähler bleibt hinter dem Text versteckt. Seine einzige Funktion ist, das Geschehen den Lesenden reduziert und objektiv zu vermitteln. Über eine subjektive Bewertung des Geschehens kann man kaum sprechen. Diese auktoriale Perspektive führt zur Reflexion bei der Lektüre.

Der Satz: „vielleicht weil sich gegensätze anziehen, vielleicht weil das etwas pummelige *fragezeichen* einfach für alles schwärmte, was schlank ist“<sup>46</sup> beweist, dass sich mehrere Sprachebenen gleichzeitig überschneiden: die Zeichenebene, die syntaktische und die phraseologische Ebene. Diese genannten Ebenen vermischen sich mit der literarischen Ebene.

Inhaltlich verweist dieser Text auf *romanze*<sup>47</sup>, eine andere Miniatur in diesem Buch, wo es auch um Kinder zweier gegenseitig form-ähnlicher Einheiten geht.

---

<sup>45</sup> ACHLEITNER. *einschlafgeschichten*. S. 72.

<sup>46</sup> Ebenda.

<sup>47</sup> Ebenda, S. 44.

### 3. 2. 2. schöpfung: ABC der Genesis

#### *schöpfung*

das A stand allein, wie nur ein A am anfang der welt allein stehen kann. du darfst dir etwas wünschen, sagte der schöpfer aller sprachen. ja, wenn ich mir etwas wünschen darf, dann ein L, sagte das A. warum ein L, fragte der schöpfer aller sprachen, ich hätte eher ein B erwartet. aber bitte, das L. doch jetzt entsteht das erste methodische problem, sagte der schöpfer aller sprachen, soll ich nun das A oder das L um den nächsten buchstaben fragen. ich entschließe mich für das L, sagte er, damit erfand er gleichzeitig einen vorläufer der stillen post. also liebes L, was wünschst du dir für einen buchstaben? ein P, kam es wie aus der pistole geschossen. brav, sagte der schöpfer aller sprachen, aber ein alphabet wird es nicht mehr. das interessiert mich auch gar nicht, sagte das L. und das P? wünschst sich ein H. da staunte der schöpfer aller sprachen und verlor die lust, weiter zu fragen. da sagte das H, bitte ein A. obwohl es gar nicht gefragt worden war. da zürnte der schöpfer aller sprachen und schrie: ihr werdet mich noch zwingen, wegen eines einzigen buchstabens ein ganzes alphabet zu erfinden.<sup>48</sup>

In dieser Miniatur kann ein Einfluss, der aus dem Architekturbereich kommt, deutlich belegt werden. Die Sprachspiele ergeben sich in diesem Text im engen Zusammenhang mit dem vorherigen Beruf des Autors. Diese Überschneidungen zwischen seinem Beruf und seinen Texten spiegeln sich vorzugsweise auf der strukturellen Ebene der Sprache wider. Kennzeichnend dafür ist das Alphabet, das zugleich das Bauprinzip des Textes darstellt.

Sprachlich reflektiert der Text die Entstehung eines neuen Wortes. Durch einen progressiven Anschluss von bestimmten Buchstaben an den Buchstaben A entstehen erst einzelne Silben, folglich das Wort „Alpha“, das doppelt interpretiert werden kann: als ein selbstständiges Wort oder ein Teil des Wortes „Alphabet“; im übertragenen Sinne steht das Wort ‚Alpha‘ für den Anfang.

Vom literarischen Gesichtspunkt aus lässt sich sagen, dass in dieser Miniatur eine kurze Handlung dargestellt wird. Es geht um den *schöpfer aller sprachen*, der ein neues Alphabet erschaffen will. Der *schöpfer aller sprachen* gilt als Hinweis auf Gott, aber auch auf den Autor. Die Position des Schöpfers trägt dazu bei, dass der Text als eine selbstständig entstehende Einheit auftritt. In diesem Sinne verweist es zugleich auf den Einleitungstext des Buches *einschlafgeschichten*: „ich schau so gern beim machen von geschichten zu“<sup>49</sup>. Damit hat Friedrich Achleitner eine sprachmagische Ebene des Textes hervorgehoben. Im Vordergrund des Werks stehen noch einzelne Buchstaben, die sich lebendig verhalten – sie können ohne Probleme sprechen oder sich bewegen. Durch ihre Funktion im Text repräsentieren sie nicht nur die einzelnen Bauelemente in der Architektur, sondern auch

---

<sup>48</sup> ACHLEITNER. *einschlafgeschichten*. S. 67.

<sup>49</sup> Ebenda, S. 6.

einzelne Grundelemente der Sprache, die zusammen eine Einheit bilden. Diesen Bauprozess hält der *schöpfer aller sprachen* am Ende für sinnlos, weil die Wahl der Buchstaben nicht seiner Erwartung entspricht. Erst am Ende, als alle Buchstaben ein ganzes Wort geformt haben, kommt man zur eigentlichen Bedeutung. Die Geschichte wird reduziert erzählt, der Erzähler steht im Hintergrund, weil er nur zur beschränkten Vermittlung dient. Dadurch wird die formelle Seite aller Buchstaben als Grundelemente hervorgehoben.

Die Pointe hängt mit der primären Funktion der Grundelemente einer größeren Einheit zusammen – mehr als nur eine bloße Aufzählung von Buchstaben wollen die im Text genannten Buchstaben eine sinnvolle Einheit zusammenstellen. Diese sinnvolle Einheit ist das Wort *ALPHABET*. Auf diese Art und Weise hat der *schöpfer aller sprachen* das Prinzip ‚Gott‘ und das Prinzip ‚Autor‘, die die Schöpfung nicht unter Kontrolle haben, ausgelacht.

### 3. 2. 3. e und a: ein phonologischer Reisebericht

*e und a*

ein vorarlberger e, hell wie ein weihnachtsglöckerl – ich weiß schon, dass ein glockerl nur hell klingen, aber nicht sein kann... doch, es kann auch hell sein, silbrig etwa, aber um das geht ja nicht –, also ein vorarlberger e, hell wie bayrisches bier, traf ein alemannisches a – unschuldig wie eine pfarrersköchin aus dem allgäu – in der *traube* zu andelsbuch. nichts schöner als von gerade gemachten reisen zu erzählen. ich, startete das reine allemanische a, fahre sowieso nur mehr nach italien, das ist das einzige land, wo das a noch in ordnung ist, ja geschätzt, gepflegt und geliebt wird. allein das wort italia, lauter a. ein herrliches land. na, da kann ich dir ungarnd nicht empfehlen, versuchte das e den redefluss zu unterbrechen. da kannst du mit deinem a baden gehen. in ungarnd herrscht noch kraft, ursprünglichkeit, das gibt es noch rudelweise us, ös und üs. ich kam in gesellschaften, da gab’s nur umlaute, wunderbar. ich würde mich nicht wundern, wenn es in budapest vereine für lokale umlaute gäbe. eine pracht. gut, es gibt auch paprika, eine ausnahme, ja attila auch. und was ist mir akaratszabadság outete sich das a als kenner des madjarischen idioms? das ist maßlos übertrieben, das ist doch eine galeere für uns as und heißt noch dazu willensfreiheit. nein, das echte musst du in den üs und ös suchen: gügyögö zum beispiel, ein so herrliches wort, heißt brabber. gyönyörü zum beispiel, ein so prächtiges wort, heißt prächtig. die ungarnd sind schon verschwender, übertreibungskünstler, immer schon gewesen. das ist ja zum üvöltözö, zum heulen, meine ich. das e hatte oberwasser, aber man soll ein alemannisches a nicht unterschätzen – und was ist mit dem türkischen, eröffnete es sozusagen das vokale feuer aus dem hinterhalt? da braucht man nicht einmal vereine für die us, üs, und ös. da treten sie ohnehin nur rudelweise auf. kütschük, heißt zum beispiel klein, da kannst du dir vorstellen, was groß heißt. ich wusste gar nicht, dass du so in die üs verknallt bist. weißt du was, wir fahren miteinander in die türkei. welch eine freude, wenn man uns im hotel in susurluk mit müdürümüzdür begrüßt – das ist unser direktor... und görüschürüs – das heißt, wie sehen uns, nein, buluschurus, das heißt wir treffen uns in bürs oder schrüns. man muss ja klein anfangen. und dann hauen wir ab, in die türkei, natürlich über ungarnd.<sup>50</sup>

Anhand dieser Miniatur führt uns der Autor nicht nur durch verschiedene Ecken der Landessprache, sondern auch quer durch europäische Länder. Der Text wird vom Autor als

---

<sup>50</sup> ACHLEITNER. *einschlafgeschichten*. S. 100.

Wechselspiel zwischen der phonetischen Ebene von Sprache, Geographie und Kultur der genannten Länder gestaltet.

Am Anfang der Geschichte tauchen zwei Vokale zweier unterschiedlicher Dialekte auf: des Vorarlbergerischen und des Alemannischen. Beide Vokale werden personifiziert, wirken also als literarische Figuren, weil sie miteinander kommunizieren können. Ihr Aussehen und ihre charakteristische Züge werden jedoch nicht näher geschildert; die Vorstellung über ihre phonetischen Eigenschaften ist im Dialekt zu finden, zu dem sie gehören.

*ein vorarlberger e* gehört zum Vorarlberger Dialekt. Die vorarlbergerische Aussprache dieses Lautes unterscheidet sich in mehrfacher Hinsicht von der hochdeutschen Aussprache, und zwar je nach der phonetischen Umgebung des Lautes. Im Unterschied zur Standardsprache werden alle Vokale im Vorarlbergerisch lang und offen ausgesprochen. Zum Beispiel ist das „e“ im deutschen Wort „wie“ halb geschlossen, während die Vorarlberger Variante desselben „wia“ ist; Hier wird das „e“ offen ausgesprochen. Auf der anderen Seite gibt es das deutsche Wort „Wetter“ mit einem kurzen offenen „e“, das sich jedoch auf Vorarlbergerisch in „ea“ ändert und somit das Wort „Weatar“ mit einer unterschiedlichen Aussprache bildet.<sup>51</sup>

Und wie konnten sich die beiden Vokale begegnen? Die Antwort ist in der Geographie zu finden. Alemannisch wird nicht nur in der Schweiz und ein paar anderen Gebieten gesprochen, sondern auch im österreichischen Vorarlberg. Diese Tatsache ist auch historisch gegeben, denn Alemannen waren kein einheitliches Volk. Heute gilt Alemannisch als eine Mischung der germanischen und keltischen Sprachen, während der Einfluss des Italienischen in der Sprache deutlich gezeigt wird.<sup>52</sup>

Sehen wir uns genauer an, wie sich die Geschichte weiter entwickelt. Durch das Gespräch der beiden Vokale gelangt man in verschiedene europäische Länder: nach Italien, nach Ungarn und in die Türkei. Das Thema des Gesprächs sind die Umlaute (also andere Vokale) und das Reisen. Die Umlaute werden in die Gruppen im Namen *us*, *ös* und *üs* eingeteilt. Aufgrund des Textes könnte man vermuten, dass diese Gruppen auch literarische Figuren darstellen könnten. Aus dem Text erfährt man ein paar ungarische und türkische Wörter und bekommt gleich auch ihre deutsche Übersetzung. Dies gipfelt mit einem ungarischen Idiom, wodurch

---

<sup>51</sup> So klingt Vorarlbergerisch. In *Vorarlberg Tourismus*. Online erreichbar unter: <https://www.vorarlberg.travel/sprachfuehrer-vorarlbergerisch/> (Stand: 24. 1. 2022).

<sup>52</sup> JÄGER, Gernot. Alemannisch. Internationale Mundart. In *Deutsche Welle*. Online erreichbar unter: <https://www.dw.com/de/internationale-mundart/a-4246157> (Stand: 24. 1. 2022).

der Autor eine Kenntnis des Ungarischen zeigt. Das Ende des Textes stellt auch das Ende des Gesprächs zweier Vokale dar, die beschlossen, durch Ungarn in die Türkei zu reisen, um sich, auch im übertragenen Sinne, heim zu fühlen.

### 3. 2. 4. und und oder: agierende Wortarten

*und und oder*

servus und, sagte oder. hallo, oder, sagte und. und wie geht's? sagte oder. danke oder, sagte und. und sonst fällt dir nichts ein? sagte oder. bei so einem anfang ist das auch schwer, sagte und. na, da müssen wir halt das thema wechseln, sagte oder. oder wir geben es gleich auf, sagte und. und wäre es eine lösung? sagte oder. ich glaube nicht, sagte und. und was machst du sonst? sagte und. ich gehe spazieren oder ins kino, sagte oder. und damit bist du zufrieden? sagte und. oder fällt dir etwas besseres ein? sagte oder. du hast wenigstens immer eine alternative zur hand, sagte und. und bei dir geht's immer weiter, sagte oder. da hast du natürlich recht, sagte und. ich kann nicht einmal unser gespräch beenden, sagte oder. ich auch nicht, sagte und. oder hast du einen ausweg, sagte oder. bleib gesund, sagte und. oder bleib, wie du bist, sagte oder. und damit lassen wir's. und bis morgen, sagte und, oder bis übermorgen, sagte oder.<sup>53</sup>

Der vorliegende Text stützt sich auf die morphologische Ebene, konkreter auf die Konjunktionen aus dem Bereich der Wortarten. Konjunktionen *und* und *oder* gehören zu den koordinierenden Konnektoren. In der Regel ermöglichen sie eine inhaltliche Verbindung der Hauptsätze. Wenn zwei oder mehrere Dinge/Wörter in einem Satz aufeinander bezogen sind, wird „und“ verwendet. Die *oder*-Konjunktion wird in den Sätzen genutzt, wo zwei Möglichkeiten vorkommen. Und gerade diese Theorie stellt den Ausgangspunkt der Miniatur dar. Der Autor spielt mit dieser sprachlichen Auffassung, infolgedessen bildet er aus den Konjunktionen literarische Figuren.

Im Text kommen die beiden Konjunktionen in zwei Rollen vor: einmal als Figuren der Geschichte (sie heißen so), zum zweiten Mal als Konjunktionen mit ihrer ursprünglichen grammatischen Funktion. Dies ist am folgenden Beispiel deutlich zu erkennen: „ich gehe spazieren oder ins kino, sagte oder“<sup>54</sup>. Ihre Schriftform unterscheidet sich nicht, da die Großschreibung nicht beachtet wird. Daher sollten die LeserInnen beim Lesen darauf achten, welche dieser Bedeutungen die bestimmte Konjunktion trägt.

Ausgehend vom literarischen Aspekt wird der Inhalt durch ein Gespräch zweier Elemente (Wortarten) *und* und *oder* gebildet. Sie treten sowohl als Rede- und Sprachmittel auf, als auch als lebendige Figuren, die miteinander kommunizieren können.

---

<sup>53</sup> ACHLEITNER, friedrich. *und oder oder und*. wien: paul zsolnay, 2006. ISBN 978-3-552-05369-4. S. 37.

<sup>54</sup> Ebenda.

Das Gespräch beginnt mit einer Begrüßung und wird mit Fragen und Antworten fortgesetzt. Anschließend sprechen die Figuren darüber, welches Thema sie für ihr Gespräch wählen werden. Der Verlauf der Handlung wird einerseits durch den Charakter der agierenden Figuren, andererseits durch die Funktion der jeweiligen Konjunktionen bestimmt. Dies kann z. B. durch den Satz „du hast wenigstens immer eine alternative zur hand, sagte und“<sup>55</sup> nachgewiesen werden. Die verbindende Funktion der Konjunktion *und* wird z. B. durch die Aussage „und bei dir geht’s immer weiter, sagte oder“<sup>56</sup> manifest gemacht. Folglich können sich die Figuren wegen ihrer verbindenden Funktion im Text nicht voneinander verabschieden, und dies gleich doppelt: auf der syntaktischen und auch auf der narrativen Ebene des Textes.

### 3. 2. 5. mariahilfer straße: Rektion auf den Kopf gestellt

*mariahilfer straße*

zuerst ging der dichter durch die mariahilfer straße und dann ging die mariahilfer straße durch den dichter.<sup>57</sup>

Nur wenige Miniaturen von Friedrich Achleitner bestehen aus einem Satz. Zum Konstruktionsprinzip des Textes wurde hier die Rektion der Verben. Die Rektion wird in der Morphologie behandelt, ihre Anwendung betrifft jedoch auch die Syntax.

Im vorliegenden Text handelt es sich um das Verb *gehen*, das sich mit der Präposition „durch“ und weiterhin mit dem Akkusativobjekt verbindet. Dieses Verb wird zweimal in einem Satz benutzt – dabei beginnt der Autor sein Sprachspiel hervorzubringen. Der Kern des Sprachspiels besteht in Verwechslung des Subjekts mit dem Objekt. Daraus folgern zwei Hauptsätze, die zugleich mit der koordinierenden Konjunktion *und* verbunden sind. Während der erste Satz etwas Reales und auch Konkretes darstellt, arbeitet der zweite Satz mit der übertragenen Bedeutung. Weiterhin liegt es an den LeserInnen, selbstständig die Geschichte zu vollenden. Möglicherweise verweist es an die Erinnerungen, die dem Dichter auf der Mariahilfer Straße durch den Kopf gegangen sind; damit hängt semantisch und formell die Phrase „durch den Kopf gehen“ zusammen.

Der Autor arbeitet mit dem landeskundlichen Aspekt, die den Handlungsort angeht. Mariahilfer Straße ist eine pulsierende Straße in Wien, in der sich viele Gaststätten und Klubs

---

<sup>55</sup> ACHLEITNER. *und oder oder und*. S. 37.

<sup>56</sup> Ebenda.

<sup>57</sup> Ebenda, S. 20.

befinden. Daraus folgt, dass die Miniatur von seinen Erlebnissen an diesem sehr berühmten Ort berichten könnte.

### 3. 2. 6. gerade der winter: Wortbildung nach Karl Valentin

*gerade der winter*

frühling, sommer, herbst und winter. eigentlich müsste dem frühling der jetztling folgen, und danach der spätling. für den winter gibt es keine bezeichnung. das ist schade, denn *gerade der winter wäre so interessant gewesen*, sagte schon karl valentin.<sup>58</sup>

Diese kurze Miniatur ist besonders vom Standpunkt der Wortbildung, der Unterdisziplin der Lexikologie, interessant. Diesfalls wird ein Sprachspiel aufgrund der Schöpfung neuer Wörter, d. h. Neologismen, entwickelt.

Im Text werden die Namen von vier Jahreszeiten behandelt: der *frühling*, *sommer*, *herbst* und *winter*. Alle diese Wörter gehören zum Grundwortschatz, denn sie bezeichnen allgemein bekannte Erscheinungen. Während die Wörter *sommer*, *herbst* und *winter* einfache Lexeme sind (sie bestehen aus einem Wortstamm und schließen keine lexikalischen Ableitungsauffixe an sich an), gehört das Wort *frühling* zu den komplexen Wörtern, deren Bildung sich auf bereits existierende Wörter bezieht. Komplexe Wörter verfügen über mehrere Komponenten (Grundwörter, Präfixe, Suffixe usw.) und ihre Bildung ist das Resultat der Zusammensetzung oder Derivation.<sup>59</sup> Deswegen wird das Wort *frühling* in diesem Text als Derivat behandelt, das aus zwei Komponenten besteht: aus dem Wortstamm „früh“ (d. h. Basis für die Ableitung) und dem substantivischen Suffix „-ling“. Dieses Suffix dient als Wortbildungsmorphem, das zu den gebundenen Morphemen zählt, und im Prozess der Derivation männliche Substantive ergibt. Das Basismorphem „früh“ kann zu zwei Wortarten, einem Adjektiv oder einem Adverb, zugeordnet werden.

Nach dem Prinzip der Derivation des Wortes *frühling* schafft der Autor neue wörtliche Äquivalente zu den Wörtern *sommer* und *herbst*: den *jetztling* und den *spätling*. Die Entstehung dieser Wörter entspricht dem gleichen Prinzip, das oben schon behandelt wurde. Im Hinblick auf die Reihenfolge der Wörter *frühling*, *jetztling* und *spätling* kann man über Klimax sprechen. Die Reihenfolge zeichnet sich durch einen steigenden Charakter in semantischer Hinsicht der Wörter aus. Sie beziehen sich inhaltlich auf entsprechende Jahreszeit.

---

<sup>58</sup> ACHLEITNER, friedrich. *der springende punkt*. wien: paul zsolnay, 2009. ISBN 978-3-552-05471-4. S. 16.

<sup>59</sup> Vgl. FILIPEC, Josef; ČERMÁK, František. *Česká lexikologie*. Praha: Academia, 1985. ISBN 0585-5675. S. 102.



Warum der Autor kein Äquivalent zum Wort *winter* geschaffen hat, erklärt er im Zusammenhang mit Karl Valentin, auf den er im Text anspielt. Karl Valentin war einer der berühmtesten deutschen Komiker der 1920er Jahre und wurde als „Charlie Chaplin aus Deutschland“ bezeichnet.<sup>60</sup> Der Autor greift auf Valentins Liedtext „Die Vier Jahreszeiten“ zurück, dessen Aufnahme auf einer CD erhalten wurde. Dieses Lied bezieht sich auf vier Jahreszeiten, die nacheinander mit gleichen Worten besungen werden. Beim Vortrag wird jedoch Karl von den Zuschauern unterbrochen. Die Zuschauer haben begonnen, sich im Moment des Winterbesingens zu unterhalten. Infolgedessen bittet Valentin die Zuschauer um Ruhe. Auf diese Tatsache spielt sowohl inhaltlich als auch graphisch die Formulierung „*gerade der winter wäre so interessant gewesen*“<sup>61</sup> an. Diese Miniatur kann man also nur im Rahmen des Spiels mit Karl Valentin verstehen.

### 3. 2. 7. klobrille: eine Metapher wortwörtlich

*klobrille*

dieses wortmonster, dieses wortungeheuer ist eine unverschämtheit, eine maßlose übertreibung und eine fälschung sowieso, kurz, eine dumme affirmative übertreibung durch verdoppelung als anmaßung. das ist schon gesagt. wenn überhaupt, könnte man höchstens von einem monokel sprechen, einem riesenmonokel aus holz, blech oder plastik mit scharnier, ohne glas. ein monokel zum drauf sitzen oder hindurch schauen, in umgekehrter richtung. eine fehllkonstruktion, eine beleidigung des auges und der logik sowieso. ein gerahmtes nichts mit kanalanschluss. ein loch für ein loch. eine verhöhnung der edlen dingwelt, ja unserer abendländischen werte. der erfinder dieses monsters muss ein kyklop gewesen sein, selbst ein archaisches ungeheuer, sicher kein engländer, schon gar nicht einer der industriellen revolution. das wort gehört einfach abgeschafft, wie hosentürl oder blutschande.<sup>62</sup>

Zum Thema dieses Textes wurde das Wort *klobrille*. „Klobrille“ bezeichnet einen Toilettendeckel und es ist eine Metapher, die aufgrund der Gestalt entstanden ist. Diese metaphorische Übertragung hat ihren Kern in dem Wort „Brille“, genauer in seinem Denotat. Für die Übertragung der Benennung war fraglos die visuelle Seite der runden Brille (des Monokels) entscheidend. Die Formähnlichkeit gilt in diesem Fall als die einzige Übereinstimmung zwischen der Funktion beider Wörter. Die Denotate beider Wörter bezeichnen aber unterschiedliche Sachverhalte. Zwischen den Denotaten der Wörter *klobrille* und „Brille“ besteht im Übrigen kein sachlicher Zusammenhang, das Bezeichnete des Wortes „Brille“ entspricht nicht der Metapher. Im Laufe der Zeit wurde die übertragene Bedeutung

---

<sup>60</sup> WERNER, Hendrik. Der „deutsche Charlie Chaplin“ starb verarmt. In: *Welt*. [Zugriff am: 3.6. 2007]. Online erreichbar unter: <https://www.welt.de/kultur/article917463/Der-deutsche-Charlie-Chaplin-starb-verarmt.html> (Stand 10. 2. 2022).

<sup>61</sup> ACHLEITNER. *der springende punkt*. S. 16.

<sup>62</sup> Ebenda, S. 34.

der Metapher stabilisiert. Seit 1964<sup>63</sup> wurde das Wort „Klobrille“ aktiv verwendet und seine Häufigkeit in der Kommunikation nahm zu; heute gibt es sogar mehrere Synonyme für dieses Wort. Also man kann die Metapher als ein Zeichen betrachten, dessen Bedeutung konventionell ist und von allen SprachbenutzerInnen akzeptiert wird.

Metaphorische Übertragungen gehören in der Regel zum Gebiet der semantischen Motivation<sup>64</sup>, deren Prinzip oben beschrieben wurde. Aus der Sicht der morphematischen Motivation zählt „Klobrille“ zu den s. g. teilmotivierten Wörtern. Teilmotivierte Wörter tragen Spuren der Idiomatisierung, ihre Bedeutung ist jedoch nach Teilen ihrer Struktur durchschaubar.<sup>65</sup> Den wichtigen Aspekt der Bedeutung kann man mittels des Elementes „Klo“ durchschauen: dank dieses Glieds kommt man auf der Bedeutungsebene weiter, so dass man denkt, dass die Bedeutung des ganzen Wortes mit der Toilette zusammenhängt. Der zweite Bestandteil des ganzen Wortes trägt Spuren der metaphorischen Übertragung. Auf jeden Fall ist es wichtig, das ganze Wort als metaphorische Einheit mit einer übertragenen und stabilen Bedeutung aufzufassen.

Das Sprachspiel basiert jedoch nicht darauf, das ganze Wort als Metapher mit der bestimmten Bedeutung zu verstehen. Der Autor betrachtet das Wort von dem Gesichtspunkt der Wortbildung aus, während er die Bedeutung seiner einzelnen Bestandteile getrennt anschaut. Das Wort wird von ihm als Zusammensetzung betrachtet, die aus zwei Gliedern entstanden ist. Dabei konzentriert er sich auf den zweiten Teil, von ihm als Grundwort verstanden: *brille*. Er vergleicht die ursprüngliche Bedeutung des Wortes „Brille“ mit der übertragenen Bedeutung der gesamten Bezeichnung „Klobrille“. Aufgrund dieses Vergleiches konstatiert er, dass das von ihm angeschaute Kompositum *klobrille* „eine verhöhnung der edlen dingwelt“<sup>66</sup> ist, wobei er auf seinen Erfinder anspielt. Er wertet den Prozess der Entstehung einer solchen Metapher als Beleidigung für das Auge, sowie als Beleidigung für die Logik; diese Denkweise scheint für ihn inakzeptabel.

---

<sup>63</sup> DWDS-Wortverlaufskurve für „Klobrille“. In DWDS. *Der deutsche Wortschatz von 1600 bis heute*. Online erreichbar unter <https://www.dwds.de/r/plot/?view=1&corpus=zeitungenxl&norm=date%2Bclass&smooth=spline&genres=0&rand=1&slice=1&prune=0&window=3&wbase=0&logavg=0&logscale=0&xrange=1946%3A2021&q1=Klobrille> (Stand 8. 11. 2021).

<sup>64</sup> Vgl. SCHIPPAN, Thea. *Lexikologie der deutschen Gegenwartssprache*. 2. Aufl. Tübingen: Max Niemeyer, 2002. ISBN 3-484-73002-1. S. 101.

<sup>65</sup> Vgl. ebenda, S. 100.

<sup>66</sup> ACHLEITNER. *der springende punkt*. S. 34.

Die Miniatur stellt die visuelle Seite des Wortes in den Vordergrund und regt so unsere Fantasie an. Die Aussage „ein gerahmtes nichts mit kanalanschluss“<sup>67</sup> basiert auf der Idee von etwas Gerahmtem, aber Hohlem; im Unterschied zu der Brille. Dank dieses Beispiels können wir uns einen formalen Zusammenhang zwischen beiden Erscheinungen vorstellen. Dem „gerahmten nichts“ wird aber folglich die Form eines Monokels zugeschrieben. Diese Idee wird weiter ausgeführt, wobei der Autor hauptsächlich die materielle Seite der Sache beschreibt: „wenn überhaupt, könnte man höchstens von einem monokel sprechen, einem riesenmonokel aus holz, blech oder plastik“<sup>68</sup>.

Betrachten wir nun die konnotative Komponente der Bedeutung beider Einheiten. Für das Wort „Brille“ wäre es mühsam und zugleich unmöglich, über die konnotative Seite zu diskutieren, während das Wort „Klobrille“ schon mit einer negativen Konnotation funktioniert – da kann man sich etwas Ekelhaftes vorstellen.

Zusammenfassend lässt sich konstatieren, dass sich der Autor von der etablierten übertragenen Bedeutung durch die visuelle Seite des Wortes abwendet und zur ursprünglichen Bedeutung zurückkehrt. Die Komik entsteht durch die Diskrepanz zwischen der Bezeichnung, die in einzelne Teile zergliedert wird, und dem bezeichneten Gegenstand.

### **3. 2. 8. eulen nach athen: dekonstruierte Idiomatik**

*eulen nach athen*

tragen sie immer noch eulen nach athen? ja aber nur mehr drei pro tag. und was machen sie mit den anderen? welche anderen?<sup>69</sup>

Schon aus dem Titel dieser Miniatur ist offensichtlich, dass sich dieser Text auf den Bereich der Phraseologie bezieht. Die vollständige Form des Phrasems wird aber nicht im Titel, sondern erst im ersten Satz des Textes präsentiert (*Eulen nach Athen tragen*). Es ist zu betonen, dass nicht jeder Phraseologismus sich in eine Frage verwenden lässt. In der Frage „tragen sie immer noch eulen nach athen?“<sup>70</sup> wird das Phrasem noch semantisch spezifiziert, ohne seine Bedeutung zu verlieren.

---

<sup>67</sup> ACHLEITNER. *der springende punkt*. S. 34.

<sup>68</sup> Ebenda.

<sup>69</sup> ACHLEITNER. *und oder oder und*. S. 96.

<sup>70</sup> Ebenda.

In der Regel gilt als Phraseologismus/Phrasem eine feste Einheit, die aus mehr als aus einem Wort besteht.<sup>71</sup> Und zugleich zählen alle Phraseologismen zu den Lexemen, weil sie nur eine feste Bedeutung tragen. Wegen dem hohen Grad der Idiomatizität handelt es sich in diesem Fall um ein Idiom<sup>72</sup>, dessen Bedeutung sich nicht aus den einzigen Teilen der Wortgruppe erklären lässt (es handelt sich um keine Leute, die Eulen nach Athen bringen). Als wahre Bedeutung gilt nicht die wortgetreue, sondern nur die übertragene Bedeutung. Und gerade auf diesem Prinzip fängt der Autor an, sein Sprachspiel aufzubauen. Und was bedeutet eigentlich „Eulen nach Athen tragen“ im Deutschen? Mit diesem Ausdruck kommentiert man eine überflüssige Handlung.

Die Handlung der Miniatur wurde auf ein kurzes Gespräch zweier unbekannter Leute reduziert. Der Kern des Sprachspiels liegt in Verwechslung der wortgetreuen und übertragenen Bedeutung des Idioms. Während der Eine die übertragene Bedeutung des Idioms in seine Aussage setzt, arbeitet der Andere mit der primären Bedeutung, die er aus einzigen Teilen der Aussage „*tragen sie immer noch eulen nach athen?*“ ableitet. Deswegen entsteht zwischen ihnen ein Missverständnis, das zum Witz am Ende der Geschichte führt.

### 3. 2. 9. second hand: Idiomatik international

#### *second hand*

ein einarmiger vor einem second-hand-laden. damit wäre die geschichte eigentlich zu ende. die konvention aber verlangt eine handlung. und da wird es peinlich: der einarmige betritt den laden und fragt nach einer hand. schließlich fehlt ihm ja die zweite. das führen wir nicht, darauf der empörte verkäufer. was heißt, führen wir nicht? sie sind doch ein second-hand-laden? es wird doch peinlicher. dann werde ich sie bei der händlerinnung wegen unlauterer werbung anzeigen. es gibt keine second-händler-innung, darauf triumphierend der verkäufer: außerdem sind wir wirklich ein second-hand-laden. unser chef hat eine zweite hand.<sup>73</sup>

Achleitners Wortspiele zeigen sich nicht nur im Rahmen der deutschen Wörter, sondern auch Anglizismen, d.h. bei den Wörtern, die aus dem Englischen ins Deutsche übertragen wurden. Solche Wörter- und Bedeutungsspiele können im folgenden Text bewiesen werden. In der dieser Miniatur trug zum Humor prinzipiell die Semantik, die Lehre von den Bedeutungen, bei.

Zuerst soll in Betracht gezogen werden, welche Bedeutungen das aus dem Englischen entlehnte Wort *second hand* trägt. *Second-hand* als ein Anglizismus trägt einerseits seine

---

<sup>71</sup> Vgl. BURGER, Harald. *Phraseologie. Eine Einführung am Beispiel des Deutschen*. 5. neu bearb. Aufl. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2015. ISBN 978-3-503-15597-2. S. 47.

<sup>72</sup> Vgl. ebenda, S. 47.

<sup>73</sup> ACHLEITNER. *und oder oder und*. S. 52.

ursprüngliche Bedeutung, die heute nicht mehr in Gebrauch genommen wird, andererseits trägt es eine übertragene Bedeutung, die viel öfter in der Sprache vorkommt.

Wenn man *second hand* als eine lockere Verbindung zweier Wörter betrachtet, leitet man dabei die allgemeine Bedeutung von den beiden Komponenten der Wortverbindung ab. Nebenbei kann dieses Wort semantisch auf einen Sekundenzeiger hinweisen. Während sich die ursprüngliche Bedeutung von den einzigen Komponenten ableiten lässt, funktioniert es bei der übertragenen Bedeutung des Wortes nicht. Diese übertragene Bedeutung bezieht sich auf ein Geschäft, wo man schon ein- oder mehrmals gebrauchte Kleidung zum Verkauf stellt. Das Sprachspiel besteht darin, dass mit der ursprünglichen Bedeutung gearbeitet wird. Die Pointe liegt deswegen im Missverständnis zwischen dem Einarmigen und dem Verkäufer.

Ausgehend von der Lexikologie gilt das Wort *second-hand-laden* als ein Determinativkompositum und zurzeit wird als „Secondhand-Laden“ oder „Secondhandladen“ geschrieben. Der Begriff *Secondhand-Laden* ist ein Determinativkompositum, d. h. das Wort *Laden* wird von dem Erstglied näher bestimmt. Darauf aufbauend, werden die lexikologischen Regeln, die für deutschsprachige Komposita dienen, auch auf Anglizismen angewandt. Mit der ersten Schreibvariante *second-hand-laden* hat der Autor einzelne Bedeutungen des Kompositums hervorgehoben. Die Schreibform *second-hand-laden* hat zum Sprachwitz der Miniatur beigetragen.

Der sogenannte *einarmiger* vermutet, dass der *second-hand-laden* ein Geschäft ist, in dem er sich die zweite Hand verschaffen kann. Zusehens hat er die Bedeutung des Ladennamens von den beiden Teilen des Wortes abgeleitet und hat folglich falsche Meinung über die Geschäftswaren.

Ins Auge fallen die ersten zwei Sätze des vorliegenden Textes, die ebenfalls einen selbstständigen Witz verkörpern. Sie werden durch den Dialog zweier Figuren entfaltet. Die peinliche Atmosphäre gradiert mit Hilfe des Adjektivs *peinlich*, die sowohl in Positiv- als auch in Komparativform gesetzt wurde. Die komische Seite des Textes erreicht ihren Höhepunkt, als der *einarmige* sagt „dann werde ich sie bei der händlerinnung wegen unlauterer werbung anzeigen“<sup>74</sup>. Folglich versteht der *einarmige* den Zweck des Ladens nicht. Die Geschichte wird dann am Ende durch den letzten Satz „unser chef hat eine zweite hand“<sup>75</sup> witzig abgeschlossen. Die Abhängigkeit des Wortes vom Kontext ruft nebenbei die morbide

---

<sup>74</sup> ACHLEITNER. *und oder oder und*. S. 52.

<sup>75</sup> Ebenda.

Seite hervor. Der Autor folgt somit der Sprachphilosophie Ludwig Wittgensteins, die sagt, dass sich die Bedeutung des Wortes aus seiner Sprachverwendung, also aus seinem Kontext ergibt. Dieses Phänomen war unter anderem typisch für die ganze Wiener Gruppe, wo der Wittgenstein-Experte Oswald Wiener war.<sup>76</sup> Es manifestiert sich hier die Macht des Kontextes. Der Autor spielt mit der Rezeptionsebene und kreiert sowohl Tabu-Bruch als auch Situationskomik.

Die Situation wird objektiv dargestellt, aber einige Merkmale der subjektiven Perspektive sind spürbar – vor allem in der Bewertung der Situation als *peinlich* oder *peinlicher*. Der Erzähler wirkt im Text als Beobachter, seine Rolle ist jedoch stark reduziert. Folglich konzentriert man sich auf die Bedeutung der kleingeschriebenen Wörter. Die AdressatInnen sind alle, die das Wort *second hand* gut verstehen.

### 3. 2. 10. sätze: agierende Sätze

*sätze*

der satz *ich gehe in den wald* traf zufällig den satz *ich gehe ins wirtshaus*. da fragte der wirtshaussatz den waldsatz, sag freund, bist du ein jäger? nein, warum fragst du, sagte der waldsatz. ja nur, weil alle jäger im wirtshaus sitzen.<sup>77</sup>

Schauen wir uns den Text an und überlegen wir, wer oder was hier eine literarische Figur ist. Dass ein Aussagesatz einen literarischen Charakter darstellt, ist im Bereich der Literatur nicht so üblich. Daraus könnte deduziert werden, dass hinter dem Spielprinzip die Syntax steckt. Diese Behauptung wird durch folgende Sätze bewiesen: *ich gehe in den wald* und *ich gehe ins wirtshaus*. Aus syntaktischer Sicht handelt es sich um zwei Aussagesätze; anders auch Deklarationssätze, deren Ziel es ist, einen Sachverhalt zu konstatieren. In der Regel fängt solch ein Satz mit einem großen Buchstaben an und endet mit dem Punkt, hier wird die Regel jedoch nicht eingehalten. Die Behauptung, es handle sich um einen Aussagesatz, stützt sich auf zwei Tatsachen: erstens geht es um die Stellung des Verbs, das hier auf der zweiten Stelle steht (man spricht über s. g. *Kernstellung* des Satzes), zweitens gilt für den Satz eine fallende Intonation.

Beide Sätze sind in Bezug auf Phrasenkategorien beachtenswert. Eine Phrasenkategorie ist eine Gruppe von Wörtern, die enger zusammengehören, innerhalb eines Satzes.<sup>78</sup> Für die

---

<sup>76</sup> Vgl. PFEIFEROVÁ. *Einfach (.) raffiniert*. S. 167.

<sup>77</sup> ACHLEITNER. *einschlafgeschichten*. S. 91.

<sup>78</sup> Vgl. PITTNER, Karin; BERMAN, Judith. *Deutsche Syntax. Ein Arbeitsbuch*. 4. Aufl. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag, 2010. ISBN 978-3-8233-6610-2. S. 26.

Interpretation dieses Textes sind die Präpositionalphrasen von Bedeutung. Eine Präpositionalphrase ist eine Gruppe von Wörtern, die zwar miteinander enger zusammenhängen, in ihrem Kern steht jedoch eine Präposition: *in den wald* und *ins wirtshaus*. Beide Präpositionalphrasen weisen eine lokale Situierung auf, deshalb werden sie als adverbiale Bestimmungen des Ortes bezeichnet und zu der direktionalen semantischen Untergruppe<sup>79</sup> zugeordnet. Der Ort (hier *wald* und *wirtshaus*) bezeichnet gleichfalls das Ziel; auf der literarischen Ebene ist es ein Ziel des Weges beider Figuren.

Für den Fall, dass diese Sätze in der Geschichte ein zweites Mal erwähnt werden sollten, verwendet der Autor die Zusammensetzungen *waldsatz* und *wirtshaussatz*. Beide Wörter sind zugleich Komposita, die nach demselben Prinzip gebildet wurden. Es wurden zwei Wörter zusammengefügt: das Substantiv je nach dem Ziel des Weges (*wald* oder *wirtshaus*) und das Wort *satz*. Aus der Sicht des Sprachbenutzers kann man von Sprachökonomie sprechen.

Von der literarischen Perspektive aus wird in der Miniatur eine Begegnung zweier Figuren thematisiert. Den Ort der Begegnung beschreibt der Autor nicht, genauso wie das Aussehen und charakteristische Züge der Handelnden. Auf das Aussehen einer der Figuren wird mittels der Frage „bist du ein jäger?“ angespielt. Das ganze Geschehen wird auf das Wichtigste reduziert. Beide Figuren identifiziert man nur nach den Sätzen und nach ihren Inhalten. Berücksichtigend die Thematik ihres kurzen Gesprächs und den Inhalt zweier genannter Sätze, vermute ich, dass die Hauptrollen von zwei Männern besetzt werden könnten: der eine geht ins Wirtshaus und der andere in den Wald (und sieht vielleicht wie ein Jäger aus). Ihr kurzes Gespräch zeigt, dass die Jäger nicht wie erwartet im Wald, sondern alle im Gasthaus sind; der Text endet somit mit einer Pointe, auf die die LeserInnen selber, über die Miniatur hinaus, kommen müssen. Ausschlaggebend ist somit die Rezeptionsebene des Textes.

Aus poetologischer Sicht bezieht sich die Miniatur auf die Sprachphilosophie Ludwig Wittgensteins. Eine These von ihm lautet, dass sich die Bedeutung eines Wortes aus seinem Kontext ergibt. Hier geht Friedrich Achleitner jedoch einen Schritt weiter, denn er nimmt Wittgenstein wortwörtlich anstatt ernst und „hinterfragt damit auch dessen Bedeutung für das eigene Werk.“<sup>80</sup>

---

<sup>79</sup> Vgl. PITTNER, Karin; BERMAN, Judith. *Deutsche Syntax. Ein Arbeitsbuch*. S. 38.

<sup>80</sup> Vgl. PFEIFEROVÁ. *Einfach (.) raffiniert*. S. 167.

### 3. 3. Literarische Spiele

#### 3. 3. 1. romanze: wenn sich Sprachspiele mit literarischen Spielen mischen

*romanze*

eine dauerwelle und eine druckwelle trafen sich in santa barbara am strand. es war liebe auf den ersten blick. die druckwelle fuhr der dauerwelle durchs haar, so sanft sie nur konnte. dann saßen sie im sand und schauten stundenlang den wellenreitern zu und schließlich der untegehenden sonne. wenn wir kinder hätten, flüsterte die druckwelle verträumt, dann hätten wir lauter dauerdruckwellen. oder druckdauerwellen, entgegnete schnippisch die dauerwelle. blödsinn, sagte die druckwelle, wo du doch gar keinen druck verträgst, schon gar nicht dauerdruck. das lass' nur meine sorge sein, motzte die dauerwelle, schließlich ist nicht ausgemacht, dass eine druckwelle auf dauer hält, wenn es sich bei dir nicht überhaupt um ein recht vergängliches phänomen handelt. plötzlich waren beide still und traurig. das war jetzt unser erster streit, sagten sie gleichzeitig.<sup>81</sup>

Die Sprachspiele sind in dieser Miniatur durch ein Wechselspiel zwischen der Semantik und der Wortbildung möglich. Vom lexikalischen Gesichtspunkt aus spielen hier die Hauptrolle Determinativkomposita *druckwelle* und *dauerwelle*, die zugleich zu den wichtigsten Elementen der literarischen Handlung zählen; beide Wörter verfügen über zwei Bestandteile: über ein Grundwort und ein Bestimmungswort. Die Aufmerksamkeit ist auf das Bestimmungswort gerichtet, weil die semantische Bedeutung des Kompositums durch dieses Mittel modifiziert wird. Während das Grundwort eine allgemeine Bedeutung trägt, dient das Bestimmungswort zur näheren Spezifizierung der ganzen Zusammensetzung.<sup>82</sup> Das Verhältnis zwischen beiden Bestandteilen ist subordinativ (hypotaktisch). Obwohl fast alle Determinativkomposita in der Regel paraphrasiert werden können<sup>83</sup>, ist es hier nicht möglich. Infolgedessen entwickelt der Autor ein Wortspiel.

Das Wortspiel und zugleich der Konflikt in der Romanze gipfelt, als sich die *dauer-* und *druckwelle* miteinander über die Benennung ihrer Kinder einigen wollen. Im Text tauchen die Wörter *dauerdruckwelle* und *druckdauerwelle* auf, die aus drei Elementen entstanden. Ausschlaggebend ist die Reihenfolge von den Komponenten *druck* und *dauer*, während *welle* seine grundwörtliche Funktion behält. Die Reihenfolge dieser zwei Elemente bezieht sich primär auf semantische Sprachebene und spielt eine große Rolle, was die Bedeutung der Miniatur betrifft. Das erste Glied der Zusammensetzung ist das Wichtigste. Das hat zur Folge, dass die *druck-* und *dauerwelle*, die als Figuren agieren, in einen Streit geraten.

---

<sup>81</sup> ACHLEITNER. *einschlafgeschichten*. S. 44.

<sup>82</sup> Vgl. KÁŇA, Tomáš. *Wortbildung. Umriss der Theorie mit Aufgaben und Übungen*. [online]. Brno: Masarykova univerzita, 2012. [cit. 16. 2. 2022]. Dostupné na:

<https://is.muni.cz/do/rect/el/estud/pedf/ps12/wortbild/web/docs/wortbildung-druckversion.pdf> .

<sup>83</sup> Vgl. SCHIPPAN. *Lexikologie der deutschen Gegenwartssprache*. S. 112.



Semiotisch gesehen sind in dieser Textstelle die Sprachebene mit der literarischen Ebene durch das Kriterium der Bedeutung verbunden. So absurd es auch klingt – durch das Streitgespräch beider Wellen geht es ja auch um die Prioritäten in einer Beziehung.

Schauen wir uns jetzt den Text von der literarischen Seite an. Literarische Spiele finden ihren Kern im Genre, das vom Autor nicht ganz eingehalten wird. Nach dem Titel erwartet man eine Romanze, die eine Geschichte von zwei Verliebten mit einem Happy End behandelt. Dieser Auffassung der Romanze entspricht nur der erste Teil des Textes, wo mit Klischees gearbeitet wird: es geht um den Handlungsort, *santa barbara* an der Pazifikküste Kaliforniens, weiter um die *liebe auf dem ersten blick* und dann um den Sonnenuntergang. Diese Motive rufen eine typische romantische Atmosphäre hervor. Die Imagination wird auch durch die Metapher *wellenreiter* unterstützt, die auf die Surfer hinweisen kann.

Anstatt zweier Verliebten treten hier unrealistische Figuren auf: *druckwelle* und *dauerwelle*. Die beiden Figurennamen arbeiten mit der Imagination: Die *druckwelle* kann auf den orkanartigen Pazifik hinweisen, oder sie kann auch etwas Starkes symbolisieren. Die *dauerwelle* kann als Metonymie betrachtet werden, denn sie verweist auf die Haare von den auf dem Strand liegenden Touristinnen; in solchem Fall handelt es sich um die s. g. Synekdoche (*pars pro toto*; ein Teil repräsentiert das Ganze). Im Hinblick auf diese Charakteristik kann man die *druckwelle* für das stärkere und dominante Wesen halten. Deswegen kann man zu einem Schluss kommen, dass sie einen autoritären Mann symbolisieren kann.

Man würde erwarten, dass eine Welle von männlichem und die andere von weiblichem Geschlecht ist (siehe oben), aber nach dem grammatischen Genus „die“ ist es nicht klar. Es geht um einen Fall, wo der Sexus durch das Genus beeinflusst wird. Deswegen wird die Vereinigung beider Wellen durch die morphologische Ebene widerlegt. Die Idee von der Vereinigung beider Wellen wird dann von der literarischen Ebene unterstützt.

Statt eines liebevollen Abends geraten die Figuren in einen Streit um die Namensgebung ihrer potenziellen Kinder. Im Rahmen der Allegorie kann man sie für streitende Eltern halten, wobei die Frau eine untergeordnete Rolle spielt und der Vater autoritär ist. In diesem Augenblick wird die Romanze als Genre gebrochen. Die Abweichung von der Romanze erreicht ihren Höhepunkt am Ende, wo die *dauer-* und *druckwelle* traurig und still bleiben. Daher können wir das Ende für kein Happy End halten. Das Ende bleibt offen, sodass die

Fortsetzung der Geschichte der LeserInnen überlassen wird. Ebenso ist es bei anderen Spielmöglichkeiten, die z. B. die Erziehung der potenziellen Kinder oder die Dominanz in der Beziehung betreffen können. Diese Erwägungen haben aber mit der Realität nichts zu tun.

Vielleicht geht es um eine Anspielung auf die Liebe auf den ersten Blick, die am Anfang großartig aussieht, aber bald mit einem Streit endet. Hinweisend darauf ist das Motiv einer Welle; eine Welle ist nicht stabil, sie ist etwas Dynamisches und Unbeständiges. So ist es auch mit einer Beziehung. Das Gefühl, dass die Geschichte nicht glücklich ausging, hält bei der Lektüre nicht lange an, weil die *dauerwelle* und *druckwelle* keine romantischen Figuren sind. Der Text wird durch das Wesen der *druck-* und *dauerwelle* witzig, ebenso ist es auch bei der Vorstellung ihrer Kinder.

### 3. 3. 2. märchen: Grimm homonym

*märchen*

es war in ganz alten zeiten, da saß das märchen noch selbst auf dem brunnenrand und schaute in die tiefe. der frosch als könig war noch nicht erfunden, und die prinzessin lag noch in der wiege. was hat das für einen sinn, sagte das märchen, so auf einem brunnenrand zu sitzen und in ein schwarzes loch zu starren. als märchen kann ich nicht einmal hineinfallen, aber einfallen könnte dir etwas, sagte großspurig ein hagerer ritter, dessen lahmes pferd am verdunsten war. mit dieser ausstattung wirst du kein gescheites märchen erfinden. außerdem, wo ist dein erzähler, sagte mit trockenem maul das pferd. mein herr wird langsam wütend. ja, ja, sagte das märchen zum hageren ritter: ohne grimm geht gar nichts.<sup>84</sup>

Betrachten wir jetzt diesen Text als literarisches Spiel. Das Spiel gründet sich auf einem klar definierten Genre, das hier jedoch nicht seine Funktion erfüllt. Das Prinzip dieses Spiels beruht auf der Doppelbedeutung des Wortes „Märchen“; es bezeichnet das Genre und zugleich eine literarische Figur. Inhaltlich entspricht diese Miniatur dem Genre des Märchens nur teilweise; es kommen viele Märchenmotive, beziehungsweise Figuren vor, allerdings ohne einen Zusammenhang.

Die Protagonistin der Geschichte wird durch das *märchen* verkörpert. Über sein Aussehen und seine Eigenschaften berichtet der Autor nicht. In Bezug auf die Zeit der Entstehung lässt sich die Geschichte mit den Brüdern Grimm in Verbindung setzen, denn im Text steht: „der frosch als könig war noch nicht erfunden, und die prinzessin lag noch in der wiege“<sup>85</sup>. Mit diesem Satz zielt der Autor auf das Märchen *Froschkönig*, das im Buch *Kinder- und Hausmärchen* (1812) herausgegeben wurde. Der Anfang der Miniatur kann auf den ersten

---

<sup>84</sup> ACHLEITNER. *und oder oder und*. S. 12.

<sup>85</sup> Ebenda.

Blick durch den Satz „es war in ganz alten zeiten“<sup>86</sup> und durch das Motiv des Brunnenrands als ein Märchen wirken, dieses Genre wird jedoch nicht fortgesetzt.

Im nächsten Teil der Geschichte wird ein spanischer Stoff aus der Renaissance verarbeitet, und zwar die Figur des Ritters Don Quijote vom Schriftsteller Miguel de Cervantes y Saavedra. Plötzlich kommt ein „hagerer ritter am lahmen pferd“<sup>87</sup> zum Brunnen und beginnt das *märchen* zu überzeugen, ein Märchen zu schreiben. Der *ritter* kritisiert zwar die Ausstattung des *märchens* für die Schöpfung eines Märchens, er selbst entspricht jedoch nicht dem idealen Ritter. Nach ihrem Gespräch und gleichzeitig am Ende der Geschichte wird das *märchen* auf den fehlenden Erzähler aufmerksam gemacht. Dabei wird auf die Brüder Grimm hingedeutet, die mit dem Froschkönig tatsächlich gearbeitet haben. Das Wort „Grimm“ funktioniert im Text auch als Homonym und bezieht sich dabei auf die Wut des hageren Ritters; damit gipfelt das Wechselspiel zwischen dem konkreten Text und dessen literaturhistorischen Kontext.

Konzentrieren wir uns jetzt auf die Konfrontation zweier Arten von der Zusammenstellung des Märchens. Ausgehend von dieser Miniatur geht es einerseits um ein konservatives Prinzip, nach dem im Kindermärchen entsprechende traditionelle Motive aufgegriffen werden, andererseits um die Verletzung der typischen Märchenaspekte; die hier ein *hagerer ritter* mit seinem *lahmen pferd* darstellen. Poetologisch gesehen kann die Miniatur den Prozess der Entstehung des Märchens im Kopf des Schriftstellers symbolisieren; auf der einen Seite wird der Autor, der ein neues Märchen erfinden will, von traditionellen Märchenmotiven beeinflusst, auf der anderen Seite steht jedoch eine originelle Märchenauffassung, jene des bereits erwähnten Autor Cervantes. Vielleicht kann die Schöpfung eines Märchens auch ein Kampf gegen die Windmühlen sein.

### 3. 3. 3. böhmisches schloss: kafkaeske Phraseologie

#### *böhmisches schloss*

auf einem böhmischen schloss ist immer herbst. auf einem böhmischen schloss regnet es immer. es riecht nach moder und herbst. die alleen sind traurig, weil sie zu einem schloss führen, das immer im regen steht. sie hassen das schloss, den regen, den nebel und die nassen gelben und roten blätter zu ihren füßen. sie hassen ihre nackten nassen zweige. sie hassen den herbst, das schloss und den regen. nur schlechte poeten hoffen, auf einem böhmischen schloss franz kafka zu begegnen.<sup>88</sup>

---

<sup>86</sup> ACHLEITNER. *und oder oder und*. S. 12.

<sup>87</sup> Ebenda.

<sup>88</sup> Ebenda, S. 21.

Was fällt einem zum Begriff "ein böhmisches schloss" ein? Der Schlüssel zur Lösung eines solchen Rätsels führt quer durch die Sprache – konkret durch die Phraseologie. Falls es uns an die Redewendung „böhmische Dörfer“ erinnert, sind wir auf dem richtigen Weg. Unter dem Begriff „böhmisches Dorf“ versteht man im Deutschen etwas Unverständliches. Es wird oft in der Redewendung „Das sind böhmische Dörfer für mich“ gebraucht, und zwar bezüglich der Situation, in der man etwas überhaupt nicht versteht. In der Sprachwissenschaft wird der Begriff „böhmisches Dorf“ (anders auch als „böhmische Dörfer“) als Phrasem betrachtet, das als feste Wortgruppe, die als Ganzes eine Bedeutung trägt, definiert wird.<sup>89</sup> Zu den Merkmalen eines Phraseologismus gehört ein hoher Grad der Idiomatizität; die Bedeutung lässt sich nicht aus den Bestandteilen der Wortverbindung erklären.<sup>90</sup> In solchem Fall handelt es sich um ein Idiom.

In der Regel sind die einzelnen Bestandteile (z. B. Wörter) des Idioms nicht gegen ein anderes Element austauschbar<sup>91</sup>, in dieser Miniatur wird jedoch mit einer Wortverwechslung gearbeitet. Das Wort „Dorf“ aus dem originellen Phrasem wird durch das Wort *schloss* ersetzt. Durch den Bruch eines der phraseologischen Merkmale beginnt der Autor ein Spiel zu verwirklichen, das sich in der literarischen Ebene widerspiegelt.

Der Autor spielt mit dem Phrasem und gleichzeitig mit der Anspielung, die er durch eine Wortverwechslung realisiert. Dank des Wort austauschs wird das Phrasem absichtlich semantisch aktualisiert, was uns bei der Interpretation mittels des Wortes *schloss* weiter zu Franz Kafka führt. Dabei sollten die LeserInnen wissen, dass Franz Kafka den Roman *Das Schloss* (1922, erschienen posthum 1926<sup>92</sup>) geschrieben hat. Hier kann man einen Zusammenhang zwischen der Sprachebene, der Ebene der übertragenen Bedeutung, und der Literaturgeschichte sehen.

Konzentrieren wir uns auf eine Literaturanalyse.

Durch den Titel arbeitet der Autor mit den Erwartungen der LeserInnen. Beim ersten Lesen der Miniatur können die LeserInnen vermuten, dass sich der Titel auf ein sich in Böhmen befindendes Schloss bezieht. Nach der Lektüre kann man erkennen, dass der Titel zu einem

---

<sup>89</sup> Vgl. BURGER, Harald. *Phraseologie. Eine Einführung am Beispiel des Deutschen*. 5. neu bearb. Aufl. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2015. ISBN 978-3-503-15597-2. S. 47.

<sup>90</sup> Vgl. ebenda, S. 47.

<sup>91</sup> Vgl. ČERMÁK. *Jazyk a jazykověda. Přehled a slovníky*. S. 211.

<sup>92</sup> Vgl. WERNER, Hand-Georg et. al. *Deutsche Literatur im Überblick*. Leipzig: Philipp Reclam jun., 1965. Bd. 94. S. 190.

Spiel dient und auf Franz Kafka anspielt. Der Titel kann daher in zweierlei Hinsicht interpretiert werden, wobei die Kenntnis der Literaturgeschichte für sein korrektes Verständnis erforderlich ist. Mit dem Wort *schloss* verweist der Autor auf den berühmten Roman von Franz Kafka, der sich hier in bestimmten Aspekten auswirkt. Die geheimnisvolle Atmosphäre des kalten Herbstes und des im Nebel stehenden Schlosses wurde aus dem Roman *Das Schloss* auf diesen Text übertragen, um den Handlungsort der Geschichte näher zu bringen.

Das *schloss* wurde nicht näher beschrieben, denn es steht im Nebel, genauso wie im Roman *Das Schloss*. Es geht einerseits um ein Schloss, das Hauptmotiv des Romans des berühmten Schriftstellers, andererseits steht das Schloss für das Unverständliche. Weiterhin gibt es hier einen Bruch, der die natürliche Folge von Jahreszeiten leugnet und behauptet, dass immer Herbst herrscht.

Komponiert wurde diese Miniatur mit den Zügen lyrischer Prosa, sie endet jedoch mit einer Pointe. Zu den Mitteln der lyrischen Prosa kann man z. B. Personifikation der Alleen (sie sind voll von Hass und Trauer), Alliteration (vom „sie hassen“) und lautmalerischen Charakter, der durch die Wiederholung des Schlüsselwortes *herbst* entsteht, zählen. Die Wiederholung der Wörter *herbst* und *regen* trägt dazu bei, die Atmosphäre zu intensivieren.

Anhand der genannten Aspekte kommt man zu dem pointierten Ende des Textes. Durch den Satz „nur schlechte poeten hoffen, auf einem böhmischen schloss franz kafka zu begegnen“<sup>93</sup> macht sich der Autor über das Werk von Franz Kafka bzw. über dessen Interpretation lustig. Berücksichtigt man jedoch die Bedeutung des Phrasems, das bezüglich Kafka aktualisiert wurde, kann man sagen, dass der Autor auf die Unverständlichkeit von Kafkas Texten anspielt.

### **3. 3. 4. der posaunist am wasserfall: Redundanz der Semiotik**

#### *der posaunist am wasserfall*

in diesem titel steckt ein kitschvirus. trotzdem. auf dem weg zum *grünen baum* führt die kaiser-wilhelm-promenade ein kleines stück den kötschachbach entlang. der name des wildbaches ist ein kleiner pleonasmus, weil *kötschach* für einen wildbach auch genügen würde. der bach tost in einer klammartigen schlucht, und wenn es sich auch, der redlichkeit halber, um keinen wasserfall handelt, so sind akustisch doch alle merkmale eines solchen vorhanden. den posaunisten an den gasteiner wasserfall zu stellen, würde, wenn es das noch nicht gäbe, ein neues kitschklichee schaffen, ein motiv für zahlreiche hobbymaler und naturdichter. außerdem stand der alte rote ford mit offener hecktür wirklich in dieser schlucht.

---

<sup>93</sup> ACHLEITNER. *und oder oder und*. S. 21.

mit einigem abstand, direkt am tosenden wasser, hatte der posaunist seinen notenständer aufgestellt. natürlich, was ist natürlicher, als in dieser natur natürlich zu sagen, begann die geschichte anders:

am weg zum *grünen baum*, der am besagten wasserfall, der keiner ist, vorbeiführt, wird das seelenrührende, die zeit als ewigkeit simulierende rauschen des wasserfalls nur durch das piepsen der halbgezähmten singvögel unterbrochen, die von den touristen, als natur bewundert, halb oder ganz totgefüttert werden. auf diesem weg drangen, langsam vom getöse des baches sich deutlich absetzend, nie gehörte töne an mein ohr. auf das gleichmäßige rauschen des wassers legten sich sanfte blechtöne, ruhig, präzise gesetzt, ein artifizielles vergnügen in soviel natur. der gedanke, hier probe ein instrumentalist seine lunge im angesicht von naturgewalten, griff zu kurz. die getragenen töne waren in der tat stärker als das brausen. sie lagen wie ein schwimmer auf dem toten meer. sie zähmten das zeitlose, gestaltlose geräusch in einen rhythmus, in wahrnehmbare zeit. der wasserfall gewann kontur. das rauschen erblühte zu musikalischer schönheit. und jetzt der kitsch: möge die natur in allen dingen stärker sein, es gibt augenblicke, in denen sie der mensch beherrscht, ein paar von ihm gesetzte töne verwandeln ein geräuschchaos in ordnung. ordnung? ja ordnung, dieses kulturschaffende und kulturenzerstörende gift. und die geschichte hat noch ein nachspiel. in gedanken versunken, wie man sich vorstellen kann – ob tief oder erhebend ist einerlei –, betrat ich talabwärts den marienweg. nach einiger kletterei über rutschige und feuchte hölzerne hangstege, stand ich vor einer holztafel *wasserfall kötschache*, handgeschnitzt, in einer etwas vernudelten anthroposophischen fraktur. hier war also wirklich der wasserfall, und die kötschache war kein pleonasmus. wo der weg sich von der ache abwendet und eine besonnte wiese erreicht, stand ein wegweiser: wasserfallweg. der marienweg führte nur talabwärts, aufwärts war er der wasserfallweg. der kötschachbach wurde zur kötschache, weil ich sie wohl zu heftig urgiert hatte. und auch der wasserfall war mir zuliebe da, weil der titel *der posaunist am wasserfall* doch zu schön ist. nun der posaunist stand oben bei der brücke, wo hätte er auch sonst seinen roten, alten ford parken sollen.<sup>94</sup>

Schauen wir uns den Text genauer an. Sein Titel nimmt ein kitschiges Motiv vorweg, das sich am Ende des ersten und zweiten Teiles der Miniatur wiederfindet. Im ersten Teil der Miniatur wird eine kleinere Geschichte behandelt, die im Umfeld der österreichischen Gemeinde Kötschach situiert ist. So begleitet uns der Autor durch die Landschaft Kärntens rund um den Bach und verzichtet bei der Schilderung nicht auf die akustischen Eindrücke. Seine Gedanken führten jedoch zur Idee eines Musikers, der an einem Wasserfall Posaune spielt. Nachdem er gedanklich zu dieser kitschigen Textstelle gekommen ist, beginnt er die Geschichte wieder von vorne zu erzählen.

Im zweiten Absatz des Textes erscheint der Erzähler in Ich-Form, der den bereits erwähnten Weg zum *grünen baum* entlanggeht, der um den Wasserfall herumführt. Während des Weges bemerkt er wieder die Geräusche, die deutlicher werden, als er sich dem Wasserfall nähert. Doch plötzlich überkommt ihn die Vorstellung eines Musikers, der mit seinen Tönen alle Umgebungsgeräusche in eine bestimmte Ordnung bringt. Nachdem er den *marienweg* hinaufgestiegen ist, erreicht er den Wasserfall, wo ein Holzschild *wasserfall kötschache* steht.

---

<sup>94</sup> ACHLEITNER. *einschlafgeschichten*. S. 62-64.

Abgeschlossen wird die Geschichte durch das Motiv eines Musikers auf der Brücke, neben dem ein roter Ford steht.

Hier sei besonders hervorzuheben, wie im ersten Teil mit dem Namen des örtlichen Baches gearbeitet wird; der Name *kötschachbach* wird vom Autor als Pleonasmus bezeichnet. Ein Pleonasmus ist eine Benennung, die dieselbe Tatsache überflüssigerweise oder mehr als einmal sprachlich ausdrückt.<sup>95</sup> In diesem Fall handelt es sich um eine Redundanz des Wortes *bach*. Weiterhin geben linguistische Handbücher an, dass solche Erscheinung für eine Ungeschicklichkeit eines Autors gehalten wird.<sup>96</sup> Diese Erscheinung kann hier als eine Vorwegname dessen, was im nächsten Teil der Geschichte verschlüsselt (und auch ausgelacht) wird, verstanden werden.

Schauen wir uns die Aufschrift *wasserfall kötschache* auf einem Holzschild, neben dem wirklich ein Wasserfall steht, näher an. Um diesen Text richtig zu verstehen, soll man die Theorie des Schweizer Linguisten und europäischen Begründers der Semiotik Ferdinand de Saussure kennen. In seiner Theorie vom bilateralen Zeichenmodell werden zwei Elemente behandelt, und zwar das, was etwas sprachlich bezeichnet (das Bezeichnende) und das, was bezeichnet wird (das Bezeichnete). Unter dem Begriff „das Bezeichnende“ versteht man einen sprachlichen Ausdruck, während das Bezeichnete für einen Bestandteil der objektiven Realität steht.<sup>97</sup> Nach seiner Auffassung wird die Beziehung zwischen den beiden Elementen als willkürlich und konventionell interpretiert.<sup>98</sup> Die Funktion der formalen (sprachlichen) Seite des Zeichens besteht also darin, den Gegenstand der objektiven Realität darzustellen. Wenn man diese Theorie in Bezug auf diese Miniatur berücksichtigt, kommt man zu dem Ergebnis, dass der Autor über die Redundanz der Sprache scherzt. Letztendlich ist es sinnlos, neben dem Wasserfall ein hölzernes Schild mit einer Aufschrift *wasserfall* zu stellen, damit man weiß, dass sich dort wirklich ein Wasserfall befindet. Denn aufgrund der Realität fällt jemandem automatisch ein, was sprachlich bezeichnet ist.

Literarisch reagiert der Autor auf die Redundanz der Semiotik durch zwei Geschichten zu einem Thema; die LeserInnen sollen entscheiden, ob eine der beiden überflüssig ist.

---

<sup>95</sup> Vgl. ČERMÁK. *Jazyk a jazykověda. Přehled a slovníky*. S. 306.

<sup>96</sup> Vgl. ebenda, S. 306.

<sup>97</sup> Vgl. ebenda, S. 26.

<sup>98</sup> Vgl. DE SAUSSURE, Ferdinand. *Kurs obecné lingvistiky*. Praha: Odeon, 1989. ISBN 80-207-0070-6. s. 97.

### 3. 3. 5. milchtrinker: Gesellschaftskritik durch Kursive

*milchtrinker*

mein vater, glühender verehrer des milchtrinkers *führer*, hasste milch. auch ich hasste als kind milch, also verehrte ich, wie mein vater, den *führer*. besonders beeindruckt hat mich ein foto, das den »führer im feld« bei den soldaten zeigte, wobei der *führer* milchtrinkend auf einem feldtischchen eine halbe scheibe komissbrot liegen hatte. auf dieser lag eine viertelscheibe und vielleicht noch eine achtelscheibe und schließlich noch ein bisschen, so dass sich eine kleine stufenpyramide ergab. außerdem spreizte der *führer* den kleinen finger vom glas. das war stil. unser knecht, zum beispiel, hielt den löffel immer in der geschlossenen faust. was mir aber noch nicht auffiel, war, dass der große baumeister namens *führer* mit dem brot ein kleines grabmal errichtete. der polenfeldzug hatte gerade begonnen.<sup>99</sup>

Die vorigen Kapitel dieser Arbeit waren besonders witzigen Texten von Friedrich Achleitner gewidmet, doch dieser Text bildet eine Ausnahme. Durch den Inhalt wird der Text ernsthaft und hauptsächlich gesellschaftskritisch.

Der richtige Weg, den Text zu verstehen, führt über die visuelle Ebene des Schlüsselworts *führer*. Man kann daher sagen, dass der Schlüssel zum Kern des Textes die Graphemik ist, also eine linguistische Disziplin, die sich mit der geschriebenen Seite der Sprache und den Regeln ihrer Aufzeichnung befasst. Das Wort *führer* unterscheidet sich im Schreibstil vom Rest des Textes dadurch, dass es kursiv geschrieben ist, was einen auf semantischer Ebene weiterbringt.

In diesem Fall kann nicht davon gesprochen werden, dass der Autor die Regeln der Graphemik (oder einer anderen linguistischen Disziplin) bricht oder modifiziert; im Gegenteil wendet er sie an, um unsere Aufmerksamkeit auf sie zu lenken.

Obwohl die vorherigen Texte ihren Ausgangspunkt in dem linguistischen Bereich haben, basiert dieser Text auf der literarischen Seite. Mittels des Wortes *führer* kommt man zur Geschichte der ersten Hälfte des letzten Jahrhunderts, und zwar gezielt zum Führer des sog. Dritten Reiches, Adolf Hitler. Angesichts der Geschichte des Zweiten Weltkriegs und der Nachwirkungen des Nazi-Regimes hat der Text eine ernsthafte Stimmung, deren Ziel eine Gesellschaftskritik ist.

Die Miniatur wurde in Ich-Form geschrieben, wobei die Rolle des Erzählers vom Autor selber übernommen wird. Unmittelbar danach mischen sich autobiografische Motive in die Geschichte. Der Widerstand gegen den Führer wird indirekt durch die falsche Analogie im

---

<sup>99</sup> ACHLEITNER. *und oder oder und*. S. 65.



Satz: „auch ich hasste als kind milch, also verehrte ich, wie mein vater, den führer“<sup>100</sup> umschrieben. Dieses Werk erhält bereits einen deutlich kritischen Ton. Der Erzähler kehrt in seine Kindheit zurück, wo ihn ein Foto des Führers auf einem Feld faszinierte. Schon der Titel des Bildes, »führer im feld«, ruft bei den LeserInnen eine typische Vorahnung des Krieges bzw. Kriegsfeldumgebung hervor.

Die Kritik des Führers wird durch die Beschreibung des Fotos gesteigert. Der Führer wird zuerst als *milchtrinker* dargestellt, der an einem Feldtisch sitzt, wo er aus Brotstücken eine Pyramide baut; das Wort "Pyramide" evoziert ein großes Grab aus einer anderen Epoche. Allerdings schreibt der Autor nicht offen über die Realität. Er verbirgt das Bild des Nationalsozialismus und die Kritik an Adolf Hitler unter der Vorstellung eines nicht detailliert charakterisierten Mannes, der auf einem Feld an einem Tisch Milch trinkt und sich mit Brot vollstopft. Seine nachstehende Bezeichnung, *baumeister*, ist daher negativ, sogar ironisch, denn es handelt sich um keinen Meister. Das Grabsymbol verweist auf die Gräueltaten des Krieges und Neonazismus<sup>101</sup>, und evoziert den Tod.

Neben dem gesellschaftskritischen Ton wird ein autobiografischer Bezug in dem Text eingearbeitet, der den Lebensdaten des Autors entspricht, denn zur Zeit des Zweiten Weltkriegs war Friedrich Achleitner ein Kind.

---

<sup>100</sup> ACHLEITNER. *und oder oder und*. S. 65.

<sup>101</sup> Zur Kritik des (Neo-)Nazismus vgl. ACHLEITNER. *einschlafgeschichten*. S. 20.

#### 4. Fazit

Meine Bachelorarbeit *Wenn man die Spielregeln wechselt – zu den Miniaturen Friedrich Achleitners* war interdisziplinär ausgerichtet, die Miniaturen aus dem Spätwerk von Friedrich Achleitner habe ich sprachlich und literarisch analysiert. Alle Texte sind durch Sprachwitz, der durch verschiedene Sprachexperimente entsteht, verbunden. Die Textanalysen in meiner Studie sind nach den sprachlichen und literarischen Regeln geordnet, mit denen der Autor spielt.

Aufgrund der vorher erwähnten Vorgehensweise, kam ich zum Schluss, dass der Autor bei der Konzeption seiner Miniaturen alle Sprachebenen verwendet hat: phonetisch-phonologische („e und a“), morphologische („und und oder“), lexikalische („gerade der winter“), syntaktische („sätze“) oder Ebene der übertragenen Bedeutung. Seine Spiele betreffen häufig die lexikalische Ebene (mehrere Miniaturen bauen auf Wortbildung, Neologismen und Phraseologie auf) und die Ebene der übertragenen Bedeutung. Dabei berührte der Autor nicht nur linguistische Grunddisziplinen, sondern auch die Orthographie („frage- und rufzeichen“), das Alphabetsystem („schöpfung“) oder die Sprachtheorie von Ferdinand de Saussure („posaunist am wasserfall“). Somit kann man feststellen, dass sich die Miniaturen konzeptionell nicht nur auf traditionelle linguistische Disziplinen beziehen, sondern auch auf die Sprache im umfassenderen Sinne. Einen lustigen Effekt erreichen auch literarische Spiele: mit den Genres („romanze“), mit den Figuren („märchen“) oder mit den Literaturklischees. Überdies hat Friedrich Achleitner in seinen Text „böhmisches schloss“ Franz Kafka aufgenommen: Sprachwitz dieses Textes stützt sich auf Literaturgeschichte und Phraseologie. Daneben spielt der österreichische Autor in einigen Texten mit den Vorstellungen und Erwartungen der LeserInnen, stützt sich also auf die Rezeptionsästhetik.

Im Text "romanze" spielt der Schriftsteller mit der literarischen und sprachlichen Ebene gleichzeitig (d. h. mit Wortbildung, Genre und Lesererwartung), was belegt, dass die strukturellen Elemente in einer Textkonstruktion von Friedrich Achleitner miteinander verbunden sind.

Ein weiterer Beweis für die Überschneidungen der sprach- und literarischen Prinzipien stellt die Miniatur „und und oder“ dar, bei der Wortarten zu literarischen Figuren werden; es geht um Wechselspiele zwischen der morphologischen und der literarischen Ebene. Neue Sprachregeln schafft der Autor zum Beispiel im Text „gerade der winter“, wo er einige Neologismen kreiert, und zwar neue Namen für die Jahreszeiten. Im Rahmen der

Phraseologie baut er ein neues Konstruktionsprinzip auf: Er kehrt zur primären Bedeutung des etablierten Phrasems zurück, u. a. im Text „eulen nach athen“ oder im „second hand“. Manche Texte reflektieren selbstironisch die Entstehung des Textes, wobei der Autor in die Rolle des Beobachters schlüpft: „ich schau so gern beim machen von geschichten zu“<sup>102</sup>. Die Miniaturen „erster satz“ oder „der schönste schluss“ verweisen auf die Selbstentstehung des Textes.

Wie es bereits im Rahmen der Wiener Gruppe der Fall war, behandelt Friedrich Achleitner die Sprache als Baustoff. Ein Beispiel hierfür ist der Text „klobrille“. In diesem Text kämpft der Autor gegen die übertragene Bedeutung. Bereits die Wiener Gruppe verachtete Metaphern, Friedrich Achleitner geht in seinem Beharren auf der Materialität der Sprache noch weiter. Das Spätwerk des Autors ist geprägt von seinem zweiten Beruf, dem Beruf des Architekturtheoretikers. Die Komposition des Textes spielt eine wichtige Rolle: er betrachtet den Text als Konstrukt und die Wörter als Bausteine für seine Sprachexperimente.

Nach meinen Textanalysen kam ich zu dem Schluss, dass nicht alle Miniaturen von Friedrich Achleitner auf dem Witz basieren: bei der Miniatur „milchtrinker“ hört mit der Kritik der (Neo)Nazismus der Spaß auf.

---

<sup>102</sup> ACHLEITNER. *einschlafgeschichten*. S. 5.

## 5. Resumé

This bachelor thesis pursues the late work of the Austrian writer Friedrich Achleitner. It analyzes selected miniatures from the works *einschlafgeschichten* (2003), *und oder oder und* (2006) and *der springende punkt* (2009) in the practical part. This work describes how Friedrich Achleitner experimented with many possibilities of the language, in all its levels (from graphemes to semiotics). In addition, the author plays with the traditional traits of the literary text (genre, characters, motives, narrative perspective, and theme). For this reason, this work is interdisciplinary-focused. In the analysis of the author's miniatures were used literary and linguistic methods. The work aims to examine what literary and linguistic principles the author broke or modified in the conception of his texts.

## 6. Literaturverzeichnis

### 6. 1. Primärliteratur

ACHLEITNER, friedrich. *der springende punkt*. wien: paul zsolnay, 2009. ISBN 978-3-552-05471-4.

ACHLEITNER, friedrich. *einschlafgeschichten*. wien: paul zsolnay, 2003. ISBN 978-3-552-05776-0.

ACHLEITNER, Friedrich. „Märchenonkel werde ich sicher keiner.“ Interview mit Wolfgang Paterno. In: Profil. 06. 02. 2006, Nr. 6.

ACHLEITNER, friedrich. *und oder oder und*. wien: paul zsolnay, 2006. ISBN 978-3-552-05369-4.

RÜHM, Gerhard. *Die Wiener Gruppe. Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener*. Erw. Neuaufgabe. Hamburg: Rowohlt, 1985. ISBN 3-498-07300-1.

### 6. 2. Sekundärliteratur

ARNOLD, Heinz Ludwig (Hg.). *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. München: edition text u. kritik, 1978. ISBN 3883770094.

BURGER, Harald. *Phraseologie. Eine Einführung am Beispiel des Deutschen*. 5. neu bearb. Aufl. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2015. ISBN 978-3-503-15597-2.

ČERMÁK, František. *Jazyk a jazykověda. Přehled a slovníky*. 4. dopl. vyd. Praha: Karolinum, 2011. ISBN 978-80-246-1946-0.

DE SAUSSURE, Ferdinand. *Kurs obecné lingvistiky*. Praha: Odeon, 1989. ISBN 80-207-0070-6.

FILIPEC, Josef; ČERMÁK, František. *Česká lexikologie*. Praha: Academia, 1985. ISBN 0585-5675.

GROSS, Harro (Hg.). *Einführung in die germanistische Linguistik*. 3. überarb. und erw. Aufl. München: Iudicium, 1998. ISBN 3-89129-240-6.

KRAMMER, Stefan. Experimentelle Auftrittformen der Wiener Gruppe. In Alexandra MILLNER; Dana PFEIFEROVÁ; Vincenza SCUDERI (Hrsg.). *Experimentierräume in der*

*österreichischen Literatur*. Pilsen: Westböhmische Universität in Pilsen, 2019. ISBN 978-80-261-0901-3. S. 117–133.

MILLNER, Alexandra; PFEIFEROVÁ, Dana; SCUDERI, Vincenza (Hrsg.). *Experimentierräume in der österreichischen Literatur*. Pilsen: Westböhmische Universität in Pilsen, 2019. ISBN 978-80-261-0901-3.

PECHLIVANOS, Miltos (Hrsg.). *Einführung in die Literaturwissenschaft*. Stuttgart: J. B. Metzler, 1995. ISBN 978-3-476-01225-8.

PFEIFEROVÁ, Dana. Einfach (.) raffiniert. Friedrich Achleitners *einschlafgeschichten und und oder oder und*. In Alexandra MILLNER; Dana PFEIFEROVÁ; Vincenza SCUDERI (Hrsg.). *Experimentierräume in der österreichischen Literatur*. Pilsen: Westböhmische Universität in Pilsen, 2019. ISBN 978-80-261-0901-3. S. 146–174.

PITTNER, Karin; BERMAN, Judith. *Deutsche Syntax. Ein Arbeitsbuch*. 4. Aufl. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag, 2010. ISBN 978-3-8233-6610-2.

SCHIPPAN, Thea. *Lexikologie der deutschen Gegenwartssprache*. 2. Aufl. Tübingen: Max Niemeyer, 2002. ISBN 3-484-73002-1.

WIENER, Oswald. das ‚literarische cabaret‘ der wiener gruppe. In: Gerhard RÜHM. *Die Wiener Gruppe. Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener*. Erw. Neuaufgabe. Hamburg: Rowohlt, 1985. ISBN 3-498-07300-1. S. 407f.

### **6. 3. Internetquellen**

DWDS-Wortverlaufskurve für „Klobrille“. In DWDS. *Der deutsche Wortschatz von 1600 bis heute*. Online erreichbar unter <https://www.dwds.de/r/plot/?view=1&corpus=zeitungenxl&norm=date%2Bclass&smooth=spline&genres=0&grand=1&slice=1&prune=0&window=3&wbase=0&logavg=0&logscale=0&xrange=1946%3A2021&q1=Klobrille> (Stand 8. 11. 2021).

JÄGER, Gernot. Alemannisch. Internationale Mundart. In *Deutsche Welle*. Online erreichbar unter: <https://www.dw.com/de/internationale-mundart/a-4246157> (Stand: 24. 1. 2022).

KÁŇA, Tomáš. *Wortbildung. Umriss der Theorie mit Aufgaben und Übungen*. [online]. Brno: Masarykova univerzita, 2012. [cit. 16. 2. 2022]. Dostupné na: <https://is.muni.cz/do/rect/el/estud/pedf/ps12/wortbild/web/docs/wortbildung-druckversion.pdf>.

So klingt Vorarlbergerisch. In *Vorarlberg Tousimus*. Online erreichbar unter: <https://www.vorarlberg.travel/sprachfuehrer-vorarlbergerisch/> (Stand: 24. 1. 2022).

WERNER, Hendrik. Der „deutsche Charlie Chaplin“ starb verarmt. In: *Welt*. [Zugriff am: 3.6. 2007]. Online erreichbar unter: <https://www.welt.de/kultur/article917463/Der-deutsche-Charlie-Chaplin-starb-verarmt.html> (Stand 10. 2. 2022).