

Fachbereich Sprachwissenschaft

Universität Konstanz

Arbeitspapier 68

Erzählstile von mündlichen Witzen

Zur Erzielung von Komikeffekten durch Dialoginszenierungen und die Stilisierung sozialer Typen im Witz.

Helga Kotthoff
Februar 1995

Abstract

In dem Aufsatz werden Witze als Gattung mündlicher Kunst diskutiert. Semantische Humortheorien, welche einzig auf die Analyse der Pointe hinarbeiten, werden dargestellt und als unzureichend kritisiert, da der spezifischen Gestaltungsorientierung des Witzes bereits Komikelemente innewohnen. Es geht zentral um witztypische Erzählstile, welche auf verfahren der Involvierung der Rezipient/inn/en basieren, wie z.B. direkte Rede mit impliziter Protagonistentypisierung, Detaillierung der fiktionalen Lebenswelten, Parallelstrukturierung im Erzählvorgang, Kontrastbildung, Interjektionen, Gliederungssignale der gesprochenen Sprache und Erzähltempovariation. Die Personenstilisierung ist im Witz stereotyper als in anderen Formen oraler Narration, da die Gattung Nachfragen ausschließt und sich insofern auf unmittelbare Typenerkennung verlassen muß. Besonders gelungene Witze werden so erzählt, daß in den Textdetails bereits Komikeffekte auftauchen.

Inhaltsverzeichnis

1. [Einleitung](#)
2. [Die Schriftorientierung der linguistischen Witzforschung](#)
 1. [Raskins Theorie der binären Scriptopposition](#)
 2. [Kritischer Anwendungsversuch der Theorie auf einen Witz](#)
3. [Witze in der Konversationsanalyse](#)
 1. [Die sequentielle Struktur von Witzen](#)
 2. [Frau K3 erzählt einen Witz](#)
4. [Witzperformanz](#)
 1. [Zur stilistischen Gestaltung von Dialogen im Witz](#)
 2. [Direkte und indirekte Rede](#)
5. [Orale Performanz gestern und heute](#)
 1. [Gestaltungsorientierung](#)
 2. [Zusammenfassung Kookkurrierender, obligatorischer, semantischer und erzählerischer Elemente narrativer Witze](#)
6. [Komikeffekte über soziale Typisierungen und Stilisierungen](#)

7. [Effekte der Unmittelbarkeit](#)
 8. [Szenische Einbettung und Detaillierung als Involviertheitsverfahren](#)
 9. [Gliederungssignale der gesprochenen Sprache im Witz](#)
 10. [Transkriptionskonventionen](#)
 11. [Literatur](#)
 12. [Fußnoten](#)
-

1. Einleitung

Witze bieten einen vielseitigen Untersuchungsgegenstand. So haben sich verschiedene Forscher/innen damit beschäftigt, was diese Gattung eigentlich kennzeichnet und was generell den humoristischen Diskurs auszeichnet (z.B. Fry 1963, Koestler 1964, Preisendanz 1970, Preisendanz/Warning 1976, Böhler 1981). Der Ernst wird vom Spaß unterschieden; letzterer spielt mit institutionalisierten Sinninhalten (Zijdervelt 1976). Verschiedene Verfahren der Rahmung ermöglichen es den Interagierenden, Scherzhaftes und Spaßiges vom Ernsthaften zu unterscheiden (Bateson 1955/ 1985, Goffman 1974/ 1977).

Es wird detailliert untersucht, welche Strategien an der Aushandlung spaßiger Interaktionsmodalitäten in der mündlichen Rede beteiligt sind (z.B. Müller 1983, 1992, Kallmeyer/Keim 1994, Streeck 1994). Außerdem geht es in Witzanalysen immer wieder um die Inhalte der Witze (z.B. Landmann 1963 über jüdische Witze und Huffzky 1979 über "Herrenwitze"). Welche Menschen präferieren welche Witze und warum? Schon Freud (1905/1972) widmete sich der Psychodynamik vor allem der Zote und schrieb dem Humor und dem Gelächter eine allgemeine Entlastungsfunktion zu. Das Lachen selbst weckte die unterschiedlichsten Forschungsgelüste. Sein Ursprung wurde häufig so erläutert, daß es in der "Urhorde" ein Signal gewesen sei: "Entspannung erlaubt" (siehe Hirsch 1991). Einen guten Überblick über verschiedene Theorien und Analysen zum Mitlachen, Auslachen, Initial- und Reaktionslachen, einsamen und gemeinsamen Gelächter bietet Mulkay (1988).

In der linguistischen Literatur über Witze wurde hauptsächlich deren semantische Textstruktur debattiert (Hockett 1977, Marfurt 1977, Raskin 1985, Attardo 1993, Ruch/Attardo/Raskin 1993). Im Zentrum dieser Studien des schriftlich dargebotenen Witzes stand die Konstruktion der Pointe. Ich möchte in diesem Aufsatz anhand von Analysen mündlich weitergegebener Witze einen vernachlässigten Aspekt bearbeiten, nämlich den der stilistischen Darbietungsform. Witzerzähler/innen verwenden Erzählstile, welche auch schon im Verlauf des Witzes wiederholt Komikelemente aufblitzen lassen. Es soll zum einen gezeigt werden, daß beim Witz nicht nur die Pointe witzig ist, und zum anderen, daß Raskins (1985) Annahmen über binäre Oppositionen semantischer Scripts im Witz dem Überraschungseffekt einer witzigen Pointe nicht gerecht werden. Ich werde argumentieren, daß der Lachanlaß nicht allein in der Konstruktion der Pointe zu suchen ist, sondern auch in der treffenden stilistischen Gestaltung der Witzcharaktere, ihrer Lebenswelten und ihrer Dialoge [1](#). Die im Witz handelnden Personen werden durch verschiedene verbale und prosodische Verfahren der direkten Redewiedergabe und durch lebensweltliche Details porträtiert. In den Witzdarbietungen finden sich viele Verfahren, die im Zusammenhang mit oraler Literatur diskutiert worden sind. Ich möchte zeigen, daß der Prototyp des Witzes mündlich ist. Für die Witzforschung schlage ich eine stärkere Verbindung von semantischer und interaktioneller Analyse vor.

Viele Aspekte des Witzes bleiben in der folgenden Abhandlung unterbelichtet. So geht es beispielsweise nur am Rande um die Frage, wie Witze überhaupt ins Gespräch eingeflochten werden, wie sie ein- und ausgeleitet werden. Ich behandle außerdem nur narrative Witze, keine Rätselwitze oder Spruchwitze [2](#), denn solche kamen in den von mir aufgezeichneten Gesprächen unter Bekannten nicht vor.

Mein Korpus besteht aus 14 deutschen und einem amerikanischen Abendessen [3](#) unter Freunden und Freundinnen aus verschiedenen sozialen Gruppen (hauptsächlich Frauen und Männer zwischen 30 und 40 Jahren aus der akademisch gebildeten Mittelschicht), welche 1991 tonaufgezeichnet wurden. Während vier Abendessen wurden u.a. Witze erzählt.

Interessanterweise entstand während drei Abendessen gleich eine Serie von Witzen. Ich präsentiere hier einige deutsche und amerikanische Witze aus diesen Serien. Insgesamt stellen Witze während dieser

Essen keine hochfrequente Aktivität dar. Viel zentraler im Bereich spaßiger Interaktionsmodalitäten sind witzige Geschichten über Begebenheiten aus dem eigenen Alltag, Humor auf eigene Kosten, Neckereien, scherzhafte Provokationen, Aufzieh- und Flirtaktivitäten (Ähnliches fanden z.B. auch Kotthoff 1986, Schütte 1987, Norrick 1993, Günthner 1994b, Christmann 1995). Selbst Akademiker/innen entpuppen sich hier als Favoriten der "leichten Muse" (Streeck 1988, 1994) im Gespräch; die meisten sind außerdem Deutsche (womit ein geläufiges Ethnostereotyp zumindest angegriffen wird). Auch ihnen scheint es um ein Maximum an Unterhaltung zu gehen und nicht etwa darum, gelehrte oder sonstige Informationen auszutauschen (womit ein weiteres Ethnostereotyp angegriffen wird).

Zunächst stelle ich Grundzüge einer einflußreichen semantischen Humorthorie dar und diskutiere, was ich daran problematisch und unzureichend finde; dann folgen Gesprächs- und Performanzanalysen 4 von Witzen. In diesen Analysen geht es zentral um Fragen der Stilisierung von fiktionalen Witzcharakteren und ihren Lebenswelten. Ausgehend von einem Stilbegriff, welcher Redestile als sozial interpretierbare und bedeutungsvolle Verfahren der Selbstdarstellung, des rezipientenspezifischen Zuschnitts, der Situationsbeeinflussung und der Herstellung kommunikativer Effekte betrachtet (Sandig 1986, Selting/Hinnenkamp 1989, Sandig/Selting, in Vorbereitung), sehe ich Stilisierung als die Typisierung sozialer Charaktere und Kontexte unter Rückgriff auf zuordenbare Ausdruckselemente. Soeffner (1986) hat diesen Zusammenhang von Stilisierung und Typenbildung zentral gesetzt. Stile und Stilisierungen sind Teile eines umfassenden Systems von Zeichen, Symbolen und Verweisungen für die soziale Orientierung. Selting und Hinnenkamp (1989, 9) weisen darauf hin, daß man immer andere oder sich selbst als oder zu etwas stilisiert. Im Witz stilisiert man die Protagonisten zu dem Typus, den sie repräsentieren sollen. Diskursive Stile und Stilisierungen werden nicht über ein Phänomen allein erzielt. In der Regel garantieren Bündel von kookkurierenden Merkmalen die Identifikation eines Stils oder einer Stilisierung, welche als Typisierungen in den geteilten Wissensbeständen der Interagierenden repräsentiert sind. Im Witz werden die Stilisierungen der Witzfiguren und ihrer Alltagswelten so zugespitzt und überzeichnet, daß Stereotypen entstehen. Der Kookkurrenz der Merkmale wohnt eine ästhetische Komponente inne. Mit Soeffner (1986, 319) gehe ich davon aus, daß jeder Stil im Gegensatz zur alltäglichen Typenbildung zusätzlich durch eine ästhetische Überhöhung des Alltäglichen gekennzeichnet ist. Ein Stil ist demnach eine einheitsstiftende, gestaltbildende Präsentation.

In der linguistischen Witzforschung, welcher es primär um die Semantik der Klimax ging, wurde unterschätzt, daß der Erfolg eines Witzes stark von erzählstilistischen Strategien abhängt. Diese sind eben in der schriftlichen Darbietung auch sehr reduziert. Wer es schafft in einem Witz z.B. über einen Schrankenwärter einer Firma und seinen Chef diese Figuren nicht nur explizit zu benennen, sondern sie implizit durch direkte Redewiedergabe mit Imitation eines typischen Chef und Untergebentons, durch Inszenierung ihrer Lebenswelt anhand der Erwähnung verschiedener, kookkurierender Details (wenn werden wohl Pausenbrote und kartoffelnkochende Ehefrauen zugeordnet?) lebendig werden zu lassen, hat die Lacher/innen allemal auf seiner Seite.

2. Die Schriftorientierung der linguistischen Witzforschung

Für die linguistische Witzforschung gilt, daß sie sich in ihren Analysen weitgehend am schriftlich übermittelten Witz orientiert hat. Die Erforschung der witzspezifischen Inkongruenz- und Pointenkonstruktion beim schriftlich dargebotenen Witz kann zunächst, auf den mündlichen übertragen werden. So beansprucht die von Raskin (1985) entwickelte scriptbased semantic theory" auch für mündliche Witze Gültigkeit.

2. 1. Raskins Theorie der binären Scriptopposition

Raskins Begriff des "script" ist stark lexikosemantisch ausgerichtet:

"The script is a large chunk of semantic information surrounding the word or evoked by it. The script is a cognitive structure internalized by the native speaker and it represents the native speaker's knowledge of a small part of the world." (S. 81)

Ein Text kann demnach als Witz betrachtet werden, wenn

- a) der Text ganz oder teilweise mit zwei verschiedenen, sich überlappenden Scripts kompatibel ist;
- b) die beiden Scripts, mit denen der Text übereinstimmt, in grundlegender Opposition zueinander stehen. (S. 99)

Es soll also im Witz eine ganze oder partielle Überlappung von in Opposition zueinander stehenden Scripts entstehen, welche die Hörer/innen auflösen müssen⁵.

Diskutiert werden kontextenthobene einfache und komplexe Witze; der folgende gilt als einfacher Witz:

"Ist der Doktor zu Hause" fragt der Patient mit flüsternder Erkältungsstimme. "Nein" haucht die junge, hübsche Frau zurück, "kommen Sie doch schnell herein" (Übersetzung von H.K.).

Der Text ist kompatibel mit dem Doktorscript und dem Verführungsscript. Das Partizipialattribut "flüsternd" leitet die Möglichkeit der bipolaren Scriptverbindung ein. Die Kennzeichnung der Frau als jung und hübsch ist im Rahmen des Doktorscripts nicht relevant. Hier wird entsprechend der Grice'schen Maximen effizienter Kommunikation ein Zuviel an Information gegeben. Andererseits sagt die Frau nicht, daß der Mann auf den Doktor warten solle. Es wird also innerhalb des Doktorscripts zu wenig Information gegeben. Die Hörer/innen suchen also den Sinn in dem anderen mitangelegten Script. Es kommt zu einer Script-Überlappung.

Es wird argumentiert, daß im Witz der Boden der "bona-fide-Kommunikation" verlassen werde, welche den Grice'schen Maximen folge. Für Witze formuliert Raskin eigene Kooperationsmaximen (S.103)⁶. Raskin favorisiert ein sehr normorientiertes Verständnis der Grice'schen Theorie. Er sieht die konversationellen Maximen eher als Anweisung zu einem effizienten Kommunikationsverhalten denn als implikaturauslösendes Verfahren⁷. Brown/Levinson (1987) führen in ihrem Vorwort zu der Neuherausgabe von "Politeness" eine Auseinandersetzung mit verschiedenen Linguisten, welche für unterschiedliche (z.B. höfliche) Texte jeweils neue Maximen formulieren. Ihre Argumentation zur Höflichkeit kann auf den humoristischen Diskurs übertragen werden. Auch hier gilt: Nicht jede textspezifische Verstehensanweisung hat die Qualität einer Maxime, denn nicht jede Verstehensanweisung löst Implikaturen aus ⁸.

Generell muß berücksichtigt werden, daß nicht in jeder kommunikativen Gattung die Maximen effizienter Kommunikation befolgt werden. Gattungen wie Witze, Märchen, Gebete, Trinksprüche usw. funktionieren nicht nach kontextfrei formulierten Geboten der Wahrheit, der Relevanz, der Quantität und der Qualität. Da die Hörer/innen aber mit den Gattungen ihrer Kultur vertraut sind, findet ihr Verstehen unmittelbar dann statt, wenn sie die Gattung erkannt haben. Der Faktor des Gattungswissens muß für das Verstehen auch im Rahmen von Implikaturkonzepten stärker berücksichtigt werden.

Raskin betont, daß nicht irgendwelche Script-Dualitäten den Witz ausmachen, sondern sie müßten in binärer Opposition zueinander stehen⁹. Die binäre Opposition von real/unreal oder aktuell/unaktuell oder normal/unnormal¹⁰ würde den meisten Witzen zugrunde liegen. Simple und komplexe Witze funktionierten nach dem Schema dieser Script-Opposition. Bei komplexen könne es verschiedene Script-Überlappungen geben.

2.2. Kritischer Anwendungsversuch der Theorie auf einen Witz

Sowohl die Auseinandersetzung mit existierenden Humor- und Witztheorien als auch die Entwicklung

meiner Analysen und Thesen soll nun anhand von Witzen aus meinem Korpus weitergeführt werden.

Der folgende Witz aus meinem Korpus kann als Beispiel für einen komplexen Witz angeführt werden. Er entstammt einem Abendessen unter drei Frauen (K1, K2 und K3):

Witz 1

```
1 K1:Ein kleiner Eisbär geht zu seiner Mutter und
    fragt,
2   Mama, bist Du auch=n Eisbär?
3   Ja, natürlich.
4   wenn Du einer bist bin ich 'auch einer.
5   und unser Papa? ist das auch=n Eisbär'
6   ja::.. en gro::ßer schö::ner Eisbär.

7 K3: (-) o H E H E o

8 K2: HAHAHAHA
9 K1:      [HE] und Oma und Opa, sind die auch Eisbärn
    gewesen?
10  ja naTÜRLICH. was solls denn.
11  ja und und der Uropa und die Oma warn 'auch
    Eisbärn.
12  ja::.. was fragste denn die ganze Zeit.
    >((gebrochene, gequälte Stimme)<13 was="s" denn lo:s mit dir.>((gebrochen,
gequält))<14 (- ) mir is ka [lt. ]> ((weinerlich))<15 k2 : [[ha] ] hahahaha] 16 k3 :
[ hehehahahaha ] 17 k2 : ahahaha 18 k3: ich find den ja so: schšn.
```

Hier greifen in der Tat verschiedene Script-Dualismen ineinander. Der Witz beginnt mit dem Dualismus von real nicht sprechenden Eisbären und solchen, die in der Witzwelt sprechen. Das Bärenkind stellt außerdem Fragen, die in der fiktionalen Witzwelt ebenso unsinnig erscheinen wie in der realen Welt. Die Pointe konstruiert allerdings eine völlig neue und unerwartete Opposition von unrealistischen magischen Kräften der Worte und realistischem Nichtvorhandensein solcher Kräfte. Mit Raskin könnte man sagen, daß die "binäre Opposition", welche die Klimax ausmacht, primär am Aussprechen des Wortes Eis festmachbar ist. Es gibt also in diesem Witz ganz unterschiedliche Möglichkeiten für Oppositionen von real/unreal. Die Theorie der "binären Oppositionen" von Scripts stellt sich bei näherem Hinsehen als eine willkürliche Konstruktion heraus, die zwar in der Allgemeinheit richtig ist, aber die Frage unbeantwortet läßt, welche der vielen binären Oppositionen in einem Witz geeignet ist, die Pointe auszulösen. Gäbe es eine solche allgemeine Binarität maximaler semantischer Kontraste, könnten sich die Hörer/innen von Witzen die "punchline" leicht konstruieren. Genau dies muß aber vereitelt werden, denn der Witzgenuß basiert auf einem Überraschungseffekt. Statt die Pointenkonstruktion auf allgemein angebbaren binären Oppositionen zu basieren, sehe ich **spezifische überraschende Oppositionen** als zentral an. In der Regel wird die zentrale Script-Opposition an einem nicht erwartbaren Element aufgehängt. Angaben für Oppositionen wie real/unreal sind deshalb völlig unzureichend, um das Funktionieren eines Witzes zu erklären. Die zentralen Script-Oppositionen, welche die Pointe ausmachen, sind in der Regel viel spezifischer und werden gerade an völlig nebensächlichen Elementen aufgehängt.

Es stellt sich auch die Frage, ob für Witzfiguren nicht von vornherein ganz andere Scripts gelten als für Figuren in anderen Texten. Raskin berücksichtigt, so die Kritik von Mulkay (1988, S. 45), zu wenig, daß es schon eine Tradition von Witzcharakteren gibt, die mit normalen Scripts gar nicht erst rezipiert werden. Bischöfe, Iren, Schwaben, Nonnen, Tiere usw. werden, so ein Witz angekündigt wurde, von vornherein nicht als realistische Figuren wahrgenommen, die dann etwas Unrealistisches erleben. Die gesamte Unterscheidung von real und unreal ist im Witz anders als im seriösen Diskurs. Deshalb sei eine so klare und gradlinige Gegenüberstellung, wie Raskin sie versucht, nicht überzeugend.

Raskin unterschätzt außerdem die Darbietungsform des Witzes. Der in dem Buch so oft zitierte Arztgattinnenwitz ist meiner Meinung nach entweder auf einen spaßigen Kontext schon angewiesen, um überhaupt Gelächter auszulösen oder er müßte gestisch, mimisch und intonatorisch besonders gut inszeniert werden. Der Text hat als solcher nicht unbedingt witzige Potenzen und wäre in dieser

schlichten Darbietungsform auch ganz anders rezipierbar. Er ist beispielsweise genauso vorstellbar in einer Erzählung der Nachbarin über die Naivität der jungen Frau des Arztes. Die Nachbarin könnte die Episode wiedergeben, welche sie beobachtet hat. Dann wäre die Pointe, daß die Frau einen fremden Mann überhaupt hereinbittet. Jung und hübsch würde für "naiv" stehen, nicht für "sexy". Sollte dieser Witz überhaupt als solcher funktionieren, müßten zumindest die Zitate dramatisiert werden. Aber 'joke presenting strategies' werden in Raskin (1985) nur gestreift.

Es soll nicht bestritten werden, daß duale Scripts zu den Grundbestandteilen von Witzen zählen. Häufig sind beim narrativen, standardisierten Witz verschiedene duale Scripts ineinander verschachtelt. Die Hörer/innen müssen diese Scripts in Relation zueinander setzen. Ambiguität, Inkonsistenz, Widerspruch und interpretatorische Vielfalt werden im humoristischen Diskurs nicht als Probleme gehört, sondern in Beziehung gesetzt zur Konstruktion der Pointe. Linguistische Analysen von Humor und Witz sollten sich aber nicht auf kontextfreie Analysen von schriftlichen Texten beschränken. Gerade Humor ist ein dialogisches Phänomen und die Grundform des Dialogs besteht nun einmal in der mündlichen Kommunikation in einem bestimmten situativen Kontext¹¹.

Für den humoristischen Diskurs ist Gattungswissen, wie schon gesagt, zentral. Im ernsten Diskurs können Andeutungen z.B. zu Klärungsfragen führen, im humoristischen werden sie so lange suspendiert, bis sie auf einer unerwarteten Interpretationsebene Sinn machen. Das narrative Schema weckt beim Witz andere Erwartungen als beispielsweise bei der Geschichte. In der Regel wird der Witz ja auch anders eingeleitet als andere Geschichten. Die Informationen werden so prozessiert, daß mit Inkongruenz gerechnet wird und auch mit Überraschung, mit narrativen Entwicklungen, die nicht kontextualisiert worden sind. Inkongruenz und Unvorhersagbarkeit treffen in den meisten Witzen zusammen und lösen den Lacheffekt aus. Bei dem Eisbärenwitz z.B. ist der Wechsel zur Temperatur völlig überraschend. Im Laufe des Witzes war es nicht fokussiert worden, daß das dauernde Aussprechen des Wortes Eis thermische Assoziationen wecken könnte. Noch dazu glaubt der erwachsene Mensch selten an eine solche Wortmagie. Für das Kind scheinen die Worte aber eine ihrer Semantik entsprechende Magie zu besitzen¹².

Witze müssen einen Sinn ergeben. Es muß eine verständliche Linie zwischen der Pointe und dem Resttext herstellbar sein. Aber diese spezifische Sinnkonstruktion kennzeichnet die mündliche Gattung des Witzes noch immer unzureichend.

3. Witze in der Konversationsanalyse

3.1. Die sequentielle Struktur von Witzen

Da besonders die Konversationsanalyse und die Ethnographie der Kommunikation weitergehendere, empirische Strukturanalysen mündlich-verbaler Humors geliefert haben, führe ich meine Ausführungen mit einer kurzen Zusammenfassung von Sacks' Analyse der Darbietung und Rezeption eines schmutzigen Witzes fort, den er in den 60er Jahren in einer therapeutischen Jungengruppe aufgezeichnet hat (1974, 1978). Seine Analysemethode soll dann an einem Witz aus meinem Korpus veranschaulicht werden. Sacks hat im Unterschied zu anderen Kommunikationsforschern (z.B. Hockett 1977, Raskin 1985) den Witz in seiner natürlichen Gesprächsumgebung untersucht und keine idealtypische Verlaufsform zugrundegelegt, sondern die empirische Verlaufs- und Darbietungsform analysiert. Seiner Analyse liegt kein kreativer, sondern ebenfalls ein standardisierter Witz zugrunde. Die Analyse ist in zwei Kapitel unterteilt. Im ersten wird die konversationelle und textuelle Basisstruktur erläutert, im zweiten geht es um die Schmutzigkeit des Witzes. Der Witz wird im Zusammenhang der amerikanischen Kultur und der sozialen Situation in der Jungengruppe betrachtet, in der er dargeboten wurde. Uns soll speziell der erste Teil interessieren.

Witzerzählungen suspendieren normale "turn-taking" -Verfahren. Der Erzähler beansprucht für die Dauer der Erzählung das Rederecht. Witze bezeichnet Sacks als großes Paket. Deshalb werden Witze in der Regel eingeleitet. Das angekündigte Vorhaben der Witzerzählung muß von den potentiellen Hörer/innen

ratifiziert werden. Die Gattung "Witz" ist in unserer Kultur allen bekannt.

Witzerzählungen sind temporal und sequentiell organisiert. Die Geschichte entfaltet sich in einer einfachen Zeitfolge (Sacks 1978). Die sequentielle Struktur des Witzes beruht auf einer Serie von Implausibilitäten. Damit der Witz als solcher rezipiert wird, ist es nötig, die spezifische Rezeption der Hörer/innen von Anfang an zu sichern. Die Kombination von temporaler und sequentieller Ordnung läßt die Ereignisabfolge kohärent erscheinen. Frühere Arbeiten haben herausgestellt, daß für die Dauer der Witzerzählung der Unglaube (disbelief) suspendiert wird. Sacks hingegen betont, daß mit diesen Implausibilitäten systematisch gearbeitet wird; sie werden eben nicht außer Kraft gesetzt, sondern garantieren durch die kanonische Zeitordnung gerade die spezifische, analytische Rezeption.

3.2. Frau K3 erzählt einen Witz

Sacks Vorgehensweise wende ich nun auf einen anderen Witz an, der auch während des Abends unter den drei Frauen K 1, K2 und K3 erzählt wurde:

Witz 2

1 K3: Frau Kaludrichkeit, Frau Kaludrichkeit,
2 heeren Sie, was mir gestern passiert ist.
3 kommt ein Mann an unsere Tür, klingelt und fragt,
4 wo mein Mann sei.
5 ich sage, mein Mann \$ist gegangen zur Arbeit,
6 macht Uhren wie jeden Tag,\$
7 der Mann packt mich,
8 schleppt mich ins Schlafzimmer und vergewaltigt
mich. (-)

9 &Frau Ka'ludrichkeit,Frau Kaludrichkeit,
10 wat 'soich Ihnen sagen.wat soich Ihnen sagen.&
11 am nächsten Tag klingelt es 'wieder um neun Uhr.
12 ich geh zur Tür,ich mache auf,
13 steht der Mann wieder vor meiner Tür'
14 fragt,(-) &ist Ihr Mann zu Hause?&
15 ich sage,\$nein,mein Mann ist gegangen zur Arbeit,
16 macht Uhren wie jeden Tag\$,
17 der Mann packt mich,schleppt mich ins Schlafzimmer
18 und vergewaltigt mich.
19 Frau Ka'lu H E H Edrichkeit,Frau Kalud H E H Erichkeit.
20 wat 'soich Ihnen sagen,wat soich Ihnen sagen.
21 (-) am nächsten Tag steht doch dieser: Mann schon
22 'wieder: vor meiner Tür.
23 es klingelt, ich mache auf, er fragt mich,
24 ist Ihr Mann zu eh zu Hause,
25 ich sage \$nein, mein Mann ist gegangen zur Arbeit,
26 um acht Uhr, wie jeden Tag\$
27 der Mann packt mich, schleppt mich ins Schlafzimmer
28 und vergewaltigt mich.
29 (-) Frau HE H E Kaludrichkeit, Frau Kalu H E H Edrichkeit.
30 da fra:g ich mich doch,
31 > ((dc))
32 was hat dieser Mann gewollt von meinem Mann. HEHEHE
33 K1:ach Go H Ett HEHEHEHEHEHEHEHEHE.
34 K3:HEHE is der nich HEHE ist der nich (?lieb?)
35 HEHE durch diese Wiederholungen HE
36 ich find des macht es irgendwie unheimlich HEHE
37 [(?komisch?)]
38 K2:[ja::)des ist unheimlich wichtich,
39 glaub=ich, bei Witzen.
40 daß immer die szenischen Elemente schon stimmen.

41 K3 : mhm
42 K2:und warum heißt die Frau Frau Kaludrichkeit?
43 K3:ich weiß nich, es ich glaub es geht auch es geht um
44 diese Art des des Erzählens, was [wahrscheinlich]
45 K2: [werden da so)
west und ostpreußische eh
46 K3:es wird irgendwas Ostpreußisches da verbraten,

Dieser Witz beginnt direkt nach der Einleitung mit der Wiedergabe von direkter Rede in einer Varietät, welche die Sprecherin sonst nicht spricht. Das Unplausible beginnt bei diesem Witz damit, daß die animierte Sprecherin eine Vergewaltigung erzählerisch einreicht in eine Folge alltäglicher Begebenheiten. Dieser Mangel an inszenierter Dramatik für ein dramatisches Ereignis hebt die Erzählung schon aus dem Bereich der Realität heraus. In Zeile 1 I beginnt die nächste Episode mit demselben Ende. Eine Dreierstruktur kann nun als Superstruktur für den gesamten Witz erwartet werden. Die Hörer/innen vermuten nun, daß der Witz eine Dreierliste abarbeiten wird. Der Fokus auf die unrealistisch unspektakulär erzählte Episode mit dem fremden Mann ist schon hergestellt. Man wundert sich schon nicht mehr, warum die Protagonistin den Mann nicht anzeigt, sich nicht wehrt, wieder die Tür öffnet und was an Merkwürdigkeiten sonst noch von einer seriösen Erzählung abweicht. Witze beanspruchen keine Vollständigkeit in der Darstellung der Szenerie, sondern eine erkennbare Zuspitzung auf eine Pointe hin.

Unrealistisch ist auch die erneute doppelte Anrede an die imaginierte Zuhörerin "Frau Kaludrichkeit". Sie steuern ebenfalls die Aufmerksamkeitsausrichtung. Sacks sagt, daß ganze Serien von aufeinanderbezogenen Merkmalen die Aufmerksamkeitsausrichtung auf die witzige Pointe hin ausrichten.

Das wichtigste strukturelle Merkmal liegt in der sequentiellen Organisation. Jede Sequenz liefert Verstehensanweisungen für spätere. So bleibt die Reihenfolge der Aktivitäten absolut gleich (Klingeln, Frage des Mannes, Antwort der Frau, Überfall auf die Frau). Den Auftakt bildet immer die doppelte Anrede an Frau Kaludrichkeit. Den Schluß bildet das Rätsel, warum sich dies in dieser Abfolge wiederholt so ereignen konnte. Diese Dreiergruppierung sorgt dafür, daß jede Szene als pointenkonstituierend gehört wird. Die Handlungsabfolgen und auch die Merkwürdigkeit der Protagonistin sind zwar schon als Normalität etabliert worden, lassen aber trotzdem die Pointe um sie herum erwarten. Vielen Standardwitzen liegt eine solche dreigeteilte Struktur zugrunde¹³ Die Ökonomie von Witzen macht nach Sacks fünf oder mehr Sequenzen unnötig. In der dreimaligen Darbietung der Szene mit dem Fremden liegt auch die Antwort auf das Witzrätsel, denn die Aktivitäten der Frau und die Begegnungen zwischen dem Fremden und der Frau sind schon als deutlich abweichend portraitiert. Das Ende präsentiert die Frau und ihre Erlebnisweise als noch wesentlich stärker vom Normalempfinden abweichend als man bislang annehmen konnte.

Die Lösung des impliziten Rätsels des Witzes müssen die Rezipient/inn/en selbst finden und sie suchen sie entlang der etablierten Fokuslinie. Das Ende eines Witzes muß implizit sein. Der Witzgenuß basiert auf diesem Ungesagten (Dolitsky 1983). Die Protagonistin fungiert hier als Hauptfigur der Aufmerksamkeitssteuerung. Ihre Aktivitäten lösen die Folgeaktivitäten in einer bestimmten Reihenfolge aus.

Sacks schreibt, daß man bei der Rezeption einer Geschichte ihre Ereignisse glauben müsse. Man kann 'disbelief' suspendieren. Bei Witzen ist man mit der Konstruktion der "punchline" beschäftigt, so daß man sie so schnell wie möglich lösen kann. Die Rezipient/inn/en müssen den Witz ja verstehen, und zwar unmittelbar. Sie nehmen eine spezifische interpretative Haltung ein. Man merkt das in Sacks Transkript auch an den Einwüfen der Jungen, denen der Witz dargeboten wird. Unplausibles wird als solches gar nicht wahrgenommen. Der als Verstehenstest aufgebaute Witz stellt besondere interpretative Anforderungen. Sacks ist also der Ansicht, daß der Humordiskurs besondere Rezeptionsanforderungen stellt. Die Plausibilitätsanforderungen und Kohärenzen sind anders als im ernsten Diskurs.

Über Sacks hinausgehend möchte ich darauf hinweisen, wie sehr das Format des "großen Pakets" eine Stereotypisierung der Witz-Protagonisten nötig macht. Wenn das unmittelbare Erkennen des Personentyps nicht funktioniert, wird der Witzgenuß geschmälert. Wird gar nachgefragt, ist die Erzählperformanz gestört.

4. Witzperformanz

Schon Freud hat auf die hohe Kondensiertheit von Witzen hingewiesen. Sacks (1978) betont, es gebe keine Abweichungen vom zentralen Fokus. 'Embellishment' sei typisch für Geschichten, nicht für Witze. Bei Witzen sei alles eliminiert, was nicht der Pointenfokussierung diene. Ich bezweifle das. Für die Analyse von Witz 2 ist beispielsweise die Frage nach der Funktion der Anrede an Frau Kaludrichkeit noch nicht beantwortet. Ich möchte zeigen, daß es durchaus Verschnörkelungen gibt, die den Witz verbessern.

Der Witz lebt auch abgesehen von der Pointenkonstruktion von einer gekonnten Darbietung. Was eine gekonnte Darbietung im einzelnen ist, soll gezeigt werden.

4.1. Zur stilistischen Gestaltung von Dialogen im Witz

Ich gehe zunächst auf den bereits präsentierten Eisbärenwitz noch weiter ein. Witz 1 spielt nicht in der realen Welt. Wir werden mit Tieren konfrontiert, noch dazu mit solchen, die als Spielzeug eine Rolle spielen und Bilder hervorrufen, die man 'süß' findet. Der Mutter-Kind-Witz als spezielle Gruppe kann als bekannt vorausgesetzt werden. In der Regel vollzieht dort das Kind komische Handlungen.

Es gibt in Witz 1 einen Einleitungssatz (1) und dann nur noch Frage-Antwort-Sequenzen ohne Redeeinleitungen. Die Zuhörerinnen werden unmittelbar zu Zeuginnen des Dialogs gemacht. Der Witzdialog wird in direkter Rede dargeboten¹⁴. Es soll im folgenden herausgearbeitet werden, warum.

Bereits die erste Frage ist absurd und die Absurdität steigert sich in den folgenden. Die beiden Rollen der Protagonistinnen werden nur stimmlich und intonatorisch¹⁵ unterschieden. Sie werden "animiert", um einen Terminus von Goffman (1974,1981) und Tannen (1989) zu verwenden. Die erste Frage des kleinen Eisbären ist als typische Kinderfrage animiert. Die Mutter antwortet ganz normal. Stimmvariation (höher/tiefer) ist hier als soziales Typisierungsverfahren schon eingesetzt. Typenhafte, direkte Redewiedergabe (Brünner 1991) kann als wichtiges Element der Witz-Performanz identifiziert werden. Für die Zitate des kleinen Eisbären erhöht Sprecherin K1 ihre Stimme. Das Kind fragt weiter. Die Mutter antwortet. Die sequentielle Erwartungsstruktur ist aufgebaut. Erstes Gelächter kommt auf in den Zeilen 7 und 8. Die Mutter lobt den Vater in Zeile 6.

Vokallängungen kommunizieren ihre Begeisterung und gelten auch als Merkmale des "motherese". Die Prosodie wird also hier weiterhin zur sozialen Typisierung genutzt. Dieser Form "mimetischer Satire" (Auerbach 1971, Schwitalla 1994) wohnt schon ein Potential zur Auslösung eines Komikeffekts inne. Die beiden Zuhörerinnen lachen über die spezielle Stilisierung. Die nächste Frage in 9 ist sehr ähnlich formuliert wie die vorherige in 5. Der kleine Eisbär fragt die Generationenlinie ab. Die Mutter signalisiert intonatorisch und phraseologisch Ungeduld. Klein,Eisbär stellt die nächste Frage. Die Mutter signalisiert mehr Ungeduld. Durch die gebrochene Stimme wird Gequältheit ikonisiert. Das *ja* wird tief und mit kontinuierlicher Kontur gesprochen. Beide Fragen haben fallende Kontur. Sie stellen damit Vorwürfe in Frageform dar (Günthner 1994). Damit ist der Höhepunkt vorbereitet. Jetzt antwortet das Kind mit einer weinerlichen Leidensstimme. Das Gelächter setzt sofort ein. Die aufgebaute Erwartungsstruktur wird gebrochen. Der Sinn stellt sich auf einer anderen als der erwarteten Ebene ein.

Die Witzdarbietung ist auf den Einsatz von Stimme und Prosodie zur Unterscheidung der Figuren absolut angewiesen. Starke Parallelstrukturen, wie sie von den russischen Formalisten für poetische Sprache beschrieben wurden, durchziehen den Text.

Warum käme es einem Ruin des Witzes gleich, wenn er mit indirekter Rede realisiert würde? Diese Frage gehen wir später nach.

Der anschließende Dialog (hier nicht wiedergegeben) belegt, daß die Hörerinnen den Witz schon kannten.

Ihr Amusement wurde dadurch aber anscheinend in keiner Weise behindert. Mit semantischen Theorien, denen es nur um die Klimax geht, läßt sich das nicht erklären.

Generell geht die Witzforschung davon aus, daß die Pointenkonstruktion und -auflösung Witzproduktion bzw. Witzrezeption steuern¹⁶. Ich halte das für eine verkürzte Betrachtungsweise. Sie übersieht den Genuß an der konkreten Ausgestaltung des Witzes. Besonders gelungene Witze werden so erzählt, daß in den Textdetails bereits Komikeffekte auftauchen. Die Ökonomie des Witzes geht auch nicht so weit, wie Sacks glaubt. Der Witz verträgt sehr wohl "embellishment", allerdings nicht beliebig. Auf der Ebene der Figureninszenierung gibt es z.B. Möglichkeiten der Ausgestaltung. Die Pointe ist bei diesem Witz gar nicht darauf angewiesen, daß der Mutter-Kind-Dialog in der Darbietung gutgetroffen wird. Trotzdem hängt die Qualität der Erzählung entscheidend davon ab, wie treffend beide Typen¹⁷ stilisiert worden sind.

4. 2. Direkte und indirekte Rede

Für die Witzperformanz gilt generell das Gleiche, was in der Kultursemiotik über Funktionen direkter und indirekter Rede in der Literatur herausgearbeitet wurde. Volosinov (1978, S.153) unterscheidet zwei Arten von "reported speech" in der Literatur; eine Art läuft auf stilistische Homogenität hinaus. Sie arbeitet stark mit indirekter Rede. Er sieht sie z.B. in der altrussischen Literatur realisiert. Die andere Art individualisiert die Sprache der Charaktere und auch die Sprache des Erzählers. Er bezeichnet dies als relativistischen Individualismus und sieht ihn bei Dostojewski und A. Belyi realisiert. Die Charaktere werden über ihre zitierte eigene Sprache identifiziert, über direkte Rede. Der direkte Diskurs erlaube Ellipsen, Auslassungen und alle möglichen emotiven Tendenzen, welche in der indirekten Rede ausgemerzt würden. Er zeigt das u.a. an dem Ausruf *what an achievement*, den man in der indirekten Rede umständlich transponieren müsse in *she said that it was a real achievement*. . . . Die direkte Rede suggeriere "manner of speech", sowohl individuell als auch typologisch. Die indirekte Rede zielt auf die Übermittlung der referentiellen Botschaft ab, während die direkte Rede auch noch den Sprecher selbst charakterisiere:

"On the other hand, a message may be received and analytically transmitted as an expression characterizing not only the referent but or even more so, the speaker himself - his manner of speech also, or both, his state of mind as expressed individual, or typological, not in the content but in the forms of his speech (disconnectedness, pauses between words, expressive intonation, and the like), his ability or lack of ability to express himself, and so on. (S. 163)

Als Gattung changiert der Witz zwischen schriftlichem und mündlichem Diskurs. Der mündlich dargebotene Witz verlangt verschiedene für 'verbal art' beschriebene Involvierungsverfahren (Tannen 1989), denen auch das Zitat zuzurechnen ist.

Brünner spricht vom Vorführcharakter der direkten Redewiedergabe. Die aktuellen Hörer/innen werden gleichsam zu Zeugen gemacht (1991, S. 7). Indirekte Rede sei demgegenüber ein Distanzierungsverfahren und für die Witzperformanz unbrauchbar¹⁸. Der Witz scheint auf der direkten Teilhabe an der fingierten Situation zu basieren. Brünner (1991) hat gezeigt, daß Redewiedergaben verbale und intonatorische Charakterisierungen enthalten können, durch die - auf der Basis von Stereotypen - Bilder von Personen, sozialen Gruppen usw. vermittelt werden ¹⁹.

5. Orale Performanz gestern und heute

Lord (1960) hat, Parry (1930) folgend, demonstriert, daß oral überlieferte Epen nicht

voll memorisiert werden, sondern in jeder Erzählung neu rekonstruiert werden und durch die Einfügung von formulaischen Phrasen in das Handlungsgerüst gekennzeichnet sind. Für orale Gattungen gilt generell, daß nur Textgerüste relativ stabil bleiben, während ihre Darbietung immer wieder anders realisiert werden kann. In der jeweiligen Realisierungsform kommt zum Beispiel rezipientenspezifischer Zuschnitt zum Tragen, aber auch das spezielle Gestaltungsvermögen des Erzählers oder Sängers. Für Witze gilt das in eingeschränkter Form auch. Witz 2 kann als Beispiel für einen Außenseiterinnenwitz gelten der immer wieder anders aktualisiert und dargeboten werden kann. Sollte es einer Gruppe beispielsweise ein Bedürfnis sein, Italienerinnen zu diskriminieren, könnte ein merkwürdiger italienischer Name für die Anrede gefunden werden. Man müßte dann Elemente der für Italiener/innen typischen Lernersprache in die Rede der Protagonistin integrieren usw.

5.1. Gestaltungsorientierung

Verschiedentlich wurde für den oralen Diskurs festgestellt, daß Informationstransfer hier stärker über persönliche Identifikation mit den Sprechern und den dargestellten Charakteren stattfindet als im schriftlichen (Ong 1977). Nach Havelock (1963) ist Verstehen in oralen Gesellschaften subjektiver als in schriftorientierten und bedient sich auch eher Verfahren der unmittelbaren Involvierung der Hörer/innen. Ähnlich scheint sich das Verstehen auch bei den heiteren Gattungen des Gesprächs zu subjektivieren. Es geht nur sehr untergeordnet um Informationstransfer. Zentral ist der Genuß am Text und an seiner Darbietung. Es finden sich verschiedene poetische Stilisierungsverfahren [20](#), wie diejenigen der syntaktischen und prosodischen Parallelstrukturierung. Die vokale Ausgestaltung des Textes mit seinen Dialogen ist hochrelevant (Hausendorf/Quasthoff 1995) und prägt beim Witz die gattungstypische Kunstorientierung. Seine Sequenzialität und unmittelbare Rezipientenorientierung ist unhintergebar. Verschiedene Verfahren der Unmittelbarkeit und Involvierung werden in der Literatur über Oralität diskutiert (siehe z.B. die Arbeiten in Quasthoff 1995). Der Witz ist noch stärker als andere mündliche Erzählungen darauf angewiesen, daß schon das subjektive Wiedererkennen von Typen Freude an der treffenden Gestaltung auslöst.

Strategien, die mehr mit oralen Traditionen assoziiert werden, scheinen stark auf geteiltem Wissen und interpersonellen Beziehungen zwischen Sprecher/in und Hörer/in zu basieren und sie kreieren diese auch. Dies trifft auch auf andere Gattungen der Scherzkommunikation zu (Kotthoff 1994). Es ist unbestritten, daß Witze sich ganz stark auf gemeinsames Weltwissen verlassen. Jede Berufsgruppe und jede Subkultur haben beispielsweise Witze, die nur dort verstanden werden (Schütte 1991, Christmann 1995). Über die interkulturelle Problematik von Witz- und Scherzkommunikation ist auch schon Verschiedenes publiziert worden (Apte 1985). Allerdings wurde bislang noch kaum empirisch herausgearbeitet, daß das Witzverstehen an der mangelnden Erkennung der in Szene gesetzten sozialen Typen [21](#) scheitern kann.

Witze werden ja in der Regel in Situationen erzählt, in denen Menschen sich freundschaftlich verbunden fühlen. Witze kreieren Informalität, bestätigen Zusammengehörigkeit. Dies schließt nicht aus, daß die "in-group" auch oft über die Konstitution einer "out-group" hergestellt wird, wie dies inhaltlich z.B. bei ethnischen Witzen wie Schotten-, Schwaben-, Ostpreußenwitzen der Fall ist. Aber den stärksten Beweis dafür, daß Witze primär ein Genre mündlicher Kunst darstellen, liefert die obligatorische Dialogdramatisierung beim Erzählen eines Witzes.

Der ganze Witz 2 ist in Form einer Ansprache an Frau Kaludrichkeit dargeboten. In dieser Ansprache wird im wesentlichen ein Teil eines Dialog inszeniert. Der Name selbst wird in unserem Kulturkreis schon als komisch empfunden. Die Sprecherin verleiht sich die Stimme der Protagonistin; sie wird damit zur Animatorin von deren Rede [22](#) Hier wird eigentlich doppelt animiert, da die Erzählerin sich gegenüber der fiktionalen Adressatin Frau Kaludrichkeit auch wieder im direkten Dialog mit dem fremden Mann animiert. Die Animatorin gibt ihrer Protagonistin einen deutlichen slavischen Akzent. Sie rollt das "r" und erhöht Diphthonge. Dazu kommen Elemente von Pidgin-Syntax (*der Mann ist gegangen zur Arbeit*) und Regionalismen wie *wat*. Die Protagonistin soll offensichtlich als einer "out-group" angehörig identifiziert werden. Es wird überhaupt keine Information über sie dargeboten. Die Figur wird ausschließlich über ihre

Rede porträtiert. All das hat einen Komikeffekt, den es auch außerhalb der Gattung Witz hätte.

Nach Raskin (1985) läge hier ein Scriptdualismus vor, der die reale Schwere der körperlichen Übergriffe mit der Leichtigkeit einer Wahrnehmung durch die Protagonistin kontrastiert, die noch immer damit beschäftigt ist, was der Fremde von ihrem Mann gewollt haben könnte. Käme es tatsächlich zentral auf diese Dualismen an, wäre der Textaufbau mit der wiederholten Anrede an Frau Kaludrichkeit und dem spezifischen Redestil der Protagonistin bedeutungslos. Ich meine jedoch, daß diese Dramatisierungen als Performanzfaktoren der Typenstilisierung sehr bedeutsam sind.

Mit Raskin könnte man auch noch sagen, daß hier das Script eines Gesprächs von Frau zu Frau aufgebaut wird, indem die Protagonistin sich über ihr widerfahrene Brutalitäten beklagt. Dieses Script wird nicht erst am Schluß gebrochen, sondern eigentlich fortlaufend. Trotzdem wird die Pointe erst am Schluß klar. Es geht der Frau nicht um das Brutale der Handlungen, sondern um ein Verständnis der bislang als nebensächlich wahrgenommenen Fragen des Mannes.

Der Witz hat eine Dreierstruktur, bzw. eine rudimentäre Viererstruktur. Innerhalb dieser Struktur finden sich viele Parallelismen. Viermal wird Frau Kaludrichkeit mit doppelter Namensnennung direkt angesprochen (I, 9, 19, 29) und zweimal folgt die dialektale Doppel-Formel *wat soich Ihnen sagen* (10, 20). Die Aussprache mit slavisch anmutendem Zungen-r und die Intonationskontur sind immer gleich. Beim ersten *Frau Kaludrichkeit* geht der Ton auf dem Nukleus sehr hoch und fällt dann leicht, während er auf dem zweiten weiter fällt. Genau die gleiche Tonhöhenbewegung findet auf beiden *wat soich Ihnen sagen* statt. Hier liegt die starke Tonerhöhung auf *soich*. Durch die Parallelismen wird die poetische Funktion der Sprache konstituiert²³. Es wird Aufgeregtheit, Empörung und Erstaunen kontextualisiert. Diese Sprechweise stilisiert die Sprecherin, produziert die soziale Bedeutung des Gesagten und strukturiert die Geschichte.

Den klaren und markierten Sequenzaufbau habe ich in Sacksscher Manier als Interpretationssteuerungsverfahren betrachtet. Es finden sich weitere Performanzverfahren von Bedeutung. Auch der Satz *mein Mann ist gegangen zur Arbeit* wird mit dieser inkorrekten, stereotyp-dialektalen Verbstellung dreimal wiederholt (5, 15, 25). Der Satz *der Mann packt mich, . . .* wird ebenfalls wortwörtlich dreimal wiederholt (7, 17, 27). Die Animatorin/Protagonistin erzählt eine Reihe scheinbar eigener Erlebnisse mit Selbstzitat. Sie erhöht ihre Stimme, wenn sie selbst zu dem Mann spricht. Die Anrede an Frau Kaludrichkeit wird weniger laut gesprochen als die inszenierte Anrede an den Mann. Die Ereignisabfolge ist jedesmal als Aneinanderreihung kurzer Sätze dargeboten. Die verschiedenen Handlungsebenen sind intonatorisch deutlich voneinander unterschieden. In Zeile 30 wird das bisherige Muster gebrochen und es ändert sich auch das Sprechtempo, welches hier als weiteres Kontextualisierungsverfahren zum Einsatz kommt. Das langsame Sprechen der Frage verstärkt die unmittelbare Pointenerwartung²⁴. Die Erzählerin selbst ist durch die markierte Varietät so deutlich karikiert, daß man die Pointe von Anfang an um ihre Figur herum erwartet.

In das inszenierte Gespräch mit Frau Kaludrichkeit sind die jeweils gleichbleibenden Dialoge mit dem Mann eingebettet. Es gibt also eine inszenierte Adressatin der eingebetteten Rede, nämlich Frau Kaludrichkeit. Die zwei Witzadressatinnen werden so zu Rezipientinnen eines Doppeldialogs. Es wird mit einer doppelten Fenstertechnik (Brünner 1991) gearbeitet, durch welche man den Blick auf zwei Szenarien werfen kann. Man erlebt die erzählte Figur als aufgeregte Frau im Gespräch von Frau zu Frau und als arglose Hausfrau in Szenen mit einem Fremden.

Sie erzählt von schweren körperlichen Übergriffen in einer unrealistisch unspektakulären Weise. Im Rahmen einer Erzählung wäre es absolut unplausibel, daß eine vergewaltigte Frau am nächsten Tag dem Täter wieder mit freundlichen Worten die Tür öffnet. Schon die erste Episode bestätigt insofern Gattungserwartungen, als ihre Fiktionalität klar ist: Es ist völlig unrealistisch, daß die Frau nicht erschrickt, keinen Widerstand leistet und die Geschehnisse so erzählt, als seien sie nichts Besonderes.

Die Frau äußert in der zweiten Episode exakt das gleiche Selbstzitat wie in der ersten Episode. Die Aktivitäten des Täters werden in genau den gleichen Worten wieder präsentiert. Es folgen die Anrede und die Formeln. Die Aufmerksamkeit ist auf diese Episoden hin konstruiert. Interessanterweise weicht die

dritte Episode leicht ab (26). Dann kommt als Schluß der Erwartungsbruch durch die dumme Frage der Erzählerin an Frau Kaludrichkeit. Das nahende Ende wird auch schon durch eingestreute Lachpartikeln in Zeile 29 kontextualisiert. Der Witz liegt nicht in den Episoden selbst, sondern darin, wie die weibliche Witzfigur mit ihnen umgeht. Daß wir es bei Witz 2 mit einer rudimentären Viererstruktur zu tun haben, deutet auf ein spannungssteigerndes Hinauszögerungsverfahren der Pointe hin.

Frau Kaludrichkeit selbst bleibt stumm. Sie reagiert nicht auf die ungeheuerlichen Geschichten. Durch den komischen Namen und die Nichtreaktion ist sie von der sozialen Stigmatisierung her auf die gleiche Stufe gestellt wie die Protagonistin. Die Zuhörerinnen des Witzes werden somit in den Stigmatisierungsprozess nicht einbezogen, was anders gewesen wäre, wenn sich die Erzählerin direkt mit den Episoden und der abschließenden Frage an sie gewendet hätte. Die Funktion der Figur der Frau Kaludrichkeit liegt darin, den erzählten Raum gänzlich abzuschließen, so daß die Rezipientinnen des Witzes in keiner Weise mehr direkten Zugang haben zu der erzählten Welt.

Da hier die Figur der animierten Protagonistin so dominant ist, wird die Rede des Mannes kaum dramatisiert, bzw. stellt sich ihre Dominanz her über diese Nichtausarbeitung und Unterordnung der Rolle des Mannes. Die animierte Erzählerin selbst ist die Witzfigur, nicht der Mann.

5.2. Zusammenfassung kookkurierender, obligatorischer, semantischer und erzählstilistischer Elemente narrativer Witze

Die Semantik des Witzes basiert auf der Herstellung einer spezifischen, überraschenden Opposition von aufgerufenen Scripts. Im kulturellen Gattungswissen ist verankert, daß mit narrativen Entwicklungen gerechnet werden muß, die nicht kontextualisiert worden sind. Es gibt keine Vollständigkeit in der Darstellung der Szenerie, sondern Zuspitzung auf die Pointe hin. Die Lösung des impliziten Rätsels des Witzes müssen die Rezipient/inn/en selbst finden. Im Unterschied zu anderen Erzählungen, welche Erlebnisse eindeutig temporal und lokal identifizieren (Quasthoff 1979b), werden die Geschehnisse im Witz nur sehr vage lokalisiert und zeitlich verortet. Witze werden nicht in Ich-form erzählt. Zu diesen semantischen Grundbestandteilen kommen erzählstilistische Verfahren, welche obligatorisch oder fakultativ realisiert werden können. Die fakultativen Elemente werden am Schluß des Artikels dargestellt.

Zu obligatorischen, erzählstilistischen Verfahren: Das Format des "großen Pakets" macht eine Stereotypisierung der Witz-Protagonist/inn/en nötig. Dialoge werden in direkter Rede animiert. Die Zuhörer/innen werden so unmittelbar zu Zeug/inn/en des Dialogs gemacht. Stimmvariation (höher/tiefer, gequält, erfreut. . .) ist als soziales Typisierungsverfahren unerlässlich. Besondere Redeweisen mit markierten Varietäten werden zur impliziten Personencharakterisierung verwendet. Die Prosodie wird auch zur sozialen Typisierung genutzt. Formen "mimetischer Satire" garantieren die scherzhaft-zugespitzte Typengestaltung. Die Erwähnung von Details aus den Lebenswelten der Witzheld/inn/en ermöglicht die direkte Involvierung der Hörer/innen in die Narration.

6. Lachen als präferierte Reaktion

Witz 2 ist ein Beispiel für einen nicht gänzlich gelungenen Witz. Er wird in der Rezeption nicht besonders goutiert. Er erntet nur von einer Hörerin Gelächter, nach einer abwertenden Interjektion. Die Sprecherin rechtfertigt ihren Witz lachend mit dessen guter Struktur. K2 lacht gar nicht, sondern kommentiert ebenfalls Strukturfragen.

Der Witz präferiert Lachen als Reaktion (Sacks 1974, 1978). Verzögertes Lachen zeigt schon, daß das Verständnis des Witzes nicht unmittelbar erfolgte. Jefferson (1979) hat herausgearbeitet, daß von

Sprechern geäußertes Lachen in verschiedenen Sprechaktivitäten als Reaktion Lachen der Hörer präferiert. Die Hörerin gibt damit zu verstehen, daß sie die komische Potenz der Äußerung rezipiert hat und kommuniziert so mit der Sprecherin "common ground".

"Speaker himself indicates that laughter is appropriate, by himself laughing, and recipient thereupon laughs." (Jefferson 1979: 80)

Witze gelten allerdings auch ohne Initiaallachen als besonders starke Lacheinladungen. Als Reaktion auf Witz 2 lacht nur eine Hörerin, und zwar nach der Interjektion ach Gott (33). Die Hörerin distanziert sich also, bevor sie in Lachen ausbricht. Der ethnisch²⁵ und frauenfeindliche Witz läuft den weltanschaulichen Dispositionen der Hörerinnen zuwider²⁶. Gar nicht zu lachen wäre aber unhöflich und gesichtsbedrohend für die Erzählerin gewesen. Ein gesichtsschonender Umgang kann darin liegen, zu lachen und sich trotzdem inhaltlich zu distanzieren. Ich habe diese Doppelreaktion schon häufig beobachtet. Man goutiert dann nur Aspekte des Witzes. Die Erzählerin K3 selbst rechtfertigt den Witz durch seine Struktur (34-37). Durch die schwache, dispräferierte Reaktion ist eine Rechtfertigung konditionell relevant gemacht worden. Auf diesen neuen inhaltlichen Aspekt geht nun K2 ein. Freien Witzgenuß hat sie nicht gezeigt. Interesse an Inhalt und Aufbau des Witzes befriedigt aber Bedürfnisse des "positive face" (Goffman 1967) der Erzählerin. Die Rezeption von Witz 1 kann demgegenüber als gelungen gelten, was sich nicht nur am Gelächter und positiven Kommentar am Ende des Witzes, sondern auch schon am Zwischengelächter zeigt (in den Zeilen 7 und 8). Auch die im folgenden diskutierten Witze gelingen in der Rezeption.

7. Komikeffekte über soziale Typisierungen und Stilisierungen

Witz 3

1 K2: es gibt=n ganz guten, n so=n Proausländerwitz.

2 K3 : mhm

3 K2: der ist aber wirklich ziemlich gut.

4 aber wahrscheinlich kennst, kennt kennt Ihr den nicht?

((Schulterzucken von K3))

5 K2: ehm (-)eh kommt einer aus Dor DOAPMUND NACH BOCHUM.

6 K3: H Im::: øH E H Eø

7 K2: und zwar irgendwie so um sechs rum abends,

8 kenn=se den?

9 K3: ja:: HEHE der is gu:::t.

10 K2: um sechs rum abends willa noch schnell was einkaufen.

11 kurbelt=es Fenster runter vom Auto und ruft,

12 da geht son Ausländer daher,

13 <(tiefer) 14 und ruft, 15 e:y: wo gehts="N" hier nach aldi? 16 und der auslñnder antwortet: zu aldi: 17 k3: hehe 18 k2: und der deutsche: wie, schon nach halb sieben? 19 kl : [hehehehehe] 20 k3: [hehehehehe] ach is das nicht gut? 21 kl: hehehehe 22 k3: hehe der is wirklich so toll. 23 k2: wo gehts="N" hier nach aldi.

Dieser Witz und seine Rezeption widersprechen ebenfalls der These, daß es beim Witz zentral nur auf die Pointenkonstruktion ankommt. K3 kennt den Witz schon und lacht trotzdem. Bausinger (1987) hat auf das Vorurteil hingewiesen, nur neue Witze würden lustig gefunden. Der Komikeffekt scheint also noch zu wirken, obwohl die Pointe bekannt ist.

Witzige Effekte werden eben auch erzielt durch die Typisierung über die phonetische Ruhrdeutschvarietät, den als Billiggeschäft bekannten Aldi, die Imitation von Rufen und die im

Hochdeutschen unkorrekte, dialektale Präposition, welche das Ruhrdeutsche kennzeichnet. Diese Performanzfaktoren theatralisieren die Geschichte.

Gelungene Typisierungen scheinen einen ganz eigenen Komikeffekt zu besitzen. Sie sind nicht nur typisch für Witze, sondern auch für Lustige Geschichten, wie z.B. auch Klaus, Müller (1983, 1, 992) gezeigt hat. Bezüglich dieser Typisierungen ist auch im Witz embellishment angebracht. Die Erzählerin K2 spricht die beiden Ruhrgebietsstädte in Zeile 5 schon in starkem Ruhrdeutsch. Sie korrigiert sich selbst hin zu der stark markierten Varietät *Doapmuna*; das *o* in Bochum wird sehr kurz und offen gesprochen. In Witz 5 wird uns dieses Phänomen, daß sich der Erzähler auch außerhalb der direkten Redewiedergabe dem Redestil seiner Protagonisten anpaßt, wiederbegegnet.

Man könnte das wie in Zeile 18 optimalisierend durch *wat sachse* ersetzen, man könnte dem Mann aus Dortmund ein bestimmtes Auto begeben (einen Manta?) usw. . Die Kommunikation von Details ist als Involviertheitsstrategie in der mündlichen Kunst diskutiert worden (Tannen 1989). Der Witz verlöre an Effekt, wenn die Spezifikation *Aldi* fehlen würde, wenn der Held nur irgendein Geschäft suchen würde. Der als Billiggeschäftsbekannt *Aldi* gehört zentral zur Inszenierung der Lebenswelt des Protagonisten. Spezifikationen wie *Aldi* fungieren als 'Trigger' für die Evozierung des gemeinsamen Wissens über relevante Lebenswelten. Auf solchen geteilten Wissensbeständen basiert der Erfolg des Witzes. Gute Witzerzähler/innen kreieren die fiktionale Witzwelt nur über implizite Charakterisierungen. Das rezeptionelle Vergnügen besteht schon in der Goutierung funktionierender Charakterisierungsmerkmale. Diese sind allerdings stereotyp. Bei der stereotypisierten Kreation von Lebensweltausschnitten werden Homogenitätsidealisationen (Brünner 1991, S. 9) vorgenommen, welche die Wiedererkennung absichern.

Der Witz bevorzugt interne Personencharakterisierungen, welche außer durch implizite Charakterisierung auch durch die spezifische Wiedergabe der Äußerung selbst erreicht werden. Eine wesentliche Frage für die Performanz des Witzes besteht immer auch darin, ob der Typisierungsprozeß so inszeniert wurde, daß er von den Hörer/innen rezipiert werden kann.

Das direkte Zitieren ist, wie gesagt, ebenfalls unerlässlich. Im Zitat sind die dialektalen Elemente, die Anrede *ey*, die Rufimitation und die Vokalverkürzungen am besten reproduzierbar. Der Witz basiert ja darauf, daß der Ausländer das bessere Deutsch spricht und der Deutsche die Korrektur nicht einmal als solche erkennt, sondern wiederum im Rahmen eines reduzierten Standard verbleibt.

Im Witz findet szenische Narration statt. Onomatopoetische Ausrufe, expressive Evaluationen, Gestik, Mimik, Interjektionen, typisch mündliche, gliedernde Rahmenschaltelemente usw. werden als Stilisierungsverfahren ebenso verwendet wie bei spaßigen Geschichten.

8. Effekte der Unmittelbarkeit

Im folgenden präsentiere ich zwei Witze, welche unmittelbar aufeinanderfolgend an einem Abend unter vier guten Bekannten (drei Amerikaner/innen und ein Deutscher) so erzählt wurden. Es wurde amerikanisch gesprochen. Im Wesentlichen finden sich in amerikanischen Witzen genau die gleichen Erzählstrategien wie in deutschen. Es gibt eine sprachspezifische Besonderheit in der Personeneinführung, auf welche ich eingehen werde.

David (D) erzählt zunächst, wie sein Vater in Amerika seine schwedische Mutter kennengelernt hat. Nachdem er die Geschichte beendet hat, folgt die Witzerzählung, welche unmittelbar angebunden wird. Anwesend sind seine Frau Vivian (V), der deutsche Gast Roland (R), der amerikanische Gast Wendy (W) und ein kleines Kind. Bei den beiden Witzen kommt es mir darauf an, weitere stilistische Verfahren der Evozierung von Unmittelbarkeit zu zeigen.

David (D), Vivian (V), Wendy (W), Roland (R), alle (a) Witz 4-5

1 D: .which reminds me of a joke I wanna tell you.

2 W: oh yeah. HEHE

3 D : uhm

4 V: Dave, it's time to go.

5 W: oh NO::.. HEHE

6 V : HEHEHE

7 D: uh this uh this guy came over from Europe

8 in about the middle of eighteensixty you know

9 around that period, middle eighteenthundreds

10 anyway somewhere in there, (-)

11 and the reason he came over of course is to make

12 his fortune in this new land.

13 he heard, the further west you went, the better

14 chance you had at making a fortune.

15 remember there was a guy [that said,]

16 W : [go West] young man.

17 D : go West young man. go West.

18 W : yeah.

19 D : (? X ?) I think his name was.

20 anyway he comes over and he he lands in New York.

21 well all the money that he had obviously was spent for

22 passage. see'

22 W: yeah. ((glass is tipped over))

23 D: so, anyway he uh he goes and he hears that there=s

24 a waggon train that=s being set up (-) in New York,

25 and he wants to get on this waggon train.

26 but (-) he has no money. so he goes to the waggon rnaster

27 and he says, uh something about,

28 (-) uh I would like to go as far West as you people are

29 going.

and he said, well, we're going all the way over to the

30 Oregon territory.

well, he says, I'd like to go with,

31 but I don't hpev any money. he says,

32 but I'd be glad to do any kind of work

33 that you would like me to do'

34 well, he said uh, how are you with a rifle.

35 (-) and he says I'm uh really very good with a with a gun.

see.

36 so they said, well, we're gonna set you on the last

37 waggon of the waggon train.

38 you're gonna sit on the back and wateh out for Indians.

39 okay? so they take off from New York.

40 well, they go through, you know, Ohio,

41 (-) and Pennsylvania, and Illinois, and the whole works,

42 and they go to Minnesota and they get into

43 the Dacotas before they ever see an Indian.

44 W: HEHEHEHE

45 D: so and they're in the Dacotas and they are travelling,

46 (-) you know, this guy has got his rifle, he hollers

47 to the driver, and he says, &hey driver,& he says, C-)

48 &I see an Indian.& (-) and the driver says,

49 &how big is he.& he says, well, &he's about that big.&

((indicates a very small distance with his fingers))

50 well, he says, he's too far away to shoot. he says.

51 just watch=m. so they go for miles and that

52 and he says uh DRIVER,

53 &that Indian's still following us.&

54 &how big is he now.& &oh he's about that big.&

((indicates a larger distance))

55 he says, - too small to shoot. they're too far away.

56 so: anyway they go and that and he says uh

57 HEY &that Indian's still - following us

58 and he's getting a little closer.&

59 how big's he now? well about that big.

((indicates a bigger distance))

60 ah, he says, he's still too far away.

121 W: øHEHEHEø
122 ? : [HEHEHE]

123 D: [and a -] well, Ole says well I suppose, he says
>schwedisch

124 [I gotta go].
intoniert <125 w : [hahahaha] 126 d: well a:nd uh duda lived w::ay the heck
up on one (-) 127 of them mountain peaks up there off the fjord and that 128
and,god,he drove for quite a while and he's thinking all 129 the time,what am i gonna
tell her? finally he gets to 130 the house and he goes up to the house and he 131
(knocks) knocks on the door,and he can see her 132 coming and that,finally she gets
to the door,and 133 he says, 134 guess [who drowned in the fjord today duda
duda]>singt mit der Melodie eines bekannten Songs <135 w: 136a: hahahaha 137d: (?but
he probably doesn't know that song either,nuh? ?) 138 guess who drowned in the fjord
today.duda duda.> singt mit der Melodie des Songs "Duda" <139w: duda duda>singt
<140a: hehehehe 141w: poor misses duda (-) she was taken.>spricht mit schwedischer
Intonation<142v: hehehehe

David bindet seinen Witz unmittelbar an seine biografische Erzählung an. Beide Witze haben einen inhaltlichen Bezug zum laufenden Gespräch, was häufig der Fall ist. Vivian drängt zunächst zum Gehen; Wendy protestiert lachend und eliziert Vivians akzeptierendes Mitlachen (6); David kann beginnen. Interessant ist die typische Witzeinleitung *this guy*, welche Bekanntheit des Referenten unterstellt. Dies suggeriert die bereits erwähnte, gattungstypische Unmittelbarkeit. Im Deutschen werden Figuren nicht mit dem äquivalenten Demonstrativpronomen *dies/e/r* eingeführt, sondern mit dem modifikativen Adverb *so+Personenbezeichnung* (dies wird anhand des sechsten Witzes diskutiert).

Die Witzgeschichte wird historisch eingeordnet. Zunächst wird diese Figur realistisch eingeführt und schon in der Orientierungsphase wird die Hörerin deutlich einbezogen (*you know* in 8, *remember* in 15). Indem Wendy die erfragte Formel sagt (16), zeigt sie auch ihre Kenntnis der historischen Umstände. Witze werden üblicherweise im Präsens erzählt, so auch hier. Das Erzählpräsens dient auch der Erzeugung des Unmittelbarkeitseffekts. Es gehört zu den Involviertheitsstrategien (Tannen 1989) für mündliche Erzählungen allgemein. Gerade bei in der Realwelt spielenden Witzen wie diesem, kann man sich fragen, was ihre Rhetorik von der witziger Erzählungen unterscheidet. Ein Unterscheidungsfaktor ist die ungenaue Charakterisierung der Protagonisten, hier des Mannes. Es genügt bei mündlichen Erzählungen nur selten, daß lediglich ein Typus vage identifiziert werden kann. In anderen Erzählungen werden die Personen und Orte ganz konkret eingeführt.

Typisch für den Witz ist auch hier wieder die umgangssprachliche direkte Präsentation des Dialogs (28-39). Dann folgt eine Darstellung der Reihenfolge der durchquerten Länder. Die Länder werden konkret benannt, was wiederum als erzähltechnisches "embellishment" gewertet werden kann. Die Länge der Strecke wird durch die Länge der Aufzählung ikonisiert. Die Aufzählung der vielen Länder kontextualisiert erzähltechnisch noch einmal die Erwartung, daß irgendwo einmal ein Indianer auftauchen könnte. Wendy lacht (44). Dieser Witz hat eine lange Orientierungsphase. In Zeile 47 beginnt das Kernstück des Witzes. Der Protagonist sieht endlich einen Indianer. Durch Rufimitation wird jeweils die Entfernung, in welcher der Protagonist und der Zugführer sitzen, ikonisiert. Der Witzerzähler gibt in der Rolle des Protagonisten zur Einschätzung der Entfernung, in welcher sich der Indianer befindet, dessen Größe mit den Händen an. Der Fahrer befindet den Indianer als zu weit entfernt (50).

Das gesamte Kernscenario weist eine Dreierstruktur auf. Drei Dialoge mit Rufimitation laufen darauf hinaus, daß der Fahrer die Entfernung zu dem Indianer noch als zu groß zum Schießen empfindet. David markiert jedesmal die wachsende Größe des Indianers mit den Händen. Gesten sind oft in Witze integriert. Die Dreierstruktur und die gestische Markierung der wachsenden Größe lassen die Pointe um den erwartbaren Schuß herum vorhersehen. Der zentrale Imperativ in Zeile 66 wird denn auch durch Vokallängung besonders hervorgehoben. Jetzt ändert sich vorübergehend das Sprechtempo des Protagonisten. Selbst die Redeeinleitungen sind vom schnelleren Redetempo seines plötzlichen Bekenntnisses mitbetroffen. Auch diese Redeeinleitungen beschränken sich auf *he says*, obwohl der Referent des *he* schnell wechselt. Der Kontext ist aber ausreichend definiert, um den Dialog adäquat verstehen zu können. Der Fahrer wird durch erstauntes Nachfragen inszeniert. Der Erzähler lacht schon,

was auch auf das unmittelbare Ende hindeutet. Die Antwort *I've known him since he was that big* besteht aus einer Metapher, welche sehr gebräuchlich ist zur Kennzeichnung alter Freundschaften. Am Schluß stellt sich also heraus, daß die Gesten der Größenmarkierung für die Pointe unerlässlich waren.

Welche Scripts standen nun hier in Opposition? Die Beantwortung ist zur Charakterisierung des Funktionierens dieses Witzes nicht ausreichend. Sehr bedeutsam ist die völlig überraschende Fokussierung der angezeigten Größe, die kontextfrei gesehen sowohl Alter als auch Distanz anzeigen kann. In diesem Witz werden sehr viele Scripts aufgerufen, wie z.B. das der Reise, der Zeit, des Schießens usw. Der Witz basiert auf der Script-Verdoppelung eines nebensächlichen Elements (hier der Geste). Davids Witz erntet langanhaltendes Gelächter.

Nach einer kurzen Phase der Goutierung des Witzes geht David zum nächsten Witz über. Dessen Protagonisten, Ole, Sven und Duda, werden mit ihrem schwedischen Akzent dargestellt.

David erkundigt sich bei Wendy, ob sie sich noch an einen bestimmten Witz über Ole Sven und Duda erinnert, der ihr sehr gefallen hat. Wendy fordert David enthusiastisch auf, diesen Witz Roland zu erzählen. David beginnt. Das *see* in Zeile 85 ist eine elliptische Form des Gliederungssignals *you see*, welches auch darauf verweist, daß die Hörer/innen direkt ins Erzählgeschehen involviert werden. David imitiert in Zeile 86 die variationsreiche schwedische Satzmelodie. Wendy lacht daraufhin. Interessant ist, daß diese Imitation außerhalb von Redewiedergabe stattfindet. Der Erzähler kommuniziert besondere Nähe zu seinen schwedischen Protagonisten. In Zeile 88/89 werden im Perfekt Hintergrundinformationen gegeben. Nach einer kurzen Pause in Zeile 90 erfolgt ein Zeitensprung ins erzählerische Präsens, dessen Unmittelbarkeit in Zeile 91 weiter gesteigert wird. Der Erzähler verwendet Interjektionen wie *God*, für welche völlig unklar ist, auf welcher Erzählebene sie angesiedelt sind, auf derjenigen des Witzes oder der Anrede des Erzählers David an seine Zuhörer/innen. Diese Unklarheit fördert den szenischen Unmittelbarkeitseffekt. David ikonisiert die Gefühlslage seiner Protagonisten durch viele Vokaldehnungen und eine gebrochene Stimme²⁷. Dann imitiert er Windgeräusche. Dieser Inszenierungseffekt erntet bereits Gelächter. In Zeile 98 finden wir wieder die Interjektion *God*, welche auch hier als zu den Involvierungsstrategien gehörig interpretiert werden kann. Die Erzählung schreitet im Präsens fort. Duda ist nach dem Sturm nicht zu finden. Sven fordert Ole auf, Dudas Frau sein Ertrinken zu berichten.

Ole wehrt sich (110). Svens Insistieren wird wiederum deutlich schwedisch intoniert, was allseitiges Gelächter auslöst. Der weitere Dialog zwischen Sven und Ole darüber, wer gehen muß, ist ebenfalls mit schwedischer Intonation gesprochen. Es gibt verschiedene Lachreaktionen. Von Zeile 126 an wird erzählt, wie Ole sich auf den Weg zu Dudas Frau macht. Der Weg wird als weit dargestellt. Dergleichen erzähltemporale Verlangsamungen sind für die Semantik der Pointe des Witzes ganz unwichtig, erhöhen aber die Spannung auf die Pointe hin. Da Pointen in der Regel kurz und knapp sind, finden sich kurz davor oft Verlangsamung als Kontrastverfahren²⁸. Das Kommen der Frau wird in verschiedene Phasen untergliedert und somit auch erzähltechnisch verlangsamt und plastisch gemacht. Die Pointe besteht aus dem plötzlichen Singen eines Liedes mit dem Refrain *duda*. Der Inhalt der Liedzeile wurde dem Witz entsprechend umgestaltet. David singt sie zweimal und Wendy singt mit. Alle lachen. Wendy bemitleidet Frau Duda innerhalb der fiktionalen Erzählwelt. Es passiert häufig, daß die Witzrezipient/inn/en mit ihren ersten Reaktionen auf den Witz innerhalb des fiktionalen Rahmens bleiben.

9. Szenische Einbettung und Detaillierung als Involviertheitsverfahren

Der folgende Witz wurde innerhalb einer Serie von Witzen an einem Abend unter den Nachbarn Bernd (B), Dolf (D) und Katharina (K) erzählt. Er enthält viele interessante Details, durch welche die Lebenswelt der Witzfiguren evoziert wird.

m: mehrere, a: alle

1 B: &AH:::& (- -) der is toll.(0.5) Hb.C0.5) ne,
2 so en ganz normaler Angestellter,ne.A,Arbeiter.
3 (-) so,(-) Arbeitersiedlung irgendwo inner
4 Kleinstadt.(- -) Mann hat ne neue Beschäftigung,
5 (-) is jetzt,(-) bei der Firma Neckermann,(- -)
6 e:hrn,im (-) in diesem,(-) Häuschen,weißte,was
7 intrner die Schranken,(-) zum Betriebsgelände hoch
8 und runter läßt.ne?
9 (-)
10 K : Wärter.
11 B: mhm.
12 (1.5)
13 D: (?hochziehen?)
14 B: Frau is auch ganz happy,daß der Mann jetzt wieder
15 nach der langen Arbeitslosigkeit wieder en Job
16 gekriegt hat,ne?
17 K : mhm.
18 B: selbe was er früher gemacht hat auch,ne.(2.0)
19 ((Räuspern)) (1.5) und macht desp und maeht des
20 wunderbar mit der Schranke,ne? kann er ganz ganz
21 toll.(0.5) Danke' ((K füllt ihm das Glas nach))
22 D: [HAHAHAHAHAHAHAHAHA]
23 K: [HAHAHAHAHAHAHAHA top.]
24 B: HEHE' (-) und irgendwann kommt halt der Herr
25 Neckermann mit seinem Auto,und er dann also auch
26 ganz: (-) freundlich,läßt die Schranke hoch und
27 sagt,&guten Morgen Herr Nackermann&.(1.5) der Herr
28 Neckermann,he? øwas sagt der? (1.5) hat der nicht
29 grad Nackermann gesagt?ø
30 K : [HEHEHEHE]
31 B : [na gut,]
32 K : HAHAHAHAHAH[HAHAHAHAHA]33 D : [HEHEHE]
34 B: [und der Herr Neckermann,]

35 K: [HAHAHAHAHAHAHAHAHAHAHAHA]
36 B: (-) sagt, nicht Nackermann, eh NECKERMANN.
37 D: HAHAHAHAHAHAHAHAHAHAHAD
38 B : [und er], HAHAHAHAHAHAHAH
39 a: HAHAHAHAHAHAHAHAHAHAH[HAHAHAHAHAHA]
40 D : [Neckermann.]
41 B: ne Woche später kommt der Herr Neckermann halt
42 wieder und er wieder, guten Morgen Herr
43 Nackermann. (`h) und der Herr Neckermann schon
44 lei:cht gene:rvt,
45 (`h) hören sie mal her, mein Lieber.
> leicht beschwingt
46 (1.0)mein Name ist nicht Nackermann, ich heiße
> sehr expressiv intoniert
47 \$Neckermann\$ Cund ich möchte) =
48 K:
49 B : =auch so angesprochen [werden. (` h)] =
50 K:
51 B: ja: gut. und HEHEHEHE (-) die andere Woche kommt
52 er halt wieder, ne? ach guten Morgen

53 Herr Nackermann.
54 D : HEHEHE
55 B: und der Herr Neckermann, also ich hats Ihnen jetzt
56 schon mal gesa:gt, Calso des erst Mal)=
57 K:
58 B: =sehr freundlich, das zweite Mal, (`h) hat mich
59 das schon etwas genervt, jetzt sage ich Ihnen noch
60 mal, ich heiße Neckermann und wenn sie noch einmal
61 Nackermann zu mir sagen, dann kündige ich Ihnen.
62 K : HEHEHE
63 B: ja HEHE und ne Woche später, (1.[5) &ACH&

64 guten Morgen, Herr Nackermann, HEHEHEHE)
>sehr freundlich

65 m: [HEHEHEHEHEHEHEHEHEHEHAHA HAHAHA HAHAHA]

66 B: [fristlos entlassen worden. HE HEHE HE]=

67 m: [HAHAHAHAHAHAHAHAHAHAHAHAHAHAHA]

68 B: =also er packt sein Butterbrot wieder ei:n, und
69 die kleine Handtasche, und geht halt wieder nach
70 Hause, und die Muttern steht halt da, und schält
71 schon die Kartoffeln, ne? fürs Mittagessen,
72 HEHEHEHE (0.5) und dann sagt=se, \$was\$, (-) \$Du
73 kommst schon\$ von der A:rbeit, (1.5) und dann sagt
74 er, ja ja Du, ich bin grad fristlos gekündigt
75 worden. da sa H E H Egt sie, (- -) ja aber warum denn?
76 K : HEHE

77 B: øda sagt erø Du HE jetzt HEHEHE (`h) &ganz genau
78 des selbe wie bei HEHEH Qualle HEHE&=

79 D: was? HEHEHEHEHEHE

80 a:HAHAHAHAHAHAHAHA

81 K: wie bei Qualle

82 m: HAHAHA HAHAHAHAHAHAHA HAHAHAHAHAHAHA
83 HAHAHAHAHAHAHAHAHAHAH

84 D: der HEHEHE der HEHEHE der is gu H U H Ut
85 HAHAHAHAHAHAHAHA EHEHE HAHAHA

86 B: daHEHEHEHEsselbe wieHEHEHE beiHEHEHE Qualle
87 HAHAHAHAHAHA

88 a: HAHAHAHAHAHAHA
89 (1. 0)

90 B: deHEHEN kenn HEHE ich schon zeHEHEhn JaHEHEhre.
91 D: (? ?)

92 B: aber deHER is soHE in Vergessenheit geraten,
93 D: HEHE ja stimmt. ne.

94 K: kanntest Du den auch schon ma? den Witz.
95 D: irgendwie, in irgend=em Zusammenhang kannte ich
96 den schon ma, (-) it always works.

97 B: mhmo eh HAHAHAHAHAHA_

98 K: HAHAHAHAHAHAHA bei Herrn Ha:rtie, (-) kann
99 ers auch noch ma versuchen. [HAHAHAHAHA]

100 B : [HEHEjaHAHAHAHA]

101 D: [HAHAHAHAHAHAHA]

102 B: &und bei Walworth.&

103 m : HAHAHAHAHAHA

Bernd bewertet seinen Witz in der Ankündigung schon als *toll* und lacht. Er stellt seinen Protagonisten vor als *so ein ganz normalen Arbeiter*, einen Typus also, den man als bekannt voraussetzen kann. Dieser wird dann auch lokal typisch eingeordnet (*so Arbeitersiedlung irgendwo. . .*). Dieses so funktioniert in der gesprochenen Sprache des Deutschen als Appell, sich den Referenten als bekannt vorzustellen. Es mindert den Neuigkeitswert des eingeführten Referenten, indem es diesbezüglich geteiltes Wissen präsupponiert. Gerade das so verweist auf die Mittelstellung der Referenten zwischen Konkretheit und Allgemeinheit, auf ihre Typikalität.

Der *normale Angestellte bzw. Arbeiter* arbeitet bei Neckermann, was auch nicht besonders ungewöhnlich ist. Die artikellose Verwendung von *Mann* (4) und *Frau* (14) soll möglicherweise Arbeitersprache imitieren. Verschiedentlich elizitiert Bernd Reaktionen seiner Zuhörer (z.B. in 8). Durch häufiges *ne* versichert er sich des Kontaktes zu ihnen und ihrer Beteiligung. In Zeile 14 wird die Frau des Protagonisten mit ihren Gefühlen in die fiktionale Welt eingeführt. Dadurch erfährt man auch vom persönlichen Stellenwert der Arbeit für den Mann. Bernds Bewertung der Tätigkeit seines Protagonisten mit der Schranke läßt dessen Berufsalltag plastisch werden. Die Orientierungsphase ist abgeschlossen²⁹. Das Lachen von Dolf und Katharina bezieht sich an dieser Stelle nicht auf Inhalte des Witzes, sondern auf Katharinas erneutes Nachfüllen von Bernds Glas in kurzer Zeit. Ab Zeile 24 beginnt das Kernstück des Witzes. Herr Neckermann fährt vor. Die Begrüßungsworte des Wärters werden in direkter Rede wiedergegeben. Danach findet sich eine kurze Pause, welche das Erstaunen des Herrn Neckermann signalisiert. Auch die gedankliche Reaktion des Herrn Neckermann wird direkt zitiert, leise gesprochen. Katharina und Dolf lachen. Einen so berühmten Namen falsch auszusprechen hat schon einen eigenen

Komikeffekt. In Zeile 36 präsentiert der Erzähler Herrn Neckermanns knappe Korrektur, was wiederum Gelächter erzeugt. Man erwartet nun, daß sich ähnliche Szenen wiederholen werden und so ist es auch. Der nächste Dialog bringt Herrn Neckermanns Gereiztheit zum Ausdruck. Seine Kritik am Wärter wird expliziter. Er bedient sich einer überfreundlichen Anrede (*mein Lieber*), wodurch in der Zurechtweisung Ironie aufscheint. Die expressive Intonation dieser Anrede signalisiert die angestrenzte Bemühtheit des animierten Herrn Neckermann. Das Gliederungssignal in Zeile 51 *ja: gut.* funktioniert hier auch auf beiden Ebenen, der fiktionalen und der realen Erzählebene.

Bernd erzählt von der erneuten Ankunft des Herrn Neckermann. Ohne Redeeinleitung präsentiert er die Begrüßung des Wärters. Dolf lacht. Ohne ein Verbum dicendi zu verwenden, wird die Aufmerksamkeit auf die Figur des Herrn Neckermann gerichtet. Dessen Gereiztheit wird über seine ausholende Rede und den Wechsel zu schnellem Tempo hin stilisiert. Katharina lacht. Die nächste Szene am Wärterhäuschen wird ganz knapp geschildert. Es passiert, was man schon erwartet hat. Eine zentrale Phase des Witzes ist abgeschlossen. Alle lachen.

Nun liefert Bernd durch besondere Details³⁰ nähere Einblicke in die Welt seiner Figur. Der Wärter hat ein Butterbrot dabei und eine kleine Handtasche und geht nun nach Hause. Die Muttern (damit wird die zentrale Rolle der Ehefrau als Mutter in diesem stereotypisierten Milieu angesprochen) schält die Kartoffeln für das Mittagessen (was könnte die typische Aktivität einer Ehefrau besser charakterisieren?) und wird erstaunt vorgeführt. Er sagt ihr dann den Grund für seine Entlassung. Sie fragt mit hoher Stimme weiter. Dann wird die Redeeinleitung kontrastierend leise gesprochen und die Antwortpointe unter Einsatz von Lachen laut. Dolf scheint nicht auf Anhieb verstanden zu haben, lacht aber trotzdem mit. Katharina wiederholt die Pointe. Alle lachen. Der Witz erzielt einen großen Erfolg. Dolf bewertet den Witz lachend positiv (85) und Bernd wiederholt noch einmal die Pointe. Nach einer kurzen Pause in Zeile 90 sagt Bernd lachend, wie lange er den Witz schon kennt und auch Dolf kam der Witz bekannt vor. Dann wird in Zeile 98 die Witzpointe kreativ ausgestaltet. Katharina verfälscht die Namen anderer großer deutscher Kaufhäuser und Bernd beteiligt sich lachend daran (102).

Witzig ist auch, daß es einen "Herrn Quelle" gar nicht gibt. Die Übertragung klappt aber trotzdem oder gerade deshalb.

10. Gliederungssignale der gesprochenen Sprache im Witz

Der nächste Witz zeigt die für mündliche Geschichten typischen, gliedernden Rahmenschaltelemente wie *na ja, na gut, gut, also, ach, und, ja, hach, und ehm-ja.*

Der Witz wurde auch an dem Abend unter den drei Frauen erzählt.

Witz 7

```
1 K2:ich weiß auch nicht,  
2   ob der wirklich HEHE so gut is,  
3   na ja.'H ehm::.. also,  
4   es ist ein etwas,ein Ehepaar,  
5   etwas älter schon,  
6   also schon über zwanzig Jahre verheiratet,  
7   'H NA JA: und H es läuft nicht mehr so richtig im  
   Bett p (- )  
   >((tiefer))  
6   dann überlegen sie,ja was machen wir jetzt.  
7   na gut,denkense,  
8   gehnwa mal zum Psychologen.  
9   (-) dann gehnse also zum Psychologen.  
10  (-) und eh der sacht,  
11  ja::.. also eh sind denn,  
12  ham=Se sich denn noch was zu sa::gen?  
   > ((dc))
```

13 K3: HE
14 K2:ja.zu sagen ham=se sich noch was.
> ((ac))
15 ja::,dann müssen=Se sich auch einfach n bißchen
Zeit nehmen fürnander und
> ((dc)?
16 'und ich geb eh ich geb Ihnen mal n paar
interessante Buchtitel an,
> ((ac))
17 dann beschäftigen Se sich mal damit.
18 gut.sie gehen wieder.
19 und (-) kurz vorm Gehen nimmt der Psychologe die Frau
beiseite und sacht,
20 øach hörn=Se=ma,das is doch (-) ganz einfach,
21 gehn=Se ma innen,kaufen=Se sich ma (-) schicke
Unterwäsche.ø
22 K3: pfr : : HEHE [HIHIHIHI]
23 K2: [gehn Se ma,] gehn Se ma in son
Miederwarengeschäft,
24 und (-) gönnen Se sich mal was.dann läuft das doch
wieder.
25 also geht die Frau ins Miederwarengeschäft
26 und kauft sich schwarze Unterwäsche.
27 und ehm (-) ja der Mann kommt auch um sieben vonner
A::rbeit,
28 is wieder vo:llkommen fertig,
> ((dc))
29 legt sich schon mal ins Bett,
30 und sie: zieht dann schnell die schwarze
Unterwäsche au an
> ((ac))
31 beziehungsweise zieht sich aus,
32 aber läßt die schwarze Unterwäsche an,
33 und denkt,hach jetzt muß es doch,
> ((beschwingt))
34 jetzt geh ich da rein und dann,
35 K3: HEHE
36 K2: dann geht=se auch darein stolziert,
37 und ehm - HÄHAHA wackelt n bißchen mit=n Hüften,
38 plötzlich blickt er von der Zeitung auf
39 HEHE und sagt,
40 H::..is wat mitte Omma?
41 a: HAHAHAHAAAA

K2 leitet den Witz recht unsicher ein. Sie ist sich seiner Qualität nicht sicher. Durch *na ja* wird diese Unsicherheit suspendiert. Einatmen, eine gefüllte Pause und das Startwort also leiten über zur Witzerzählung. Zunächst werden in der Orientierungsphase die Hauptpersonen eingeführt und zunehmend spezifiziert (Alter, Ehedauer). Der Höhepunkt dieser Spezifikation besteht darin, daß die Protagonisten ein sexuelles Problem haben. Diese Information wird mit Vorschaltelementen dargeboten ('H NA JA), welche das Heikle besonders markieren [31](#). Solche Gliederungssignale gehören hier schon in den Bereich der Animation.

Die Erzählung wird in eine realistische Zeitfolge gebracht. In Zeile 6 spricht das Ehepaar zum ersten mal. Seine Äußerung beginnt mit dem für die gesprochene Sprache typischen *ja* als Startsignal. Die Entscheidung wird mit dem Gliederungssignal *na gut* (7) eingeleitet. Jeder Szenenwechsel wird in dieser Witzerzählung über Gliederungssignale kontextualisiert. Die Darbietung des Witzes ist durch Strukturierungsverfahren gekennzeichnet, die für den mündlichen Erzähldiskurs als typisch beschrieben worden sind (Quasthoff 1979a, Schiffrin 1987). Das erste Zitat des Psychologen markiert durch die Häufung von Startsignalen und die Korrektur wiederum das Heikle des Themas. Die Intonation karikiert den Berater. Sie enthält "talking down -Elemente eines Krankenschwesternstils". Diese Stilisierung ruft das erste kurze Lachen hervor (13). In Zeile 15 wird der stereotype Ratschlag wieder mit einem langgezogenen *ja*: eingeleitet. Nur der Psychologe wird jetzt in direkter Rede präsentiert. In Zeile 16/17 wird eine erste Abhilfemaßnahme vorgeschlagen. Das schnelle Sprechtempo ikonisiert hier Optimismus. Das Gliederungssignal gut beenden die Episode. Rahmenschaltelemente funktionieren im Witz wie in

Erzählungen. Dann wird der Psychologe wieder direkt zitiert. Er flüstert fast, signalisiert Vertraulichkeit, Väterlichkeit, Optimismus. Seine Rede beginnt mit typischen Startelementen (20). Die Hörerinnen lachen (22). In Zeile 25/26 wird die Handlung der Frau in neutralem Ton geschildert. Der nächste Szenenwechsel ist nur über Gliederungselemente herbeigeführt. Die Intonation der Handlungen des Mannes signalisieren Schwere und Erschöpfung. Die Umfokussierung auf die Frau wird durch einen Wechsel im Sprechtempo signalisiert, der Optimismus ausdrückt. Ihr Denken wird im Zitat dargeboten. Die Erzählerin lacht auch hier direkt vor der Pointe. Der Ausruf des Mannes stellt die Pointe dar. Statt die schwarze Wäsche in erotischer Hinsicht wahrzunehmen, interpretiert er die Farbe Schwarz als Ausdruck von Trauer. Die Farbe der Unterwäsche wird überraschend fokussiert; an ihr entfaltet sich die witztypische Inkongruenz. Der erstaunte Ausruf ist im Dialekt gehalten. Warum wäre ein "Ist Großmutter etwas zugestoßen?" hier nicht witzig oder zumindest weniger? Der Witz basiert auf einem hohen Grad an fingierter Authentizität, welche besonders über typische Formeln in der direkten Rede hergestellt wird. Der Mann wird durch die stärkere Typisierung über den Dialekt plastischer.

Auch dieser Witz erlaubt verschiedene Ausschmückungsmöglichkeiten, welche nicht realisiert worden sind. Man hätte die Rede der Figuren der Eheleute viel dialektaler inszenieren können und dadurch schon früher deutlich machen können, daß man sich wiederum im Ruhrgebiet befindet. Man hätte dem Psychologen Fachvokabular in den Mund legen können, populäre Broschüren von Autoren wie Oswald Kolle nennen können. Alle Typisierungsauslöser wären funktional gewesen. Da der Witz auch mit dem Kontrast von langer Geschichte (Mühe indizierend) und kurzer, plötzlicher Pointe (Mühe umsonst indizierend) arbeitet, hätte z.B. der Einkauf der Unterwäsche auch noch ausgeschmückt werden dürfen.

Professionelle Witzerzähler/innen, wie sie zum Beispiel in der Fernsehsendung "Gaudimax" auftreten, nutzen genau diese Strategien.

11. Schluß

Während dieser Abendessen unter guten Bekannten geht es primär um's Amusement. Die meiste Redezeit kommt jeweils denen zu, die witzige Themen aufbringen, lustige, Geschichten und Bemerkungen von sich geben, andere witzig auf die Schippe nehmen. Konversationelle Dominanz kann so über humoristische und rhetorische Fähigkeiten hergestellt werden, welche Hand in Hand gehen.

Die Gattung des Witzes ist dabei nicht vorherrschend. Wenn aber ein Witz eingeleitet und ratifiziert wurde (meist über inhaltlich-thematische Bezüge zum lokal Kommunizierten), dann scheint der Boden geebnet, um sich noch eine Weile mit weiteren Exemplaren dieser Gattung zu beschäftigen. Bernd erzählte an jenem Abend noch zehn weitere Witze (alle übrigens von der Qualität des Witzes "Nackermann", leider muß ich aus Platzgründen...). Witze treten häufig in Serienproduktion in Erscheinung.

Abschließend halte ich noch einmal die Hauptgedanken fest: Die Gattung Witz ist nicht nur durch eine Pointenkonstruktion, welche auf binären oder mehrfach-verschachtelten binären Scriptoppositionen basiert, gekennzeichnet, sondern durch überraschende Scriptoppositionen und durch verschiedene Erzählstile mit Elementen mündlicher Kunst, wie z.B. Detaillierungen, Parallelismen, Kontrastverfahren und direkte, stilisierte und dramatisierte Formen der Redewiedergabe. Zur impliziten Protagonistenstilisierung werden in der Redewiedergabe Varietäten, Register, Interjektionen, Rahmenschaltelemente Formeln, Namen, Intonation, Lautstärke, Rythmus, Sprechtempo und Stimmqualität genutzt. Diese einzelnen Elemente sind fakultativ und werden selten allesamt in einer Witzerzählung realisiert. Je weniger allerdings verwendet werden, umso schlechter ist die Erzählperformanz realisiert. In ihrer Kookkurrenz garantieren diese Stilelemente den hohen Unterhaltungseffekt des Witzes; sie garantieren auch, daß der dargestellte Typus als Stereotypus erkannt werden kann (die stereotype Mutter, der stereotype Psychologe, der stereotype Chef usw.) und daß selbst deren Stimmungen stimmlich stereotyp inszeniert werden können (weinerlich, erschrocken, erfreut, genervt usw.).

Die Stereotypisierung kann so stark sein, daß sie zur Karikierung wird. Diese Verfahren sichern das Wiedererkennen des Typus und seiner Aktivitäten ab und werden schon als witzig empfunden. Außerhalb der wiedergegebenen Rede lassen sich zusätzliche stilistische Effekte erzielen, wenn die Lebenswelten der im Witz handelnden Personen durch Details (Aldi, Manta, Butterbrot, Handtasche) stereotyp charakterisiert werden können. Diese Charakterisierungen sind außerdem kreativ, da ihre Fokussierung vom Witzerzähler geleistet wird. Man kann sie auch lokal mit spezifischem Rezipientenzuschnitt einpassen³² Da es in der Witzerzählung keinen Raum gibt für Nachfragen und Erklärungen, müssen alle Protagonist/inn/en unmittelbar in ihrer Typizität erfaßt werden können. Der Witzgenuß basiert entscheidend auf der Wiedererkennbarkeit der dargestellten Typen. Die Gesetze der monologischen Gattungsdarbietung mit eingewobenem Verstehenstest verlangen die Stereotypisierung der personalen und lokalen Elemente.

Vor der Pointe werden oft erzähltechnische Strategien der Verlangsamung angewendet, während die Pointe sehr lakonisch dargeboten wird. Parallelstrukturen steuern die Aufmerksamkeitsausrichtung, erhöhen die Memorierbarkeit und spitzen die Erzählung auf die Pointe hin zu. Witzerzähler/innen involvieren ihr Publikum direkt in eine Szene, statt die Szene nur zu schildern.

Die Gattung Witz könnte prinzipiell auch ohne solche Erzählstile der unmittelbaren Involvierung realisiert werden und die einzelnen Elemente sind, wie gesagt, fakultativ. Jede kommunikative Gattung erlaubt zu ihrer Realisierung eine gewisse Stilvarlation. Im schriftlich dargebotenen Witz sind die Stilisierungsverfahren der direkten Redewiedergabe sowieso erheblich reduziert. Was in der mündlichen Darbietung stimmlich inszeniert wird, muß in der schriftlichen expliziert werden. Mündliche Erzählstile von Witzen variieren von der Berücksichtigung aller Involvierungsverfahren bis zum Verzicht auf diese Strategien. Die Frage ist nur, wie witzig der Witz dann noch ist.

Transkriptionskonventionen:

(-)	kurze Pause
(- -)	längere Pause (weniger als eine halbe Sekunde)
(1.0)	Pausen von einer Sekunde und länger
(?was soll das?)	unsicheres Textverständnis
(? ?)	unverständliche Stelle
..[...].	
..[...].	Überlappung
. . [[. . .]]	Mehrfachüberlappung
=	ununterbrochenes Sprechen
HAHAHA	Lachen
HEHEHE	schwaches Lachen
H	hörbares Ausatmen
`H	hörbares Einatmen
'	leicht ansteigende Intonation am Ende von Wörtern, (hochgestellt)
'	hoher Ansatz von Wörtern
?	steigende Intonation
.	fallende Intonation
;	leicht fallende Intonation,
'	signalisiert Kontinuität der Äußerung
=	unmittelbare Weiterrede
øblablaø	leiser gesprochen als Umgebung
øøblaøø	sehr leise
COME ON	Emphaseintonation (lauter und höher)
\$blabla\$	höhere Tonlage
&blabla&	lauter
blabla	schneller gesprochen als Umgebung
((liest))	Kommentar zum Nonverbalen
> ((dc)) ((ac)) ((staccato)) ((affektiert))	

Literatur:

Attardo, Salvatore (1993): Violation in Conversational Maxims and Cooperation: the Case of Jokes. *Journal of Pragmatics* 19, S. 537-558.

Auer, Peter/Couper-Kuhlen, Elisabeth/ di Luzio, Aldo/Müller, Frank, Uhmann, Susanne (to appear): *Language in Real Time: The Rhythm and Tempo of Verbal Interaction*. Cambridge.

Auerbach, Erich (1971): *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Bern/München.

Bauman, Richard (1978): *Verbal Art as Performance*. Rowley, Mass.

Bateson, Gregory (1955/1985): Eine Theorie des Spiels und der Phantasie. In: ders. : *Ökologie des Geistes*. Frankfurt.

Barden, Birgit (1991): Sprechgeschwindigkeit und thematische Struktur. Arbeitspapier Nr.15 des Projektes Kontextualisierung durch Rhythmus und Intonation der Fachbereich Sprachwissenschaft der Universität Konstanz.

Bausinger, Hermann (1987): Ironisch-witzige Elemente in der heutigen Alltagskommunikation. *Jahrbuch für Internationale Germanistik* XIX, H.2, S. 58-87

Böhler, Michael (1981) Die verborgene Tendenz des Witzes. Zur Soziodynamik des Komischen. *Deutsche Vierteljahrsschrift* 55: 351-378.

Brown, Penelope/Levinson, Stephen (1987): *Politeness. Some Universals in Language Usage*. Cambridge.

Brünner, Gisela (1991): Redewiedergabe in Gesprächen. *Deutsche Sprache*, S.1-16.

Coulmas, Florian (ed.) (1986): *Reported Speech: Some General Issues*. Berlin.

Coser, Rose (1960). Lachen in der Fakultät. In: Kotthoff, Helga (Hg.) (1988): *Das Gelächter der Geschlechter*, Frankfurt.

Christmann, Gabriele (1995): Gequältes Amusement über die Dummheit des Otto-Normalverbrauchers. Arbeitspapier des Projektes "Moral" 13 der Fachgruppe Soziologie, Universität Konstanz.

Dolitsky, Marlene (1983): Humor and the Unsaid. *Journal of Pragmatics* 7, S. 39-48.

Fischer, Rotraut (1992): Disfluenz als Kontextualisierungshinweis in telefonischen Beratungsgesprächen im Rundfunk. *KontRI-Arbeitspapier* 23 der Fachbereich Sprachwissenschaft der Universität Konstanz.

Freud, Sigmund (1905/1985): *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*. Frankfurt.

Fry, William F (1963): *Sweet Madness. A Study of Humor*. Palo Alto.

Goffman, Erving (1967): On face work. In: *Interaction Ritual*. New York. (Dt.: 1971) *Interaktionsrituale*. Frankfurt.

Goffman, Erving (1974): *Frame Analysis*. Harmondsworth: Penguin. (Dt. 1977): *Rahmen-Analyse*. Frankfurt.

Goffman, Erving (1981): Footing. In: ders.: *Forms of Talk*. Philadelphia.

- Grice, Paul (1975): Logic and Conversation. In: Peter Cole/J. Morgan (eds.): Syntax and Semantics, Vol. 3, New York/San Francisco/London, S. 41-58. (Dt. 1979): Logik und Konversation. In: Georg Meggle (Hg.): Handlung, Kommunikation, Bedeutung. Frankfurt, S. 243-266.
- Gumperz, John (1992): Discourse Strategies. Cambridge. Günthner, Susanne (1994a): "Kannst Du auch über andere Leute lästern. " Vorwürfe als Formen moralischer Kommunikation. Arbeitspapier Nr. 9 des Projektes "Moral" der Fachgruppe Soziologie, Universität Konstanz.
- Günthner, Susanne (1994b): Zwischen Konfrontation und Spiel. Zur kommunikativen Konstruktion von Frotzeleien. Arbeitspapier Nr.12 des Projektes Moral" der Fachgruppe Soziologie, Universität Konstanz.
- Hausendorf, Heiko/Quasthoff, Uta M. (1995): Discourse and Oral Contextualization: Vocal Cues. In: Quasthoff, Uta (ed.): Aspects of Orality. Berlin/New York.
- Havelock, Eric (1963): Preface to Plato. Cambridge.
- Hirsch, Eike Christian (1991): Der Witzableiter oder Schule des Gelächters. München.
- Hockett, Charles F. (1977): The View from Language. In: ders.: Selected Essays 1948-1964. Athens, Georgia.
- Huffzky, Karin (1977): Wer muß hier lachen? Das Frauenbild im Männerwitz. Darmstadt.
- Jakobson, Roman (1993) : Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971. Hrsg. von Elmar Holenstein. Frankfurt.
- Jefferson, Gail (1979): A Technique for Inviting Laughter and its Subsequent Acceptance/Declination. In: Psathas, George (ed.): Everyday Language. Studies in Ethnomethodology. New York.
- Kallmeyer, Werner (1981): Gestaltungsorientiertheit in Alltagserzählungen. In: Klopfer Rolf/Janetzke-Dillner, Gisela (Hg.): Erzählung und Erzählforschung im 20. Jh. Stuttgart. S. 409-429.
- Kallmeyer, Werner/Keim, Inken (1994): Formelhaftes Sprechen in der Filsbachwelt. In: Kallmeyer, Werner (Hg.): Kommunikation in der Stadt. Berlin/New York.
- Koestler, Arthur (1963): The Act of Creation. London.
- Kotthoff, Helga (1986): Scherzen und Lachen in Gesprächen von Frauen und Männern. Der Deutschunterricht 3, S.16-29.
- Kotthoff, Helga (1994): Humour in Context. Perspectives on Sociolinguistic Dimensions of Conversational Joking. Arbeitspapier Nr. 62 der Fachbereich Sprachwissenschaft der Universität Konstanz.
- Kotthoff, Helga (in Vorbereitung): Spaß Verstehen. Gesprächsanalysen von Witz und Humor im Kontext.
- Landmann, Salcia (1982): Das große Buch vom jüdischen Humor. Königstein.
- Laver, John (1980): The Phonetic Description of Voice Quality. Cambridge.
- Lord, Albert (1960): The Singer of Tales. Cambridge. Marfurt, Bernhard (1977): Textsorte Witz. Linguistische Arbeiten 52.
- McGhee, PaullGoldstein, Jeffrey (eds.) (1982): Handbook of Humor Research. New York.
- Müller, Klaus (1983): Formen der Markierung von "Spaß" und Aspekte der Organisation des Lachens in

natürlichen Dialogen. Deutsche Sprache 4, S. 289-321.

Müller, Klaus (1992): Theatrical Moments: On Contextualizing Funny and Dramatic Moods in the course of Telling a Story in Conversation. In: Auer, Peter/di Luzio, Aldo (eds.): The Contextualization of Language. Amsterdam.

Mulkay, Michael (1988): On Humour. Cambridge.

Norrick, Neal R. (1993): Conversational Joking. Humor in Everyday Talk. Bloomington.

Ong, Walter J. (1977): Interfaces in the Word. Ithaca N. Y. .

Palmer, Jerry (1994): Taking Humour Seriously. London/New York.

Parry, Milman, (1930): Studies in the Epic Technique of Oral Verse Making. 1: Homer and Homeric Style. Harvard Studies in Classical Philology 41: 73-147. Reprinted in Parry, A. ed. , The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry. Oxford, S. 325-64.

Preisendanz, Wolfgang (1970): Über den Witz. Konstanzer Universitätsreden 13.

Preisendanz, Wolfgang/Warning, Rainer (Hg.) (1976): Das Komische. Poetik und Hermeneutik VII. München.

Quasthoff, Uta (1979a): Verzögerungsphänomene, Verknüpfungs- und Gliederungssignale in Alltagsargumentationen und Alltagserzählungen. In: Weydt, Harald (Hrsg.). Die Partikeln der deutschen Sprache. Berlin.

Quasthoff, Uta (1979b): Eine interaktive Funktion von Erzählungen. In: Soeffner, Hans-Georg (Hg.): Interpretative Verfahren in den Text- und Sozialwissenschaften. Stuttgart.

Quasthoff, Uta (Hg.) (1995): Aspects of Oral Communication. Berlin/New York.

Raskin, Victor (1985): Semantic Mechanisms of Humour. Dordrecht.

Röhrich, Lutz (1977): Der Witz. Figuren, Formen, Funktionen. München.

Ruch, Willibald/Attardo, Salvatore/Raskin, Victor (1993): Towards an empirical verification of the General Theory of Verbal Humor. Humor 6-2, S. 123-136.

Sacks, Harvey (1974): An analysis of the course of a joke's telling. In: Bauman, Richard/Sherzer, Joel (eds.). Explorations in the Ethnography of Speaking. Cambridge.

Sacks, Harvey (1978): Some Technical Considerations of a Dirty Joke. In: Schenkein, Jim (ed.): Studies in the Organization of Conversational Interaction. New York.

Sandig, Barbara (1986): Stilistik der deutschen Sprache. Berlin.

Sandig, Barbara/Selting, Margret (erscheint): Discourse Style. In: van Dijk, Teun (ed.): Discourse: A Multidisciplinary Introduction.

Schiffrin, Deborah (1987): Discourse Markers. Cambridge.

Schütz, Alfred/Luckmann, Thomas (1979): Strukturen der Lebenswelt. Band 1. Frankfurt.

Schütte, Wilfried (1987): Muster und Funktionen von Kommunikationsspielen in latenten Konflikten. Pflaumereien und andere aggressive Späße. In: Schank, Gerd/ Schwitalla, Johannes (Hrsg): Konflikte in

Gesprächen. Tübingen.

Schütte, Wilfried (1991): Scherzkommunikation unter Orchestermusikern. Tübingen.

Schwitalla, Johannes (1994): Poetisches in der Alltagskommunikation. In: Halwachs, Dieter/Penzinger, Christine/Stütz, Irmgard (Hrsg.): Sprache, Onomatopöie, Rhetorik, Namen, Idiomatik, Grammatik. Festschrift für Prof. Dr. Karl Sornig. Grazer linguistische Monographien 11.

Selting, Margret (1989): Konstitution und Veränderung von Sprechstilen als Kontextualisierungsverfahren: Die Rolle von Sprachvariation und Prosodie. In: Hinnenkamp, Volker/Selting, Margret (Hrsg.): Stil und Stilisierung. Tübingen, S. 203-229.

Selting, Margret (1994): Emphatic Speech Style - with Special Focus on the Prosodic Signalling of Heightened Emotive Involvement in Conversation. *Journal of Pragmatics* 22: 375-408.

Selting, Margret/Hinnenkamp, Volker (1989): Einleitung: Stil und Stilisierung in der interpretativen Soziolinguistik. In: Hinnenkamp, Volker/Selting, Margret (Hg.): Stil und Stilisierung. Tübingen, S.1-27.

Soeffner, Hans-Georg (1986): Stil und Stilisierung. Punk oder die Überhöhung des Alltags. In: Gumprecht, Hans Ulrich/Pfeiffer, K. Ludwig (Hg.): Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements. Frankfurt, S. 317-342.

Streeck, Jürgen (1988): Seniorinnengelächter. In: Kotthoff, Helga (Hg.): Das Gelächter der Geschlechter. Frankfurt.

Streeck, Jürgen (1994): Leichte Muse im Gespräch. Über die Unterhaltungskunst älterer Frauen in der Filsbachwelt. In: Kallmeyer, Werner (1994): Kommunikation in der Stadt. Teil 1. Berlin/New York.

Stocking, Holly/Zillmann, Dolf (1988): Humor von Frauen und Männern. Einige kleine Unterschiede. In: Kotthoff, Helga (Hg.) (1988): Das Gelächter der Geschlechter. Humor und Macht in Gesprächen von Frauen und Männern. Frankfurt.

Uhmann, Susanne (1992): Contextualizing Relevance: On Some Forms and Functions of Speech Rate Changes in Everyday Conversation. In: Auer, Peter/di Luzio, Aldo (eds.): The Contextualization of Language. Amsterdam.

Tannen, Deborah (1982) (ed.): Spoken and Written Language. *Advances in Discourse Processes*. Norwood.

Tannen, Deborah (1989): Talking Voices: Repetition, Dialogue, and Imagery in Conversational Discourse. Cambridge.

Volosinov, Valentin N. (1926/1976): Discourse in Life and Discourse in Art. In: ders.: *Freudianism. A Marxist Critique*. (Übersetzt von I. R. Titunik.) New York.

Volosinov, Valentin N. (1926/1978): Reported Speech. In: Matejka, Iadislav/Pomorska, Kristina (eds.): *Readings in Russian Poetics*. Ann Arbor.

Zijderveld, Aron C. (1976): Humor und Gesellschaft. Graz, Wien, Köln.

Zillmann, Dolf (1983): Disparagement Humor. In: Paul E. McGhee, Paul E./Goldstein Jeffrey H. (eds.): *Handbook of Humor Research*. Vol. 1. New York: Springer.