

Der sprachliche Stil des Humors

Eine deskriptiv-qualitative Stilanalyse
von drei Texten von Lorient

Jenny Lönnqvist 36195
Pro gradu-avhandling
Tyska språket och litteraturen
Handledare: Kimmo Elo och
Mia Raitaniemi
Fakulteten för humaniora,
psykologi och teologi
Åbo Akademi
2017

ÅBO AKADEMI – FAKULTETEN FÖR HUMANIORA, PSYKOLOGI OCH TEOLOGI
Abstrakt för avhandling pro gradu

Ämne: Tyska språket och litteraturen	
Författare: Jenny Lönnqvist	
Arbetets titel: Der sprachliche Stil des Humors: Eine deskriptiv-qualitative Stilanalyse von drei Texten von Lorient	
Handledare: Kimmo Elo	Handledare: Mia Raitaniemi
Abstrakt: <p>Lorient är en känd komiker i det tyska språkrummet och hans verk består av en mångfacetterad lista. Utifrån det faktum att den tyske komikern Lorient är omtyckt bland tyskarna, går jag i avhandlingen närmare in på varför hans verk är humoristiska. Avhandlingen är etablerad i lingvistik och syftet är att stilistiskt analysera utvalda dialoger mellan man och kvinna skrivna av Lorient, för att få svar på hur humorn skapas. Metoden i avhandlingen är till sin karaktär en deskriptiv kvalitativ stilanalys, och det metodiska underlaget är att alla texter har en stil.</p> <p>Stil är alltid ett val som präglas av den givna kommunikationssituationen och Loriots texter tjänar ett underhållande syfte. I de valda sketcherna skildrar Lorient vardagliga situationer mellan man och kvinna och läsaren kan känna igen sig i dessa. Med utgångspunkt i att den humoristiska stilen i dialogerna står i fokus är avhandlingens forskningsfrågor: 1) Var förekommer humorn? 2) Varför är kommunikationen mellan man och kvinna humoristisk? Och 3) i vilken mån förekommer humoristiska markörer och hur realiserar de stilistiskt?</p> <p>Materialet består av sketcherna <i>Feierabend</i>, <i>Garderobe</i> och <i>Fernsehabend</i>. I dessa sketcher undersöker jag först i vilken mån humoristiska markörer förekommer och sedan ställs frågan, huruvida dessa markörer innehåller stilfigurer eller övriga stilmarkörer, för att få svar på frågan hur humorn stilistiskt realiserar.</p> <p>Resultaten visar att Lorient använder sig av humoristiska markörer för att skapa humor i sina sketcher och att dessa markörer stilistiskt kan förklaras med hjälp av stilfigurer. Utöver det konstateras att övriga stilmarkörer även används. Stilfigurerna fördelar sig jämnt över humoristiska markörerna.</p>	
Nyckelord: stilistik, stilanalys, språklig stil, stilfigur, humor, humoristisk markör, stilmarkör, Lorient, sketch	
Datum: 13.1.2017	Sidoantal: 75
Abstraktet godkänt som mognadsprov:	

Inhalt

1. Einleitung	1
2. Stil	3
2.1 Die Stilistik.....	3
2.2 Die stilistischen Zwecke.....	4
2.3 Stilfiguren.....	6
3. Forschungsstand	9
3.1 Forschungsstand zur Stilistik.....	9
3.2 Frühere Untersuchungen aus einer stilistischen Perspektive.....	12
3.3 Forschungsfrage	14
4. Humor	16
4.1 Definition	16
4.2 Der soziale Aspekt des Humors.....	17
4.3 Die Theorien des Humors.....	17
4.4 Merkmale des Humors in Witzen.....	19
4.5 Merkmale des Humors in Erzählungen und längeren Texten.....	23
5. Dialogstruktur	26
5.1 Der Dialog	26
5.2 Die Kommunikation und humoristische Kooperation	26
5.3 Die Kommunikation zwischen Mann und Frau	28
6. Material und Methode	30
7. Analyse	33
7.1 Deskriptive Darstellung	33
7.1.1 Fernsehabend	33
7.1.2 Garderobe.....	35
7.1.3 Feierabend	38
7.2 Die humoristischen Elemente und ihre stilistische Realisierung	41
7.2.1 Widerspruch.....	41
7.2.2 Inkongruenz	46
7.2.3 Tabu	48
7.2.4 Absurdität.....	50
7.2.5 Einzelfälle	51
8. Resultate und Diskussion	54
Schwedische Zusammenfassung - svensk sammanfattning	61
Anhang	69
Fernsehabend (1997)	69
Garderobe (1980).....	70
Feierabend (1977)	71
Literaturverzeichnis	73
Primärliteratur	73
Sekundärliteratur	73

1. Einleitung

„Wir haben durch Lorient lachen gelernt über die komplizierten und die allereinfachsten Schwierigkeiten des Lebens. Wir haben seine Einfälle bewundert, seine unerschöpfliche Phantasie und seine vornehme Gelassenheit. [...] Sein unvergesslicher Humor hat uns Freude bereitet und menschliches Verhalten unnachahmlich gespiegelt.“¹

So sagte der ehemalige Bundespräsident Christian Wulff, als er den verstorbenen Vicco von Bülow würdigte. Der Humorist ist besser bekannt als Lorient und seine Werke sind unter den Deutschen beliebt, was auch in dem Zitat oben deutlich wird. Aufgrund dieser Beliebtheit kann die Frage gestellt werden, weshalb seine Werke humoristisch sind.

Im Rahmen der Gesprächsanalyse und Pragmatik können die Sketchs bzw. Dialoge von Lorient als Untersuchungsgegenstand analysiert werden, weil sie aus einer kommunikativen Perspektive interessant und lustig sind². Lorient stellt das menschliche Verhalten in einer lustigen Art und Weise dar und die Kommunikation zwischen Mann und Frau in alltäglichen Situationen gilt oft als Gegenstand in seinen Texten. Teilweise ist die Kommunikation zwischen Mann und Frau in den Dialogen gescheitert und teilweise geht es um das Missverständnis zwischen ihnen. Meine Masterarbeit ist in der Linguistik angesiedelt und das Ziel dieser Masterarbeit ist, ausgewählte Dialoge zwischen Mann und Frau von Lorient stilistisch zu analysieren, um herauszufinden, weshalb diese Texte nicht nur humorvoll sind, sondern auch wie der Humor geschaffen wird. Nach meiner Recherche fehlen Forschungen, die näher auf den humoristischen Stil und die Stilzüge der witzigen Sequenzen eingehen. Deswegen ist das Ziel dieser Arbeit einen Beitrag dazu zu leisten. Bevor die Definition der Stilistik dargestellt wird, folgt zunächst eine kurze Darstellung von Lorient.

Bernhard-Viktor (Vicco) von Bülow ist im deutschen Bundesland Brandenburg im Jahr 1923 geboren. Sein Künstlername Lorient kommt aus der französischen Bezeichnung des Singvogels Pirol, was zugleich das Wappentier seiner Familie

¹ <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/loriot-ist-tot-deutschland-trauert-um-den-meister-des-humors-a-781856.html> (aufgerufen am 2.2.2016)

² vgl. Fix, Ulla (1996).

ist. Vicco von Bülow ist im Jahr 2011 gestorben. Die Liste seiner vielseitigen Werke besteht aus z.B. Büchern, Sketchen, Fernsehprogrammen und Zeichentrickfilmen mit den für Lorient typisch gestalteten Knollennasen-Figuren. (www.lorient.de).

In einem Artikel in Spiegel Online³ am 30. August 2011 steht, dass „Lorient eingegangen in den Kanon der Lachrituale der Bundesrepublik [ist], wie ‚Dinner for one‘ am Silvesterabend [...]“. Darüber hinaus wurde in diesem Artikel geschrieben, dass Lorient mit seinem Humor ein zerfallenes Land vereint hat. Deswegen kann angenommen werden, dass Lorient viel für Deutschland und für die Deutschen bedeutet. Wenn man den Namen Lorient hört, wird Humor erwartet. Einer seiner Lieblingssprüche ist „Frauen und Männer passen eigentlich nicht zusammen“⁴ und hier kann der Bogen zurück in die Themen seiner Texten geschlagen werden, weil das Ehepaar in mehreren Texten von Lorient thematisiert worden ist. Die Kommunikation zwischen Mann und Frau in alltäglichen Situationen bei Lorient-Sketchen wird in meiner Masterarbeit im Licht der linguistischen Stilistik thematisiert.

³ <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/allerletzte-worte-zu-lorient-der-tag-an-dem-das-lachen-starb-a-783259.html> (aufgerufen am 10.10.2016).

⁴ <http://www.shz.de/deutschland-welt/lorient-eine-auswahl-seiner-zitate-id579076.html> (aufgerufen am 10.10.2016).

2. Stil

2.1 Die Stilistik

Im Alltag wird der Stilbegriff oft verwendet in Bezug auf z.B. Musik, Einrichtung und Kleidung. Bezüglich der Einrichtung spricht man von einem modernen bzw. zeitlosen Stil und eine Person kleidet sich einem besonderen Stil gemäß. In dieser Masterarbeit geht es um den sprachlichen Stil.

Das Forschungsgebiet, das sich mit dem sprachlichen Stil befasst, ist Stilistik und bedeutet die Lehre vom Stil (vgl. Lagerholm, 2008: 10). Dieses Forschungsfeld erklärt, wie die Sprache durch eine gewisse Situation geprägt ist (vgl. Lagerholm, 2008: 23). Liljestrand (1993: 28) stellt zwei Hauptlinien der Stilistik heraus; zum einen die literarische Linie, zum anderen die linguistische. Die erstgenannte Linie befasst sich nur mit literarischen Texten und die andere Linie untersucht nicht nur literarische Texte, sondern auch nicht-literarische Texte⁵.

Die Stilistik stammt aus der Rhetorik (vgl. Lagerholm, 2008: 12; Liljestrand, 1993: 17). Dementsprechend geht die Geschichte der Stilistik Hand in Hand mit der Geschichte der Rhetorik (vgl. Lagerholm, 2008: 13). Wenn der Produzent den Rezipienten bzw. der Öffentlichkeit etwas mitteilen wollte, war seine einzige Option eine Rede zu halten aus Mangel an sozialen Medien, die hingegen heutzutage existieren (vgl. Lagerholm, 2008: 11). Es gibt Phasen der rhetorischen Sprachverwendung und sie sind folgende; *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* und *actio* (vgl. Lagerholm, 2008: 11). Im Hinblick auf die Stilistik bringt Lagerholm (2008: 11) hervor, dass *elocutio* zentral für die Stilistik ist, weil es hier um die sprachlichen Forderungen geht: *puritas*, *perspicuitas*, *ornatus* und *decorum*⁶. Lagerholm (2008: 12) betont, dass „[...]

⁵ Nicht-literarische Texte sind z.B. Werbetexte, Zeitungsartikel und Gebrauchstexte (Liljestrand, 1993: 28).

⁶ *Puritas* bedeutet, dass die Sprache den Normen gemäß sein sollte. Die sprachliche Forderung *Perspicuitas* bedeutet die Deutlichkeit der Sprache. Mit *Ornatus* wird die sprachliche Ausschmückung gemeint und schließlich betont die sprachliche Forderung *Decorum* die Anpassungsfähigkeit an die jeweilige Gesellschaft. (vgl. Lagerholm, 2008: 11f.).

stilen måste anpassas till sändaren, mottagaren, ämnet, platsen och allt annat som ingår i talsituationen.“⁷. Hier kann der Bogen zurück zur P-Matrise von Melin/Lange (1995: 19) geschlagen werden.

2.2 Die stilistischen Zwecke

Der Schwerpunkt der Stilanalyse variiert je nachdem, zu welchem Zweck die Stilanalyse angewandt wird. Lagerholm (2008: 25) stellt die Zwecke der Stilistik heraus:

- Der *deskriptive* Zweck
- Der *bewertende* Zweck
- Der *normative* Zweck
- Der *interpretierende* Zweck
- Der *praktische* Zweck
- Der *kritische* Zweck

Zum einen wird der *deskriptive* Zweck genannt. Damit setzt man sich zum Ziel, dass man die Sprache in einer gewissen Situation erklären und verstehen kann und wie die Sprache folglich verschiedene Stile schafft (vgl. Lagerholm, 2008: 25). Zum anderen wird ein *bewertender* Zweck genannt und damit ist die Funktion der Sprache gemeint. Hier werden z.B. die Verständlichkeit und Schwierigkeit eines Textes untersucht. Nahe an dem *bewertenden* Zweck ist der *normative* Zweck vorzufinden (vgl. Lagerholm, 2008: 25). Die normative Stilistik sucht den meist geeigneten Stil für die jeweiligen Sprachsituation, z.B. wie man wissenschaftliche Texte schreibt (vgl. Lagerholm, 2008: 25). Viertens wird der *interpretierende* Zweck genannt. In dieser Intention wird auf die Frage *Was* näher eingegangen, d.h. man interessiert sich mehr für den Inhalt und die Struktur. Im Hinblick auf das Textmuster und die Textsorte kann der *praktische* Zweck angewandt werden. Damit zielt man darauf ab, dass man mehr Information über die Konventionen der jeweiligen Textsorte bekommt. Schließlich stellt Lagerholm (2008: 26) den *kritischen* Zweck heraus. Hier können Parallelen zur Diskursanalyse gezogen werden, weil es darum geht, was eigentlich gesagt wird. Die Bewertungen, Wortwahl und sprachlichen

⁷ Der Stil muss nach Produzent, Rezipient, Thema, Ort und allem anderen, was zu der Gesprächssituation gehört, angepasst sein. [Übersetzung, J.L.]

Konstruktionen des Produzenten werden untersucht (vgl. Lagerholm, 2008: 26). Im Hinblick auf meine Masterarbeit ist der deskriptive Zweck von Bedeutung, weil ich in meiner Analyse deskriptiv vorgehe und näher darauf eingehe, wie Lorient die Sprache des Humors bzw. der Komik in seinen Sketchs schafft.

Zum anderen listet Liljestränd (1993: 28f.) sieben Zwecke⁸ der Stilanalyse wie folgt auf:

- Bestätigung von Stileindrücken
- Textfunktion
- Textinterpretation
- Autorcharakteristisch, epochecharakteristisch, genrecharakteristisch
- Autor- oder Textattribution
- Textvergleich
- Textvorbild (im pädagogischen Sinne)

Zum einen wird die Stilanalyse angewandt, wenn der Leser zuerst ein Gefühl von einem Text bekommt und dieses Gefühl dann wissenschaftlich und methodisch belegen kann. Hier kann der Bogen zu dem von Lagerholm (2008: 25) genannten deskriptiven Zweck gezogen werden, weil es darum geht, die Sprache zu erklären, zu verstehen und die Stileindrücke wissenschaftlich zu bestätigen. Bezüglich des zweiten Zwecks, d.h. die Textfunktion, liegt der Hauptpunkt darin, dass z.B. die Verständlichkeit eines Textes untersucht wird (vgl. Liljestränd, 1993: 28). Dies liegt nahe an dem bewertenden und normativen Zweck von Lagerholm (2008: 25). Drittens wird der textinterpretierende Zweck genannt und damit setzt man sich zum Ziel, dass das *Wie* in Verbindung mit dem *Was* untersucht wird und wie ein Text als Ganzes verstanden wird (vgl. Liljestränd, 1993: 28f.). Viertens wird die Stilanalyse da angewandt, wo man einen Autor, eine Epoche oder ein Genre beschreiben will (vgl. Liljestränd, 1993: 29). Fünftens geht es in der Stilanalyse um eine Art von Detektivarbeit, wenn man versucht herauszufinden, welcher von zwei oder mehreren Autoren einen Text geschrieben hat (vgl. Liljestränd, 1993: 29). Des Weiteren ist ein Zweck der Stilanalyse der Textvergleich, entweder von zwei verschiedenen Texten von zwei verschiedenen Autoren mit

⁸ Übersetzung J.L.

gleichem Motiv oder zwei Texten bzw. Versionen von einem Autor (vgl. Liljestrand, 1993: 29). Schließlich hebt Liljestrand (1993: 30) die Tatsache hervor, dass wir das Schreiben anhand von etablierten Textmustern lernen. Dementsprechend können Texte als Vorbilder in einem pädagogischen Zweck verwendet werden. Hier wird folglich ein Text auf den sprachlichen Ebenen untersucht und dann als Textvorbild verwendet.

Im Hinblick auf den Umfang des untersuchten Materials unterscheidet man zwischen Makro- und Mikrostilistik (vgl. Cassirer, 1970: 15). Im Rahmen der Makrostilistik befasst man sich mit einer großen Auswahl von Texten und in der Mikrostilistik hingegen mit einzelnen Texten oder nur einem Text. Aufgrund der Tatsache, dass quantitative Methoden in der Makrostilistik vorkommen, gelten diese oft als Grundlage bzw. Norm für die mikrostilistischen Analysen (vgl. Cassirer, 1970: 15). Lagerholm (2008: 234) betont, dass quantitative Methoden präzise Angaben ermöglichen und zugleich einen Überblick über ein Resultat verschaffen, dem viel Material zugrunde liegt.

Zusammengefasst wirkt der Zweck auf das Vorgehen der Stilanalyse ein und die Wahl des untersuchten Textes ist mit dem Zweck verbunden (vgl. Cassirer, 2003: 234).

2.3 Stilfiguren

Um den Bogen zurück zu der Rhetorik zu schlagen, und zwar zu der sprachlichen Forderung *ornatus*, können Stilfiguren genannt werden. Die sprachliche Forderung *ornatus* bedeutet, wie bereits erwähnt worden ist, dass die normale Sprache kunstvoller gemacht wird (vgl. Lagerholm, 2008: 154). Diese Stilfiguren sind spezifische stilistische Muster, die auf den konkreten Text und seinen Stil anhand von der bewussten Ausschmückung einwirken. Cassirer (2015: 145) meint, dass die Stilfiguren drei zentrale Rollen haben, d.h. zu informieren (*docere*), zu unterhalten (*delectare*) und schließlich drittens zu inspirieren (*movere*). Aufgrund der Tatsache, dass die Stilfiguren eine unterhaltende Rolle besitzen, ist es interessant zu untersuchen, ob in den

humoristischen Elementen im Material dieser Masterarbeit Stilfiguren erkannt werden können. Darüber hinaus betont Cassirer (2015: 146), dass die Stilfiguren nach vier Prinzipien, d.h. vier Kategorien der Abweichung der sprachlichen Normen, eingeteilt werden. Dies wird auch von Fix et al. (2001: 57) hervorgehoben und diese Abweichung vollzieht sich nach folgenden Prinzipien:

1. durch Substitution sprachlicher Mittel (*immutatio*)
2. durch Auslassung sprachlicher Mittel (*detractio*)
3. durch Umstellung sprachlicher Mittel (*transmutatio*)
4. durch Zusatz von sprachlichen Mitteln (*adiectio*)

Im Anschluss daran stellen Fix et al. (2001: 57) fest, dass die Kategorisierung auch wie folgt genannt werden kann:

1. die Figuren des Ersatzes/Tropen
2. die Figuren der Auslassung
3. die Figuren der Umstellung bzw. der Anordnung/des Platzwechsels
4. die Figuren der Hinzufügung

Bei der Darstellung der jeweiligen Stilfiguren beziehen Fix et al. (2001: 57ff.) sich nicht auf die vierteilige Kategorisierung oben, sondern unterscheiden die Stilfiguren zwischen lexikalischen und syntaktischen Figuren wie folgt:

1. die lexikalischen Figuren
die Figuren des Ersatzes/Tropen
2. die syntaktischen Figuren
die Figuren der Auslassung
die Figuren der Umstellung bzw. der Anordnung/des Platzwechsels
die Figuren der Hinzufügung

Zu den lexikalischen Figuren zählen die Figuren des Ersatzes/Tropen. Bei dieser Kategorie geht es um den Ersatzmechanismus, d.h. ein Ausdruck wird durch einen anderen ersetzt (vgl. Fix et al., 2001: 57). Zu diesen Figuren zählen Metapher, Personifikation, Synästhesie, Metonymie, Periphrase, Hyperbel, Ironie und Litotes (vgl. Fix et al., 2001: 57ff.). Zu den syntaktischen Figuren zählen Figuren der (2) Auslassung, (3) Anordnung oder (4) Hinzufügung und sie sind Aposiopese, Zeugma, Ellipse, Epizeuxis, Anapher, Epipher, Parallelismus, Paronomasie, Figura etymologica, Klimax, Antithese, Oxymoron, Chiasmus, Asyndeton, Polysyndeton, Prolepse, Epiphrase und Anakoluth (vgl. Fix et al., 2001: 59:ff.). Cassirer (2015: 146ff.) orientiert sich hingegen nach der

vierteiligen Kategorisierung und ordnet die Figuren der (2) Auslassung, (3) Anordnung und (4) Hinzufügung in unterschiedliche Kategorien ein. Zu den Figuren der Auslassung zählen Asyndeton, Ellipse und Zeugma (vgl. Cassirer, 2015: 147f.). Die Stilfiguren Chiasmus, Oxymoron, Paronomasie gehören zu den Figuren der Anordnung (vgl. Cassirer, 2005: 151ff.). Zu den Figuren der Hinzufügung zählen Stilfiguren, die eine wiederholende Funktion haben, z.B. Anapher, Epipher, Polysyndeton, Parallelismus und Klimax (vgl. Cassirer, 2015: 146f.). In dieser Masterarbeit wird die Frage gestellt, ob und inwiefern die humoristischen Elemente sprachlich durch die bereits erwähnten Stilfiguren belegt werden können. Ich beziehe mich auf die vierteilige Kategorisierung nach Fix et al. (2001: 57), wobei die Kategorisierung von Cassirer (2015: 146ff.) im Hintergrund als Hilfe für die Kategorisierung bleiben soll, da Fix et al. (2001: 57ff.) die Stilfiguren nur in zwei Kategorien (lexikalisch und syntaktisch) einteilen.

Im nächsten Kapitel wird der Forschungsstand der Stilistik sowie die Forschungsfrage dieser Arbeit dargestellt. Es wird auch auf frühere Untersuchungen der Stilistik eingegangen.

3. Forschungsstand

3.1 Forschungsstand zur Stilistik

Im deutschen Sprachraum ist bezüglich der Stilistik das Werk von Barbara Sandig (1978, 1986) zentral. Mit dem Buch *Stilistik* (1986) wollte Sandig das Chaos innerhalb der Stilistik mit dem Ansatz der Pragmatik in Ordnung bringen. Anhand der Arbeit von Sandig (1986: 17) wird die Vielfalt des sprachlichen Stils berücksichtigt, wie z.B. literarische Stile, Gebrauchsstile, monologische und gesprochene Stile. Sandig (1986: 17) stellt fest, dass der Bogen von Stilistik zu anderen linguistischen Teildisziplinen⁹ gezogen werden kann. Des Weiteren betont Sandig (1986: 16), dass die Stilistik aus der Sicht der Benutzer (d.h. Produzent und Rezipient) erklärt werden soll. Neuere Tendenzen der linguistischen Stilistik heben den Ansatz hervor, dass der Stil Funktionen¹⁰ hat (vgl. Sandig, 1986: 14). Welche Intention hat der Produzent mit seinem Text und was will er damit bezwecken? Dementsprechend ist die Kommunikationssituation von Bedeutung im Rahmen der Stilistik, weil die Kommunikation immer einen Zweck bzw. eine Funktion hat.

Im schwedischen Sprachraum sind Lars Melin und Sven Lange Vertreter der Stilistik und der Stilanalyse. In ihrem Buch *Att analysera text* (1995) wird das Vorgehen einer Stilanalyse erklärt. Jede Stilanalyse fängt mit einer Intuition bzw. einem Eindruck von einem Text an, d.h. der Leser findet z.B. einen Zeitungsartikel langweilig oder ein Kochrezept amüsant. Anhand der Stilanalyse wird diese Intuition mit methodischen Grundlagen belegt und es wird auf die Frage geantwortet, wie das *Was* vermittelt wird. Sandig (1984: 377) bezeichnet dieses Stilgefühl als „der alltägliche Ausdruck für stilistische Kompetenz“. Genau wie Sandig (1986) gehen auch Melin/Lange (1995) von der Pragmatik aus. Um ein übergreifendes Bild eines Textes zu bekommen, muss der Zweck und die Situation des jeweiligen Textes berücksichtigt werden (vgl. Melin/Lange, 1995:

⁹ Zum Beispiel in der Werbesprache wird die Werbekommunikation von Hoffmann stilistisch untersucht im Sammelband *Handbuch Werbekommunikation* (Hrsg. Janich, 2012).

¹⁰ Hier spricht Lagerholm (2008: 48) von informativer, expressiver, sozialer, kognitiver, direkter, identitätsschaffender und ästhetischer Funktion.

22). Hier sprechen Melin/Lange (1995: 19) von einer „P-Matrise“, in der P für Pragmatik bzw. Produktion steht. Dieses Muster besteht aus folgenden Faktoren; die Rolle des Produzenten (wer schreibt), das Ziel des Produzenten (z.B. informativ oder expressiv), die Rolle des Rezipienten (wer liest), das Ziel des Rezipienten (warum liest der Rezipient), Medium und Thema¹¹ (vgl. Melin/Lange, 1995: 20f.).

Birger Liljestränd (1993) soll auch hervorgehoben werden. Liljestränd (1993: 147) betont, dass die gesprochene Sprache oft ein Referenzpunkt ist, was die Bestimmung des Sprachniveaus von einem Text angeht. Auf der einen Seite ist die spontane und alltägliche gesprochene Sprache vorzufinden, gegen die geplante geschriebene Sprache auf der anderen Seite (vgl. Liljestränd, 1993: 147). Sowohl die gesprochene als auch die geschriebene Sprache weisen verschiedene stilistische Merkmale auf und ein Text kann sich entweder in die Richtung gesprochen oder geschrieben stilistisch orientiert sein. Im Hinblick auf Gespräche und Dialoge in literarischen Texten, spricht Liljestränd (1993: 147) von „fingrerat talspråk“ und damit wird eine Sprache gemeint, die beinahe wie die authentische gesprochene Sprache ist. In literarischen Texten ist der Dialog von dem Autor schon vorhanden und deswegen kann man sich die Frage stellen, inwiefern der literarische Dialog in der Tat wie die authentische gesprochene Sprache ist.

Des Weiteren hat Per Lagerholm mit seinem Buch *Stilistik* (2008) einen modernen Beitrag zur Stilistik geleistet. In seinem Buch hebt Lagerholm (2008) hervor, dass er keine neue theoretische Grundlage der Stilistik vorlegt, sondern in seiner Untersuchung werden die bereits existierenden Methoden der Stilanalyse auf die neuen Medien angewandt. Lagerholm (2008: 43) betont, wie Sandig (1986: 14), dass der Sprachgebrauch im Rahmen der Stilistik untersucht wird. Dementsprechend kann der Bogen von Stilistik zur Gesprächsanalyse gezogen werden, weil der Schwerpunkt auch in der Gesprächsanalyse auf dem Sprachgebrauch liegt. Die Gesprächsanalyse interessiert sich jedoch nicht für

¹¹ Auf Schwedisch: skribentroll, skribentsyfte, läsarröll, läsarsyfte, medium och ämne (vgl. Melin/Lange, 1995: 20f.)

stilistische Fragestellungen, sondern für z.B. die Interaktion und Struktur in Gesprächen (vgl. Lagerholm, 2008: 338). Was meine Masterarbeit angeht, können Parallelen zu der Gesprächsanalyse gezogen werden, weil Dialoge als Grundlage des Materials verwendet werden. Anstatt der für die Gesprächsanalyse typischen Fragestellungen, orientiert sich meine Fragestellung an der Stilistik. Dementsprechend liegt der Schwerpunkt in erster Linie nicht auf der Struktur und Funktion dieser Textsorte, sondern auf der Reaktion der Gesprächsbeteiligten und wie sie sprachlich und humoristisch realisiert wird.

Zusammenfassend betonen die in diesem Kapitel bereits erwähnten Vertreter der Stilistik die Tatsache, dass nicht nur das *Was* sondern auch das *Wie* in einem Text anhand der Stilanalyse untersucht werden kann. Nicht zuletzt ist ein gemeinsamer Nenner der Ansatzpunkt, dass Texte sich in Textsorten¹² einteilen lassen (vgl. Brinker, 1985: 124). Jede Textsorte folgt einem Textmuster. Anstatt von Textmuster, spricht Sandig (1986: 193) von Gesprächsmuster im Hinblick auf die Gespräche. Brinker (1985) definiert Textsorte wie folgt:

Textsorten sind konventionell geltende Muster für komplexe sprachliche Handlungen und lassen sich als jeweils typische Verbindungen von kontextuellen (situativen), kommunikativ-funktionalen und strukturellen (grammatischen und thematischen) Merkmalen beschreiben. Sie haben sich in der Sprachgemeinschaft historisch entwickelt und gehören zum Alltagswissen der Sprachteilhaber; sie besitzen zwar eine normierende Wirkung, erleichtern aber zugleich den kommunikativen Umgang, indem sie den Kommunizierenden mehr oder weniger feste Orientierungen für die Produktion und Rezeption von Texten geben. (Brinker, 1985:124)

In diesem Blockzitat kommt die Tatsache vor, dass Textsorten zum Alltagswissen gehören. Dies heben auch Fix et al. (2001: 25) hervor, wenn sie von Musterwissen sprechen. Anhand dieser Einteilung von Texten in Textsorten und der etablierten Muster, erkennen wir einen gewissen Text und wissen welcher Stil genau für diesen Text gut geeignet ist (vgl. Lagerholm, 2008: 36). Der Stil jeder Textsorte ist folglich etwas Erwartbares beim Rezipienten (vgl. Göttert/Jungen, 2004: 19). Wenn wir einen Text von Lorient lesen, erwarten wir in gewisser Hinsicht einen komischen Stil, weil Lorient ein bekannter Humorist ist und seine Texte im Rahmen der Komik und Unterhaltung vorzufinden sind.

¹² Hier soll betont werden, dass Melin/Lange (1995: 23) den Begriff Texttyp verwendet. Graefen (1997: 40f.) spricht von Textart. In meiner Masterarbeit wird der Begriff Textsorte verwendet.

Des Weiteren spricht Lagerholm (2008: 37) von Stilarten und dies bedeutet einen Stil, der mit einem spezifischen Anwendungsbereich verknüpft ist, z.B. dem wissenschaftlichen Stil oder dem Gesetzstil. Wenn ein Text mit einer spezifischen Epoche verknüpft ist, spricht Lagerholm (2008: 37) von einem Epochenstil. Um den Stil eines Autors zu kennzeichnen, nennt Lagerholm den Individualstil. Der Begriff Individualstil wird von Liljestrand (1993: 27) kontrovers diskutiert, weil ein Autor teilweise von dem Sprachgebrauch der jeweiligen Epoche geprägt ist. Ein Autor kann seinen Stil im Laufe der Zeit ändern und deswegen kann man sich die Frage stellen, inwiefern man von einem Individualstil sprechen kann. Liljestrand (1993: 26) hebt jedoch den Stil von Strindberg hervor als Beispiel für einen Individualstil. In dieser Arbeit geht es vor allem um Stilelemente des Humors bei einem Autor, nämlich Lorient.

3.2 Frühere Untersuchungen aus einer stilistischen Perspektive

Was die Forschung zur Stilistik angeht, hat Misiek (2010) stilistische Mittel in Pressekommentaren analysiert. In einem ersten Schritt untersucht Misiek (2010: 146) die Funktion der stilistischen Mittel in Pressekommentaren und versucht diese zu ermitteln. In einem zweiten Schritt wird überprüft, ob die stilistischen Mittel ähnliche Funktionen in anderen argumentativen Texten haben können. Die Analyse zeigt, dass die stilistischen Mittel unterschiedliche Funktionen haben. In Pressekommentaren sind sie mit der Argumentationsstruktur eng verbunden.

Im Rahmen der Stilistik werden auch Gespräche zum Gegenstand der Stilanalyse. Lagerholm (2008: 328) analysiert ein Gespräch im Rundfunkprogramm *Kvällspasset* aus einer stilistischen Perspektive. Lagerholm (2008: 330) geht näher darauf ein, inwiefern stilistische Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen dem geplanten und dem spontanen alltäglichen Gespräch vorkommen. Die Beteiligten haben sich in einem gewissen Grad vor dem Gespräch im Rundfunkprogramm vorbereitet und deswegen ist es fraglich, inwiefern die Sprache spontan ist. In der Analyse geht Lagerholm (2008: 330)

die sprachlichen Ebenen der Reihe nach durch und untersucht u.a. die Wörter im Gespräch. Daraus ergibt sich, dass die Wörter auf junge Erwachsene zielen, da alltägliche und informelle Slangwörter verwendet werden. Die Verben sind im Aktiv und im Gespräch kommen auch mentale Verben wie *fühlen*, *denken* und *finden* vor. Dies deutet darauf hin, dass das Gespräch persönlich ist. Die Analyse zeigt, dass der Stil in diesem Gespräch dialogisch ist. Schließlich betont Lagerholm (2008: 337), dass der Stil subjektiv und expressiv ist, infolge von mentalen Verben, Tempo, Interjektionen und Ausrufen.

Drittens kann die Arbeit *Stil i fokus?* von Buskas (2009) genannt werden. In der Arbeit wird die Frage gestellt, welche Rolle die Stilistik in dem Schwedisch-als-Muttersprache-Unterricht im Gymnasium hat (vgl. Buskas, 2009: 2). Es wird näher darauf eingegangen, wie und inwiefern der Stil in der Zeitschrift *Svenskläraren* als auch auf der Webseite *lektion.se* aufgegriffen wird. In einem ersten Schritt wird untersucht, inwiefern und in welchen Zusammenhängen die Artikel in der Zeitschrift *Svenskläraren* sich mit dem sprachlichen Stil befassen. In einem zweiten Schritt wird untersucht, inwiefern und in welchen Zusammenhängen es Unterrichtspläne auf der Website *lektion.se* gibt im Hinblick auf den sprachlichen Stil. Die Resultate zeigen, dass die Stilistik nur zum Teil im Gymnasium angewandt wird (vgl. Buskas, 2009: 40). Bemerkenswert ist, dass Stilanalyse der Gebrauchstexte sowohl in der Zeitschrift *Svenskläraren* und auf der Webseite *lektion.se* vorkommen (vgl. Buskas, 2009: 37). Heutzutage spielt nicht nur literarische Textkompetenz eine Rolle im Unterricht, sondern auch die Auseinandersetzung mit Gebrauchstexten (vgl. Buskas, 2009: 37).

Im Hinblick auf diese Masterarbeit soll viertens schließlich eine Stilanalyse von Niemikorpi (2008) hervorgehoben werden, weil er näher auf den Humor in Gedichten von Povel Ramel eingeht und sie anhand der Stilistik analysiert. Er geht deskriptiv vor und versucht, den Stil zu beschreiben. Des Weiteren stellt er sich die Frage, welche Rolle der Humor in den Gedichten spielt. In der Arbeit wird sich auf die Stilfiguren fokussiert, die als humoristisch betrachtet werden können. In der Analyse werden die Gedichte auf drei Ebenen untersucht, d.h. auf

der syntaktischen, rhetorischen und lexikalischen Ebene. Die Analyse zeigt, dass einige Stilfiguren mehrmals auftreten und von Ramel verwendet werden, um einen humoristischen Stil zu schaffen. Im Hinblick auf prosodische Merkmale wird in erster Linie die Alliteration und der Rhythmus als Ergebnis dargestellt (Niemikorpi, 2008: 52). Darüber hinaus zeigt die Analyse, dass Mehrdeutigkeit, Übertreibung und Überraschung sich aus den verwendeten Stilfiguren ergeben und diese Elemente sind wiederum zentral im Rahmen des Humors (vgl. Niemikorpi, 2008: 56). Schließlich kann Niemikorpi (2008: 54) feststellen, dass die Stilfiguren Anapher und Epipher in dem untersuchten Material vorkommen, im Hinblick auf wiederholende Stilfiguren.

3.3 Forschungsfrage

Antos (1984: 20) stellt fest, dass eine Möglichkeit, den Stil zu analysieren, ist zugleich konkretes kommunikatives Handeln zu untersuchen. Was will der jeweilige Autor mit seinem Text eigentlich bezwecken? Was humoristische Texte angeht ist die Vergnügung ein zentrales Wort. Sowinski (1999: 42f.) spricht von kommunikativer Stilistik und meint damit, dass der Stil durch „die jeweilige kommunikative Intention und Strategie“ geprägt ist. Die Intention seiner Texte ist zu unterhalten. Lorient thematisiert oft alltägliche Situationen, in denen man sich gut wiedererkennt. Die von Lorient angesprochenen Themen sind für die Leser bekannt, besonders wenn es um die Kommunikation zwischen Mann und Frau in diesen alltäglichen Situationen geht. Deswegen werden in dieser Arbeit die Fragen gestellt, 1) wo der Humor vorkommt und 2) warum die Kommunikation unter den beiden lustig wird. In dieser Masterarbeit wird auch 3) auf den humoristischen Stil der jeweiligen Kommunikation in den Sketchs gezielt. Dementsprechend widmet sich diese Arbeit zum einen der Frage, inwiefern humoristische Elemente in dem untersuchten Material vorkommen, zum anderen wie diese stilistisch realisiert werden?

In diesem Kapitel wurden bereits einige Stilanalysen genannt, um den breiten Umfang der Stilistik kurz zu erläutern, wobei die Stilanalyse von Niemikorpi (2008) zentral für diese Masterarbeit ist, weil ich mich auf den Stil des Humors

beschränken werde. Zunächst wird näher auf die Definition der Stilistik eingegangen.

In Kapitel 4 wird der Humor thematisiert, weil der Humor eine zentrale Rolle in dieser Masterarbeit spielt, so wie die Stilistik. Deswegen werden Merkmale des Humors im folgenden Kapitel dargestellt.

4. Humor

4.1 Definition

Der Humor kommt täglich in unserem Leben vor, z.B. als ein spontaner Witz unter Freunden, als eine subjektive Erfahrung oder als Strategie im Rahmen der Werbung. Normalerweise verbinden wir den Humor mit Situationskomik, Ironie, Parodien, Satiren, Witzen und Stand-up Comedy und hier soll die Tatsache betont werden, dass Humor auch in anderen Kontexten vorkommt, in denen der Humor nicht erwartet ist, z.B. in Stellenanzeigen¹³. In der Werbung und im Marketing kann der Humor verwendet werden, um die Aufmerksamkeit zu fesseln¹⁴. Ermida (2008: 2) bringt die Tatsache hervor, dass alles zum Gegenstand des Humors werden kann. Des Weiteren unterstreicht Ermida (2008: 2), dass der Humor sowohl verbal als auch non-verbal ist.

Attardo (2011: 135) definiert Humor als „technical term to be intended as covering anything that is (or may) be perceived as funny, amusing, or laughable“. Die Definition von Attardo geht Hand in Hand mit der Definition von Ross (1998: 1) wie folgt: „humor is [...] something that makes a person laugh or smile“. Diese Definition wird hingegen kontrovers diskutiert, weil man etwas lustig finden kann, ohne darüber zu lachen (vgl. Ross, 1998: 1). Umgekehrt wird gelacht, ohne dass jemand die Sache besonders lustig findet. Mit anderen Worten kann der Humor ohne das Lachen sein und das Lachen fordert nicht unbedingt Humor. Das Lachen kann nämlich ein Zeichen für Furcht oder Peinlichkeit sein (Ross, 1998: 1).

¹³ Vgl. Oikarinen/Söderlund (2016): "The effects of humour in online recruitment advertising.". In der Arbeit untersuchen Oikarinen/Söderlund, wie der Humor in den Stellenanzeigen auf die Bewerber_innen einwirkt. Die Analyse zeigt, dass der Humor eine negative Einwirkung auf die Bewerber_innen hat. Bemerkenswert ist jedoch, dass viele Personen die Stellenanzeige in den sozialen Medien teilen wollten aufgrund des Humors, was zugleich gut für das Unternehmen ist. Dadurch verbreitet das Unternehmen seine Bekanntheit.

¹⁴ In dem Fenster eines Lebensmittelgeschäfts in Ostbotttnien, in dem die Öffnungszeiten zu sehen sind, kann man erfahren, dass das Geschäft um 6:02 Uhr jeden Tag öffnet. Normalerweise öffnet ein Geschäft Punkt sechs bzw. Punkt sieben. Daraus ergibt sich etwas Komisches und viele Menschen reden darüber, was zugleich kostenloses Marketing für das Geschäft bedeutet. Hier wird dementsprechend der Humor als einen Marketingfaktor verwendet.

4.2 Der soziale Aspekt des Humors

Im Grunde genommen möchten wir den Humor verstehen (vgl. Kotthoff, 2006: 273). Erfahrungsgemäß wird die Situation schnell unangenehm, wenn die anderen lachen und man selbst einen Witz überhaupt nicht verstanden hat. Ross (1998) untersucht in welcher Art und Weise der Humor in geschriebener sowie gesprochener Sprache realisiert wird und die Rolle des Humors bezüglich sozialer Attitüden und anderer sozialer Aspekte. Ross (1998: 1) hebt in *The Language of Humour* hervor, dass das Lachen ein soziales Phänomen ist, weil wir öfter zusammen lachen. Wenn man beispielsweise eine lustige Komödie im Fernsehen zusammen mit Leuten anschaut, die keine Miene verziehen, findet man selbst die Komödie immer weniger lustig (vgl. Ross, 1998: 1). Wenn die anderen hingegen lachen, lacht man normalerweise auch. Des Weiteren kann man seine Zugehörigkeit bzw. seinen Abstand zu einer Gruppe durch den Humor zeigen (vgl. Ross, 1998: 2). Mit seinen Witzen kann man Menschen inkludieren bzw. exkludieren. Bemerkenswert ist die Tatsache, dass ein Witz lustiger wird, wenn man sich selbst irgendwie im Witz wiedererkennt oder wenn man die Zielgruppe des jeweiligen Witzes gut findet (vgl. Kotthoff, 2006: 275; nach Zillmann, 1983). Dies ist für die Sketchs von Lorient relevant, weil es hauptsächlich um alltägliche Situationen geht. Dementsprechend erkennt man sich selbst in den Situationen wieder und man lacht nicht nur über die in den Sketchs Beteiligten, sondern auch implizit über sich selbst. Schließlich bringt Ross (1998: 53) hervor, dass der Humor mit der Verhöhnung gleichgesetzt werden kann, weil es teilweise um Angriffe geht und Bemühungen, sowohl Macht als auch Status aufrechtzuerhalten.

4.3 Die Theorien des Humors

Es gibt Theorien, die näher auf den Humor eingehen. Diese Theorien erklären zugleich, wie der Humor realisiert wird und welche Funktion der Humor in verschiedenen Kontexten hat. Zunächst erfolgt ein Überblick über diese Theorien.

Im Anschluss an den sozialen Aspekt des Humors soll zum einen „the disparagement theory“ hervorgehoben werden (vgl. Ermida, 2008: 15). Die Theorie der Verunglimpfung betont das asymmetrische Verhältnis zwischen zwei oder mehreren Personen. Genau darin liegt der Humor für diejenige, die als Vorgesetzte gelten (vgl. Ermida, 2008: 15). Laut Ermida (2008: 15) ist der Schwerpunkt dieser Theorie folglich: „When one laughs, one laughs *at* someone“. Das Lachen ist sozusagen eine Art öffentlicher Demütigung (Ermida, 2008: 19; nach Bergson, 1900: 135). Es sollte auch nicht unerwähnt bleiben, dass der Humor keine Sympathie bei den am Lachen beteiligten erwecken soll, weil sie dann nicht lachen wollen (vgl. Ermida, 2008: 19). Stattdessen haben sie Mitleid mit den Opfern und dann ist der Humor verloren.

Zum anderen bringt Ermida (2008: 22) „the release theory“ hervor und damit wird der Humor als eine Art der Befreiung geschildert. Diese Theorie ist in erster Linie relevant im Rahmen der Psychologie. In dieser Theorie sind Begriffe wie Vergnügung und Entschädigung zentral und das Lachen wird als eine Befreiung von Normen und Regeln betrachtet (vgl. Ermida, 2008: 22).

Drittens schließlich wird „the incongruity theory“ thematisiert. Diese Theorie wird auch von Ross (1998: 7) dargestellt, wobei die Inkongruenz im Humor zentral ist. Die Theorie der Inkongruenz, d.h. Nichtübereinstimmung, betont die unerwarteten Elemente, die sich im Rahmen des Humors zeigen. Der Humor wird folglich davon geschaffen, was erwartet wird und davon, was tatsächlich passiert (vgl. Ross, 1998: 7). Ermida (2008: 25) fasst zusammen, dass der Humor sich aus Kontrasten und Überraschungen ergibt. Laut Ross (1998: 8) kommen folgende Elemente im Rahmen der Inkongruenz vor:

- „There is a conflict between what is expected and what actually occurs in the joke.
- The conflict is caused by an ambiguity at some level of language.
- The punchline is surprising, as it is not the expected interpretation, but it resolves the conflict: 'Have you got a light, Mac?' 'No, but I've got a dark brown overcoat.'“

In diesem Beispiel zeigt sich die Doppeldeutigkeit durch die Bedeutung von den Wörtern „light“ und „Mac“. Person B interpretiert die Frage, als würde „Mac“ auf einen Regelmantel Bezug nehmen, nicht auf den Namen Mac.

4.4 Merkmale des Humors in Witzen

Warum lachen wir eigentlich und warum finden wir etwas lustig? Kotthoff (2006: 273; nach Raskin 1985) stellt fest, dass der Rezipient Erwartungen an Witze bzw. humoristische Sketchs aufgrund des Aufbaus dieser Textsorte hat. In einem Witz lässt sich der Rezipient z.B. auf *punch-lines*¹⁵ fokussieren. Ross (1998: 42) bringt die dreiteilige Struktur der Witze über den Engländer, Schotten und Irländer¹⁶ zur Sprache, was die Erwartungen beim Rezipienten angeht. Die zwei ersten bauen ein Muster auf und die punch-line kommt beim dritten als eine humoristische Wendung vor (vgl. Ross, 1998: 42). Im humoristischen Kontext entwickelt sich die dreiteilige Struktur zur Antiklimax und ein Humorist kann anhand dieser Struktur geistreiche Äußerungen machen (vgl. Ross, 1998: 42). Hier kann der Bogen zu unserem Alltag geschlagen werden im Hinblick auf die Magie der Zahl Drei. Die meisten kennen das Sprichwort „Aller guten Dinge sind drei“.

Anschließend sollen Merkmale des Humors genannt werden und Ross (1998: 4) bringt folgende Merkmale vor: „*wordplay and ambiguity, taboo-breaking, attacking a target, allusion and intertextuality, nonsense or the absurd*¹⁷“. Diese Merkmale werden oft im Kontext des Humors thematisiert und sie sind folglich ein Grund dafür, warum wir etwas humorvoll finden. Zunächst wird näher auf diese Merkmale eingegangen.

Im Anschluss an die Theorie der Inkongruenz werden Wortspiel und Zweideutigkeit genannt und ein Beispiel dafür ist:

¹⁵ Ein Beispiel auf punch-line Humor ist Folgendes: „He: Your nagging goes right in one ear and out the other. She: That’s because there is nothing in between to stop it.“ (Kotthoff, 2006: 274). Punch-lines sind dementsprechend komische Schlusseffekte.

¹⁶ Die dreiteilige Struktur ist auch in den schwedischen Witzen über einen Deutschen, einen Dänen und Bellman deutlich.

¹⁷ Hervorhebung J.L.

„Man in a bar: ‚I just got a bottle of gin for my mother-in-law‘. Second man: ‚Sounds like a good swap‘.“ (Ross, 1998: 3).

Hier kommt eine Art von Mehrdeutigkeit vor, weil der Mann in der Kneipe mitteilen will, dass er eine Flasche für seine Schwiegermutter hat. Stattdessen hat der zweite Mann die Äußerung so verstanden, als hätte der Mann eine Flasche gegen seine Schwiegermutter eingetauscht. In diesem Witz entsteht ein Konflikt infolge der Mehrdeutigkeit und die punch-line ist überraschend und unerwartet. Der Rezipient wird aufgrund der Mehrdeutigkeit irregeführt. Auch Noreen (1941: 100) betont, dass ein Witz oft eine Zweideutigkeit besitzt und daraus ergibt sich der komische Effekt. Die Mehrdeutigkeit taucht auf der sprachlichen Ebene auf, z.B. können Homofone, d.h. gleichlautende Wörter, auf der phonologischen Ebene Mehrdeutigkeit ergeben (vgl. Ross, 1998: 9). Des Weiteren können auch die Intonation und Betonung eine Rolle für die Mehrdeutigkeit spielen. Hier soll betont werden, dass die humoristischen Effekte auf der phonologischen Ebene dementsprechend besser in der gesprochenen Sprache erkannt werden als in der geschriebenen Sprache (vgl. Ross, 1998: 9). Was die Graphologie angeht, lässt der Humor sich in solchen Beispielen besser visualisieren und im schwedischen Sprachraum werden u.a. Leerzeichen in Komposita häufig diskutiert. Auch auf der syntaktischen Ebene kommt die Mehrdeutigkeit vor und dies ist besonders häufig in den Überschriften einer Zeitung (vgl. Ermida, 2008: 57).

Zum anderen wird der Tabubruch als ein Merkmal des Humors genannt und an dieser Stelle bringt Ross (1998: 65ff.) Sex, Tod und Religion als universale Tabuthemen hervor. Aus diesen Tabuthemen bzw. Tabuwörtern ergibt sich ein Schock, wie z.B. im Folgenden:

„Two cows in a field. One says, ‚Moo‘. Other says, ‚You bastard, I was going to say that‘.“ (Ross, 1998: 3).

In diesem Beispiel kommt das Wort *bastard* vor. Es wird lustig, weil die Kuh sich in dieser Art äußert. Man erwartet ja nicht, dass eine Kuh sprechen kann.

Drittens wird der Angriff auf jemanden erwähnt und dies zeigt sich z.B. wie folgt:

„If Noel Edmonds, Stalin and Hitler were in a room and you had only two bullets in your gun, who do you shoot? Noel Edmonds – twice.“ (Ross, 1998: 3).

Hier wird die TV-Persönlichkeit Noel Edmonds angegriffen. Hier muss der Rezipient Wissen über die Geschichte haben, um zu verstehen, dass man in der Realität nicht Noel Edmonds erschossen hätte. In diesem Witz kommt eine Art von Tabuthema vor, weil man Hitler, Stalin und das Töten bzw. das Ermorden thematisiert. Im Hinblick auf den Angriff auf jemanden in Witzen kann der Bogen zurück zu den sozialen Attitüden gezogen werden, weil sie sich in den Witzen widerspiegeln. Die Auffassung, dass Blondinen doof und naiv sind, wird in den Witzen über Blondinen thematisiert.

Zum dritten wird die Anspielung als ein humoristisches Merkmal genannt, d.h. dass der Witz auf etwas Bekanntes anspielt (vgl. Ross, 1998: 4). Das englische Sprichwort „When the going gets tough, the tough get going“ wird lustig durch folgende Anspielung: „When the going gets though, the tough go shopping“ (vgl. Ross, 1998: 3). Um diese Witze zu verstehen und lustig zu finden, muss der Rezipient die Anspielung erkennen. Der Wiedererkennungsgrad bezüglich des Shoppengehens ist wahrscheinlich höher bei einer Frau als bei einem Mann, aber die Beiden kennen das insofern, dass die Frauen gern shoppen gehen als eine Art der Belohnung oder Ermunterung.

Anschließend soll auch die Tatsache erwähnt werden, dass Ross (1998: 40f.) die Konversationsmaximen¹⁸ im Hinblick auf den Humor nennt. Im folgenden Witz wird die Maxime der Quantität verletzt, da der Mann nur das Wort *woman* verwendet: „A: I saw Mr X having dinner with a woman yesterday. B: Really? Does his wife know about it? A: Of course she does. She was the woman he was having dinner with.“ (Ross, 1998: 40). Infolge der Verletzung der Konversationsmaxime, ist dieser Witz lustig. In diesem Beispiel wird die Konversationsmaxime genauer gesagt die Maxime der Quantität, als ein Werkzeug verwendet, um Humor zu schaffen.

¹⁸ Die Konversationsmaximen sind: Maxime der Quantität (sei informativ!); Maxime der Qualität (sei wahrhaftig!); Maxime der Relevanz (sei relevant!); Maxime des Stils/der Modalität (sei klar!) (vgl. Einarsson, 2004: 240).

Ermida (2008: 48) merkt an, dass der Humor literarische Stilelemente auf der phonologischen Ebene nutzt, z.B. Reime, Rhythmus, Alliteration und Assonanz. Im Hinblick auf die Alliteration kann „*fast food*“, „*hitch hiker*“ und „*back-to-basics*“ als Beispiele aus dem Englischen genannt werden (vgl. Ermida, 2008: 50). Des Weiteren sind „*mumbo-jumbo (meaningless chatter)*“ und „*teeny-weeny (very small)*“ Beispiele der reimenden Assonanz (vgl. Ermida, 2008: 50). Die reimende Assonanz zeigt sich auch in Wortspielen wie folgt: „*What’s a stupid finger? – a dumb thumb*“; „*What’s an indolent flower? – a lazy daisy.*“ (vgl. Ermida, 2008: 51). Ermida (2008: 201ff.) nennt auch die rhetorischen Mittel Hyperbel, d.h. eine Übertreibung, und Ironie als Stilelemente in humoristischen Texten. Ermida (2008: 12; zitiert nach Dumarsais, 1730: 156) definiert Ironie wie folgt: „Irony [...] is a figure through which one wants to make others understand the opposite of what one says: thus the words one uses in irony are not to be taken in their literal sense.“

Schließlich geht Ross (1998: 93) näher auf die bekannte Situationskomödie *Friends* ein und stellt sich die Frage, inwiefern die Charaktere spezifisches humoristisches Potenzial besitzen. Um dies genauer zu erklären, kann man fragen, ob eine Äußerung von dem Charakter Ross auch lustig wäre, wenn z.B. Phoebe die gleiche Äußerung gesagt hätte. Vielleicht ist die Äußerung am lustigsten, wenn Ross sie sagt, weil die Zuschauer Ross und sein Verhalten kennen. Diese Frage kann gestellt werden im Hinblick auf die Sketch von Lorient, weil es da um die Stereotypen der Mann und Frau geht. Inwiefern liegt der Humor an den jeweiligen Stereotypen und wie wird der Humor durch diese Stereotypen ermöglicht?

Bisher sind die Merkmale des Humors vor allem in Bezug auf Witze genannt worden. Man kann die Frage aufwerfen, inwiefern die humoristischen Merkmale in kurzen Witzen auch in Erzählungen bzw. längeren Texten vorkommen. Zunächst soll näher auf den Humor in Erzählungen und längeren Texten eingegangen werden, weil die ausgewählten Sketchs dieser Arbeit nicht in Form eines Witzes sind.

4.5 Merkmale des Humors in Erzählungen und längeren Texten

Ein Unterschied zwischen Witzen und humoristischen Erzählungen ist die Länge. Ein humoristischer Text steht unter anderen Bedingungen als ein Witz im Hinblick auf die Länge und eventuelle Punch-lines. Marzalek (2013: 393) untersucht, wie der Humor in Romanen realisiert wird. In diesem Zusammenhang spricht Marzalek (2013: 393) von „humorous world“. Mit der humoristischen Welt¹⁹ in einer Erzählung bzw. in einem Roman ist Folgendes gemeint, dass mehrere humoristische Themen eine humoristische Ganzheit in dem jeweiligen Text bilden. Im Anschluß daran betont Marzalek (2013: 417): „[...] it is often the construction of a narrative world that contributes to the creation of humour in narrative texts [...]“. Marzalek untersucht zum einen, welche Elemente ein Autor verwendet, um diese humoristische Welt bzw. den Humor in den Romanen zu schaffen, zum anderen wie diese Elemente realisiert und kombiniert werden. Hier soll auch betont werden, dass der Kontext um den Text herum eine Rolle spielen kann. Bei längeren humoristischen Texten soll der Autor dem Rezipient Hinweise dafür geben, wie der jeweilige Text interpretiert werden soll, weil ein humoristischer Text nicht so leicht zu erkennen ist, wie einen Witz. Deswegen bringt Marzalek (2013: 409) die Tatsache hervor, dass der Autor „cues“, d.h. Stichwörter oder Hinweise, benutzen soll, um einen humoristischen Modus zu schaffen. Im Hinblick auf das Material in dieser Masterarbeit kann angenommen werden, dass die humoristische Welt schon vorhanden ist, da der Rezipient gleich den Namen Lorient erkennt. Der Rezipient kann deswegen den Text in der humoristischen Welt einbetten und weiß auch, dass der Text humoristisch interpretiert werden soll.

Marzalek (2013: 393) bringt die Tatsache hervor, dass der Kontext eine Bedeutung hat, was die Interpretation des Humors in den Romanen angeht. Im Anschluss daran nennt Marzalek (2013: 394f.) „local humour“ und „extended humour“, wo das erstgenannte darauf zielt, dass der Humor kontextunabhängig ist. Man versteht den Humor in der jeweiligen Aussage, ohne den ganzen Text

¹⁹ Übersetzung J.L.

bzw. Erzählung zu lesen. Mit „extended humour“ hingegen wird der Humor von den Rezipienten wahrgenommen, falls ihm der Kontext bekannt ist und der Humor wird nur als Humor im Rahmen des jeweiligen Kontextes wahrgenommen und sein vollständiges Potential wird durch diesen Kontext erreicht (vgl. Marzalek, 2013: 395). Als Beispiel nennt Marzalek (2013: 395; zitiert nach Fielding, 2004: 38) folgende Aussage von *Bridget Jones*: „5 a.m. [I] [a]m [sic!] never, never going to drink again as long as [I] live“. Um die Lustigkeit dieser Aussage völlig zu verstehen, sollte man Wissen über Bridget Jones haben, d.h. man soll den Kontext, in dem diese Aussage eingebettet ist, besser kennen und zwar dass sie oft Pech in ihrem Leben hat (vgl. Marzalek, 2013: 395).

Um eine Erzählung lustig zu machen, werden zum einen oft Stereotypen verwendet, die während des Lesens von den Rezipienten gestaltet werden (vgl. Marzalek, 2013: 398f.). Hier kann der Bogen zu meiner Arbeit gezogen werden, da es in den Sketchs von Lorient um die Kommunikation zwischen Mann und Frau geht. Inwiefern und wie werden Stereotypen von Frauen und Männern im ausgewählten Material realisiert? Zum anderen wird in humoristischen Texten mit der Wiederholung und Variation gespielt, z.B. Wörter und Satzgefüge werden wiederholt (vgl. Marzalek, 2013: 402). Dies wird gemacht, so dass der Rezipient sich nicht auf neue Information fokussieren muss (vgl. Marzalek, 2013: 409). Deswegen tritt das schon Bekannte auf. Die Wiederholung kann auch dazu dienen, etwas hervorzuheben.

An dieser Stelle soll auch die Diplomarbeit „*Innenseite der Trauer*“. *Zum Umgang mit Komik in ausgewählten Inszenierungen von Martin Kušej* von Sigrid Blauensteiner (2008) erwähnt werden. Sie schreibt im Rahmen des Studiums der Theaterwissenschaft und untersucht die Komik in diesem Kontext. In ihrer Arbeit bezieht sie sich auf die Komiktheorie von Bergson (vgl. Blauensteiner, 2008: 8; zitiert nach Bergson, 1998²⁰), die den Widerspruch zur Sprache bringt. Hier geht es um Widersprüche in Aussage und Aktion, d.h. „[...] wenn Aussage

²⁰ vgl. Bergson, Henri: *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen*. Frankfurt am Main: Luchterhand, 1988.

und widersprüchliches Verhalten gleichzeitig beobachtet werden können, erscheint das komisch.“ (Blauensteiner, 2008: 34).

Aufgrund der humorvollen Prägung der Sketchs von Lorient lässt sich zum einen fragen, inwiefern die bereits erwähnten humoristischen Elemente in den Texten von Lorient wiederzufinden sind. Zum anderen lässt sich fragen, wie diese Elemente stilistisch realisiert werden. Die Humorelemente, die in dieser Arbeit untersucht werden, sind in Tabelle 1 unten dargestellt.

Tabelle 1: Eine Zusammenfassung der humoristischen Elemente

Humoristische Elemente	Definition
Widerspruch	Widerspruch in Aussage und Aktion
Inkongruenz	Nichtübereinstimmung und unerwartete Elemente z.B. Mehrdeutigkeit und Wortspiel
Tabu Stereotypen	Tabuthemen werden thematisiert, z.B. Tod und Religion ----- Stereotypen werden vor allem in längeren Erzählungen verwendet und wird von den Rezipienten während des Lesens gestaltet
Absurdität	Unsinn bzw. Nonsense
Anspielung	auf etwas Bekanntes anspielen
Angriff auf jemanden	z.B. Witze über Blondinen
Ironie	Äußerung soll nicht konkret interpretiert werden bzw. irreführende Information wird gegeben

5. Dialogstruktur

Das Forschungsgebiet, das sich mit dem Gespräch als Untersuchungsgegenstand sowie mit der Sprachverwendung befasst, ist die Pragmatik, in der die Gesprächsanalyse als eine Methode verwendet werden kann. Das Ziel der Gesprächsanalyse ist zu untersuchen, „*wie* Menschen Gespräche führen“ (vgl. Deppermann, 2001: 9). Die Gesprächsanalyse untersucht anhand von welchen Prinzipien und sprachlicher kommunikativen Mittel die Gesprächsbeteiligten ihren Austausch gestalten (vgl. Deppermann, 2001: 9).

5.1 Der Dialog

In dieser Masterarbeit werden Sketchs in Form von Dialogen von Lorient als Material verwendet. Demgemäß soll der Begriff Dialog kurz erklärt werden. Kilian (2005: 3) definiert den Dialog aus einer sprachwissenschaftlichen Perspektive als „eine im Medium der Sprache geführte, thematisch gebundene Interaktion mit mindestens zwei in den Rollen von Sprecher/Schreiber und Hörer/Leser einander abwechselnd Beteiligten“. Darüber hinaus nennt Kilian (2005: 5), dass der Dialog in der gesprochenen Sprache als Gespräch definiert wird. In der geschriebenen Sprache lässt sich hingegen der Dialog als Korrespondenz definieren. In dieser Masterarbeit wird nicht näher auf das Gespräch zwischen Mann und Frau aus einer gesprächsanalytischen Perspektive eingegangen, sondern der Dialog dient als Textsorte des ausgewählten Materials. Die Kommunikation zwischen Mann und Frau in den Dialogen ist eine Erscheinungsform dieser Textsorte.

5.2 Die Kommunikation und humoristische Kooperation

Fix (1996: 55; nach Heringer, 1990) bringt hervor, dass die Kommunikation im Grunde genommen kooperativ ist, solange man sich verständlich machen will.

Fix (1996: 55; zitiert nach Heringer, 1990: 87) sagt wie folgt:

„Diese grundlegende Kooperation bildet den äußersten Rahmen jeder Kommunikation. Erst innerhalb dieses Rahmens ist kommunikative Kooperation möglich. Ich kann mich gut nur mit jemandem streiten oder auseinandersetzen, der mich auch versteht [...] Kommunikation ist ein Zusammenspiel kooperativer und kompetitiver Zielsetzungen.“

Aber die äußere Grenze ist Kooperation, sie besteht in gemeinsamen Konventionen und gemeinsamem Wissen.“

Wenn die Kommunikation innerhalb der Gesprächsanalyse sowie Pragmatik untersucht wird, geht man oft von den von Grice genannten Konversationsmaximen aus (vgl. Einarsson, 2004: 240). Die Konversationsmaximen liegen dem kooperativen Handel zugrunde und sie sind:

- Maxime der Quantität *Sei informativ!*
- Maxime der Qualität *Sei wahrhaftig!*
- Maxime der Relevanz *Sei relevant!*
- Maxime der Modalität *Sei klar!*

Anhand dieser Konversationsmaximen kann das Misslingen einer Kommunikation untersucht werden. Dies wird u.a. von Fix (1996: 53) untersucht, wenn sie in ihrer Arbeit näher darauf eingeht, ob und wie diese Maximen im Dialog „Das Ei“ von Lorient eingehalten bzw. hintergangen werden. Fix (1996: 53) macht eine „Text- und Stilanalyse unter dem Aspekt der kommunikativen Ethik“, da sie sich die Frage stellt, wie das sprachliche Handeln in den Maximen ausgedrückt ist. Die Analyse von Fix (1996) zeigt, dass ein Gespräch gelingt, wenn die im Gespräch Beteiligten das Prinzip der Kooperation beachten. Im Hinblick auf die Arbeit von Fix (1996) soll betont werden, dass der untersuchte Dialog kein echtes Gespräch ist, sondern ein von Lorient verfasster Dialog zwischen Mann und Frau.

Im Rahmen des Humors hebt Ermida (2008: 167; nach Raskin, 1985: 103) hervor, dass die Konversationsmaximen von Grice sich auf humoristische Texte wie folgt anwenden lassen:

- „Quantity: Give exactly as much information as is necessary for the joke;
- Quality: Say only what is compatible with the world of the joke;
- Relation: Say only what is relevant to the joke;
- Manner: Tell the joke efficiently“

Ermida (2008: 168) befasst sich mit dem Humor in kurzen Erzählungen und bringt die Tatsache zur Sprache, dass die Konversationsmaximen in dieser Textsorte missachtet werden. Um die Ironie und Hyperbel zu schaffen, muss die Information falsch bzw. irreführend sein und daher ist die Maxime der Qualität verletzt (Ermida, 2008: 168). Was die Maxime der Quantität angeht, kann ein

Erzähler zuweilen zu wenig Information geben, wenn es um Untertreibung oder Sarkasmus geht (Ermida, 2008: 168). Zusammenfassend meint Ermida (2008: 169), dass die Verstöße gegen das Prinzip der kommunikativen Kooperation dem Humor in kurzen Erzählungen zugrunde liegen. In dieser Masterarbeit wird der Fokus nicht auf die Konversationsmaximen gelegt, aber es soll jedoch betont werden, dass Lorient mit der kommunikativen Kooperation in seinen Texten spielt.

5.3 Die Kommunikation zwischen Mann und Frau

Aufgrund der Tatsache, dass Lorient oft die Kommunikation zwischen Mann und Frau thematisiert, soll zunächst näher auf die männliche bzw. weibliche Sprache²¹ eingegangen werden. Meine Masterarbeit findet sich nicht im Rahmen der Soziolinguistik und deswegen wird die Kommunikation zwischen Mann und Frau in diesem Kapitel nur kurz erläutert.

Edlund et al. (2007: 56) stellen sich die Frage, ob es eine Frauen- und Männersprache gibt aufgrund von den oft vorkommenden Missverständnissen zwischen Mann und Frau und woran das eigentlich liegt. In dem populärwissenschaftlichen Buch *Männer sind vom Mars, Frauen von der Venus* betont Psychologe John Gray, dass Männer und Frauen sich missverstehen, weil sie in verschiedenen Weisen kommunizieren, als hätten sie verschiedene Sprachen gesprochen. Des Weiteren meint Gray, dass Wörter und Phrasen verschiedene Bedeutungen für eine Frau und einen Mann haben. (Edlund et al., 2007: 56.)

Edlund et al. (2007: 58) stellen fest, dass unsere Vorstellungen von männlichen bzw. weiblichen Sprachgebrauch auch die jeweiligen sprachlichen Handlungen beeinflussen. Wenn wir erwarten, dass eine Frau unwesentliche Sachen plappert, tun folglich die Frauen dies. In der Sprachgemeinschaft schaffen wir

²¹ Dass man überhaupt einen Begriff wie Frauen- und Männersprache im Rahmen der Soziolinguistik hat, deutet darauf, dass es geschlechtsbedingte Unterschiede geben muss. Hier soll jedoch betont werden, dass das Sprachsystem gleich unter den Männern und Frauen ist. Was interessant ist, ist wie dies in der Praxis verwendet wird (vgl. Norrby/Håkansson, 2015: 121).

Stereotypen von männlichem und weiblichem Sprachgebrauch und unsere sprachlichen Handlungen werden in einem gewissen Grad davon geprägt (vgl. Edlund et al., 2007: 62). Dementsprechend könnte man von einer Frauen- und Männersprache reden. An dieser Stelle soll auch betont werden, dass der Kontext eine Rolle für den Sprachgebrauch der Männer und Frauen spielt. Ist das Gespräch formell bzw. informell, sind die Beteiligten bekannt und welches Ziel hat das Gespräch? (vgl. Norrby/Håkansson, 2015: 137.)

Einarsson (1984: 10) bezieht sich auf die Arbeit *A cultural approach to male-female communication* von Maltz & Borker (1982), wenn er Unterschiede des Gesprächsstils von Männern und Frauen nennt. Zum einen stellen Frauen öfter Fragen und verwenden Gesprächspartikeln in den Gesprächen. Durch diese Gesprächspartikel wird die Anwesenheit der jeweiligen Sprecherinnen signalisiert und sie betonen sich im Gespräch. Zum anderen verwenden die Frauen oft Personalpronomen und markieren dadurch die Nähe zu dem Gesprächspartner. Die Männer unterbrechen oft die Frauen und weisen sowohl einen gleichgültigen als auch kritischen Gesprächsstil auf. In einem Gespräch teilen die Männer öfter Fakten und Meinungen mit. Schließlich hebt Einarsson (1984: 8) hervor, dass Missverständnisse in der Kommunikation zwischen Mann und Frau oft passieren infolge von indirekten Sprachhandlungen. Aufgrund der bereits erwähnten Tatsache, dass Männer und Frauen Wörter und Phrasen in verschiedener Art und Weise interpretieren, gilt dasselbe für indirekte Sprachhandlungen. Eine direkte Sprachhandlung ist z.B. *Kannst du das Fenster öffnen?*. Eine indirekte Sprachhandlung hingegen ist z.B. *Es ist warm hier*. In der indirekten Sprachhandlung wird implizit genannt, dass die Person möchte, dass jemand das Fenster öffnet, weil es warm ist. Die erwähnten Kenntnisse werden in der Analyse bloß dann thematisiert, falls sie offensichtlich sind.

6. Material und Methode

In dieser Masterarbeit liegt der Schwerpunkt darauf, wie Lorient Humor in seinen Texten stilistisch schafft. Als Grundlage der Analyse dienen dementsprechend drei Texte von Lorient. Die Texte sind nach zwei Kriterien ausgewählt. Zum einen sollen sie formal der selben Textsorte entsprechen. Aufgrund der Tatsache, dass humoristische Stilelemente untersucht werden, sind humorvolle Sketchs für diesen Zweck gut geeignet. Zum anderen soll das Thema der Dialoge ähnlich sein. Deswegen sind die Sketchs *Feierabend* (1977), *Garderobe* (1980) und *Fernsehabend* (1997) ausgewählt, da es hier hauptsächlich um die Kommunikation zwischen Mann und Frau in alltäglichen Situationen geht, dies jedoch in einer zugespitzten Art und Weise. Die ausgewählten Dialogen sind auch filmatisiert bzw. animiert worden aber in meiner Masterarbeit liegt der Schwerpunkt auf dem Stil verbaler Kommunikation. Deswegen werden die Dialoge in Form von geschriebenem Text untersucht. Dies bedeutet, dass nonverbale Kommunikation nicht berücksichtigt wird.

Im Hinblick auf die Struktur des Materials in dieser Arbeit können Parallelen zum Drama gezogen werden, weil die Struktur in den Sketchs Ähnlichkeiten mit der Struktur im Drama aufweist. Marx (2012: 105) nennt die Figur, die Handlung und den Dialog als drei Bausteine des Dramas und diese drei Bausteine bilden dementsprechend ein Dreiecksverhältnis (vgl. Marx, 2012: 121). Der Begriff Figur zielt auf „[...] die im Bühnengeschehen (re-)präsentierten Personen, ob sich diese nun schriftlich wie im gelesenen Drama oder körperlich im inszenierten Drama manifestieren.“ (Marx, 2012: 105). Im Anschluss an den Begriff Figur nennt Marx (2012: 105) den Terminus Rolle: „[d]ie Rolle besteht aus einer Auswahl von Eigenschaften, biografischen Angaben, Haltungen und Verhaltensweisen, welche der Autor zur Charakterisierung zur Verfügung stellt“. In meinem Material dienen die Frau und der Mann als Figuren bzw. Rollen. Der zweite Baustein ist die Handlung und damit wird „die Abfolge von Geschehnissen“ gemeint (Marx, 2012: 110). In den Sketchs von Lorient kommt immer eine Handlung vor, in der die Frau und der Mann beteiligt sind. Der dritte

Baustein bzw. das dritte Grundelement des Dramas ist der Dialog. Marx (2012: 115) stellt fest, dass die Sprache in den Dramen zum größten Teil dialogisch ist. Anschließend betont Marx (2012: 116) die dramatische Ironie und meint wie folgt: „[...] die Situation [...], in der eine auf der Bühne gesprochene Replik für das Publikum eine andere Bedeutung hat als für die Figuren, weil das Publikum über einen Informationsvorsprung verfügt“. Umgekehrt kann eine Situation entstehen, „in der die Figuren über mehr Wissen verfügen als das Publikum“ (Marx, 2012: 116). In meinem Material gelten die erwähnten Grundelemente, d.h. Figur, Handlung und Dialog als Bausteine in den jeweiligen Sketchs. Deswegen kann in einem gewissen Grad von Drama gesprochen werden, obwohl es in dieser Arbeit nicht explizit um das Drama geht.

In dieser Masterarbeit beziehe ich mich auf die Aussage, dass Texte immer einen Stil aufweisen (vgl. Lagerholm, 2008: 23). Dieser Ansatzpunkt dient als methodische Grundlage meiner Masterarbeit. Die Frage ist nun, wie sich dieser Stil realisiert.

Laut Fix et al. (2001: 217) wird sprachlicher Stil durch die „[...] Art und Weise (das WIE), mit der das Mitzuteilende (das WAS) im Hinblick auf einen Mitteilungszweck (das WOZU) [...]“ definiert. Innerhalb der Stilistik ist das *Wie*, d.h. die Frage nach der Funktion von Bedeutung. Des Weiteren betont Lagerholm (2008: 30), dass der Stil auf verschiedenen sprachlichen Ebenen untersucht werden kann, z.B. auf der phonologischen, lexikalischen und syntaktischen Ebene. Auf der phonologischen Ebene sind Reime und rhythmischer Klang vorzufinden (vgl. Melin/Lange, 1995: 14). Auf der lexikalischen Ebene sind die Eigenschaften der Wörter, z.B. die semantischen Eigenschaften, die Wortart und das Stilniveau (vgl. Melin/Lange, 1995: 14). Auf der syntaktischen Ebene werden die Sätze mit ihrer Struktur und Komplexität untersucht (vgl. Melin/Lange, 1995: 15). Hier soll auch der Begriff Stilelement definiert werden. Ein Stilelement ist eine sprachliche Konstruktion, die auf der sprachlichen Ebene vorzufinden ist (vgl. Lagerholm, 2008: 31). Die Stilelemente sind dementsprechend morphologische, lexikalische oder syntaktische Konstruktionen, die dem Text einen gewissen Effekt geben. Aus diesen

Stilelementen ergibt sich ein Stilzug des jeweiligen Textes, d.h. die Eigenschaft des Textes (vgl. Lagerholm, 2008: 34). Bemerkenswert ist, dass ein Stilelement in einem Text eine Bedeutung für den Stilzug hat, in einem anderen Text hingegen irrelevant ist (vgl. Cassirer, 1970: 103). Das geht Hand in Hand mit der Ansicht von Fix et al. (2001: 57), dass Stilelemente ihre Bedeutung erst in dem jeweiligen Text erhalten und der Tatsache, dass es nicht immer eine 1:1-Relation zwischen Stilelement und stilistischer Wirkung gibt.

Zunächst, in Kapitel 7, sollen die Sketchs von Lorient stilistisch analysiert werden. In einem ersten Schritt werden die jeweiligen Sketchs explizit und deskriptiv in seiner Ganzheit dargestellt. Zum einen, weil der Humor in längeren Texten durch den Verlauf geschaffen wird. Deswegen soll der Leser einen Überblick über die Handlung der jeweiligen Sketchs bekommen. Zum anderen, weil im darauf folgenden Schritt nur die als humoristisch angesehenen Sequenzen auf den Stil hin betrachtet werden. Deswegen kann der Leser den Gesprächssequenzen besser folgen, wenn der ganze Sketch schon präsentiert worden ist. In dem zweiten Schritt wird näher auf die vorkommenden Humorelemente (siehe Tabelle 1, Seite 25) eingegangen. Anhand der Kategorisierung der Stilfiguren (siehe vierteilige Kategorisierung Seite 7) wird die Fragestellung dieser Arbeit untersucht, ob und inwiefern bestimmte Stilfiguren vorkommen, d.h. welche Stilelemente kommen bei bestimmten Humorelementen vor. Die Äußerungen der Frau werden durch (F) markiert und die Äußerungen des Mannes werden durch (M) markiert. Jede Äußerung ist nummeriert.

7. Analyse

7.1 Deskriptive Darstellung

7.1.1 Fernsehabend

Der Sketch Fernsehabend (1997) handelt von einem ganz normalen Ehepaar, das vor dem Fernseher sitzt. Sie haben die Absicht, etwas im Fernsehen zu sehen aber der Fernseher ist kaputt gegangen. Deswegen können sie nicht fernsehen und die Diskussion darüber entwickelt sich in die Richtung, was sie stattdessen machen können.

Der Sketch fängt mit einer alltäglichen Frage der Frau an, als sie fragt: *Wieso geht der Fernseher denn gerade heute kaputt?* (F1). Der Mann antwortet mit einer Erklärung auf die Frage wie folgt: *Die bauen die Geräte absichtlich so, dass sie schnell kaputt gehen.* (M2). An dieser Stelle wird Bezug auf die Konsumgesellschaft genommen, weil man heute Sachen abnutzen und dann wegschmeißen soll, um neue Sachen zu kaufen. Die Verwendung des Wortes Gerät zielt nämlich nicht nur auf den Fernseher, sondern auch auf andere technische Geräte.

Vor ein paar Minuten wollten die Beiden fernsehen, aber jetzt, weil der Fernseher unzugänglich ist, sagt die Frau in (F3), dass sie nicht unbedingt fernsehen muss. Der Mann stimmt seiner Frau zu, als er sagt: *Ich auch nicht. Nicht nur, weil heute der Apparat kaputt ist, ich meine sowieso, ich sehe sowieso nicht gerne Fernsehen.* (M4). Die Frau macht mit der folgenden Äußerung weiter: *Es ist ja auch wirklich nichts im Fernsehen, was man gern sehen möchte.* (F5). Die Frau verringert die Bedeutung des Fernsehers, als sie meint, dass nichts im Fernsehen läuft, was sie sehen möchte. Die Argumente gegen fernzusehen steigern sich, als der Mann sagt: *Heute brauchen wir, Gott sei Dank, überhaupt nicht erst in den blöden Kasten zu gucken.* (M6). Der Mann verringert auch die Bedeutung des Fernsehens, als wäre es ihm egal, ob der Fernseher kaputt ist oder nicht. Der Mann spricht für die Beiden, als er seine Frau durch *wir* inkludiert: *Heute brauchen wir überhaupt nicht in den blöden Kasten zu*

gucken. Aber die Frau klagt den Mann genau dafür an, dass er in den blöden Kasten guckt, als sie Folgendes sagt: *Nee, aber es sieht aber so aus, als ob du hinguckst*. (F7). An dieser Stelle provoziert die Frau ihren Mann, da er gerade gesagt hat, dass sie nicht in den blöden Kasten gucken müssen. Der Mann antwortet mit *Ich?* (M8) und die Frau sagt kurz und gut *Ja*. (F9). Der Mann sagt folgendes: *Nein, ich sehe nur ganz allgemein in diese Richtung. Aber du guckst hin. Du guckst da immer hin*. (M10). An dieser Stelle versucht der Mann sich zu verteidigen, als er sagt, dass er allgemein in die Richtung sieht. In (M10) schützt der Mann sich und verschiebt den Fokus auf die Frau, als er meint, dass sie auch auf den Fernseher guckt. Die Frau antwortet mit den Fragen wie folgt: *Ich? Ich gucke dahin? Wie kommst du denn darauf?*. (F11). Die Frau versteht nicht, warum sie so eine Anschuldigung bekommt, dass sie immer da hingucken würde. Der Mann wiederholt die Aussage der Frau in (F7) und sagt: *Es sieht so aus*. (M12). Hier ist eine Meinungsverschiedenheit zwischen dem Mann und der Frau deutlich und sie zanken sich um das Fernsehen und wer in welche Richtung guckt. Die Frau verteidigt sich durch folgende Äußerung: *Das kann gar nicht so aussehen, ich gucke nämlich vorbei. Ich gucke absichtlich vorbei. Und wenn du ein kleines bisschen mehr auf mich achten würdest, hättest du bemerkt, dass ich absichtlich vorbei gucke. Aber du interessierst dich ja überhaupt nicht für mich*. (F13). Der Mann antwortet dann nur mit *Jajajaja*. (M14).

Die Frau bringt eine Lösung bezüglich des Betrachtens hervor und sagt: *Wir können doch einfach mal ganz woanders hingucken*. (F15). Der Mann antwortet: *Woanders? Wohin denn?* (M16). In (F17) sagt die Frau *Zur Seite, oder nach hinten*. Der Mann interpretiert dies konkret, als er auf diese Äußerung wie folgt reagiert: *Nach hinten? Ich soll nach hinten sehen? Nur weil der Fernseher kaputt ist, soll ich nach hinten sehen? Ich lass mir doch von einem Fernsehgerät nicht vorschreiben, wo ich hinsehen soll*. (M18).

Die Frau verschiebt den Fokus durch folgende Frage: *Was wäre denn heute für ein Programm gewesen?* (F19). Der Mann antwortet: *Eine Unterhaltungssendung*. (M20) und die Frau bestätigt dies durch *Ach*. (F21). Der Mann macht mit folgender Äußerung weiter: *Es ist schon eine Unverschämtheit, was einem so*

Abend für Abend im Fernsehen geboten wird. Ich weiß gar nicht, warum man sich das überhaupt noch ansieht. Lesen könnte man stattdessen, Karten spielen oder ins Kino gehen oder ins Theater. Stattdessen sitzt man da und glotzt auf dieses blöde Fernsehprogramm. (M22). Der Mann ärgert sich über die Fernsehprogramme, die geboten werden, genau wie die Frau in (F5). Die Frau erinnert ihn nochmal daran, dass der Fernseher kaputt ist, als sie folgendes sagt: *Heute ist der Apparat ja nun kaputt.* (F23). Der Mann drückt eine Erleichterung aus, als er *Gott sei Dank.* (M24) sagt. Die Frau bestätigt dies mit einem *Ja.* (F25). Ohne einen Fernseher kann man sich wenigstens unterhalten, schlägt der Mann in (M26) vor und in (F27) meint die Frau, dass man früh ins Bett gehen könnte.

In (M28) vergisst der Mann nochmal, dass der Fernseher kaputt ist, als er Folgendes sagt: *Ich gehe nach den Spätnachrichten der Tagesschau ins Bett.* (M28). Die Frau erinnert ihn daran nochmal und sagt: *Aber der Fernseher ist doch kaputt.* (F29). Der Mann antwortet wie folgt: *Ich lasse mir von einem kaputten Fernseher nicht vorschreiben, wann ich ins Bett zu gehen habe.* (M30).

In diesem Sketch kommt das Unerwartbare und das Zugespitzte vor, weil die alltägliche Situation mit einer ganz normalen Frage von der Frau anfängt. Die Situation und der Dialog zwischen dem Mann und der Frau entwickelt sich dann in die Richtung einer Zankerei über simple Sachen und endet damit, dass die Beiden von der alltäglichen Situation überfordert werden, weil der Fernseher kaputt gegangen ist.

7.1.2 Garderobe

Der Sketch Garderobe (1980) handelt von einem Ehepaar, das sich auf die Oper²² vorbereitet und ein Gespräch darüber führt, d.h. welches Kleid die Frau an diesem Abend anhaben soll. Die Frau und der Mann ziehen sich an und es

²² Um den Kontext des Gesprächs deutlich zu machen, soll Folgendes nur am Rande betont werden, dass der Sketch in der geschriebenen Version mit folgender Frage von der Frau anfängt: *Wie findest du mein Kleid?.* In der verfilmten Version auf Youtube fängt der Sketch mit folgender Äußerung von der Frau an: *Wir waren lange nicht in der Oper.* Dann kommt die bereits erwähnte Frage von der Frau. Deswegen machen sie sich vor der Oper klar.

kann angenommen werden, dass die Handlung im Schlafzimmer vor der Garderobe stattfindet aufgrund des Titels.

Der Sketch fängt mit einer ganz normalen Frage beim Anziehen der Frau an: *Wie findest du mein Kleid?* (F1), worauf der Mann fragt: *Welches?* (M2), als ob er gar nicht hinschaut. Mit der Frage in (F1) meint die Frau natürlich das Kleid, das sie anhat und dies wird durch die folgende Äußerung deutlich: *Das ich anhabe.* (F3). Der Mann antwortet: *Besonders hübsch.* (M4). Wenn eine Frau Kleidungen probiert, hat sie normalerweise nicht nur eine Alternative, sondern gibt es mehrere Alternativen und sie muss eine davon auswählen. Dies gilt auch für die Frau in diesem Sketch, weil sie in (F5) die Frage stellt, ob der Mann das grüne schöner findet. Der Mann erinnert sich nicht ganz an dieses grüne Kleid, weil er in (M6) *das grüne?* fragen muss. Die Frau beschreibt das grüne Kleid genauer, als sie Folgendes sagt: *Das Halbblange mit dem spitzen Ausschnitt.* (F7). Der Mann antwortet *Nein* (M8). Mit dieser Antwort meint er wahrscheinlich, dass das grüne Kleid nicht schöner ist, als das, was seine Frau jetzt anhat. Die Frau fragt: *Was nein?* (F9), als wäre nein nicht genügend als eine Antwort. Der Mann begründet seine Antwort wie folgt: *Ich finde es nicht schöner als das, was du anhast.* (M10). Die Frau sagt: *Du hast gesagt, es stünde mir so gut* (F11). Der Mann kann nicht anderes, als zu zustimmen und sagt: *Ja. Es steht dir gut.* (M12). Die ursprüngliche Frage war nicht, ob das grüne Kleid der Frau gut steht, sondern, ob das grüne Kleid schöner ist, als das was die Frau jetzt anhat. Die Frau stellt die Frage: *Warum findest du es dann nicht schöner?* (F13). Hier treibt die Frau das Reden über das Kleid auf die Spitze und der Mann wird in eine schwierige Situation gesetzt. Der Mann antwortet jedoch ruhig: *Ich finde das, was du anhast, sehr schön, und das andere steht dir auch gut.* (M14). Es ist eigentlich dem Mann völlig egal, welches Kleid seine Frau anzieht, weil die beiden Kleider seiner Meinung nach gut sind. Die Frau sagt: *Ach. Dies hier steht mir also nicht so gut.* (F15). Der Mann hat eben gesagt, dass das Kleid sehr schön ist. Der Mann sagt: *Doch. Auch.* (M16).

Um die Kleidsituation noch komplizierter zu machen, nimmt die Frau noch ein drittes Kleid mit in die Diskussion rein, als sie sagt: *Dann zieh ich das lange blaue*

mit den Schößchen noch mal über. (F17). Der Mann antwortet mit *Ahja.* (M18). Die Frau stellt folgende Frage: *Oder gefällt dir das nicht?* (F19). Die Tatsache, dass die Frau nach der Meinung ihres Mannes, ist lustig, weil seine Meinung egal ist, wenn es darauf schließlich ankommt. Der Mann antwortet kurz und gut mit *Doch.* (M20). Die Frau macht mit folgender Äußerung weiter: *Ich denke, es ist dein Lieblingskleid.* (F21). Aufgrund der Tatsache, dass das blaue Kleid das Lieblingskleid von dem Mann ist, soll er dementsprechend dieses Kleid am schönsten finden. Der Mann antwortet mit einem *Ja.* (M22). Die Frau sagt: *Dann gefällt es dir doch besser als das was ich anhabe und das halblange grüne mit dem spitzen Ausschnitt.* (F23). Darauf antwortet der Mann mit einer einfachen Begründung: *Ich finde du siehst toll aus in dem, was du anhast.* (M24). Der Mann versucht, die Kleidsituation zu lösen sowie zu beenden, da er nochmal sagt, dass die Frau toll aussieht in dem, was sie anhat. Sie antwortet wie folgt: *Komplimente helfen mir im Moment überhaupt nicht.* (F25). Die Frau interpretiert dies als ein Kompliment und Komplimente lösen nicht Probleme, besonders nicht das, was das Anziehen angeht.

Der Mann versucht, die Situation zu verbessern und schlägt Folgendes vor: *Gut, dann zieh das lange blaue mit den Schößchen an.* (M26). Der Mann setzt sich unbewusst in eine schwierige Situation und die Frau bringt in (F27) die Tatsache zur Sprache, dass der Mann das, was die Frau anhat, gar nicht so toll findet, obwohl er gerade in (M24) gesagt hat, dass sie toll aussieht. Der Mann antwortet: *Doch, aber es gefällt dir ja scheinbar nicht.* (M28). Die Frau macht wie folgt weiter: *Es gefällt mir nicht? Es ist das schönste, was ich anhabe.* (F29). Im Grunde genommen ist die Frau nicht völlig zufrieden mit dem, was sie anhaben soll, aber sie verhält sich so, als würde der Mann an den jeweiligen Kleidern zweifeln. Die Aussage, dass das Kleid der Frau nicht gefallen würde, scheint der Frau unberechtigt zu sein. Der Mann sagt kurz und gut: *Dann behalt es doch an.* (M30), weil die Frau eben gesagt hat, dass das Kleid das schönste ist, was sie anhat. Die Frau macht die Situation komplizierter, als sie Folgendes sagt: *Eben hast du gesagt, ich soll das lange blaue mit den Schößchen anziehen.* (F31). Der Mann gibt die Antwort: *Du kannst das blaue mit den Schößchen anziehen oder das grüne mit dem spitzen Ausschnitt oder das, was du anhast.* (M32). Die Frau

sagt: *Aha, es ist dir also völlig Wurst, was ich an habe.* (F33). Der Mann wählt einfach ein Kleid und sagt: *Dann nimm das grüne, das wunderhübsche grüne mit dem spitzen Ausschnitt.* (M34). Die Frau sagt: *Erst soll ich das hier anbehalten, dann soll ich das blaue anziehen und jetzt auf einmal das grüne?* (F35). Die Frau meint, dass der Mann ein Umstandskrämer ist, aber in Grunde genommen ist sie diejenige, die sehr umständlich und kompliziert ist. Der Mann sagt: *Liebling du kannst doch...* (M36) und die Gedankenpunkte deuten darauf, dass die Frau den Mann unterbricht, als sie sagt: *Ich kann mit dir über Atommüll reden, über Ölkrise, Wahlkampf und Umweltverschmutzung, aber über nichts Wichtiges!* (F37). Ihrer Meinung nach ist eine Kleidkrise wichtiger als Atommüll, Ölkrise, Wahlkampf und Umweltverschmutzung.

Wie bereits erwähnt wurde, fängt der Sketch mit der Frage *Wie findest du mein Kleid?* an und es wird von dem Rezipient in einem gewissen Maß erwartet, dass die Beiden eine Lösung des Kleidproblems finden. Stattdessen quatschen sie nur über die erwähnten Kleider und am Ende ist die Frau sauer auf und irritiert von ihrem Mann. Am Anfang gibt es eigentlich kein Problem, aber die Frau wiederkaut dieses Gespräch auf der einen Seite, so dass es zum Problem wird. Auf der anderen Seite hört der Mann seiner Frau nicht ganz zu und beteiligt sich nicht völlig an dem Gespräch.

7.1.3 Feierabend

Der Sketch *Feierabend* handelt von einem Mann, der sich nur am Abend entspannen will, während seine Frau um ihn herum läuft und sagt, was er machen könnte und sollte.

Der Sketch fängt mit einer Frage an, als die Frau fragt: *Herrmann?* (F1). Der Mann, also Herrmann, antwortet fragend mit einem *Ja?* (M2). Die Frau fragt: *Was machst du da?* (F3). Der Mann antwortet: *Nichts!* (M4), worauf die Frau antwortet: *Nichts? Wieso nichts?* (F5), als wäre *Nichts!* in (M4) als eine Antwort von dem Mann nicht ausreichend. Der Mann sagt genauer: *Ich mache nichts!* (M6). Die Frau versteht wahrscheinlich nicht, wie man nichts machen kann und

deswegen fragt sie: *Gar nichts?* (F7), worauf der Mann *Nein* (M8) antwortet. Die Frau fragt noch ein drittes Mal nach: *Überhaupt nichts?* (F9). Der Mann antwortet: *Nein, ich sitze hier!* (M10). Die Frau wiederholt die Antwort von ihrem Mann, als sie fragend sagt: *Du sitzt da?* (F11), als wäre nur sitzen jetzt nicht genügend. Der Mann sagt kurzgefasst *Ja* (M12). Die Tatsache, dass die Frau die Antworten ihres Mannes als nicht genügend befindet bzw. dass man nicht einfach nichts machen kann wird in (F13) bestätigt: *Aber irgendwas machst du doch!*. Der Mann antwortet nur mit einem *Nein*. (M14). Die Frau fragt jetzt: *Denkst du irgendwas?* (F15). Darauf antwortet der Mann mit *Nichts besonderes*. (M16). Der Mann bleibt simpel bezüglich seiner Antworte und existiert halt da, wo er sitzt. Er möchte nichts machen und denkt nichts besonderes.

In (F17) schlägt die Frau vor, dass der Mann spazieren gehen könnte: *Es könnte ja nicht schaden, wenn du mal etwas spazieren gingest!*. Der Mann antwortet: *Nein, nein*. (M18), weil er nicht spazieren gehen will. Der Mann will sich nur entspannen und da sitzen, ohne etwas besonderes zu tun. Es scheint so, dass die Frau an ihren Mann vorbeiredet, weil sie in (F19) Folgendes sagt: *Ich bringe dir deinen Mantel!*. Er antwortet höflich: *Nein, danke*. (M20). Die Frau sagt: *Aber es ist zu kalt ohne Mantel!* (F21). Der Mann äußert sich wie folgt: *Ich gehe ja nicht spazieren*. (M22). Die Frau sagt: *Aber eben wolltest du doch noch!* (F23). Die Frau merkt nicht, dass sie an ihren Mann vorbeigeredet hat. Jetzt macht der Mann die Tatsache deutlich, dass die Frau dies wollte: *Nein, du wolltest, daß ich spazieren gehe!* (M24). Die Frau antwortet: *Ich? Mir ist völlig egal, ob du spazieren gehst!* (F25). Plötzlich ist ihr völlig egal, ob er spazieren geht. Der Mann antwortet kurz und gut mit *Gut*. (M26). Die Frau kann die Sache nicht lockerlassen und macht mit folgender Äußerung weiter: *Ich meinte nur, es könnte ja nicht schaden, wenn du mal spazieren gehen würdest!* (F27). Indirekt meint die Frau wahrscheinlich auch, dass Bewegung für ihren Mann nicht so schlimm wäre. Der Mann sagt zustimmend zu: *Nein, nein, schaden könnte es nicht*. (M28). Dies bedeutet aber nicht, dass er tatsächlich spazieren geht. Die Frau fragt: *Also was willst du denn nun?* (F29). Der Mann antwortet ein zweites Mal mit Folgendem: *Ich möchte hier sitzen!* (M30). Die Frau drückt sich irritiert aus, als sie sagt: *Du kannst einen ja*

wahnsinnig machen! (F31), obwohl es eigentlich in dieser Situation andersherum ist. Der Mann seufzt über die Situation und sagt nichts anderes als *Ach*. (M32). Die Frau macht wie folgt weiter: *Erst willst du spazieren gehen, dann wieder nicht. Dann soll ich deinen Mantel holen, dann wieder nicht. Was denn nun?* (F33). Der Mann sagt ein drittes Mal: *Ich möchte hier sitzen!* (M34), was er schon am Anfang des Gesprächs wollte. Die Frau sagt: *Und jetzt möchtest du plötzlich da sitzen!* (F35). Der Mann antwortet: *Gar nicht plötzlich. Ich wollte immer nur hier sitzen!* (M36). Die Frau fragt: *Sitzen?* (F37). Zum vierten Mal sagt der Mann: *Ich möchte hier sitzen und mich entspannen!* (M38). Die Frau sagt: *Wenn du dich wirklich entspannen wolltest, würdest du nicht dauernd auf mich einreden!* (F39). Der Mann sagt: *Ich sage ja nichts mehr!* (M40). Hier könnte das Gespräch aufhören und der Mann könnte ruhig nur da sitzen und sich entspannen, aber die Frau hört nicht auf: *Jetzt hättest du doch mal Zeit irgendwas zu tun, was dir Spaß macht!* (F41). Der Mann antwortet mit einem *Ja*. (M42), weil er gerade etwas tut, was ihm Spaß macht. Die Frau fragt: *Liest du was?* (F43), worauf der Mann antwortet: *Im Moment nicht!* (M44). Im Anschluss daran fordert die Frau den Mann zum Lesen, als sie sagt: *Dann lies doch mal was!* (F45). Der Mann darf einfach nicht nur da sitzen und sich entspannen. Er sagt: *Nachher, nachher vielleicht!* (M46). Die Frau redet an ihm nochmal vorbei, weil sie Folgendes sagt: *Hol dir doch die Illustrierten!* (F47). Der Mann sagt ganz ruhig: *Ich möchte erst noch etwas hier sitzen.* (M48). In (F49) bietet sich die Frau an, die Illustrierten zu holen, wobei der Mann höflich sagt: *Nein, nein. Vielen Dank.* (M50). Die Frau sagt: *Will sich der Herr auch noch bedienen lassen, was. Ich renne den ganzen Tag hin und her. Du könntest wohl einmal aufstehen und dir die Illustrierten holen!* (F51). Der Mann macht wie folgt weiter: *Ich möchte jetzt nicht lesen!* (M52). Die Frau sagt: *Mal möchtest du lesen, mal nicht.* (F53). Zum siebten Mal sagt der Mann: *Ich möchte einfach hier sitzen.* (M54).

Die Frau gibt nicht auf und sagt zum zweiten Mal: *Du kannst doch tun, was Dir Spaß macht!* (F55). Der Mann antwortet: *Das tue ich ja!* (M56), wobei die Frau wie folgt antwortet: *Dann quengle doch nicht dauernd so rum!* (F57). Hier kann angenommen werden, dass der Mann schweigt, weil die Frau fragt: *Hermann?* (F58). Dies wird auch im Dialog durch einen Gedankenstrich in (M59) bestätigt.

In (F60) fragt die Frau: *Bist du taub?*, weil sie keine Antwort bekommt. Der Mann antwortet: *Nein, nein.* (M61). Die Frau sagt: *Du tust eben nicht, was dir Spaß macht. Stattdessen sitzt du da!* (F62). Der Mann sagt zum achten Mal ganz deutlich: *Ich sitze hier, weil es mir Spaß macht!* (M63). Die Frau antwortet empfindlich: *Sei doch nicht gleich so aggressiv!* (F64). Der Mann kann ruhig bleiben, als die Frau ihn ständig durch das Gespräch nervt aber sobald der Mann etwas zu seiner Frau sagt, ist er ihres Erachtens nach plötzlich aggressiv. Der Mann antwortet: *Ich bin doch nicht aggressiv!* (M65). Hier kann angenommen werden, dass der Mann nicht mehr ruhig sein kann, weil die Frau fragt: *Warum schreist du mich dann so an?* (F66). Ja, vielleicht aufgrund der Tatsache, dass sie ihn nicht in Ruhe lässt. Hier zeigt sich der Tropfen, der das Fass zum Überlaufen bringt, weil der Mann schreit: *Ich schreie dich nicht an!* (M67). Durch das ganze Gespräch wird eine Spannung zwischen den Beiden aufgebaut und der Rezipient wartet nur ab, bis wann diese Spannung explodiert. In (M67) hat der Mann genug davon und kann nicht mehr ruhig bleiben.

7.2 Die humoristischen Elemente und ihre stilistische Realisierung

In diesem zweiten Schritt werden humoristische Elemente dargestellt und es wird näher auf die Frage eingegangen, wie die humoristischen Elemente stilistisch realisiert werden. Die Humorelemente der Tabelle 1 (siehe Seite 25) werden der Reihe nach durchgegangen. Bei jedem Humorelement wird versucht, die stilistische Realisierung darzustellen und entsprechende Stilfiguren zu finden, d.h. inwiefern Stilfiguren in den Texten vorzufinden sind und welche anderen Stilelemente in den drei Texten von Loriot vorkommen?

7.2.1 Widerspruch

Der Widerspruch hat eine Bedeutung für den Humor. Zum einen zeigt sich dies im Sketch *Feierabend* da, wo die Beiden darüber reden, ob der Mann spazieren gehen soll:

- [1] (F25): Ich? Mir ist es völlig egal, ob du spazieren gehst!
(M26): Gut.
(F27): Ich meinte nur, es könnte ja nicht schaden, wenn du mal spazieren gehen würdest!

Die Frau sagt, dass es ihr völlig egal ist, ob der Mann spazieren geht aber gleich in (F27) sagt sie jedoch, dass es nicht schaden könnte. Dies deutet darauf hin, dass es ihr nicht völlig egal ist. Die Frau wiederholt sich auch in (F27), weil sie fast die gleiche Aussage hinzufügt, wie in (F17), als sie sagt: *Es könnte ja nicht schaden, wenn du mal etwas spazieren gingest!*. Wenn die Aussagen in (F17) und (F27) betrachtet werden, findet man die Stilfigur Epipher, da wörtliche Wiederholung am Ende der Sätze vorkommt. Zum anderen kommt der Widerspruch im folgenden Beispiel vor:

- [2] (M38): Ich möchte hier sitzen und mich entspannen!
(F39): Wenn du dich wirklich entspannen wolltest, würdest du nicht dauernd auf mich einreden!
(M40): Ich sag ja nichts mehr!
(F41): Jetzt hättest du doch mal Zeit irgendwas zu tun, was dir Spaß macht!
(M42): Ja.
(F43): Liest du was?

In Beispiel [2] meint die Frau in (F39), dass er nicht auf sie einreden soll, wenn er entspannen will. Bisher ist sie diejenige gewesen, die das Gespräch weiterführt und ihren Mann dauernd eingeredet hat und in (F41) redet sie ihn wieder an. Wie soll er sich entspannen, wenn die Frau ihn ständig anredet. In (M42) wird auch mit der Stilfigur Ellipse gespielt, weil es unklar bleibt, worauf der Mann mit seiner bejahenden Antwort Bezug nimmt. Zum einen kann er sich auf „Zeit haben“ beziehen, zum anderen auf „tun, was Spaß macht“. Deswegen stellt die Frau eine weitere Frage, ob er liest, damit sie jetzt etwas zu „tun, was dir Spaß macht“ vorschlägt. Später im Gespräch sagt der Mann in (M63) *Ich sitze hier, weil es mir Spaß macht!* und das hätte er schon in (M42) sagen können. Der Widerspruch zeigt sich auch im folgenden Beispiel in dem Sketch *Feierabend*, als die Gesprächsfrequenz in Beispiel [2] dann in Beispiel [3] wie folgt weitergeht:

- [3] (M44): Im Moment nicht!
(F45): Dann lies doch mal was!
[...]
(M54): Ich möchte einfach hier sitzen.
(F55): Du kannst doch tun, was dir Spaß macht!
(M56): Das tue ich ja!

In Beispiel [3] kommt keine Stilfigur vor. Stattdessen wird mit der Bedeutung des Verbs *können* in (F55) gespielt. Laut der Frau hat der Mann jetzt Zeit zu tun, was ihm Spaß macht. Dem Leser ist bewusst, dass er nur sitzen will, nicht

spazieren gehen oder lesen. Später im Gespräch, nachdem die Frau die Aufforderung in (F45) sagt, und zwar, dass der Mann lesen soll, sagt sie nochmal, dass er machen kann, was ihm Spaß macht. Aufgrund der Tatsache, dass die Frau ständig neue Fragen stellen muss, was er macht sowie Aufforderungen gibt, was er machen soll, deutet nichts darauf hin, dass er tatsächlich tun kann, was ihm Spaß macht. Dementsprechend steht die Aussage von der Frau in (F55) im Widerspruch zu ihrem Verhalten. Implizit kann er anscheinend nicht tun, was ihm Spaß macht. Anschließend soll folgendes Beispiel genannt werden, indem die Aussage der Aktion widerspricht, weil die Frau meint, dass der Mann quengelig ist:

[4] (F57): Dann quengle doch nicht dauernd so rum!

An dieser Stelle ist dem Leser klar, dass diese Aussage in (F57) im Widerspruch zu dem Verhalten des Mannes steht. In Beispiel [4] kommt dementsprechend eine Figur der Tropen vor, und zwar die Hyperbel. Wie sich der Mann im Gespräch verhält, kann nicht mit quengelig gleichgesetzt werden und in (F57) übertreibt die Frau. Nachdem die Frau dies gesagt hat, bekommt die Frau keine Antwort von ihrem Mann und deswegen muss sie fragen, ob der Mann taub ist:

[5] (F58): Hermann?
(M59): "-"
(F60): Bist du taub?
(M61): Nein, nein.

Die Tatsache, dass die Frau eine Antwort erwartet, steht auch im Widerspruch zu der Aussage in (F39), in Beispiel [2], als sie sagt, dass er sie nicht anreden soll. Hier zeigt sich keine Stilfigur. Stattdessen scheint das Schweigen des Manns in dieser Situation lustig und kann als ein Stilelement betrachtet werden. Am Ende des Gesprächs kann wiederum angenommen werden, dass die Aussage des Manns im Widerspruch zu seiner Aktion steht:

[6] (F64): Sei doch nicht gleich so aggressiv!
(M65): Ich bin doch nicht aggressiv!
(F66): Warum schreist du mich dann so an?
(M67): Ich schreie dich nicht an!

Am Ende des Gesprächs wird der Höhepunkt erreicht, da der Mann nicht mehr ruhig bleiben kann und nicht mehr nur mit ein paar Wörtern antworten kann, wie am Anfang des Gesprächs. Infolge der Nörgelei seiner Frau, explodiert er

jetzt, weil er einfach nicht in Ruhe sitzen darf. An dieser Stelle soll jedoch betont werden, dass die Intonation nicht im Text deutlich ist und deswegen ist es schwer zu sagen, ob er aggressiv ist und tatsächlich seine Frau anschreit. Das Ausrufezeichen deutet hingegen darauf hin. In [6] zeigt sich eine Figur der Hinzufügung, die Stilfigur Epipher, da wörtliche Wiederholungen am Ende der Sätze vorkommen, weil *doch nicht aggressiv* und das Verb *anschreien* vorkommen. In dem Sketch *Fernsehabend* zeigt sich der Widerspruch in folgender Art und Weise:

- [7] (M26): Da kann man sich wenigstens mal unterhalten.
(F27): Oder früh ins Bett gehen.
(M28): Ich gehe nach den Spätnachrichten der Tagesschau ins Bett.
(F29): Aber der Fernseher ist doch kaputt.
(M30): Ich lasse mir von einem kaputten Fernseher nicht vorschreiben, wann ich ins Bett zu gehen habe.

In (M26) und (F27) sprechen die beiden darüber, was sie stattdessen jetzt machen können, weil der Fernseher kaputt ist. In Beispiel [7] kommt keine Stilfigur vor, aber zwei Auslegungsmöglichkeiten sind vorhanden, als der Mann Bezug auf den Fernseher in (M28) nimmt. Auf der einen Seite könnte er meinen, dass er normalerweise nach den Spätnachrichten der Tagesschau ins Bett geht, unabhängig davon, ob der Fernseher kaputt ist oder nicht. Auf der anderen Seite wird deutlich, dass der Alltag zum Teil nach dem Fernseher strukturiert ist. Die Frau interpretiert dies hingegen so, als hätte der Mann genau die Spätnachrichten an diesem Abend gemeint, weil er explizit sagt, dass er nach den Spätnachrichten ins Bett geht. Deswegen hebt sie hervor, dass der Fernseher doch kaputt ist. Die Tatsache, dass der Mann in (M30) sagt, dass er sich von dem kaputten Fernseher nichts vorschreiben lässt, widerspricht der Aussage in (M28). Der Mann sagt schon vorher, dass er sich von einem kaputten Fernseher nichts vorschreiben lässt:

- [8] (M18): Nach hinten? Ich soll nach hinten sehen? Nur weil der Fernseher kaputt ist, soll ich nach hinten sehen? Ich lasse mir doch von einem Fernsehgerät nicht vorschreiben, wo ich hinsehen soll.

Er lässt sich weder vorschreiben, wo er hinsehen soll, noch wann er ins Bett geht. Am Ende des Gesprächs sitzen die beiden immer noch da vor dem Fernseher und der Humor entsteht durch diesen wiederholten Widerspruch in (M18) und (M30). In Beispiel [8] zeigt sich die Stilfigur Epipher, da wörtliche

Wiederholung am Ende der Sätze vorkommt. Wenn man die Aussagen in (M18) und (M30) betrachtet, findet man auch die Stilfigur Anapher, da der Mann in beiden Aussagen sagt, dass er sich nichts von einem Fernseher vorschreiben lässt. In dem Sketch *Fernsehabend* kommt der Widerspruch auch in Beispiel [9] vor, wenn die Beiden am Anfang eigentlich fernsehen wollen:

- [9] (F3): Ich muss nicht unbedingt fernsehen.
(M4): Ich auch nicht. Nicht nur, weil heute der Apparat kaputt ist, ich meine sowieso, ich sehe sowieso nicht gerne Fernsehen.
(F5): Es ist ja auch wirklich nichts im Fernsehen, was man gern sehen möchte.
(M6): Heute brauchen wir, Gott sei Dank, überhaupt nicht erst in den blöden Kasten zu gucken.

Dieser Widerspruch zeigt sich in Form der Stilfigur Hyperbel, d.h. Übertreibung, weil die Beiden mit der Wortwahl übertreiben, wie wenig sie fernsehen wollen, wenn sie eigentlich genau dies am Anfang wollten. In diesem Kontext scheint dies lustig, weil die Beiden die Absicht hatten, fernzusehen, wie bereits erwähnt wurde. Durch die Ausdrücke wie *ja auch wirklich nichts, Gott sei Dank* und *überhaupt nicht erst* wird die Tatsache verstärkt, dass sie nicht fernsehen wollen. Durch diese Wörter scheint es so, als ob sie einander überzeugen müssen. Am Ende des Sketchs sitzen die Beiden immer noch vor dem Fernseher (Aktion) aber reden darüber, dass sie nicht fernsehen wollen und alles, was sie stattdessen machen können (Aussage), obwohl sie gar nichts davon tun. Schließlich zeigt sich der Widerspruch in dem Sketch *Feierabend* durch die Kombination von der oft vorkommenden Aussage, dass der Mann nur sitzen möchte und von der zeitlichen Planung des Wortes *plötzlich* im Dialog. Die Aussage, dass der Mann nur sitzen will, kommt insgesamt achtmal in dem Sketch vor:

- [10] (M10): Nein, ich sitze hier.
(M30): Ich möchte hier sitzen!
(M34): Ich möchte hier sitzen!
(M36): Gar nicht plötzlich. Ich wollte immer nur hier sitzen!
(M38): Ich möchte hier sitzen und mich entspannen!
(M48): Ich möchte erst noch etwas hier sitzen.
(M54): Ich möchte einfach hier sitzen.
(M63): Ich sitze hier, weil es mir Spaß macht!

Beispiel [10] macht die Ansicht des Mannes deutlich, d.h. dass er nur sitzen will, weil *ich* und *sitzen* in jeder Äußerung vorkommen. Deswegen ist es dem Leser klar, dass der Mann nur hier sitzen will, weil es durch die Wiederholung ganz deutlich wird, aber die Frau scheint dies gar nicht zu kapieren. In Beispiel [10] kommt keine Stilfigur vor, sondern wird die Wiederholung dieser bestimmten Ansicht dargestellt. Später im Gespräch tritt das Wort *plötzlich* als ein Stilelement auf und steht deswegen im Widerspruch zum Gespräch, weil der Mann schon gesagt hat, dass er nur sitzen will:

- [11] (F31): Du kannst einen ja wahnsinnig machen!
(M32): Ach.
(F33): Erst willst du spazieren gehen, dann wieder nicht. Dann soll ich deinen Mantel holen, dann wieder nicht. Was denn nun?
(M34): Ich möchte hier sitzen!
(F35): Und jetzt möchtest du plötzlich da sitzen!
(M36): Gar nicht plötzlich. Ich wollte immer nur hier sitzen!

Der Humor entsteht, als die Frau in (F35) das Wort *plötzlich* sagt, weil dem Leser auch klar ist, dass es gar nicht plötzlich ist. Durch das Einsetzen von *plötzlich*, übernimmt die Aussage in (F35) eine humoristische Funktion im Gespräch.

7.2.2 Inkongruenz

Zum anderen soll die Inkongruenz als ein Humorelement hervorgehoben werden. In dem Sketch *Feierabend* kommt dies wie folgt vor:

- [12] (F17): Es könnte ja nicht schaden, wenn du mal etwas spazieren gingest!
(M18): Nein, nein.
(F19): Ich bringe dir deinen Mantel!
(M20): Nein, danke.
(F21): Aber es ist zu kalt ohne Mantel!
(M22): Ich gehe ja nicht spazieren.
(F23): Aber eben wolltest du doch noch!
(M24): Nein, du wolltest, daß ich spazieren gehe!

Hier zeigt sich die Inkongruenz im Sinne eines Missverständnisses unter den Beiden, weil sie zwei verschiedene Sachen meinen. In (M18) antwortet der Mann verneinend und es bleibt unklar, ob er sich auf „nicht schaden“ oder „spazieren gehen“ in (F17) bezieht. An dieser Stelle gibt es dementsprechend zwei verschiedene Auslegungsmöglichkeiten. Die Frau hat sich schon dafür entschieden, dass ihr Mann spazieren geht und deswegen soll sie ihrem Mann

den Mantel bringen. Dem Leser ist bewusst, dass er nur sitzen will. Deswegen kann angenommen werden, dass er nicht spazieren gehen will, was zugleich in (M22) klar wird, weil er explizit sagt, dass er nicht spazieren geht. Dementsprechend braucht er keinen Mantel, obwohl die Frau sagt, dass es zu kalt ohne Mantel ist. Der Grund für das Missverständnis in Beispiel [12] kann durch die Figuren der Auslassung belegt werden, und zwar durch die Stilfigur Ellipse. Aufgrund der Tatsache, dass der Mann nur kurz verneinend in (M18) antwortet, ergibt sich das Missverständnis sowie der Humor, da die Information weggelassen wird, worauf er tatsächlich mit der verneinenden Antwort Bezug nimmt. Die Inkongruenz zeigt sich auch, als das Gespräch weitergeht und die Ellipse in (M28) in einer Hinzufügung vorübergeht:

- [13] (F25): Ich? Mir ist es völlig egal, ob du spazieren gehst!
 (M26): Gut.
 (F27): Ich meinte nur, es könnte ja nicht schaden, wenn du mal spazieren gehen würdest!
 (M28): Nein, nein, schaden könnte es nicht.
 (F29): Also was willst du denn nun?
 (M30): Ich möchte hier sitzen!

In Beispiel [13] sagt der Mann in (M28), dass es nicht schaden könnte, spazieren zu gehen. Dem Leser ist jedoch klar, dass er trotzdem nur da sitzen will, nicht spazieren gehen möchte. Bemerkenswert ist, dass er in (M18) nur *Nein, nein* antwortet und später in (M28) sagt er *Nein, nein, schaden könnte es nicht*. Hier wird deutlich, dass er schon in (M18) Bezug auf das „nicht schaden“ nimmt. Dies wird explizit für den Leser erst in (M28) deutlich. Die Frau versteht dies hingegen nicht. In Beispiel [13] kommt keine Stilfigur vor. Stattdessen wird das Missverständnis in (F29) durch die Hinzufügung von *schaden könnte es nicht* in (M28) belegt. Aufgrund von dieser Hinzufügung muss die Frau fragen, was er eigentlich machen will. Die Tatsache, dass er sagt, dass es nicht schaden könnte, bedeutet hingegen nicht, dass er tatsächlich spazieren gehen will. Drittens zeigt sich die Inkongruenz im Sketch *Garderobe* wie folgt:

- [14] (F35): Erst soll ich das hier anbehalten, dann soll ich das blaue anziehen und jetzt auf einmal das grüne?
 (M36): Liebling, du kannst doch...
 (F37): Ich kann mit dir über Atommüll reden, über Ölkrise, Wahlkampf und Umweltverschmutzung, aber über nichts Wichtiges!

In diesem letzten Satz werden aktuelle Themen aufgelistet und schließlich wird den Höhepunkt dieser Themen erreicht, und zwar eine Kleidkrise. Der Leser

erwartet nicht, dass die Steigerung von Atommüll bis zu Umweltverschmutzung schließlich mit einer Kleidkrise endet. Mit *nichts Wichtiges* kann angenommen werden, dass die Frau sich auf die Kleider bezieht und in diesem Zusammenhang scheint (F37) eine Übertreibung zu sein. Dementsprechend tritt eine Figur der Tropen, und zwar die Stilfigur Hyperbel, in diesem Beispiel auf. Viertens kommt die Inkongruenz im Sketch *Fernsehabend* vor, wenn die Frau plötzlich die Tatsache zur Sprache bringt, dass der Mann auf sie nicht achtet:

- [15] (F13): Das kann gar nicht so aussehen, ich gucke nämlich vorbei. Ich gucke absichtlich vorbei. Und wenn du ein kleines bisschen mehr auf mich achten würdest, hättest du bemerkt, dass ich absichtlich vorbei gucke. Aber du interessierst dich ja überhaupt nicht für mich.

In diesem Zusammenhang wirkt die Äußerung übertrieben, weil die Frau auf der emotionalen Ebene spricht, da sie meint, dass der Mann sich überhaupt nicht für sie interessiert. Die Wendung in dieser Aussage ist beim Leser nicht erwartet. Die Tatsache, dass *überhaupt nicht* verwendet wird deutet an dieser Stelle auf eine Figur des Ersatzes, und zwar die Stilfigur Hyperbel, weil der Ausdruck durch das Einsetzen von *überhaupt* übertrieben ist. Des Weiteren zeigt sich auch die Stilfigur Epipher in (F13), weil *vorbei gucken* am Ende der aufeinander folgenden Sätze steht.

7.2.3 Tabu

Das Tabu bzw. spezifische Tabuthemen als ein humoristisches Merkmal kommen nicht bei Lorient in den ausgewählten Sketchs vor. Im Hinblick auf Stereotypen soll jedoch betont werden, dass der Leser durch die Handlung ein Bild von der Frau sowie dem Mann schafft, aufgrund ihres Verhaltens. Dies bedeutet hingegen nicht, dass das Bild unbedingt stereotypisch ist, kann aber einen Hinweis geben, was typisch weiblich bzw. männlich sei. Hier spielen das Alltagswissen und eigene Erfahrung beim Leser eine Rolle, wie dieses Bild interpretiert wird. Im Sketch *Garderobe* kann folgende Gesprächssequenz eine Begründung dafür sein, dass es im Grunde genommen dem Mann egal ist, welches Kleid seine Frau anhaben soll:

- [16] (F15): Ach. Dies hier steht mir also nicht so gut?
(M16): Doch. Auch.
(F17): Dann ziehe ich das lange blaue mit den Schößchen noch mal über.

(M18): Ahja.
(F19): Oder gefällt dir das nicht?
(M20): Doch.
(F21): Ich denke, es ist dein Lieblingskleid?
(M22): Ja.

Die Aussagen des Mannes deuten darauf hin, dass er kein Interesse an dem Gespräch hat, weil er gleichgültig nicht mehr als mit *doch*, *auch*, *ahja* und *ja* antwortet. Die Bestätigungen von dem Mann sind zugleich Beispiele für eine Figur der Auslassung, und zwar die Stilfigur Ellipse. Die Frau versucht, ein Gespräch zu führen, während der Mann durch seine kurze Bestätigungen Abwesenheit und kein Interesse zeigt. Die Tatsache, dass der Mann abwesend im Gespräch ist, zeigt sich auch in der letzten Äußerung der Frau, wie bereits in Beispiel [14], in (F37) erwähnt worden ist. Des Weiteren kann Beispiel [17] darauf deuten, was typisch weiblich ist bzw. was typisch für die Frau in einer Ehe ist. In dem Sketch *Feierabend* fragt die Frau ihren Mann am Anfang des Gesprächs, was er macht. Sie stellt die Fragen und er antwortet wortkarg darauf:

[17] (F1): Hermann?
(M2): Ja?
(F3): Was machst du da?
(M4): Nichts!
(F5): Nichts? Wieso nichts?
(M6): Ich mache nichts!
(F7): Gar nichts?
(M8): Nein.
(F9): Überhaupt nichts?
(M10): Nein, ich sitze hier!
(F11): Du sitzt da?
(M12): Ja.
(F13): Aber irgendwas machst du doch!
(M14): Nein.
(F15): Denkst du irgendwas?
(M16): Nichts besonderes.

In Beispiel [17] zeigt sich die Wiederholung in Form von Fragen und Antworten und die Frau führt das Gespräch, weil sie etwas fragt und dementsprechend Antworten von ihrem Mann erwartet. Hier zeigt sich die Stilfigur Ellipse, da syntaktisch unvollständige Sätze vorkommen. In (M5) antwortet der Mann nur mit *Nichts!* und in (M6) werden sowohl das Subjekt als auch das Prädikat hinzugefügt. Die Stilfigur Ellipse tritt auch in (M8) auf, da der Mann nur *Nein.* sagt und später in (M10) werden das Subjekt und Prädikat hinzugefügt, damit die Frau nicht nochmal fragen muss, was sie aber jedoch tut. Auf der wörtlichen

Ebene wird *nichts* ständig wiederholt. In (M4) antwortet der Mann mit *nichts*, worauf die Frau fragend *nichts* wiederholen muss. In (F5) fragt sie nur *Nichts? Wieso nichts?* In (F7) ist *gar* vor dem *Nichts* verwendet als eine Art von Steigerungspartikel, um die Intensität zu stärken. Schließlich in (F9) wird *Überhaupt* vor dem *nichts* verwendet als noch eine Stärkung, was zugleich als die Stilfigur Klimax, d.h. hier eine steigende Klimax, betrachtet werden kann. In Beispiel [17] zeigt sich auch die Stilfigur Epipher, da *nichts* am Ende von den aufeinander folgenden Sätzen steht. Die Stilfiguren Klimax und Epipher gehören zu der Figuren der Hinzufügung. Die Frau führt das Gespräch weiter, da sie mehrmals nachfragen muss, ob er wirklich nichts tut. In Beispiel [17] fragt die Frau, ob er etwas macht oder denkt. Später im Gespräch wiederholt sich das Muster, als sie fragt, ob er etwas liest:

- [18] (F43): Liest du was?
 (M44): Im Moment nicht!
 (F45): Dann lies doch mal was!
 (M46): Nachher, nachher vielleicht!
 (F47): Hol dir doch die Illustrierten!
 (M48): Ich möchte erst noch etwas hier sitzen.

Dies scheint lustig, weil der Mann bisher in dem Gespräch schon fünfmal gesagt hat, dass er nur hier sitzen will. Die Frau hört ihrem Mann nicht zu und redet ihn vorbei. In Beispiel [18] kommt die Stilfigur Ellipse auch vor, weil der Mann lakonisch in (M44) und (M46) antwortet. Der Mann hätte schon in (M44) sagen können: Im Moment nicht, ich möchte erst noch etwas hier sitzen. Dies tut er erst in (M48).

7.2.4 Absurdität

Wenn man das humoristische Merkmal Absurdität betrachtet, findet man dies im Sketch *Fernsehabend*. Das Beispiel findet sich da, als die Beiden über das Gucken in die Richtung des Fernsehers streiten:

- [19] (F5): Es ist ja auch wirklich nichts im Fernsehen, was man gern sehen möchte.
 (M6): Heute brauchen wir, Gott sei Dank, überhaupt nicht erst in den blöden Kasten zu gucken.
 (F7): Ne, es sieht aber so aus, als ob du hinguckst.

Die beiden sitzen ja vor dem Fernseher und schauen in die Richtung des Fernsehers und die Absurdität entsteht, weil die Frau die Sache in (F7)

überhaupt zur Sprache bringt, als würde sie einen Streit suchen, aufgrund der Situation mit einem kaputten Fernseher. Natürlich guckt er hin, weil er vor dem Fernseher sitzt. In Beispiel [19] kommt keine Stilfigur vor. Das Gespräch geht wie folgt weiter:

- [20] (M8): Ich?
(F9): Ja.
(M10): Nein, ich sehe nur ganz allgemein in diese Richtung. Aber du guckst hin. Du guckst da immer hin.
(F11): Ich? Ich gucke dahin? Wie kommst du denn darauf?
(M12): Es sieht so aus.
(F13): Das kann gar nicht so aussehen, ich gucke nämlich vorbei. Ich gucke absichtlich vorbei. Und wenn du ein kleines bisschen mehr auf mich achten würdest, hättest du bemerkt, dass ich absichtlich vorbei gucke. Aber du interessierst dich ja überhaupt nicht für mich.

Hier wird mit *hingucken* und *vorbei gucken* gespielt, weil sie über das Gucken in die Richtung des Fernsehers streiten. *Ganz allgemein in diese Richtung* ist im Grunde genommen gleich wie *absichtlich vorbei gucken*, weil die Richtung gleich ist, und zwar in die Richtung des Fernsehers. Die Beiden verhalten sich jedoch so, als wäre es zwei verschiedene Sachen. Der Grund des Streits wird auch verstärkt durch die Verwendung des Verbs *aussehen*. Anstatt Synonyme wie *scheinen* oder *wirken*, wird hier das Verb *aussehen* verwendet, um das Thema über das Gucken noch zu verstärken bzw. hervorzuheben. In Beispiel [20] zeigt sich die Figuren der Hinzufügung in Form der Wiederholung. Zum einen zeigt sich die Stilfigur Anapher in (M10), da die wörtliche Wiederholung am Anfang aufeinander folgender Sätze vorkommt, wenn *du guckst hin* wiederholt wird. Zum anderen tritt die Stilfigur Epipher in (F13) auf, da die wörtliche Wiederholung von *ich gucke vorbei* am Ende aufeinander folgender Sätze vorkommt. Durch die Wiederholung werden die jeweiligen Botschaften verstärkt.

7.2.5 Einzelfälle

In den Sketchs kommen einige Stilfiguren nur einmal vor. Deswegen werden die Humorelemente als Einzelfälle bezeichnet und unten dargestellt. Hier geht es erstens um die Anspielung, zweitens um Angriff auf jemanden und drittens schließlich um Ironie.

Außer der Tatsache, dass die drei Sketchs auf den Alltag anspielen, soll darüber hinaus folgendes Beispiel im Sketch *Feierabend* hervorgehoben werden:

- [21] (F47): Hol dir doch die Illustrierten!
(M48): Ich möchte erst noch etwas hier sitzen.
(F49): Soll ich sie dir holen?
(M50): Nein, nein. Vielen Dank.
(F51): Will sich der Herr auch noch bedienen lassen, was. Ich renne den ganzen Tag hin und her. Du könntest wohl einmal aufstehen und dir die Illustrierten holen!

Hier kann die Aussage (F51) auf die typische Hausfrau zielen, die sich um den ganzen Haushalt und die Familie kümmert. Die Frau wird irritiert, da der Mann nur sitzt und nichts macht, wenn sie den ganzen Tag hin und her rennt. Er kann nicht einmal aufstehen und die Illustrierten holen. Der Humor entsteht, weil der Mann gar nicht lesen möchte. Warum soll er dann die Illustrierten holen? In Beispiel [21] kommt keine Stilfigur vor. Darüber hinaus soll auch betont werden, dass die Personalpronomen *ich* und *du* durchgehend in den Sketchs verwendet werden. Der Grund dafür ist, dass die Sketchs als Dialoge dargestellt worden sind. Deswegen ist die Identifikation deutlich beim Leser und die Anspielung auf den Alltag höher, weil der Leser sich in der jeweiligen Situationen besser wiedererkennt und sich anwesend fühlt. Die Tatsache, dass Loriot in seinen Sketchs auf den Alltag anspielt, kann auch durch die lakonische und alltägliche Sprache begründet werden. In den Sketchs gibt es keine schwierige Wörter, weil die Gespräche um ganz alltägliche Situationen und Sachen gehen.

Des Weiteren zeigt sich Angriff auf jemanden bei Loriot nicht. Die Tatsache, dass das Ehepaar in den Sketchs thematisiert wird, bedeutet nicht unbedingt, dass es sich um einen Angriff handelt. Wiederum kann dafür argumentiert werden, dass es in den Sketchs *Fernsehabend* und *Garderobe* jedoch um Angriff auf eine lange Ehe handelt. Zum einen, weil die Frau nicht Aufmerksamkeit von ihrem Mann bekommt, wenn sie ein Gespräch über Kleider im Sketch *Garderobe* führen. Zum anderen im Sketch *Fernsehabend*, weil sie einen Fernseher brauchen, um sich zusammen unterhalten zu können. Schließlich im Sketch *Feierabend* wird eine Ehe dargestellt, in der die Frau an ihrem Mann ständig vorbeiredet.

Schließlich soll Ironie hervorgehoben werden und sie kommt in dem Sketch *Fernsehabend* vor, als die Frau vorschlägt, dass sie in eine andere Richtung sehen können, anstatt an den Fernseher anzuschauen:

- [22] (F15): Wir können doch einfach mal ganz woanders hingucken.
(M16): Woanders? Wohin denn?
(F17): Zur Seite, oder nach hinten.
(M18): Nach hinten? Ich soll nach hinten sehen? Nur weil der Fernseher kaputt ist, soll ich nach hinten sehen? Ich lasse mir doch von einem Fernsehgerät nicht vorschreiben, wo ich hinsehen soll.

Die Ironie in dem Beispiel [22] tritt auf, weil die Frau sich ironisch in (F15) äußert. Der Mann versteht die Ironie nicht, weil er dies ernst genommen hat. Die Frau macht mit der Äußerung in (F17) weiter, worauf der Mann ernsthaft antwortet. In diesem Beispiel kommt keine Stilfigur vor. Es ist jedoch fraglich, ob die Frau in der Tat ironisch ist, weil die beiden kurz davor darüber gestritten haben, in welcher Richtung sie gucken. Die Äußerung in (F15) könnte eine Lösung des Streits sein.

8. Resultate und Diskussion

In dieser Masterarbeit habe ich drei Sketchs von Lorient stilistisch analysiert. Aufgrund der Tatsache, dass Lorient ein berühmter Komiker im deutschen Sprachraum ist, kann angenommen werden, dass die Texte einen humoristischen Stil aufweisen. Zuerst müssen die humoristischen Elemente in den Sketchs gefunden werden. Daraus ergibt sich dann die für die Stilistik zentrale Frage, wie die jeweiligen Humorelemente sprachlich realisiert werden. Ich frage nicht nur danach, was humoristisch in den Texten ist, sondern auch danach, was den Humor in den Texten ausmacht. Der Zweck meiner Arbeit ist, zu sehen, ob und inwiefern die humoristischen Elemente anhand von Stilfiguren belegt werden können. Wenn ja, welche Stilfiguren kommen vor? Wenn nein, wie können die humoristischen Elemente stilistisch belegt werden? Es soll betont werden, dass ich aufgrund des Umfangs des Materials in dieser Masterarbeit keine allgemeingültigen Schlussfolgerungen anstrebe. Es soll auch betont werden, dass eine 1:1-Relation zwischen den Humorelementen in der Sekundärliteratur und dem Material in dieser Arbeit nicht immer vorzufinden war. Ich habe eine deskriptiv-qualitative Analyse durchgeführt und dies deutet zu einem gewissen Grad zugleich auf Subjektivität.

Anhand meiner Stilanalyse in dieser Masterarbeit kann gezeigt werden, dass die meisten Humorelemente durch Stilfiguren belegt werden können, was dem Leser beim ersten Lesen nicht bewusst ist. In Tabelle 3 unten sind die Resultate meiner Analyse zusammengefasst. Die Tabelle zeigt, wie viele Beispiele für jedes Humorelement gefunden worden sind und um welche Stilfigur es geht. Wenn keine Stilfigur gefunden ist, gibt es Fälle, wo der Humor anhand von anderen Stilelementen begründet werden kann. Deswegen gibt es auch eine Spalte für die jeweiligen Stilelementen. Die leeren Felder in der Tabelle deuten auf ein Nullergebnis, d.h. dass keine Stilfigur bzw. kein Stilelement gefunden worden ist. Es gibt auch Fälle, in denen mehrere Stilfiguren in einem Beispiel vorkommen.

Tabelle 2: Zusammenfassung der Analyseergebnisse

Humorelement	Beispiel	Stilfigur	Stilelement
Widerspruch	[1]	Epipher	
	[2]	Ellipse	
	[3]		das Verb <i>können</i>
	[4]	Hyperbel	
	[5]		das Schweigen
	[6]	Epipher	
	[7]		
	[8]	Epipher Anapher	
	[9]	Hyperbel	
	[10]		Wiederholung von <i>ich</i> und <i>sitzen</i>
	[11]		das Einsetzen von <i>plötzlich</i>
Inkongruenz	[12]	Ellipse	
	[13]		Ellipse vorübergeht in Hinzufügung
	[14]	Hyperbel	
	[15]	Hyperbel Epipher	
Tabu Stereotypen	[16]	Ellipse	
	[17]	Ellipse Klimax Epipher	
	[18]	Ellipse	
Absurdität	[19]		
	[20]	Anapher Epipher	Synonyme <i>hingucken/vorbei gucken</i>
Anspielung	[21]		Alltägliche Sprache, <i>ich du</i>
Ironie	[22]		

Bevor ich näher auf die stilistische Realisierung der humoristischen Elemente eingehe, sollen die Humorelemente kurz kommentiert werden und der Humor thematisiert werden. Die Analyse zeigt, wie erwartet, dass humoristische Elemente bei Loriot vorkommen. Das von Loriot am häufigsten verwendete Humorelement ist der Widerspruch. Hier können Parallelen zur Arbeit von Blauensteiner (2008) gezogen werden, in der untersucht wird, wie die Komik in Dramen dargestellt wird, weil Blauensteiner (2008) den Widerspruch als ein humoristisches Element zur Sprache bringt. Meine Analyse zeigt, dass Loriot Widersprüche in seinen Sketchs als Stilelement verwendet, um den Humor zu schaffen. In meiner Arbeit wurde darüber hinaus diskutiert, dass die Sketchs von Loriot auch als Dramen betrachtet werden können. Deswegen ist es interessant, dass meine Analyse eine Gemeinsamkeit mit der Arbeit von Blauensteiner (2008) bezüglich des Humorelements Widerspruch aufweist.

Anschließend soll auch betont werden, dass die Beispiele der Kategorie Widerspruch in der Analyse auch Übereinstimmungen mit der Ansicht von Marzalek (2013: 394f.) aufweisen, im Hinblick auf „extended humour“. In den Sketchs, wo das humoristische Element Widerspruch vorkommt, zeigt sich auch eine Art von „extended humour“, weil die jeweilige Äußerung nicht immer von selbst lustig ist. Die Äußerungen scheinen hingegen humoristisch, weil der Text, in dem die Äußerungen eingebettet sind, für den Rezipient vorhanden ist. Dies zeigt sich z.B. im Beispiel [4], in (F57), als die Frau sagt: *Dann quengle doch nicht dauernd so rum!*. Die Äußerung bekommt ihr vollständiges Potential im Kontext, denn früher wurde ersichtlich, dass der Mann keinerlei „rumquengelt“.

Wenn man die zweitgrößte Kategorie in der Tabelle anschaut, findet man das Humorelement Inkongruenz. Deswegen kann der Bogen zu Ross (1998: 7) gezogen werden, wenn er über das humoristische Element Inkongruenz und über „the incongruity theory“ spricht. Die Inkongruenz hat eine zentrale Rolle im Humor und wird auch von Lorient als Stilelement verwendet, wenn auch noch weniger als der Widerspruch, um das Unerwartbare zu schaffen.

Des Weiteren hebt Marzalek (2013) die Stereotypen und ihre Rolle für den Humor in Erzählungen hervor. In den Sketchs von Lorient wird zu einem gewissen Grad mit Stereotypen gespielt, da der Leser ein Bild von der Frau sowie von dem Mann bekommt, infolge des männlichen und weiblichen Verhaltens in den Sketchs. Das Bild wird durch den Verlauf des Sketchs konstruiert und die Analyse zeigt, dass dies durch drei Beispiele dargestellt werden kann, und zwar in [16], [17] und [18]. Lorient verwendet auch das Humorelement Absurdität in seinen Sketchs, wenn auch nur zweimal. Schließlich können die Einzelfälle genannt werden, d.h. die Humorelemente, die von Lorient nur gelegentlich verwendet werden und dazu zählen Anspielung, Angriff auf jemanden und Ironie.

Zunächst werden die Stilfiguren zur Sprache gebracht. Die Stilfiguren dienen als Ansatzpunkt für den stilistischen Teil der Analyse. Die Analyse zeigt, dass die humoristischen Elemente zum Teil durch Stilfiguren belegt werden können,

zum Teil durch andere Stilelemente. Die Stilfiguren verteilen sie über die Humorelemente und eine Stilfigur bei einem Humorelement kommt auch bei einem anderen Humorelement vor. Um den Humor zu schaffen, spielt Lorient mit dem Missverständnis zwischen dem Mann und der Frau und dies wird durch die Verwendung der Figuren der Auslassung begründet. Hier spielt die Stilfigur Ellipse eine zentrale Rolle, weil Information zuerst weggelassen wird und dann später in dem jeweiligen Gespräch etwas hinzugefügt wird, z.B. in [12] und [13] bezüglich des Humorelements Inkongruenz. In [12] zeigt sich zuerst die Stilfigur Ellipse, die dann in [13] in einer Hinzufügung der Information vorübergeht. Die Stilfigur Ellipse hat auch eine Bedeutung für das Bild der Stereotypen. Die Abwesenheit des Manns im Gespräch über die Kleider in Beispiel [16] wird anhand von den elliptischen Bestätigungen dargestellt. In den Sketchs wird von Lorient auch mit der Übertreibung gespielt, da er die Stilfigur Hyperbel verwendet. Die Hyperbel kommt vor allem bei den Humorelementen Widerspruch und Inkongruenz vor. Drittens kommt Wiederholung bei Lorient in verschiedener Art und Weise vor. Zum einen durch die Stilfigur Anapher, zum anderen durch die Stilfigur Epipher. Die Stilfigur Epipher ist die von Lorient am häufigsten verwendete Stilfigur und sie kommt bei jedem Humorelement vor, außer den Einzelfällen in der Analyse. Viertens zeigt sich die Stilfigur Klimax, aber sie kommt nur einmal im Material vor.

Auf den ersten Blick sind die Sketchs von Lorient lakonisch sowie leicht zu lesen und dies kann auch durch die Verwendung der Stilfigur Ellipse begründet werden. Die syntaktisch unvollständigen Sätze bedeuten nicht unbedingt, dass der Zusammenhang für den Rezipient verloren geht. Aus der Verwendung der Stilfigur Ellipse ergeben sich jedoch Missverständnisse zwischen dem Mann und der Frau und dies hat demgemäß eine humoristische Funktion. Darüber hinaus bekommt der Leser nicht ständig neue Wörter, da die gleichen Wörter durch die Stilfiguren Anapher und Epipher wiederholt werden. An dieser Stelle sollen Parallelen zu der Stilanalyse von Niemikorpi (2008: 54) gezogen werden, weil er auch die Wiederholung zur Sprache bringt. Aus seiner Stilanalyse ergibt sich die Wiederholung, die sich in Form von Anapher und Epipher zeigt. Die Tatsache, dass Wiederholung ein zentrales Element in humoristischen Texten

ist, hat Marzalek (2013: 402) auch festgestellt. Bei denjenigen Humorelementen, in denen keine Stilfiguren vorkommen, spielt Lorient mit Synonymen, um den Humor zu schaffen. In einem Artikel auf *FOCUS Online*²³ am 20. August 2013 wurde geschrieben, dass Lorient pedantisch im Hinblick auf seine Sketchs war. Stil ist immer eine Wahl, die der Autor macht, um etwas zu bezwecken und diese Wahl zeigt sich bei Lorient, weil er seine Wörter sorgfältig auswählt und verwendet.

Anschließend soll die Tatsache betont werden, dass Lorient aktuelle Themen anspricht, unabhängig davon, dass die Sketchs in den 70er, 80er und 90er Jahren geschrieben worden sind. Im Sketch *Fernsehabend* (1997) geht der Fernseher kaputt und hier können Parallelen zu der Gegenwart gezogen werden. Anstatt um den Fernseher zu sprechen, kann man heutzutage von den neuen Medien bzw. dem Computer reden. Inwiefern bestimmen wir eigentlich bzw. inwiefern lassen wir uns von den neuen Medien bestimmen? Zum anderen im Sketch *Garderobe* (1980) hebt Lorient ein zeitloses Thema hervor, wenn es um ein Gespräch zwischen Mann und Frau über ein Kleid geht. Drittens schließlich im Sketch *Feierabend* (1977) kommt die Tatsache vor, wie die Frau ständig an ihrem Mann vorbeiredet und ihn nicht in Ruhe lässt. Die drei Sketchs deuten zu einem gewissen Grad sowie in einer humoristischen Art und Weise auf eine Übereinstimmung bezüglich des Lieblingspruches von Lorient hin, d.h. „Frauen und Männer passen eigentlich nicht zusammen“²⁴. Bezüglich der aktuellen und zeitlosen Themen, kommt es in *Nationalencyklopedin* vor, dass auch das Stand-up mit aktuellen Themen beschäftigt ist, um den Humor zu schaffen. Hier kann der Bogen von Stand-up zu den Texten von Lorient gezogen werden, weil Lorient Humor schafft, aufgrund von diesen aktuellen Themen als Gegenstand.

Im Anschluss an die zeitlosen Themen soll der Wiedererkennungsfaktor beim Rezipient betont werden, weil Lorient anhand von universalen und alltäglichen

²³ http://www.focus.de/kultur/vermishtes/loriots-enkel-es-faellt-mir-taeglich-schwerer-ihn-nur-als-grossvater-zu-sehen_aid_1074723.html (aufgerufen am 28.11.2016).

²⁴ <http://www.shz.de/deutschland-welt/loriot-eine-auswahl-seiner-zitate-id579076.html> (aufgerufen am 29.11.2016).

Situationen mit diesem Wiedererkennungsfaktor spielt. Ross (1998: 4) nennt die Anspielung als ein humoristisches Stilmerkmal und die Analyse dieser Arbeit zeigt, dass Lorient den Humor schafft, da er die Anspielung an alltägliche Situationen als Grundlage seiner Sketchs verwendet. An dieser Stelle soll auch eine Sendung in dem schwedischen Fernsehkanal TV4 betont werden. Am 17. September 2016 wurde die Sendung *Sveriges bästa film* gesendet. Auf den ersten Platz kam die schwedische Komödie *Sällskapsresan* (1980). Der Programmleiter David Hellenius fragte die Schauspieler, warum *Sällskapsresan* immer noch so beliebt ist. Des Weiteren stellte Hellenius die Frage, warum *Sällskapsresan* laut den Zuschauern auf dem ersten Platz liegt. Die Antwort auf die zwei Fragen ist der Wiedererkennungsfaktor. Aufgrund der Tatsache, dass die Komödie *Sällskapsresan* mit diesem Wiedererkennungsfaktor spielt, entsteht Humor, da Sachen typisch für schwedische Touristen im Ausland dargestellt werden, wenn auch peinliche Sachen. Dieser Faktor ist auch bei Lorient zentral und wichtig, um den Humor zu schaffen. Demgemäß kann dafür argumentiert werden, dass der Wiedererkennungsfaktor universal ist, da dieser Faktor nicht nur im schwedischen Sprachraum vorzufinden ist. Um die Sketchs von Lorient humoristisch zu finden, muss der Rezipient kein kulturelles Wissen haben, da universale und alltägliche Situationen angesprochen werden.

Wenn man über den Wiedererkennungsfaktor spricht, muss die Kommunikationssituation betont werden. Der Produzent hat immer einen Zweck mit seinem Text und der Zweck hängt mit dem Stil zusammen. Ein Kind würde höchstwahrscheinlich die Texte von Lorient nicht lustig finden, weil das Kind sich in diesen Situationen nicht wiedererkennt. Der Grund dafür ist die Tatsache, dass ein Ehepaar in den Sketchen thematisiert worden ist und die alltäglichen Situationen entsprechen dem Alltag in einer Ehe. Im Hinblick auf die Sprache, hätte das Kind die Sketchs verstanden aber die meisten humoristischen Elemente wären verloren gegangen.

In dieser Masterarbeit habe ich Lorient und seine Sketchs im Hinblick auf den verbalen Humor untersucht. Die Sketchs sind, wie schon in dieser Arbeit erwähnt wurde, mit den von Lorient berühmten Knollennasen-Figuren animiert

worden. Deswegen könnte ein Vorschlag auf weitere Forschung sein, dass der Aspekt des non-verbalen Humors mit Gestik, Körpersprache und Intonation auch in Verbindung mit dem verbalen Humor untersucht wird. Es wäre auch interessant, wenn man die humoristische Sprachverwendung von Lorient mit anderen bekannten Komikern in anderen Ländern in einer anderen Sprache vergleichen würde, z.B. Lorient und einen schwedischen Komiker. Schließlich wäre es interessant zu sehen, ob und inwiefern Lorient Stilfiguren in seinen übrigen Texten verwendet.

Schwedische Zusammenfassung – svensk sammanfattning

Humorns språkliga stil En deskriptiv kvalitativ stilanalys av tre texter av Lorient

I min pro gradu-avhandling tar jag inledningsvis upp den kända tyskspråkige komikern Vicco von Bülow (1923-2011), mer känd under namnet Lorient. Bland de tyskspråkiga anses Lorient vara en del av den tyska kulturen, och i en artikel i *Spiegel Online* den 30 augusti 2011 framkom det att Lorient är lika självklar för tyskarna som *Dinner for one* (Grevinnan och betjänten) är på nyårsafton vad gäller skratritualer.

Syftet med avhandlingen är att analysera den språkliga stilen hos Lorient ur en stilistisk synvinkel med betoning på den humoristiska stilen. Lorient har producerat en mångfasetterad lista av verk, och i min avhandling har jag valt att se närmare på några av hans sketcher, som handlar om vardagliga situationer mellan man och kvinna i ett äktenskap. Dialogen mellan mannen och kvinnan framställs på ett tillspetsat och humoristiskt sätt. Med utgångspunkt i att den humoristiska stilen i dialogerna står i fokus är avhandlingens forskningsfrågor: 1) Var förekommer humorn? 2) Varför är kommunikationen mellan man och kvinna lustig? Och 3) i vilken utsträckning förekommer humoristiska markörer och hur realiseras de stilistiskt? Melin och Lange (1995) lyfter fram att en stilanalys ofta börjar med mottagarens första intryck av en text. Med hjälp av stilistiska metoder kan det subjektiva intrycket sedan motiveras rent vetenskapligt. När man läser Lorient's sketcher slås man av de humoristiska inslagen och den tydliga igenkänningsfaktorn. Syftet med avhandlingen är således att få ett mer grundligt och vetenskapligt belägg för det som mottagaren tar del av vid första ögonkastet och att sedan kunna förklara detta med hjälp av de språkliga stilmarkörer som används.

Inom ramen för samtalsanalys och pragmatik kan Lorient's dialoger analyseras i ljuset av konversationsmaximer och i vilken mån mannen och kvinnan håller sig till dessa samtalsregler. Detta har Ulla Fix (1996) undersökt, då hon tittat

närmare på Loriots sketch *Das Ei* och analyserat var och hur mannen och kvinnan bryter mot de rådande konversationsreglerna. Min avhandling har ett lingvistiskt intresse, men i stället för att utgå från samtalsanalys läggs fokus på stilistiken och den humoristiska stilen. Lagerholm (2008: 10) lyfter fram att stilistiken befattar sig med den språkliga stilen och kan förklaras som läran om stil. Med hjälp av stilistiken kan man undersöka hur ett språk präglas av den givna situationen (jfr Lagerholm, 2008: 23). Kommunikationssituationen har följaktligen en betydelse för den språkliga stilen i det givna sammanhanget. Med hänsyn till avhandlingen är det i första hand relevant att undersöka vad som är humoristiskt i de valda sketcherna och sedan analysera hur detta tar sig uttryck stilistiskt. I samband med tidigare undersökningar inom stilistiken och utifrån min egen bakgrundsforskning kan det konstateras att det tycks vara brist på undersökningar där man kombinerar stilistisk och humorforskning, alltså där humoristiska stildrag i olika texter undersöks. Det finns å andra sidan en stilanalys gjord av Niemikorpi (2008) som är värd att lyftas fram i detta sammanhang, eftersom hans syfte och analys uppvisar likheter med min avhandling. Niemikorpi (2008) utför en stilanalys av Povel Ramels dikter för att se hur humorn i dikterna skapas. Metoden är deskriptiv till sin karaktär och Niemikorpi (2008) utgår från eventuella stilfigurer, som förekommer i dikterna, för att kunna förklara den humoristiska stilen. Cassirer (2015: 145) betonar stilfigurernas tre centrala roller, nämligen att informera, att underhålla och att inspirera. Med tanke på den humoristiska stilen kan den underhållande funktionen anses vara mest intressant. I min stilanalys kommer jag därför att undersöka i vilken mån humoristiska markörer kan motiveras med hjälp av stilfigurer.

Mitt material består av tre texter skrivna av Lorient och dessa texter är valda utifrån två kriterier. Å ena sidan bör texterna vara av samma texttyp, nämligen sketcher i form av dialoger. Med tanke på att den humoristiska stilen analyseras är det lämpligt att humoristiska sketcher väljs som material. Å andra sidan bör det finnas ett gemensamt tema som förenar sketcherna. Därför används sketcherna *Feierabend* (1997), *Garderobe* (1980) och *Fernsehabend* (1997), eftersom kommunikationen mellan man och kvinna i vardagliga situationer

skildras i de utvalda sketcherna. I sketchen *Feierabend* (1997) vill mannen bara sitta och koppla av medan frun ständigt talar till honom och uppmanar honom att göra annat än att bara sitta. I dialogen talar frun förbi mannen flera gånger. Sketchen *Garderobe* (1980) handlar om ett gift par som gör sig i ordning inför en kväll på operan och kvinnan frågar mannen vilken klänning hon bör ta på sig. Sketchen *Fernsehabend* (1997) skildrar ett gift par som sitter framför en trasig tv och följaktligen överrumplade av det faktum att tv:n är trasig, eftersom de inte riktigt vet vad de ska göra i stället. I avhandlingen har jag valt att endast undersöka verbal humor, vilket innebär att de animerade versionerna med LORIOTS kända potatisnäsformade figurer inte tas i beaktande.

Den metodiska utgångspunkten för avhandlingen är uppfattningen om att alla texter har en stil (jfr Lagerholm, 2008: 23). Enligt Lagerholm (2008: 30) kan den språkliga stilen undersökas på alla språkliga nivåer, t.ex. på den morfologiska, syntaktiska eller fonologiska nivån. Eftersom LORIOT är en känd komiker, så är det i viss mån väntat att hans texter har en underhållande funktion. Ur det stilistiska perspektivet är det centralt att fråga vad som gör sketcherna humoristiska och hur detta framställs med hjälp av stilmarkörer. I anslutning till detta bör begreppet stilmarkör definieras. En stilmarkör är alltså en språklig konstruktion som kan förekomma på alla språkliga nivåer och som i sin tur ger texten en effekt (jfr Lagerholm, 2008: 31). Stilmarkörerna ger även upphov till eventuella stildrag hos en text (Lagerholm, 2008: 34). Cassirer (1970: 103) och Fix et al. (2001: 57) betonar å andra sidan att en stilmarkör i en text kan vara betydelselös i en annan text. Sammanfattningsvis uppnår stilmarkörer sin fulla potential i själva texten och sammanhanget (jfr Fix et al., 2001: 57). I analysens första del framställs varje sketch deskriptivt, så att läsaren får en överblick över respektive sketch, handling och yttrande. I den andra delen av analysen ges endast korta utvalda samtalssekvenser som exempel. Därför är det lättare för läsaren att följa med i analysen, då sketcherna redan förklarats explicit i sin helhet.

För att kunna gå djupare in på hur humoristiska markörer framställs ur ett stilistiskt perspektiv, är det i första hand relevant att identifiera dessa i

sketcherna. Attardo (2011: 135) definierar humorn som ett begrepp som omfattar allt som är eller kan tänkas vara roligt eller roande. I sekundärlitteraturen framkommer typiska markörer som i sin tur ger en text sin humoristiska karaktär. Avhandlingens teoretiska utgångspunkt bottnar främst i de humoristiska markörer som Ross (1998) tar upp i *The Language of Humour*. Ross (1998: 4) går närmare in på hur humorn kan undersökas ur ett lingvistiskt perspektiv och plockar ut centrala markörer och nämner följande: inkongruens, tabu, personangrepp, anspelning och absurditet. Enligt Ross (1998) förekommer dessa markörer i bl.a. vitsar, och de utgör grunden för det som mottagaren sedan uppfattar som humoristiskt. Eftersom Loriots sketcher inte är en vits bestående av två meningar, så är det relevant att redogöra för hur humorn kommer till uttryck i längre texter. Därför utgår jag även från Marzalek (2013), som undersökt humorn i berättelser. Marzalek (2013: 398f.) framhäver att man ofta använder sig av stereotyper, för att skapa humor. För det andra förekommer upprepning och variation i längre texter, dels för att underlätta läsningen, dels för att uppnå en komisk effekt (jfr Marzalek, 2013: 402). Ermida (2008: 201ff.) påpekar att ironi även används för att skapa humor i längre texter. Slutligen bör diplomarbetet av Blauensteiner (2008) nämnas som en del av den teoretiska utgångspunkten i avhandlingen, eftersom jag diskuterar det faktum att Loriots sketcher även kan kategoriseras som drama. Därför är det relevant att använda diplomarbetet av Blauensteiner (2008: 34), då hon undersöker humorn i drama och kommer fram till att motsägelse mellan yttrande och handling ofta förekommer. Utifrån dessa humoristiska markörer, d.v.s. inkongruens, tabu, stereotyper, angrepp, anspelning, absurditet, motsägelse och ironi, bildas ett mönster för analysen i avhandlingen.

För att kunna gå närmare in på hur de humoristiska markörerna stilistiskt realiserar och i vilken mån de kan definieras genom stilfigurer, utgår jag i den stilistiska delen av analysen från indelningen av stilfigurer enligt Fix et al. (2001: 57). Stilfigurerna kan delas in i fyra huvudkategorier, som förklarar hur en stilfigur avviker från språkregler och de är följande:

1. troper eller figurer enligt principen byte
2. figurer enligt principen utelämnande
3. figurer enligt principen omställning

4. figurer enligt principen tillägg.²⁵

Sammanfattningsvis går jag turvis genom de humoristiska markörerna, för att se närmare på huruvida de kan motiveras med hjälp av de stilfigurer som förekommer i de ovannämnda kategorierna.

Utifrån från analysen kan man sammanfattningsvis säga att Loriot använder sig av humoristiska markörer och att de i sin tur präglas av stilfigurer. Det finns exempel på samtalssekvenser där inga stilfigurer förekommer. I stället kan den humoristiska markören förklaras med hjälp av andra stilmarkörer som ger upphov till den humoristiska stilen. En samtalssekvens i sketchen *Fernsehabend* är ett exempel på detta, då mannen och kvinnan som sitter framför den trasiga tv:n grälar om i vilken riktning de ser. Kvinnan anklagar mannen för att se i samma riktning som tv:n, för att sedan själv bli anklagad för samma sak. I grälet används synonymerna av verbet att "se dit", nämligen "hingucken" och "vorbei gucken" som två helt olika verb. I grund och botten har verben samma betydelse men kvinnan och mannen använder dessa verb som om det handlade om två helt olika betydelser och riktningar. I samtalssekvensen hämtad ur sketchen *Feierabend* är kvinnan väldigt frågvis och låter inte mannen sitta i lugn och ro, trots att det är hans önskan. Tidigt i samtalet påpekar hon att han inte hela tiden ska prata med henne om han vill koppla av. Under samtalet är det hon som hela tiden tilltalar honom först. Därför kan en tiggande paus av mannen resultera i humor, eftersom kvinnan sedan frågar om han är döv. Med hjälp av kontexten och på det sätt som kvinnan beter sig under samtalet, så kan läsaren förstå varför mannen tigger. Å ena sidan gör han det, eftersom han tänker att hon kanske lämnar honom i fred om han är tyst, å andra sidan börjar han få nog av hennes tjat och följer även hennes uppmaning att inte tilltala henne, som hon själv sagt tidigare i samtalet.

²⁵ 1. Die Figuren des Ersatzes/Tropen; 2. Die Figuren der Auslassung; 3. Die Figuren der Umstellung bzw. der Anordnung/des Platzwechsels; 4. Die Figuren der Hinzufügung, min översättning.

Analysen visar att Lorient främst använder sig av det humoristiska elementet motsägelse, och i denna kategori kan elva exempel placeras. Ett exempel på detta är följande samtalssekvens hämtad ur sketchen *Feierabend*:

(F64): Var inte så aggressiv!
(M65): Jag är ju inte aggressiv!
(F66): Varför skriker du så på mig då?
(M67): Jag skriker inte på dig!²⁶

Exemplet ovan kategoriseras som motsägelse mellan yttrande och handling, eftersom mannens beteende inte går hand i hand med det han säger i (M65) och (M67). Han har fått nog av kvinnans frågvisa beteende under samtalet och skriker ifrån i slutet av deras samtal, trots hans yttrande om att han inte skriker. Här bör poängteras att intonationen inte tagits i beaktande i och med att endast den skrivna texten analyserats och därför är det svårt att säga om han faktiskt skriker. Användningen av utropstecknen talar å andra sidan för det. I exemplet ovan framkommer även stilfiguren epifor, som tillhör figurerna enligt tilläggsprincipen som i sin tur har en upprepande funktion, eftersom ordet "aggressiv" upprepas i slutet av de två första meningarna.

Förutom den humoristiska markören motsägelse, använder Lorient även inkongruens för att skapa humor. Inkongruensen är den andra mest förekommande humoristiska markören som används av Lorient. Följande samtalssekvens exemplifierar detta:

(F17): Det kunde inte skada, om du skulle gå ut och gå!
(M18): Nej, nej.
(F19): Jag hämtar din ytterrock!
(M20): Nej, tack.
(F21): Men det är för kallt utan ytterrock!
(M22): Jag går ju inte ut och går.
(F23): Men nyss ville du ju!
(M24): Nej, du ville att jag skulle gå ut och gå!²⁷

Här framkommer inkongruensen i form av ett missförstånd mellan mannen och kvinnan. Det här missförståndet bottnar i användningen av figurerna enligt principen utelämnande, nämligen stilfiguren ellips, eftersom det uppstår två tolkningsmöjligheter då mannen endast svarar nekande i (M18). Å ena sidan kan han syfta på att det inte kunde skada, å andra sidan kan han syfta på att han inte går ut och gå i (F17). Fruen tolkar det som om han menar att det inte skulle

²⁶ min översättning

²⁷ min översättning

skada och hämtar ytterrocken, varpå mannen svarar nej. I (M22) säger mannen att han inte ska gå ut och gå och kvinnan förstår inte vad han menar, eftersom han, enligt hennes tolkning, nyss sagt att han ville gå ut. Senare i samtalet säger mannen: "Nej, nej, skada kunde det inte" (M28). Det som mannen utelämnade i (M18), nämligen det han syftade på, framkommer tydligt i (M28), då han tillägger att det inte skulle skada men det innebär inte att han tänker gå ut och gå för det. Här uppstår humorn, eftersom läsaren är medveten om att han inte vill gå ut och gå. Ett annat exempel på inkongruens visar sig i följande samtalssekvens hämtad ur sketchen *Garderobe*:

(F35): Först ska jag behålla den här på mig, sen ska jag ta på mig den blåa och nu på en gång den gröna?

(M36): Älskling, du kan ju...

(F37): Jag kan prata om atomsopor med dig, om oljekriser, valkampanjer och miljöförörening men om ingenting viktigt!²⁸

I exemplet ovan förväntar sig läsaren inte att stegringen av dessa aktuella teman ska avslutas i en klädkris. Läsaren kan dra slutsatsen att "ingenting viktigt" syftar på klädkrisen och i detta sammanhang är klädkrisen en överdrift. Följaktligen visar sig stilfiguren hyperbol i detta exempel, då kvinnan överdriver.

För det tredje kan tabu och stereotyper nämnas som humoristiska markörer. Specifika tabuteman eller stereotyper förekommer inte hos Loriot men här är det värt att poängtera att läsaren å andra sidan skapar en bild av vad som är typiskt manligt respektive kvinnligt med utgångspunkt i handlingarna och hur kvinnan och mannen förhåller sig under samtalen. För att belysa detta med ett exempel, kan samtalssekvensen ur *Garderobe* nämnas, då mannen visar sin likgiltighet och frånvaro i samtalet om kvinnans klänningar genom att använda sig av elliptiska yttranden såsom "visst", "aha", "jo då". Följaktligen framkommer stilfiguren ellips i detta exempel.

På två ställen i materialet hittar man humoristiska markören absurditet och här använder Loriot sig av figurerna enligt tilläggsprincipen med upprepande funktion, nämligen epifor och anafor. Samma ord upprepas i slutet av därpå

²⁸ min översättning

följande meningar (epifor) och i början av därpå följande meningar (anafor). Slutligen förekommer enstaka fall där de återstående humoristiska markörer endast är engångsföreteelser. Till denna kategori räknas anspelning, personangrepp och ironi. I dessa enstaka fall förekommer inga stilfigurer. Vad gäller anspelningen, använder Lorient sig av igenkänningsfaktorn, eftersom han skildrar vardagliga situationer i ett äktenskap och anspelar på vardagen. Det är således lätt för läsaren att känna igen sig i de givna situationerna. Trots att sketcherna är skrivna på 70-, 80-, och 90-talet skildras tidlösa teman och sketcherna går inte ur tiden, vilket även resulterar i att läsaren än i dag tycker att sketcherna är roande.

Sammanfattningsvis bör kommunikationssituation tas i beaktande, eftersom en författare alltid har ett syfte med sin text och detta syfte inverkar på stilen. Ett barn tycker förmodligen inte att just dessa sketcher av Lorient är roliga, eftersom igenkänningsfaktorn saknas hos barnet. Sketcherna handlar ju om ett gift par. Ett barn skulle nog förstå det språkliga innehållet men de humoristiska markörerna skulle gå förlorade.

I min avhandling har jag undersökt den språkliga stilen hos Lorient och kommit fram till vilka humoristiska markörer och stilfigurer som han använder sig av. Det skulle vara intressant att i vidare forskning inkludera den icke-verbala humorn och även jämföra Lorient med andra kända komiker i andra länder för att se om det finns skillnader och likheter vad gäller den humoristiska stilen.

Anhang

Fernsehabend (1997)

(F1): "Wieso geht der Fernseher denn gerade heute kaputt?"

(M2): "Die bauen die Geräte absichtlich so, dass sie schnell kaputt gehen."

(F3): "Ich muss nicht unbedingt fernsehen."

(M4): "Ich auch nicht. Nicht nur, weil heute der Apparat kaputt ist, ich meine sowieso, ich sehe sowieso nicht gerne Fernsehen."

(F5): "Es ist ja auch wirklich nichts im Fernsehen, was man gern sehen möchte."

(M6): "Heute brauchen wir, Gott sei Dank, überhaupt nicht erst in den blöden Kasten zu gucken."

(F7): "Nee, es sieht aber so aus, als ob du hinguckst."

(M8): "Ich?"

(F9): "Ja."

(M10): "Nein, ich sehe nur ganz allgemein in diese Richtung. Aber du guckst hin. Du guckst da immer hin."

(F11): "Ich? Ich gucke dahin? Wie kommst du denn darauf?"

(M12): "Es sieht so aus."

(F13): "Das kann gar nicht so aussehen, ich gucke nämlich vorbei. Ich gucke absichtlich vorbei. Und wenn du ein kleines bisschen mehr auf mich achten würdest, hättest du bemerkt, dass ich absichtlich vorbei gucke. Aber du interessierst dich ja überhaupt nicht für mich."

(M14): "Jajajaja."

(F15): "Wir können doch einfach mal ganz woanders hingucken."

(M16): "Woanders? Wohin denn?"

(F17): "Zur Seite, oder nach hinten."

(M18): "Nach hinten? Ich soll nach hinten sehen? Nur weil der Fernseher kaputt ist, soll ich nach hinten sehen? Ich lasse mir doch von einem Fernsehgerät nicht vorschreiben, wo ich hinsehen soll."

(F19): "Was wäre denn heute für ein Programm gewesen?"

(M20): "Eine Unterhaltungssendung."

(F21): "Ach."

(M22): "Es ist schon eine Unverschämtheit, was einem so Abend für Abend im Fernsehen geboten wird. Ich weiß gar nicht, warum man sich das überhaupt noch ansieht. Lesen könnte man stattdessen, Karten spielen oder ins Kino gehen oder ins Theater. Stattdessen sitzt man da und glotzt auf dieses blöde Fernsehprogramm."

(F23): "Heute ist der Apparat ja nun kaputt."

(M24): "Gott sei Dank."

(F25): "Ja."

(M26): "Da kann man sich wenigstens mal unterhalten."

(F27): "Oder früh ins Bett gehen."

(M28): "Ich gehe nach den Spätnachrichten der Tagesschau ins Bett."

(F29): "Aber der Fernseher ist doch kaputt."

(M30): "Ich lasse mir von einem kaputten Fernseher nicht vorschreiben, wann ich ins Bett zu gehen habe."

Garderobe (1980)

- (F1): "Wie findest du mein Kleid?"
(M2): "Welches?"
(F3): "Das ich an habe."
(M4): "Besonders hübsch."
(F5): "Oder findest du das grüne schöner?"
(M6): "Das grüne?"
(F7): "Das Halblange mit dem spitzen Ausschnitt."
(M8): "Nein."
(F9): "Was nein?"
(M10): "Ich finde es nicht schöner als das, was du an hast."
(F11): "Du hast gesagt, es stünde mir so gut."
(M12): "Ja. Es steht dir gut."
(F13): "Warum findest du es dann nicht schöner?"
(M14): "Ich finde das, was du an hast, sehr schön, und das andere steht dir auch gut."
(F15): "Ach. Dies hier steht mir also nicht so gut?"
(M16): "Doch. Auch."
(F17): "Dann zieh ich das lange blaue mit den Schößchen noch mal über"
(M18): "Ahja."
(F19): "Oder gefällt dir das nicht?"
(M20): "Doch."
(F21): "Ich denke, es ist dein Lieblingskleid?"
(M22): "Ja."
(F23): "Dann gefällt es dir doch besser als das was ich an habe und das halblange grüne mit dem spitzen Ausschnitt."
(M24): "Ich finde du siehst toll aus in dem, was du an hast"
(F25): "Komplimente helfen mir im Moment überhaupt nicht."
(M26): "Gut, dann zieh das lange blaue mit den Schößchen an."
(F27): "Du findest also gar nicht so toll, was ich an habe!"
(M28): "Doch, aber es gefällt dir ja scheinbar nicht."
(F29): "Es gefällt mir nicht? Es ist das schönste, was ich habe."
(M30): "Dann behalt es doch an."
(F31): "Eben hast du gesagt, ich soll das lange blaue mit den Schößchen anziehen."
(M32): "Du kannst das blaue mit den Schößchen anziehen oder das grüne mit dem spitzen Ausschnitt oder das, was du an hast."
(F33): "Aha, es ist dir also völlig Wurst, was ich an habe."
(M34): "Dann nimm das grüne, das wunderhübsche grüne mit dem spitzen Ausschnitt."
(F35): "Erst soll ich das hier anbehalten, dann soll ich das blaue anziehen und jetzt auf einmal das grüne?"
(M36): "Liebling du kannst doch..."
(F37): "Ich kann mit dir über Atommüll reden, über Ölkrise, Wahlkampf und Umweltverschmutzung, aber über nichts Wichtiges!"

Feierabend (1977)

(F1): "Hermann?"
(M2): "Ja?"
(F3): "Was machst du da?"
(M4): "Nichts!"
(F5): "Nichts? Wieso nichts?"
(M6): "Ich mache nichts!"
(F7): "Gar nichts?"
(M8): "Nein."
(F9): "Überhaupt nichts?"
(M10): "Nein, ich sitze hier!"
(F11): "Du sitzt da?"
(M12): "Ja."
(F13): "Aber irgendwas machst du doch!"
(M14): "Nein."
(F15): "Denkst du irgendwas?"
(M16): "Nichts besonderes."
(F17): "Es könnte ja nicht schaden, wenn du mal etwas spazieren gingest!"
(M18): "Nein, nein."
(F19): "Ich bringe dir deinen Mantel!"
(M20): "Nein, danke."
(F21): "Aber es ist zu kalt ohne Mantel!"
(M22): "Ich gehe ja nicht spazieren."
(F23): "Aber eben wolltest du doch noch!"
(M24): "Nein, du wolltest, daß ich spazieren gehe!"
(F25): "Ich? Mir ist es doch völlig egal, ob du spazieren gehst!"
(M26): "Gut."
(F27): "Ich meinte nur, es könnte ja nicht schaden, wenn du mal spazieren gehen würdest!"
(M28): "Nein, nein, schaden könnte es nicht."
(F29): "Also was willst du denn nun?"
(M30): "Ich möchte hier sitzen!"
(F31): "Du kannst einen ja wahnsinnig machen!"
(M32): "Ach."
(F33): "Erst willst du spazieren gehen, dann wieder nicht. Dann soll ich deinen Mantel holen, dann wieder nicht. Was denn nun?"
(M34): "Ich möchte hier sitzen!"
(F35): "Und jetzt möchtest du plötzlich da sitzen!"
(M36): "Gar nicht plötzlich. Ich wollte immer nur hier sitzen!"
(F37): "Sitzen?"
(M38): "Ich möchte hier sitzen und mich entspannen!"
(F39): "Wenn du dich wirklich entspannen wolltest, würdest du nicht dauernd auf mich einreden!"
(M40): "Ich sag ja nichts mehr!"
(F41): "Jetzt hättest du doch mal Zeit irgendwas zu tun, was dir Spaß macht!"
(M42): "Ja."
(F43): "Liest du was?"
(M44): "Im Moment nicht!"

(F45): "Dann lies doch mal was!"
(M46): "Nachher, nachher vielleicht!"
(F47): "Hol dir doch die Illustrierten!"
(M48): "Ich möchte erst noch etwas hier sitzen."
(F49): "Soll ich sie dir holen?"
(M50): "Nein, nein. Vielen Dank."
(F51): "Will sich der Herr auch noch bedienen lassen, was. Ich renne den ganzen Tag hin und her. Du könntest wohl einmal aufstehen und dir die Illustrierten holen!"
(M52): "Ich möchte jetzt nicht lesen!"
(F53): "Mal möchtest du lesen, mal nicht."
(M54): "Ich möchte einfach hier sitzen."
(F55): "Du kannst doch tun, was Dir Spaß macht!"
(M56): "Das tue ich ja!"
(F57): "Dann quengle doch nicht dauernd so rum!"
(F58): "Hermann?"
(M59): "-"
(F60): "Bist du taub?"
(M61): "Nein, nein."
(F62): "Du tust eben nicht, was dir Spaß macht. Stattdessen sitzt du da!"
(M63): "Ich sitze hier, weil es mir Spaß macht!"
(F64): "Sei doch nicht gleich so aggressiv!"
(M65): "Ich bin doch nicht aggressiv!"
(F66): "Warum schreist du mich dann so an?"
(M67): "Ich schrei dich nicht an!"

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Loriot (1977): Feierabend. <http://www.suffbilder.de/sprueche/loriot/781>
(aufgerufen am 3.2.2016)

Loriot (1980): Garderobe. <http://privat.flachpass.net/html/garderobe.html>
(aufgerufen am 3.2.2016)

Loriot (1997): Fernsehabend.
<http://privat.flachpass.net/html/fernsehabend.html> (aufgerufen am
3.2.2016)

Sekundärliteratur

Antos, Gerd (1984): "Stil und Methode. Vorschläge zu einer produktions-
/rezeptionsorientierten Stilanalyse". In: van Peer, Willie/Renkema, Jan
(Hrsg.): *Pragmatics and stylistics*. Leuven: Acco.

Attardo, Salvatore (2011): "Humor". In: Zienkowski, Jan/Östman,
Jan-Ola/Verschueren, Jef (Hrsg.): *Discursive Pragmatics*. Amsterdam:
John Benjamins Publishing Company.

Blauensteiner, Sigrid (2008): "*Innenseite der Trauer*". *Zum Umgang mit Komik in
ausgewählten Inszenierungen von Martin Kušej*. Mag. phil., Universität
Wien. http://othes.univie.ac.at/1611/1/2008-10-07_9949251.pdf
(aufgerufen am 24.10.2016)

Brinker, Klaus (1985): *Linguistische Textanalyse. Eine Einführung in
Grundbegriffe und Methoden*. Berlin: E. Schmidt.

Buskas, Tove (2009): *Stil i fokus?*. <http://hj.diva>
-portal.org/smash/get/diva2:222213/FULLTEXT01.pdf (aufgerufen am
31.3.2016)

Cassirer, Peter (1970): *Deskriptiv stilistik. En begrepps- och metoddiskussion*.
Göteborg: Almqvist & Wiksell.

Cassirer, Peter (2003): *Stil, stilistik & stilanalys*. Stockholm: Natur och Kultur.

Cassirer, Peter (2015): *Stilistiken*. Ödåkra: Retorikförlaget.

Deppermann, Arnulf (2001): *Gespräche analysieren*. Opladen: Leske+Budrich.

Edlund, Ann-Catrine Edlund/ Erson, Erson/ Milles, Karin (2007): *Språk och kön*.
Falun: Nordstedts Akademiska Förlag.

- Einarsson, Jan (1984): *Särart i samspråk. Om kvinnlig och manlig samtalsstil.* (=Språk och kön i skolan).
- Einarsson, Jan (2004): *Språksociologi.* Lund: Studentlitteratur.
- Ermida, Isabel (2008): *The Language of Comic Narratives. Humor Construction in Short Stories.* Berlin: Mouton de Gruyter.
- Fix, Ulla (1996): "Text- und Stilanalyse unter dem Aspekt der kommunikativen Ethik. Der Umgang mit den Griceschen Konversationsmaximen in dem Dialog "Das Ei" von Lorient". In: Feine, Angelika/Siebert, Hans-Joachim (Hrsg.): *Beiträge zur Text- und Stilanalyse.* Frankfurt am Main: Lang. (=Sprache, System und Tätigkeit).
- Fix, Ulla/Poethe, Hannelore/Yos, Gabriele (2001): *Textlinguistik und Stilistik für Einsteiger.* Ein Lehr- und Arbeitsbuch. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Graefen, Gabriele (1997): *Der wissenschaftliche Artikel. Textart und Textorganisation.* Frankfurt a.M.: Peter Lang. http://www.daf.uni-muenchen.de/media/downloads/wiss_artikel_a4.pdf (aufgerufen am 21.2.2016)
- Göttert, Karl-Heinz/Jungen, Oliver (2004): *Einführung in die Stilistik.* München: W. Fink.
- Kilian, Jörg (2005): *Historische Dialogforschung. Eine Einführung.* (=Germanistische Arbeitshefte). Tübingen: Niemeyer.
- Kotthoff, Helga (2006): "Pragmatics of performance and the analysis of conversational humor". In: *Humor – International Journal of Humor Research.* 19/3: 271-304.
- Lagerholm, Per (2008): *Stilistik.* Lund: Studentlitteratur.
- Liljestrand, Birger (1993): *Språk i text. Handbok i stilistik.* Lund: Studentlitteratur.
- Marszalek, Agnes (2013): "It's not funny out of context!". A cognitive stylistic approach to humorous narratives. In: Dynel, Marta: *Developments in Linguistic Humour Theory.* Amsterdam: John Benjamins Publishing Company. S. 393-421.
- Marx, Peter W. (Hrsg.) (2012): *Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte.* Stuttgart: J.B. Metzler.
- Melin, Lars/Sven Lange (1995): *Att analysera text.* Lund: Studentlitteratur.
- Misiek, Dorota (2010): "Stilistische Mittel in der Argumentationsstruktur der

Pressekommentare". In: Berdychowska, Zofia/Bilut-Homplewicz, Zofia (Hrsg.): *Text und Stil. Studien zur Text- und Diskursforschung*. Frankfurt am Main: Lang.

Nationalencyklopedin: Ståuppkomiker.

<http://www.ne.se.ezproxy.vasa.abo.fi/uppslagsverk/encyklopedi/lång/s-tåuppkomiker> (aufgerufen am 11.10.2016)

Niemikorpi, Mikko (2008): *"En hopplös kombination?". Humor som stil i sex av Povel Ramels dikter*. Mag. phil., Vasa universitet.

<https://www.tritonia.fi/fi/e-opinnaytteet/tiivistelma/3195/>"En+hopplös+kombination%3F"+Humor+som+stil+i+sex+av+Povel+Ramels+dikter (aufgerufen am 28.10.2016)

Noreen, Erik (1941): *Svensk språkvård*. Stockholm: Natur och kultur.

Norrby, Catrin/Håkansson, Gisela (2015): *Introduktion till sociolingvistik*. Lund: Studentlitteratur.

Oikarinen, Eeva-Liisa/Söderlund, Magnus (2016): "The effects of humour in online recruitment advertising. In: *Australasian Marketing Journal*.

Ross, Alison (1998): *The Language of Humour*. New York: Routledge.

Sandig, Barbara (1978): *Stilistik. Sprachpragmatische Grundlegung der Stilbeschreibung*. Berlin: Walter de Gruyter.

Sandig, Barbara (1984): "Wissen über Stil und Konsequenzen für die Stilistik". In: van Peer, Willie/Renkema, Jan (Hrsg.): *Pragmatics and stylistics*. Leuven: Acco.

Sandig, Barbara (1986): *Stilistik der deutschen Sprache*. Berlin: Walter de Gruyter.

Tannen, Deborah (1990): *Du begriper ju ingenting. Samtal mellan män och kvinnor*. Stockholm: Wahlström & Widstrand.