

*Esme Winter-Froemel und Angelika Zirker*

## Ambiguität in der Sprecher-Hörer-Interaktion

Linguistische und literaturwissenschaftliche Perspektiven

### *1. Einleitung*

Ambiguität stellt ein Phänomen dar, das in der Alltagssprache immer wieder vorkommt und auch bewusst eingesetzt werden kann, um bestimmte, etwa komische, Effekte zu erzielen. Ein Beispiel hierfür liefern die Live-Kommentare von Günther Jauch und Marcel Reif, als aufgrund des Torbruchs beim Champions-League-Spiel Real Madrid gegen Borussia Dortmund (Madrid, Estadio Santiago Bernabéu, 1.4.1998) 76 Minuten Sendezeit überbrückt werden mussten:

- (1) Für alle die, die nicht rechtzeitig eingeschaltet haben: Sie haben etwas verpasst, das erste Tor ist schon gefallen. [...] Wir brauchen unbedingt ein schnelles Tor. [...] Noch nie hätte ein Tor einem Spiel so gut getan wie heute hier. [...] Das erste Tor fiel in der nullten Minute.

Die Kommentatoren verwenden hier in der Fußballsprache geläufige Ausdrücke, die üblicherweise im Sinne eines Treffertors interpretiert werden (»ein Tor fällt«, »ein schnelles Tor«, »das erste Tor« usw.). In der konkreten Kommunikationssituation, d. h. vor dem Hintergrund, dass das materielle Tor vor Beginn des Spiels zu Bruch ging und zunächst kein geeignetes Ersatztor zur Verfügung stand, konnten die Fernsehzuschauer diese Äußerungen jedoch in einem anderen Sinn interpretieren und auf das Zubruchgehen und Fallen des materiellen Tors beziehen. Der eigentliche Witz der Äußerungen liegt nun gerade darin, dass auch die andere Bedeutung stets mitschwingt, d. h. Günther Jauch und Marcel Reif greifen hier intentional auf potentiell ambige sprachliche Zeichen zurück, um bestimmte Effekte auszulösen. Ausgehend von dieser Beobachtung soll im folgenden Beitrag untersucht werden, wie Ambiguität aus der Sicht von Sprecher und Hörer funktioniert.

In welchem Verhältnis steht eine solche Betrachtung von Ambiguität in der Sprecher-Hörer-Interaktion zu traditionelleren Forschungsansätzen? In der Forschungsliteratur wird Ambiguität zunächst ganz allgemein als Fähigkeit eines Zeichens charakterisiert, unterschiedliche Bedeutungen anzunehmen. Dies zeigt sich etwa in Kennedys Definition von Ambiguität und in Bodes Definition von Mehrdeutigkeit (vgl. den Beitrag von Bauer/Knape/Koch/Winkler im vorliegenden Heft):

particular strings of phonemes, letters or manual signs used to make utterances are, more often than not, capable of conveying distinct meanings (Kennedy im Druck)

Mehrdeutigkeit ist eine Eigenschaft natürlicher Sprachen. Sie ermöglicht es, mit einem finiten Satz von Elementen unzählige *Bedeutungen* zu generieren, gibt aber auch Anlass zu Missverständnissen und Unentscheidbarkeit (Bode 1997, S. 67).

Darüber hinaus werden traditionell unterschiedliche Typen von Ambiguität einander gegenübergestellt. Dabei beziehen sich die Kategorien erstens auf die linguistischen Ebenen, die bei der Analyse eines bestimmten Ambiguitätsphänomens betroffen sind. Dementsprechend wird zwischen lexikalischer und syntaktischer Ambiguität unterschieden (vgl. Kolmer/Rob-Santer 2002, S. 81; Berncker/Steinfeld 1992, Sp. 437).<sup>1</sup>

- (2) lexikalische Ambiguität: dt. *Laster* ›Untugend‹ / ›Transportmittel‹  
 (3) syntaktische Ambiguität: dt. »Der Sohn des Bäckers, den ich getroffen habe« (Bezugswort des Relativpronomens: Sohn / Bäcker)

Ein zweiter grundlegender Parameter in traditionellen Kategorisierungen ist der semantische Abstand zwischen den beteiligten Bedeutungen oder Inhalten. Hierbei ergibt sich eine Skala, die von Vagheit über Polysemie hin zur Homonymie reicht. Der Begriff der Vagheit wird dabei im Allgemeinen so verstanden, dass die genaue Auslegung des Ausdrucks vom jeweiligen Äußerungskontext abhängt bzw. kein objektiver Beurteilungsmaßstab vorliegt (im Beispiel (4): Was bedeutet ›teuer‹?):

- (4) The coffee in Rome is expensive.

Im Beispiel sind daher nicht zwei getrennte Bedeutungen anzusetzen, und Phänomene der Vagheit liegen damit gewissermaßen unterhalb der Schwelle der Ambiguität. Klar unterscheidbare Bedeutungen sind hingegen bei Polysemie (5) und Homonymie (6) gegeben.

- (5) nachklass.lat. *focus* ›Feuerstelle‹, ›Feuer‹  
 (6) dt. *Laster* ›Untugend‹, ›Transportmittel‹

<sup>1</sup> Vgl. bereits Quintilians Unterscheidung von zwei Arten der Amphibolie: »aut enim vocibus accidit singulis aut coniunctis« (VII, 9, 1). In manchen Einteilungen erscheint zusätzlich die phonetische / phonologische Ambiguität als eigene Kategorie (z. B. frz. *Caen* ›Städtename‹ / *quand* ›wann‹). Da hier gleichzeitig eine Ambiguität zwischen Einheiten des Lexikons vorliegt, können diese aber ebenso als lexikalische Ambiguitäten gefasst werden, d. h. auch wenn die Ambiguität auf der lautlichen Ebene ausgelöst wird, ist letztlich immer die Ebene der Zeichen (und ihrer Bedeutungen) betroffen. Lautliche Ambiguitäten können sich weiterhin auf die Segmentierung und Festlegung der Wortgrenzen beziehen (z. B. frz. *celle qui l'aime* ›diejenige, die ihn liebt‹ / *celle qu'il aime* ›diejenige, die er liebt‹). Ein besonders kunstvolles Spiel mit komplexen lautlichen Ambiguitäten liegt bei den *holorimes* / *vers holorimes* vor, bei denen jeweils ganze Verse homophon sind: »Étonnamment monotone et lasse / Est ton âme en mon automne, hélas!« (Louise de Vilmorin, »Sept poèmes en vers olorimes«, Vilmorin 1954, S. 22).

Im Fall der Homonymie bestehen keine unmittelbaren semantischen Relationen zwischen den Bedeutungen, so dass zwei getrennte Zeichen angesetzt werden können. Ein Beispiel hierfür ist dt. *Laster*: Auf der Ebene des Ausdrucks sind Aussprache und Schreibung identisch; auf der Ebene des Inhalts ist aber keine unmittelbare semantische Beziehung zwischen den Bedeutungen ›Untugend‹ und ›Transportmittel‹ erkennbar.<sup>2</sup> Im Falle von Polysemie schließlich, der eine Mittelstellung zwischen Homonymie und Vagheit einnimmt, handelt es sich zwar um zwei klar trennbare Bedeutungen, gleichzeitig besteht aber eine unmittelbare semantische Relation zwischen diesen. Ein Beispiel hierfür liefert lat. *focus*, das ursprünglich ›Feuerstelle‹ bedeutet, in nachklassischer Zeit aber auch in der Bedeutung ›Feuer‹ verwendet wird. Zwischen den Bedeutungen ›Feuerstelle‹ und ›Feuer‹ liegt eine metonymische Relation vor, und für den Zeitraum, in dem beide Bedeutungen im Lateinischen koexistieren, kann die Form lat. *focus* daher als polysem angesehen werden.<sup>3</sup>

Verallgemeinernd lässt sich auf der Grundlage der traditionellen Kategorien eine Tendenz beobachten, die linguistische Betrachtung von Ambiguitätsphänomenen im Wesentlichen auf der Ebene der sprachlichen Zeichen zu situieren. Dabei werden die Sprecher und Hörer, die mit ambigen Zeichen umgehen, nicht unmittelbar einbezogen bzw. die traditionellen Kategorien abstrahieren von den individuellen Verwendungen ambiger Zeichen durch Sprecher und Hörer.<sup>4</sup> Vielmehr wird Ambiguität primär als eine potentielle Eigenschaft sprachlicher Zeichen betrachtet, die Teil eines übergeordneten Sprachsystems sind; die Ambiguität ist demnach bereits im System angelegt. Kaum thematisiert wird hingegen, ob und ggf. wie neue Ambiguitäten ins System hineinkommen können.

Ferner stellt sich die Frage, wie Ambiguität in der konkreten Kommunikation funktioniert: Bergen im System vorhandene Ambiguitäten grundsätzlich die Gefahr von Missverständnissen (vgl. die oben zitierte Definition Bodes), so dass für den Erfolg der Kommunikation wesentlich ist, dass eine Disambiguierung

<sup>2</sup> Homonymie wird häufig auch in einem weiten Sinn gefasst, der neben Fällen von gleicher Schreibung und Aussprache (Homonymie im engeren Sinn) auch Fälle von bloßer Homophonie (bei abweichender Schreibung, z. B. frz. *Caen / quand*) oder bloßer Homographie (bei abweichender Aussprache, z. B. frz. *les fils* [lefil] ›die Fäden‹ / [lefis] ›die Söhne‹) einschließt.

<sup>3</sup> Das Beispiel, das einen Fall von Bedeutungswandel darstellt, weist bereits darauf hin, dass Ambiguität für Sprachwandelphänomene eine wichtige Bedeutung einnehmen kann (vgl. hierzu etwa auch Bréals Bestimmung von Polysemie als synchronische Konsequenz von Bedeutungswandel; Bréal 1897, S. 143–145); dieser Gedanke soll im Folgenden aufgegriffen und weiterentwickelt werden.

<sup>4</sup> Für rhetorische Auffassungen von Ambiguität spielt die Verwendung durch die Sprecher hingegen naheliegenderweise eine zentrale Rolle: Ambiguität kann dabei – da sie zu Dunkelheit (*obscuritas*) führt und der Klarheit (*perspicuitas*) entgegensteht – einen Defekt darstellen (vgl. Quintilian, *Institutio oratoria* VIII, 2, 13); andererseits kann das absichtsvolle Nebeneinanderstellen von Bedeutungen aber auch als kunstvolles Spiel fungieren (vgl. Quintilian, *Institutio oratoria* VI, 3, 48 ff.).

erfolgt, oder lassen sich auch weitere Fälle von Ambiguität finden (etwa vom Sprecher intendierte Ambiguität oder aber von Sprecher und Hörer gar nicht als solche bemerkte Ambiguität; vgl. hierzu auch vgl. den Beitrag von Bauer/Knappe/Koch/Winkler im vorliegenden Heft)?<sup>5</sup>

Im vorliegenden Beitrag soll daher eine weite Perspektive eingenommen und betrachtet werden, wie mit Ambiguität in der Kommunikation, d. h. in der Sprecher-Hörer-Interaktion, umgegangen wird und wie sie wirkt.<sup>6</sup> Dabei sollen unterschiedliche Funktionsweisen von Ambiguitätsphänomenen aus Sicht von Sprechern und Hörern erläutert werden, indem verschiedene Typen von Ambiguität in einzelnen Diskursereignissen untersucht werden. Da Sprecher und Hörer auf unterschiedliche Art und Weise an Fälle von Ambiguität herangehen können, werden als zentrale Analyseparameter die folgenden gewählt:

- die Rollen von Sprecher und Hörer,
- die Auffälligkeit der Ambiguität in der Kommunikation,
- die Wirkung der Ambiguität auf den weiteren Verlauf der Kommunikation und
- die Bedeutung sprachlicher und außersprachlicher Kontexte für das Funkzionieren von Ambiguität.

Bei den Beispielen stützen wir uns sowohl auf Texte der Alltagskommunikation als auch auf literarische Texte. Durch die Herangehensweise und die Wahl der Beispiele überschreitet unser Beitrag dabei traditionelle Ansätze zur Ambiguität in verschiedener Hinsicht. Im Bereich der alltagssprachlichen Kommunikation geschieht dies insbesondere durch die Einbeziehung von Beispielen für Sprachwandel, bei denen das Stadium der Innovation als Entstehung einer Ambiguität gefasst werden kann. Prinzipiell geht es damit nicht nur um die mögliche Auflösung von Ambiguitäten als ›Fehlern‹ in der Kommunikation, sondern auch um deren Entstehung. Insgesamt soll ferner deutlich werden, dass Ambiguität in vielen Fällen – und zwar nicht nur in literarischen Texten, sondern auch in der

<sup>5</sup> Auffälligerweise wird auch in pragmatischen Ansätzen Ambiguität im Wesentlichen als potentieller Störfall der Kommunikation thematisiert, d. h. als reparaturbedürftig angesehen, so dass der Fokus auch hier auf Prozessen der Disambiguierung liegt. So lautet etwa die zweite Maxime innerhalb der Gruppe der Modalitätsmaximen bei Grice »Avoid ambiguity« (Grice 1975, S. 46). Andere innerhalb der Pragmatik behandelte Phänomene wie etwa Indirektheit, bei denen ebenfalls eine Mehrdeutigkeit (zwischen wörtlicher und mitgemeinter Bedeutung / dem indirekten Sprechakt) gesehen werden kann, werden hingegen bislang kaum mit dem Begriff der Ambiguität in Verbindung gebracht.

<sup>6</sup> Wir verwenden die Begriffe ›Sprecher‹ und ›Hörer‹ hier in einem allgemeinen Sinn, um auf die Kommunikationsteilnehmer zu referieren. Da sich die nachfolgenden Analysen nicht nur auf medial mündliche Kommunikation beschränken, sondern auch Kommunikation im schriftlichen Medium einbeziehen, sollen damit auch Schreiber und Leser eingeschlossen werden.

Alltagskommunikation – nicht als Regelverletzung oder ›Unfall‹, sondern als intendiert anzusehen ist.

Innerhalb der literarischen Texte kann zunächst die Kommunikation zwischen Sprechern und Hörern betrachtet werden, wie sie in narrativen und dramatischen Texten dargestellt ist. Wir gehen dabei davon aus, dass diese Kommunikation als Mimesis von alltagssprachlicher Kommunikation verstanden werden kann. Dies impliziert wiederum eine Überschreitung der traditionellen Sichtweise, insofern als wir Ambiguität in der Literatur nicht mehr nur als vom Autor eingesetztes Stilmittel ansehen wollen, sondern Ambiguität etwa auch auf der Ebene der Figurenkommunikation betrachten und damit anders motivierte Verwendungstypen einschließen, die analog zu alltagssprachlicher Kommunikation funktionieren.

Darüber hinaus sind aber bei literarischen Texten selbstverständlich auch weitere Sprecher bzw. Hörer gegeben, z. B. der Autor und der Leser oder das Publikum bei Theaterstücken. Ebenso lässt sich im Falle poetischer Texte die Kommunikation zwischen einem identifizierbaren Sprecher als lyrischem Ich und dem Adressaten im Gedicht selbst, wie auch bezüglich der Rollen, die ein solcher Sprecher annehmen kann, betrachten. Im weiteren Verlauf unserer Überlegungen soll gezeigt werden, dass durch das Vorliegen mehrerer Sprecher- und Hörerrollen Ambiguität auf mehreren Ebenen analysiert werden kann.

Im ersten Teil unseres Beitrags sollen zunächst drei Typen von Ambiguität betrachtet werden, die sich grundlegend darin unterscheiden, wie die Kommunikationsteilnehmer mit der Ambiguität umgehen bzw. wie sich die Ambiguität jeweils für Sprecher und Hörer darstellt. Die Analyse verschiedener Beispiele wird aber deutlich machen, dass auch Überlappungen und Ähnlichkeiten zwischen den Kategorien auftreten können. Als allgemeine Tendenz lässt sich festhalten, dass die Auffälligkeit der Ambiguität bei den drei genannten Typen kontinuierlich abnimmt und dass die möglichen ›schädlichen‹ Auswirkungen auf den Erfolg der Kommunikation immer geringer werden. Gleichzeitig nimmt die Bedeutung sprachlicher und außersprachlicher Kontexte für die Verwendung und das Verstehen der Ambiguitäten zu.<sup>7</sup>

Im zweiten Teil des Beitrags werden dann komplexere Typen von Ambiguität untersucht, die dadurch entstehen, dass jeweils mehrere Sprecher- oder Hörerrollen parallel zueinander analysiert werden können. Eine wichtige Rolle nimmt hier die Analyse literarischer Beispiele ein, da aufgrund der oben skizzierten generellen Vervielfachung von Kommunikationsebenen besonders komplexe Konstellationen für Ambiguität entstehen, welche eine Fülle von interessantem Beispielmateriale liefern.

<sup>7</sup> Als grundlegende Kontexttypen lassen sich dabei Situation / situativer Kontext, Wissen / Wissenskontext und Redekontext / sprachlich-kommunikativer Kontext unterscheiden (vgl. Coseriu 1955–56; Koch/Oesterreicher 1990, S. 10–11 und Aschenberg 1999, S. 3 und 319). Zur Bedeutung von Kontext bei der Entstehung wie auch der Auflösung von Ambiguität siehe Rimmon (1977, S. 69–75).

## 2. Typen von Ambiguität in der Sprecher-Hörer-Interaktion

### 2.1 Ambiguität und Missverständnis

Ein erstes Beispiel für ein Missverständnis, das aus Ambiguität resultiert, entstammt Lewis Carrolls *Through the Looking-Glass*:

- (7) »Can you answer useful questions?« she [the Red Queen] said. »How is bread made?«  
 »I know *that*!« Alice cried eagerly. »You take some flour –«  
 »Where do you pick the flower?« the White Queen asked.  
 »Well, it isn't *picked* at all,« Alice explained: »it's *ground* –«  
 »How many acres of ground?« said the White Queen. (Lewis Carroll, *Through the Looking-Glass*, 9.227)

Die Ambiguität basiert hier auf einer Homophonie: die weiße Dame im Schachspiel (White Queen) missversteht Alice, weil sie die Homophone *flour / flower*, *ground / ground* nicht als solche interpretiert bzw. die jeweils »falsche« Interpretation wählt.<sup>8</sup> Die daraus resultierende Komik wird jedoch nicht von den beteiligten Figuren bemerkt, sondern vom Leser, der die Homophonien, *puns*, auch deshalb besser versteht, weil er sie auf der Seite geschrieben sieht (so bei *flour / flower*, wo zwar Homophonie, aber keine Homographie vorliegt). Auf den Unterschied zwischen mündlicher Rede und Schriftbild macht bereits Quintilian in seiner *Institutio Oratoria* aufmerksam (VII, 9, 14; vgl. Wagner-Egelhaaf 2009, S. 35–36).

Doch spielt Carroll an dieser Stelle nicht nur mit homophonen Ausdrücken, sondern zudem mit einer hörerseitigen Missachtung von Kontext oder auch mit mangelndem kontextuellen bzw. Weltwissen des Hörers: Es ist nicht auszuschließen, dass der White Queen in ihrer Lebenswelt hinter dem Spiegel gar nicht bekannt ist, wie man Brot bäckt; der Leser hingegen merkt sofort, dass Alice in diesem Kontext [ɤflaʊə(r)] nicht im Sinne von »Blumen« meinen kann, sondern in der Bedeutung von »Mehl.« Das Spiel beruht somit auf der jeweils alternativen Interpretation der Homophone, die im Folgenden Ausgangspunkt für die nächsten Fragen ist: So führt »bread« zu »flour«, das als »flower« »Blume« interpretiert wird, die man pflücken kann; Mehl jedoch wird aus Weizen gemah-

<sup>8</sup> Zu *flour / flower* ist anzumerken, dass hier diachronisch gesehen eine Polysemie vorliegt, d. h. zu einem früheren Zeitpunkt wurde eine Assoziation zwischen den Bedeutungen »flower« und »finest part of the meal« hergestellt. Heute erscheint diese semantische Relation jedoch aus Sicht der Sprecher nicht mehr unmittelbar nachvollziehbar; zudem führt die orthographische Unterscheidung zu einer stärkeren Trennung beider Einheiten (vgl. *OED* s. v. *flour*, n.: »[A specific use of FLOWER; cf. F. *fleur de farine* the »flower« or finest part of the meal. Johnson 1755 does not separate the words, nor does he recognize the spelling *flour*. But Cruden's *Concordance* 1738 recognizes the modern distinction.]«).

len – ›ground‹ –, das wiederum als ›Grund und Boden‹ verstanden wird, weshalb die Nachfrage zu ›acres‹ erfolgt. Folglich scheitert die Kommunikation, denn Sprecher und Hörer reden beständig von unterschiedlichen Dingen – obwohl von einem rein phonetischen Standpunkt aus gesehen beide jeweiligen Interpretationen nachvollziehbar sind. Mehr noch, nimmt man die Frage der Red Queen als ernst gemeinte Bitte um Auskunft (in der Annahme, dass sie überhaupt nichts über die Herstellung von Brot weiß, d. h. kein entsprechendes Vorwissen besitzt), so scheint es durchaus nahe liegend, dass sie die in der Erklärung enthaltenen Lautketten [ʃflaʊə(r)] und [graʊnd] auch im Sinne der ihr bekannten Wörter *flower* ›Blume‹ bzw. *ground* ›Grund und Boden‹ interpretieren kann.<sup>9</sup> Insofern präsentiert sich Ambiguität hier als sehr grundsätzliches Problem der Kommunikation: Wie können bestimmte Sachverhalte einem Kommunikationsteilnehmer in eindeutiger Weise übermittelt werden, wenn hierfür nur mehrdeutige Zeichen zur Verfügung stehen?

Ähnliches gilt für das folgende Beispiel aus einem Sketch von Raymond Devos: auch hier scheitert die Kommunikation, weil der Hörer, ein Angestellter an einem Busbahnhof, die Aussage des Kunden missversteht:

- (8) [...] Je boucle la valise... je vais pour prendre le car... Je demande à l'employé:
- Pour Caen, quelle heure ?
  - Pour où?
  - Pour Caen !
  - Comment voulez-vous que je vous dise quand, si je ne sais pas où? (Raymond Devos, *Caen*)
- [Kunde: Nach Caen, um wieviel Uhr? – Angestellter: Nach wohin? – Kunde: Nach Caen! (S) / [Ich fragte] nach wann! (H) – Angestellter: Wie soll ich Ihnen sagen, wann, wenn ich nicht weiß, wohin?]

Der Kunde fragt nach der Abfahrtszeit für den Bus nach Caen. Der Angestellte hat Probleme, den Namen des Zielortes zu verstehen und fragt nach. Die Antwort des Kunden, »Pour Caen!« ›Nach Caen!‹ führt jedoch nicht dazu, dass das kommunikative Problem ausgeräumt wird, sondern vielmehr zu dessen Verstärkung: Der Angestellte missversteht die Aussage als würde der Kunde ihn korrigieren und sagen: ›Ich fragte, wann der Bus losfährt!‹ Der Angestellte reagiert, indem er die Möglichkeit einer entsprechenden Auskunft verneint und damit kurzzeitig jede weitere Kooperation im Gespräch versagt. Erst an dieser Stelle wird Sprecher und Hörer das eigentliche Problem, das Nichterkennen der Homophonie, bewusst; und auch dem Zuschauer wird nun klar, weshalb die beiden aneinander vorbei reden: Der Grund ist die Homophonie verschiedener Zeichen im Sprachsystem – in diesem Fall der Gleichklang des Namens einer Stadt und des Ausdrucks für ›wann!‹ In beiden bisher vorgestellten Beispielen beabsichtigt der

<sup>9</sup> Hinzu kommt, dass auch das »take« zur Ambiguität beiträgt, weil die Queen es wiederum etwas anders interpretiert als Alice, nämlich in einem metonymischen Sinn ›sammeln‹; vgl. *OED pick* »II. To take, gather, acquire«.

Sprecher keinesfalls eine ambige Aussage, und sowohl Sprecher wie auch Hörer werden eine Art Opfer bereits existierender Ambiguitäten im Sprachsystem.

Wie bereits Beispiel (7) beinhaltet auch das nächste Beispiel unterschiedliche Ebenen des Verständnisses einer Ambiguität: Sie wird von den Charakteren auf der Bühne überhaupt nicht als solche wahrgenommen und erkannt; die Zuschauer hingegen verstehen sie:

(9) Mic.: ¿Qué manda usted?

Gum.: Que hagas el favor de cantar un poquito más alto, si te parece.

[Tu mir den Gefallen und singe noch ein klein wenig lauter, bitte.]

Mic.: Sí, señor; con mucho gusto. (*Se retira cantando a grito pelado.*)

Gum.: ¡Animal! ¿No has oído lo que acabo de decirte?

Mic.: Señorito, si yo...

Gum.: ¡Cállese usted! (*Vuelve a sentarse.*)

Mic.: Usted disimule... Yo me había creído... (*Vase foro izquierda.*) (Vital Aza, *El sueño dorado: Comedia en un acto y en prosa*, Esc. 2)

Micaela, das Hausmädchen, begreift nicht, dass die Aufforderung ihres Arbeitgebers, lauter zu singen, ironisch gemeint ist. Sie nimmt dies wörtlich und singt in der Tat lauter als zuvor. Aufgrund dieses Unverständnisses der Ironie in der Aussage versteht sie im Folgenden auch nicht seine Aufregung. Die ironische Aussage war somit gar nicht intentional ambig, wird aber falsch interpretiert und resultiert so in einem Missverständnis.

Ein Parallelbeispiel findet sich in Jane Austens *Pride and Prejudice*. Elizabeth Bennett ist Gast beim Ball des Verehrers ihrer Schwester. Dort befindet sich auch ihr Cousin, Mr. Collins, bei dem es sich um einen etwas plumpen und ungeschickten Geistlichen handelt. Dieser will sich nun Mr. Darcy vorstellen, der ihm gesellschaftlich weit überlegen ist, weshalb er eigentlich warten müsste, bis er ihm selbst vorgestellt wird. Elizabeth möchte den sozialen *faux pas* verhindern und sagt:

(10) »You are not going to introduce yourself to Mr. Darcy?«

»Indeed I am.« (Jane Austen, *Pride and Prejudice*, 18.74)

Es handelt sich hier um einen seltsamen Fall bezüglich der Ambiguität: Die Frage von Elizabeth Bennett ist als rhetorische zu verstehen und an sich überhaupt nicht ambig; sie möchte lediglich Mr. Collins höflich daran erinnern, dass es gesellschaftlich unangemessen ist, sich einem Fremden, gar noch von höherem sozialen Rang, selbst vorzustellen und er warten solle, bis er Mr. Darcy vorgestellt wird. Die von der Sprecherin intendierte Bedeutung kann damit als freundlicher Hinweis / implizite Warnung gefasst werden, d. h. es handelt sich hier um einen indirekten Sprechakt. Die Ambiguität kommt dadurch ins Spiel, dass der Hörer mit seiner Antwort auf die rein grammatische Bedeutung der Äußerung zurückgeht, nach der eine Frage vorliegt.<sup>10</sup> Dies kann entweder darin begründet sein,

<sup>10</sup> Zum Unterschied zwischen grammatischer und rhetorischer Bedeutung vgl. Wagner-Egelhaaf (2009, S. 48).

dass er die Intention der Sprecherin nicht erkennt, oder aber über diese aufgrund seiner Self-Importance hinweggehen möchte.

Alle bislang angeführten Beispiele zeigen, dass Ambiguität zu kommunikativen Problemen führen kann. Um eine erfolgreiche Kommunikation zu gewährleisten, müssen Sprecher und Hörer sich (stillschweigend) auf eine Interpretation einigen, und sie müssen mögliche Ambiguitäten in ähnlicher Art und Weise disambiguieren. In den genannten Fällen stimmten diese Interpretationen nicht überein, und es entstand eine merkliche Distanz zwischen den Bedeutungen der ambigen Zeichen. Der Hörer wählte jeweils die alternative Interpretation, die sich als mit der Äußerung des Sprechers unvereinbar erwies, weshalb die Kommunikation scheiterte.

## 2.2 Vom Sprecher intendierte Ambiguität

In anderen Fällen kann der Sprecher hingegen eine Ambiguität seiner Botschaft intendieren. Dies trifft etwa auf das folgende Beispiel aus Shakespeare's *King Lear* zu.

- (11) FOOL. Marry, here's a grace and a codpiece – that's a wise man and a fool.  
(Shakespeare, *King Lear*, 3.2.40)

Der Narr spricht von zwei Personen – von sich selbst und dem König – und charakterisiert diese durch zwei Begriffspaare: »a grace and a codpiece«, und »a wise man and a fool«. Dabei lässt er jedoch die zentrale Frage offen, wer jeweils gemeint ist. Als Standardinterpretation kann gelten, dass sich die Ausdrücke »grace« und »wise man« auf den König beziehen, während »codpiece« und »fool« auf den Narr referieren. Eine alternative, chiastische Interpretation scheint jedoch, insbesondere in einem stilistisch aufgeladenen, literarischen Kontext wie dem vorliegenden und der ironischen Umkehrung durch die Narrenrolle, ebenso möglich; demnach würde der Narr als »wise man« und der König als »fool« charakterisiert. Da in der entsprechenden Szene das Verhalten und die Argumentation des Königs teilweise irrational erscheinen, wird diese Interpretation durch den Kontext der Kommunikation verstärkt. Durch die Verwendung von Ambiguität kann der Narr daher die alternative Interpretation suggerieren, ohne die entsprechende Botschaft aber direkt auszusprechen.

Eine weitere intentionale Verwendung von Ambiguität kann im folgenden Beispiel gesehen werden, in dem ein Vorstellungsgespräch geschildert wird.

- (12) [...] Der Herr bei meinem zweiten Gespräch, diesmal ein Einzelgespräch wusste nichts von einem Fixum von 900 €.  
Auf meine Frage ob ich denn ein Festgehalt bekommen könne weil Provisionsarbeit für mich als Einsteiger zu gefährlich sei, da ich von dem Geld leben müsse wurde mir geantwortet »man wird eine Lösung finden« [...].  
([http://www.ciao.de/Arbeiten\\_bei\\_der\\_Deutsche\\_Vermögensberatung\\_AG\\_Test\\_8283586](http://www.ciao.de/Arbeiten_bei_der_Deutsche_Vermögensberatung_AG_Test_8283586) 19.10.2009)

Die Bewerberin erkundigt sich nach einem Festgehalt und bekommt die Antwort: ›man wird eine Lösung finden‹. Durch diese Antwort möchte der Sprecher – der Vertreter des Unternehmens – die Bewerberin beruhigen und ihr zu verstehen geben, dass das Unternehmen ein Festgehalt oder zumindest eine akzeptable Alternativlösung bieten wird. Es liegt also nahe, dass dt. *man* hier im Sinne von ›wir‹ (d. h. das Unternehmen) interpretiert werden kann bzw. soll. Eine nähere Analyse der Aussage zeigt jedoch, dass der Unternehmensvertreter sich durch das rein Gesagte zu weit weniger verpflichtet. Gemäß der unpersönlichen Bedeutung von *man* legt er sich letztlich nur darauf fest, dass eine nicht näher bestimmte Person oder Personengruppe eine Lösung finden wird (und die Formulierung ›eine Lösung‹ eröffnet ebenso ein relativ breites Spektrum an möglichen Interpretationen). Im vorliegenden Fall versucht der Sprecher also, eine zusätzliche pragmatische Bedeutung zu evozieren; letztlich handelt es sich dabei aber nur um eine Implikatur (vgl. (13)), die zurückgenommen werden könnte (vgl. (14)), falls dies notwendig sein sollte (vgl. Grice 1975, S. 57; Levinson 2000, S. 125–127, 130–131).

- (13) man wird eine Lösung finden  
 +> wir werden Ihrem Wunsch entsprechen
- (14) Ich habe gesagt, dass man eine Lösung finden wird, aber ich habe nicht gesagt, dass wir Ihrem Wunsch entsprechen werden.

Festzuhalten ist, dass hier, anders als in den Beispielen unter 2.1, nicht beide relevanten Bedeutungen lexikalisiert sind (d. h. bereits eine semantische Ambiguität des Zeichens im Zeichensystem besteht), sondern es sich bei der zweiten Bedeutung um eine pragmatische Bedeutung handelt, die im jeweiligen Äußerungskontext evoziert wird. Entsprechende pragmatische Bedeutungen können jedoch im Laufe der Zeit ebenfalls konventionalisiert werden, d. h. entsprechende Äußerungen können als potentieller Einstieg in Sprachwandel fungieren.<sup>11</sup> Dies unterstreicht das folgende Beispiel, das teilweise parallel gelagert ist, insofern als es nun um das unpersönliche Pronomen frz. *on* geht.

- (15) LÉLIE: Quoi? j'obtiendrais de vous le bonheur que j'espère?  
 Vous pourriez...?  
 ANDRÈS: Tout à l'heure on va vous satisfaire.  
 [Gleich wird man / werden wir Sie zufrieden stellen.] (Molière, *L'Étourdi ou les Contre-temps*, 5.4, S. 225)

<sup>11</sup> Diese prinzipielle Berücksichtigung auch von pragmatischen Ambiguitäten (bei denen also noch nicht mehrere Bedeutungen des sprachlichen Ausdrucks im Sprachsystem festgeschrieben sind), geht über traditionelle Ansätze hinaus, in denen Ambiguität nur bei mehreren lexikalisierten Bedeutungen angesetzt wird. Gerade im Hinblick auf das Verhältnis von Ambiguität und Sprachwandel erscheint es jedoch viel versprechend, entsprechende Fälle von Ambiguität in die Betrachtung mit einzu-beziehen.

Wiederum kann angenommen werden, dass der Sprecher nicht nur eine unpersönliche Bedeutung kommunizieren möchte (›man wird Sie zufrieden stellen‹), sondern dass er andeuten möchte, dass er selbst an der beschriebenen Handlung teilhaben wird (›wir werden Sie zufrieden stellen‹). Die diachronische Entwicklung von frz. *on* zeigt, dass entsprechende pragmatische Bedeutungen oder Implikaturen mit der Zeit konventionalisiert werden können, so dass sie schließlich Teil der semantischen Bedeutung der entsprechenden Ausdrücke werden. So hat frz. *on* heute noch immer die unpersönliche Bedeutung (›man‹), wird aber daneben auch als Pronomen der 1. Pers. Plural (›wir‹) in gesprochener Sprache (im Sinne von Nähesprache im engeren Sinn, vgl. Riegel/Pellat/Rioul 1994, S. 197; Söll 1985, S. 135–138; Müller 1985, S. 105; Koch/Oesterreicher 1990, S. 161) verwendet. Das Beispiel veranschaulicht also, dass pragmatische Ambiguitäten linguistisch betrachtet eine wichtige Rolle für Sprachwandel einnehmen können.

Der zweite Typ von Ambiguität kann demnach als eine intentionale Verwendung von Ambiguität durch den Sprecher charakterisiert werden: Der Sprecher versucht, eine weitere Bedeutung pragmatisch zu evozieren, ohne sich jedoch im strengen Sinn darauf zu verpflichten (d.h. ggf. könnte sich der Sprecher darauf zurückziehen, dass er nur die andere Bedeutung habe ausdrücken wollen). Daraus ergibt sich, dass beide Interpretationen mit dem Kommunikationskontext vereinbar und beide (zumindest prinzipiell) für Sprecher und Hörer zugänglich sind, d.h. Sprecher und Hörer haben hier ein potentielles Bewusstsein der Ambiguität.

### 2.3 Uminterpretation durch den Hörer

Wenden wir uns nun einer Reihe von weiteren Beispielen zu, bei denen nicht der Sprecher eine Ambiguität generiert, sondern der Hörer eine Ambiguität ins Spiel bringt, die bisher im Sprachsystem nicht vorhanden ist. Dieser Typ von Ambiguität kann durch ein Beispiel semantischen Wandels im Lateinischen veranschaulicht werden, das weiter oben bereits kurz genannt wurde: In der Entwicklung von lat. *focus* findet ein Bedeutungswandel ausgehend von ›Feuerstelle‹ hin zu ›Feuer‹ statt (vgl. auch die Bedeutungen der etymologischen Nachfolger in den romanischen Sprachen, frz. *feu*, sp. *fuego*, it. *fuoco* usw. ›Feuer‹). Der Wandel kann erklärt werden, indem Äußerungen wie in (16) als Ausgangspunkt angesetzt werden:

(16) *incendamus focum!*

[lasst uns die Feuerstelle (S) / das Feuer (H) anzünden!] (Koch 1999, S. 155–156; Detges/Waltereit 2002, S. 164)

Man kann annehmen, dass der Sprecher die Form hier in ihrer konventionellen Bedeutung ›Feuerstelle‹ verwendet. Gleichzeitig kann der Hörer die Form jedoch als ›Feuer‹ interpretieren, ohne dass sich hieraus kommunikative Schwierigkeiten ergeben. Wenn diese hörerseitige neue Interpretation in weiteren Äußerungen und von weiteren Sprechern übernommen und dadurch konventionalisiert

wird, tritt ein entsprechender Bedeutungswandel ein, d. h. neben die Ausgangsbedeutung ›Feuerstelle‹ tritt die neue Bedeutung ›Feuer‹. Auch hier erscheint es wiederum zentral, zwischen Ambiguität im Sprachsystem und Ambiguität im Diskurs zu unterscheiden, da im Beispiel auf der Ebene des Sprachsystems zunächst gerade keine Ambiguität vorliegt. Was das Kommunikationsszenario in (16) angeht, so erscheint bemerkenswert, dass (anders als in den Beispielen unter 2.1) trotz der Abweichung zwischen Sprecher- und Hörerinterpretation die Kommunikation insgesamt erfolgreich ist. Dies kann zum einen dadurch erklärt werden, dass ein bestimmter Äußerungskontext vorliegt, zum anderen ist hier grundsätzlich eine semantische Nähe der Bedeutungen anzusetzen (typischerweise sind hier vor allem metonymische und taxonomische Uminterpretationen zu erwarten). Dies bedeutet, dass z. B. entsprechende Figur-Grund-Effekte, wie sie bei der Verschiebung zwischen den Konzepten FEUERSTELLE / FEUER gegeben sind, von beiden Kommunikationspartnern prinzipiell nachvollziehbar sein müssen.

Ein weiteres Beispiel für eine hörerseitige Uminterpretation liefert frz. *people*, das aus dem Englischen entlehnt ist, im Französischen jedoch eine speziellere Bedeutung besitzt, wo es nur für ›berühmte Personen‹ verwendet wird. Auch hier kann der im Kontext der Entlehnung eingetretene Bedeutungswandel erklärt werden, indem potentiell ambige Äußerungen als Ausgangspunkte des Wandels angesetzt werden.

- (17) People Weekly, commonly referred to as People, is a magazine hit the market in 1974 [sic], offering an in depth look at the entertainment industry and celebrity life. It also runs human interest stories. (<<http://www.zaphound.com/index5.php>> 8.5.2009)
- (18) *People* (ou *People Weekly*) est un hebdomadaire magazine à people américain [...] Numéros annuels spéciaux. »100 Most Beautiful People« [...] [*People* (oder *People Weekly*) ist ein wöchentliches Magazin über amerikanische Leute / berühmte Leute ... Jährliche Sonderhefte »100 Most Beautiful People« ...] (<[http://fr.wikipedia.org/wiki/People\\_\(magazine\)](http://fr.wikipedia.org/wiki/People_(magazine))> 31.12.2008, Hervorhebung im Original)

Der Ausdruck *people* bezeichnet hier den Namen der Zeitschrift, der über das Gebiet der behandelten Themen Auskunft geben soll: Leute. Die Beschreibungen in (17) und (18) machen aber deutlich, dass es dabei nicht um Leute schlechthin, sondern im Wesentlichen um berühmte Leute geht. Der Hörer kann daher – in der konkreten Kommunikationssituation<sup>12</sup> – den Ausdruck in dieser spezielleren Bedeutung uminterpretieren, ohne den Erfolg der Kommunikation zu gefährden. Die Entwicklung des entlehnten Worts im Französischen zeigt wie-

<sup>12</sup> Bei späteren Verwendungen können aber selbstverständlich kommunikative Probleme auftreten, etwa im Kontakt zwischen Engländern und Franzosen und wenn die von *people* bezeichneten Referenten nicht mehr nur berühmte Personen umfassen.

derum, dass diese neue Interpretation konventionalisiert wurde, d. h. im Kontext der Entlehnung ein Bedeutungswandel stattgefunden hat.

Zusammenfassend lassen sich die zuletzt besprochenen Beispiele, die als semantische Reanalyse gefasst werden können (Detges/Waltereit 2002), wie folgt charakterisieren: Sprecher und Hörer nehmen zwei voneinander abweichende Interpretationen eines im ursprünglichen Sprachsystem nicht ambigen Ausdrucks vor (d. h. es lässt sich weder beim Sprecher noch beim Hörer für sich betrachtet eine Ambiguität feststellen), wobei aber trotz der Abweichung beide Interpretationen mit dem Kontext der Kommunikation vereinbar sind und keine unmittelbaren Probleme für die Kommunikation entstehen. Die aktive Rolle liegt beim Hörer, insofern als er eine Ambiguität dadurch erzeugt, dass er einem sprachlichen Ausdruck eine neue, alternative Interpretation zuschreibt. Gleichzeitig wurde deutlich, dass der Kontext hier eine zentrale Rolle einnimmt, da zur Erklärung der Sprachwandelprozesse jeweils bestimmte *bridging contexts* angenommen werden müssen, welche die Uminterpretationen möglich machen (Evans/Wilkins 2000, S. 549–550; Heine 2002, S. 85–86). Die Kommunikation bleibt uneingeschränkt erfolgreich, und es kann sogar angenommen werden, dass sich Sprecher und Hörer keiner Ambiguität bewusst sind.

Insgesamt lassen sich die drei beschriebenen Typen von Ambiguität damit wie folgt charakterisieren und gegenüberstellen: Es handelt sich um 1) nicht intendierte Verwendungen ambiger Ausdrücke, die zu Missverständnissen führen können, so dass die Ambiguität bzw. zumindest das Vorliegen eines Kommunikationsproblems für die Gesprächspartner augenfällig wird, 2) intentionale Verwendungen von Ambiguität durch den Sprecher, bei denen beide Bedeutungen für Sprecher und Hörer zugänglich sind und der Sprecher zwar die eine Bedeutung suggeriert, sich aber ggf. darauf zurückziehen könnte, die andere Bedeutung gemeint zu haben, 3) Ambiguitäten, die durch eine Uminterpretation des Hörers entstehen, d. h. vom Sprachsystem her eindeutige Zeichen werden vom Hörer in einer neuen, kontextverträglichen Bedeutung uminterpretiert bzw. reanalysiert, ohne dass dies jedoch in der konkreten Kommunikation zu Problemen führt.<sup>13</sup>

### 3. Ambiguität und Sprecher- / Hörerrollen

Es wurde bereits festgestellt, dass Autoren literarischer Texte mit verschiedenen Ebenen der Kommunikation und des Verstehens spielen; so sind Ambiguitäten

---

<sup>13</sup> Wenn die neue Bedeutung konventionalisiert wurde, d. h. ein entsprechender Bedeutungswandel innerhalb der Sprache stattgefunden hat, kann es jedoch bei weiteren Verwendungen der – nun im Sprachsystem ambigen Ausdrücke – in anderen Kontexten durchaus vorkommen, dass eben nicht mehr beide Interpretationen kontextverträglich sind. Bei Fällen von Bedeutungswandel bei der Entlehnung kann es hingegen in späteren Kommunikationssituationen zwischen Sprechern der Ausgangs- und Zielsprache zu Missverständnissen kommen.

häufig nicht an die involvierten Charaktere gerichtet, sondern an den Leser bzw. die Zuschauer im Theater. Diese Beobachtung kann dahingehend verallgemeinert werden, dass bei der Verwendung und Interpretation potentiell ambiger sprachlicher Ausdrücke unter Umständen mehrere Sprecher- und Hörerrollen parallel zueinander betrachtet und analysiert werden können. Abschließend soll es um komplexe Beispiele dieser Art gehen.

Ein alltagsnahes Beispiel findet sich in einem Werbespot, in dem eine Kommunikationsszene zwischen einer Kundin und einem Kunden in einem Supermarkt dargestellt wird.

- (19) Kundin: (telefoniert über ein nicht sichtbares Headset, dreht sich kokett um) So what are you doing tonight?  
 Kunde: (in der Hocke, schaut sich um, sieht in seiner Nähe nur die Kundin) Ahem, nothing.  
 Kundin: Do you want to go to a party, (*lacht*) with me?  
 Kunde: Yeah.  
 Kundin: (*schaut in seine Richtung*) Maybe just go to my place before and hang out.  
 Kunde: (*steht aus der Hocke auf und wendet sich ihr direkt zu*) Yeah, that sounds awesome.  
 Kundin: (*streicht ihre Haare zurück, so dass das Headset sichtbar wird*) Hold on. (*schaut den Kunden fragend an*)  
 Kunde: Oh, ah. I thought you were talking with me...  
 (<[http://www.youtube.com/watch?v=Sq\\_p5x6Es9M&feature=related](http://www.youtube.com/watch?v=Sq_p5x6Es9M&feature=related)> 10.1.2010)

Die Ambiguität, die hier als kommunikatives Problem sichtbar wird, bezieht sich auf die korrekte Identifikation des Hörers: Der Kunde interpretiert, da er keine andere Person in der Nähe der Kundin sieht und ihr Headset nicht wahrnimmt, ihre Äußerungen als an ihn gerichtete Fragen. Als er nach kurzem Zögern antwortet und sich ihr schließlich sogar direkt zuwendet, wird dies auch für die Sprecherin deutlich. Sie unterbricht daher die Kommunikation mit dem eigentlichen Adressaten – dem Gesprächspartner am Telefon – und wendet sich mit einem fragenden Blick an den Kunden. Da zu diesem Zeitpunkt das Headset deutlich sichtbar geworden ist, wird das Missverständnis offensichtlich. Die Ambiguität bezieht sich somit hier nicht auf Einzelworte und die inhaltliche Interpretation des Gesagten auf dem *plan du dit*, sondern auf die Sprecher-Hörerkonstellation insgesamt, d. h. die Ambiguität manifestiert sich als Interaktionsproblem auf der Ebene der Sprechhandlung (*plan du dire*, Ducrot 1984).<sup>14</sup> Dabei kann aufgrund

<sup>14</sup> Weitere Beispiele dieser Art finden sich in einem Corpus, das auf Szenen des Typs »versteckte Kamera« beruht (Scherer 1984, S. 315–327): Hier wurden Situationen arrangiert, in denen ein Passant denken musste, er werde von dem eingesetzten Schauspieler begrüßt, obwohl eigentlich die hinter ihm gehende Person (ein anderer Schauspieler) gemeint war.

äußerer Umstände (Abwesenheit anderer potentieller Adressaten, Unsichtbarkeit des Headsets) sowie aufgrund der missverständlichen Körpersignale der Sprecherin (sie schaut den Kunden bei ihren Fragen nicht direkt an; dies kann aber auch als Kokettieren bzw. gespielte Verlegenheit interpretiert werden) eine Ambiguität in Bezug auf die korrekte Identifikation des Hörers festgestellt werden.

Ein umgekehrt gelagerter Fall ist im folgenden Beispiel gegeben, wo sich das Spiel auf die Identität des Sprechers bezieht.

(20) Gum.: [...] »Avisos útiles.«

Bas.: Por ahí, por ahí. (Cosiendo.)

Gum.: (Lee.) »Amor mío. Te quiero con toda mi alma.«

Bas.: Déjate ahora de ternezas.

Gum.: Si no es á tí. Es que leo un anuncio.

[... »Meine Liebe. Ich liebe Dich von ganzem Herzen.« – Hör doch jetzt auf mit diesen Zärtlichkeiten. – Aber ich rede doch gar nicht mit dir. Ich lese eine Anzeige.] (Vital Aza, *El sueño dorado: Comedia en un acto y en prosa*, Esc. 3)

Der Autor der Komödie spielt hier mit einer Art von Polyphonie: Basilisa erkennt nicht, dass ihr Ehemann nicht als er selbst redet, wenn er »Amor mío« sagt, sondern dass er aus der Zeitung vorliest und so mit der Stimme des Inserenten spricht. In diesem Fall bezieht sich die Ambiguität folglich ebenso nicht mehr auf Einzelworte, sondern auf die Gesamtaussage bzw. auf die Identität des eigentlichen ›Sprechers‹ der Aussage. Nach Ducrot (Ducrot u. a. 1980, S. 38–40; Ducrot 1984, S. 199) kann man hier zwischen dem *sujet parlant* und dem *locuteur* unterscheiden, also zwischen dem empirischen Wesen als materieller Quelle der Äußerung (im vorliegenden Beispiel Gumersindo), und jener Person, die für die Äußerung verantwortlich ist (hier der Inserent).<sup>15</sup> Innerhalb des Dialogs vermischt Basilisa die beiden Identitäten, so dass Gumersindo sowohl als *sujet parlant* (was zutreffend ist) wie auch als *locuteur* wahrgenommen wird (was nicht zutrifft). Diese falsche Interpretation wie auch Basilisas Reaktion tragen zu Komik der Szene bei, die an die Zuschauer gerichtet ist.

Eine ähnliche Einbeziehung der Zuschauer findet sich in Shakespeares *As You Like It*. Rosalind verkleidet sich als Mann und flieht mit ihrer Cousine Celia in den Forest of Arden. Dorthin flüchtet auch Orlando, in den sie sich vor ihrer Flucht verliebt hat. Sie treffen sich im Wald und spielen nun ein äußerst seltsames Spiel: Orlando weiß nicht, dass der junge Ganymed eigentlich Rosalind ist; Rosalind ihrerseits möchte, dass er sich ihr gegenüber so verhält, als sei sie tatsächlich Rosalind, obwohl Orlando sie für Ganymed hält (vgl. Brown 1990,

<sup>15</sup> Interessanterweise entwickelt Ducrot seine linguistische Theorie von Polyphonie in Anknüpfung an Bachtins literaturwissenschaftliches Polyphoniekonzept, welches dieser auf die karnevaleske Literatur bezieht, d. h. hier zeigt sich wiederum das Potenzial einer interdisziplinären Perspektive bei der Untersuchung von Phänomenen der Ambiguität und Polyphonie.

S. 244). Im Verlauf der Handlung kämpft Orlando mit einem Löwen und wird verletzt. Diese Nachricht erreicht nun Rosalind, die immer noch als Ganymed verkleidet ist. Der Übermittler ist Oliver, Orlandos Bruder, der ihr ein blutbeflecktes Taschentuch zum Beweis zeigt. Rosalind / Ganymed fällt in Ohnmacht:

(21) OLIVER. Many will swoon when they do look on blood. [...]

Be of good cheer, youth. You a man?

You lack a man's heart.

ROSALIND. I do so, I confess it. (Shakespeare, *As You Like It*, 4.3.157–164)

Olivers Aussage, »You lack a man's heart«, bezieht sich auf Ganymeds Jugend und macht sich über seine Schwäche lustig. Rosalinds Antwort kann jedoch als Reaktion verstanden werden, die Olivers Aussage wörtlich nimmt. All dies bleibt aber von jenem Bühnenpersonal unverstanden, das nicht in Rosalinds Verkleidung eingeweiht ist. Wieder richtet sich die Komik an die Zuschauer, die über jenes Wissen verfügen. Die Aussage Olivers wird folglich aufgrund des Kontextes polyvalent, weil sie von unterschiedlichen Hörern unterschiedlich wahrgenommen wird: Der Kontext des Theaters bzw. der Aufführung trägt somit zur Mehrdeutigkeit der Aussage bei (vgl. dazu Wirth 2009, S. 321–324).

Teilweise werden Ambiguitäten also gar nicht von den unmittelbar im Text angesprochenen Charakteren wahrgenommen, sondern sie richten sich an den Leser, was bereits in unserem ersten Beispiel aus Carrolls *Through the Looking-Glass* deutlich wurde. Deshalb ist eine Einbeziehung weiterer Kommunikationsebenen, die sich außerhalb des unmittelbaren literarischen Textes befinden können, naheliegend, und es können weitere Sprecher- und Hörerrollen, etwa der Erzähler oder der reale Leser, analysiert werden. Dies wird auch am folgenden Beispiel deutlich:

(22) »I haven't seen the two Messengers [...]. They're both gone to the town.

Just look along the road, and tell me if you can see either of them.«

»I can see nobody on the road,« said Alice.

»I only wish I had such eyes,« the King remarked in a fretful tone. »To be able to see Nobody! And at that distance too!« (Lewis Carroll, *Through the Looking-Glass*, 7.199)

Alice kann niemanden auf der Straße erkennen. Diese Aussage wird vom König missverstanden, weil er den Quantoren »nobody« als Namen interpretiert.<sup>16</sup> Für den Leser wirkt dies komisch, weil er sich des Spiels bewusst ist, das vom Erzähler hier gespielt wird. Unterstützt wird diese Wahrnehmung durch die im graphischen Me-

<sup>16</sup> Diese Stelle kann man als Anspielung auf Odysseus' Begegnung mit dem Zyklopen im neunten Gesang der *Odyssee* lesen: »Niemand ist mein Name.« Nachdem er den Polyphem geblendet hat und dieser gefragt wird, warum er so schreit, erwidert er: »Niemand sucht mich mit List und Gewalt zu ermorden« (*Odyssee*, 9.365; 407 / S. 146–147).

dium des literarischen Texts mögliche (für die Figuren jedoch nicht vorhandene) Unterscheidung mittels der Klein- und Großschreibung von ›nobody‹: Alice liest ›nobody‹ als Quantor, die Großschreibung in der Replik des Königs indiziert hingegen, dass er die Form als Namen auffasst. Für Alice erscheint der Kommentar des Königs allenfalls unsinnig; das eigentliche Spiel findet hier also nicht auf der Ebene der Charaktere, d.h. in der Figurenkommunikation, statt, sondern in der (schriftlichen) Kommunikation zwischen Erzähler (Autor) und Leser.

Ein ähnliches Spiel mit ›nobody‹ findet sich auch im folgenden Gedicht Emily Dickinsons:

- (23) I am Nobody – Who are you?  
 Are you – Nobody – Too?  
 Then there's a pair of us!  
 Don't tell! they'd advertise – you know!
- How dreary – to be – Somebody!  
 How public – like a Frog –  
 To tell one's name – the livelong June –  
 To an admiring Bog! (Emily Dickinson, #288, S. 133)

Hier bieten sich prinzipiell verschiedene Lesarten von ›nobody‹ an: Zunächst kann sich das Wort auf eine Nullmenge bzw. eine leere Menge beziehen. Diese Bedeutung wird jedoch von vornherein ausgeschlossen, weil sich der Sprecher selbst als ›nobody‹ bezeichnet und die Aussage damit selbstwidersprüchlich wäre (›Ich gehöre einer leeren Menge an.‹). Dem Leser wird dadurch nahe gelegt, eine andere mögliche Lesart in Erwägung zu ziehen, nämlich dass ›nobody‹ eine nicht-relevante Person bezeichnen könnte. Doch auch dies wird ausgeschlossen, weil dann die folgende Frage ›Who are you?‹ keinen Sinn ergibt, die sich eindeutig auf eine Person, nicht aber auf eine Eigenschaft bezieht. ›Nobody‹ wird folglich wie ein Name behandelt (hierfür spricht wiederum auch die Großschreibung). Doch auch diese Interpretation führt ins Leere, wenn in der nächsten Zeile die Frage gestellt wird: ›Are you – Nobody – Too?‹<sup>17</sup>

Im Verlauf des Gedichts erweist sich der Quantor *niemand* als Bezeichnung dafür, dass der Sprecher sich von der Menge abhebt und besonders ist. Dickinson spielt somit ein Quantoren-Spiel und macht ihre Leser darauf aufmerksam, dass ›nobody‹ potentiell ambig ist – ähnlich Lewis Carroll. Somit dient die Ambiguität in der literarischen Kommunikation potentiell der Selbst-Reflexivität, die laut Bode einen ›übergeordneten Zweck‹ verfolgt, nämlich ›[d]as Augenmerk des Lesers auf den Text als Material und seine Machart zu lenken‹ (Bode 1988, S. 80–81); verbunden ist damit die linguistische Reflexion.

<sup>17</sup> Die Interpretation von ›nobody‹ entstammt der Arbeit des Projekts A2 »Möglichkeiten und Grenzen der Interpretierbarkeit im Kontext« (Matthias Bauer und Sigrid Beck; SFB 833, Universität Tübingen). Zur Ambiguität in Emily Dickinsons Gedichten siehe den Beitrag von Bauer und Beck et al. im vorliegenden Heft.

Gleichzeitig wird aufgrund dieses Quantoren-Spiels deutlich, dass verschiedene Sprecher- und Hörerrollen bedeutsam sind. Wer spricht in dem Gedicht eigentlich? Die Ambiguität resultiert folglich auch aus der Einbeziehung verschiedener Sprecherrollen (und damit auch potentieller Hörer): Das lyrische Ich – ›I am‹ – adressiert ein Du – ›Who are you?‹ – innerhalb eines imaginierten Dialogs. Innerhalb dieses Dialogs wird nun eine Rolle erfunden, die das lyrische Ich und sein Adressat spielen oder gar innehaben, wodurch ein ambivalentes Verhältnis zwischen dem lyrischen Ich und der Rolle, die der Dichter, in diesem Fall Emily Dickinson, erfunden hat, entsteht. Darüber hinaus ist jedoch auch eine Identifikation des lyrischen Ich mit der Person Emily Dickinsons möglich, insbesondere dann, wenn man ihre Lebensumstände in Betracht zieht, vor allem ihre Zurückgezogenheit und ihre Isoliertheit (vgl. Johnson 1955; Kirk 2004); d. h. dieser Kontext trägt zu einer weiteren Verstehensebene bei. Dadurch werden aber auch die unterschiedlichen Rollen von Sprecher und Hörer implizit reflektiert, und das Gedicht wird aufgrund der Ambiguität selbstbezüglich (vgl. dazu Bode 1988, S. 74–93).

Eine andere Form der Selbstreflexivität findet sich erneut bei Shakespeare, etwa wenn er mit Ambiguitäten spielt, die sich nicht an die beteiligten Charaktere, verkörpert durch das Bühnenpersonal, sondern an die Zuschauer richten:

- (24) PROSPERO. [...] These our actors,  
 As I foretold you, were all Spirits and  
 Are melted into air, into thin air;  
 And – like the baseless fabric of this vision –  
 The cloud-capped towers, the gorgeous palaces,  
 The solemn temples, the great globe itself,  
 Yea, all which it inherit, shall dissolve,  
 And like this insubstantial pageant faded,  
 Leave not a rack behind. [...] (Shakespeare, *The Tempest*, 4.1.148–156)

Prospero zählt verschiedene Gebäude auf und kommt von Türmen, Palästen und Tempeln schließlich zum ›globe‹. Dies lässt sich problemlos als Aufzählung verstehen, die gewissermaßen klimaktisch bei der ganzen Welt endet. Doch Prospero, der hier, ähnlich wie im Epilog, teils aus seiner Rolle heraustritt und als Schauspieler spricht, bezieht sich auch auf den realen Kontext der Aufführung: jene ›towers‹, ›palaces‹, ›temples‹ können sich metonymisch durchaus auf das ihn umgebende London beziehen; diese Bezugnahme wird am deutlichsten bezüglich des Theatergebäudes, Shakespeares Theater, wo die Zuschauer sich gerade befinden: ›the great globe‹.<sup>18</sup> Es handelt sich dabei um eine klassische

<sup>18</sup> Zwar fand die Erstaufführung in Whitehall statt, doch kannten die Zuschauer auf jeden Fall das Theater Globe. Ein analoges Beispiel findet sich in *A Midsummer Night's Dream*: »OBERON. Then, my Queen, in silence sad, / Trip we after night's shade; / We the globe can compass soon, / Swifter than the wandering moon.« (Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, 4.1.94–97).

lexikalische Ambiguität, die durch die Sprecherrolle und die Situation aktiviert wird.

Insbesondere in diesem Beispiel wird deutlich, dass mit sinkender Auffälligkeit der Ambiguitäten im Text ihre Abhängigkeit von Kontext und kontextuellem Wissen steigt, weil sie sonst gar nicht mehr erkannt werden können: Einem Zuschauer aus unserer Zeit ist die Ambiguität des Ausdrucks vermutlich nicht mehr bewusst bzw. für ihn hat der Ausdruck möglicherweise nur noch eine Bedeutung (›Erdball‹).

Dies soll uns noch einmal zu unserem ersten Beispiel aus Lewis Carrolls *Through the Looking-Glass* zurückbringen:

- (25) »Can you answer useful questions?« she [the Red Queen] said. »How is bread made?«  
 »I know *that!*« Alice cried eagerly. »You take some flour –«  
 »Where do you pick the flower?« the White Queen asked.  
 »Well, it isn't *picked* at all,« Alice explained: »it's *ground* –«  
 »How many acres of ground?« said the White Queen. (Lewis Carroll, *Through the Looking-Glass*, 9.227)

Wir stellten oben fest, dass die Ambiguität auf einer Homophonie basiert. Während wir unsere Analyse zunächst auf den Aspekt von ›Ambiguität und Missverständnis‹ beschränkten, können wir sie nun bezüglich dieses Beispiels exemplarisch erweitern und dessen Analyse vervollständigen. Das Kriterium des Missverständnisses stützte sich darauf, dass die Homophonie von beiden Kommunikationspartnern nicht erkannt und verstanden wird. Gleichzeitig handelt es sich aber um einen *pun*, der aber eben nicht von den Figuren verwendet wird, sondern dem Erzähler zuzuschreiben und an den realen Leser gerichtet ist. So wird deutlich, dass der literarische Text weitere Hörer und Sprecher über den unmittelbaren Kommunikationszusammenhang hinaus einbezieht: Neben Alice und der White Queen sind, so könnte man sagen, auch der Erzähler und der reale Leser beteiligt; der Erzähler wird zum Sprecher, der einen Adressaten insofern anspricht, als er einen Witz mit ihm teilen möchte.

#### 4. Zusammenfassung

Es sollte anhand unserer Ausführungen deutlich geworden sein, dass eine interdisziplinäre Perspektive auf Ambiguitätsphänomene lohnend und ertragreich für beide Fächer ist. Aus Sicht der Linguistik können pragmatische Parameter definiert werden, welche die Sprecher- und Hörerrollen, die Auffälligkeit und Wirkung von Ambiguität wie auch Kontexte von Ambiguitätsphänomenen einschließen. Dadurch kann eine genauere Analyse von Ambiguitäten aus Sicht der Sprecher und Hörer erfolgen, wobei die Parameter auf Beispiele aus der Alltagssprache und der literarischen Kommunikation gleichermaßen anwendbar sind.

Gleichzeitig wurde sichtbar, dass es lohnend ist, über traditionelle Ansätze hinauszugehen und auch Fälle einzubeziehen, bei denen vom Sprachsystem her zunächst keine Ambiguität gegeben ist, sondern diese erst als pragmatisches Phänomen in der konkreten Kommunikationssituation entsteht. In linguistischer Hinsicht verspricht diese Anbindung von Ambiguität an den Bereich des Sprachwandels, neue Dimensionen sowohl für die Ambiguitäts- als auch für die Sprachwandelforschung zu eröffnen.

Aus literaturwissenschaftlicher Sicht zeigen die untersuchten Beispiele, dass im literarischen Diskurs ein absichtliches Spiel mit der Ambiguität vorliegt. Ambiguität wird bewusst als Stilmittel eingesetzt (vgl. Kronauer 2002, S. 310), gleichzeitig wird aber deutlich, dass Autoren sich bei der Erzeugung von Ambiguität alltagssprachlicher Mechanismen bedienen und dass die Kommunikation zwischen Figuren analog zu alltagssprachlicher Kommunikation analysiert werden kann, d. h. der Abstand zwischen literarischer und alltagssprachlicher Kommunikation ist weniger groß als gemeinhin angenommen wird (vgl. Mittelbach 2003, S. 3), denn auch in der literarischen Kommunikation kann durch außersprachlichen Kontext und sprachlichen Kotext eine Disambiguierung vorgenommen werden (vgl. Bode 1997, S. 67). Dabei kann die Literatur(wissenschaft) für die Arten von mehrfacher Kommunikation, um die es hier auch geht, wertvolle Beispiele und Analysen bereitstellen: Da unterschiedliche Sprecher- und Hörerrollen involviert sind, bezieht das Spiel mit der Ambiguität häufig verschiedene Ebenen der Kommunikation mit ein und erstreckt sich über die textinternen Charaktere hinaus auf weitere Rollen von Sprechern und Hörern, die textextern angesiedelt sind. All dies trägt zu einer Komplexitätssteigerung innerhalb der kommunikativen Situation bei und führt zu faszinierenden und vielschichtigen Manifestationen von Ambiguität.

### *Summary*

#### *Ambiguity in speaker-hearer-interaction: linguistic and literary perspectives*

In our paper, we explore the use and functions of ambiguity in communication, i.e. in speaker-hearer-interaction. A pragmatic point of view opens up the possibility to include parameters such as the roles of speaker and hearer, the salience of ambiguity in communication and its effects on ongoing communication as well as contexts that frame the occurrence of ambiguity. These parameters are applicable onto examples from everyday speech and literary communication alike.

Our interdisciplinary approach, together with our choice of examples, goes beyond traditional perspectives on ambiguity in several ways. Including examples of pragmatic ambiguity that are not inherent to the language system allows us to investigate the central role of ambiguity in language change. The study of literary examples shows that ambiguity also involves several levels of speakers and hearers so that ambiguity can be analyzed both within the text and on a level outside the text. All this contributes to an increase

of complexity in the communicative situation and thus gives us a more comprehensive perspective on ambiguity in its manifold varieties.

### Literatur

- Aschenberg, Heidi: *Kontexte in Texten. Umfeldtheorie und literarischer Situationsaufbau*, Tübingen 1999 (Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie, Bd. 295).
- Austen, Jane: *Pride and Prejudice*. Hg. James Kinsley, Einl. Isobel Armstrong, Oxford 1998.
- Aza, Vital: *El sueño dorado: Comedia en un acto y en prosa*, Madrid 1890.
- Berndt, Frauke/Stephan Kammer (Hgg.): *Amphibolie, Ambiguität, Ambivalenz*, Würzburg 2009.
- Bernecker, R./Th. Steinfeld: »Amphibolie, Ambiguität«, in: Gert Ueding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Tübingen 1992 ff., Bd. 1 (1992) Sp. 436–444.
- Bode, Christoph: *Ästhetik der Ambiguität. Zur Funktion und Bedeutung von Mehrdeutigkeit in der Literatur der Moderne*, Tübingen 1988.
- Bode, Christoph: »Ambiguität«, in: Klaus Weimar (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Berlin 1997, Bd. 1, S. 67–70.
- Bréal, Michel: *Essai de sémantique. Science des significations*, Paris <sup>7</sup>1924.
- Brown, Steve: »The Boyhood of Shakespeare's Heroines. Notes on Gender Ambiguity in the Sixteenth Century«, in: *Studies in English Literature* 30, H. 2 (1990) S. 243–263.
- Carroll, Lewis: *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass and What Alice Found There*. Hg. Roger Lancelyn Green, Oxford 1998.
- Coseriu, Eugenio: »Determinación y entorno. Dos problemas de una lingüística del hablar«, in: *Romanistisches Jahrbuch* 7 (1955–56) S. 24–54.
- Detges, Ulrich/Richard Waltereit: »Grammaticalization vs. Reanalysis: a Semantic-Pragmatic Account of Functional Change in Grammar«, in: *Zeitschrift für Sprachwissenschaft* 21 (2002) S. 151–195.
- Devos, Raymond: *Matière à rire. L'intégrale*, Paris 1991.
- Dickinson, Emily: *The Complete Poems of Emily Dickinson*. Hg. Thomas H. Johnson, New York 1961.
- Ducrot, Oswald: *Le dire et le dit*, Paris 1984.
- Ducrot, Oswald u. a.: *Les mots du discours*, Paris 1980.
- Evans, Nicholas/David Wilkins: »In the Mind's Ear: Semantic Extensions of Perception Verbs in Australian Languages«, in: *Language* 76 (2000) S. 546–592.
- Grice, H. Paul: »Logic and Conversation«, in: Peter Cole/Jerry L. Morgan (Hgg.): *Speech Acts*, New York, San Francisco, London 1975 (*Syntax and Semantics*, 3), S. 41–58.
- Heine, Bernd: »On the Role of Context in Grammaticalization«, in: Ilse Wischer/Gabriele Diewald (Hgg.): *New Reflections on Grammaticalization*, Amsterdam/Philadelphia 2002, S. 83–101.
- Homer: *Odyssee*. Übersetzt von Roland Hampe, Stuttgart 1979.
- Johnson, Thomas H.: *Emily Dickinson: an Interpretive Biography*, Cambridge, MA 1955.
- Kennedy, Christopher: »Ambiguity and Vagueness: An Overview«, in: Claudia Maienborn/Klaus von Heusinger/Paul Portner (Hgg.): *Semantics: An International Handbook of Natural Language Meaning*, Berlin/New York (Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft / Handbooks of linguistic and communication science) (im Druck).

- Kirk, Connie Ann: *Emily Dickinson: A Biography*, Westport 2004.
- Koch, Peter: »Frame and contiguity. On the cognitive bases of metonymy and certain types of word formation«, in: Klaus-Uwe Panther/Günter Radden (Hgg.): *Metonymy in language and thought*, Amsterdam 1999, S. 233–253.
- Koch, Peter/Wulf Oesterreicher: *Gesprochene Sprache in der Romania: Französisch, Italienisch, Spanisch*, Tübingen 1990.
- Kolmer, Lothar/Carmen Rob-Santer: *Studienbuch Rhetorik*, Paderborn 2002.
- Kronauer, Brigitte: »Ein Augenzwinkern des Jenseits: Die Zweideutigkeiten der Literatur«, in: *Zweideutigkeit: Essays und Skizzen*, Stuttgart 2002, S. 309–318.
- Levinson, Stephen C.: *Pragmatik*, Tübingen 2000.
- Mittelbach, Jens: *Die Kunst des Widerspruchs: Ambiguität als Darstellungsprinzip in Shakespeares Henry V und Julius Caesar*, Trier 2003.
- Muller, Bodo: *Le français d'aujourd'hui. Traduit de l'allemand par Annie Elsass. Édition révisée et augmentée par l'auteur*, Paris 1985.
- Quintilian, Marcus Fabius: *Institutionis Oratoriae / Ausbildung des Redners*. Hg. und übers. Helmut Rahn, Darmstadt 1988.
- Riegel, Martin, Jean-Christophe Pellat/René Rioul: *Grammaire méthodique du français*, Paris 1994.
- Rimmon, Shlomith: *The Concept of Ambiguity: The Example of James*, Chicago 1977.
- Scherer, Hans Siegfried: *Sprechen im situativen Kontext. Theorie und Praxis der Analyse spontanen Sprachgebrauchs*, Tübingen 1984.
- Shakespeare, William: *As You Like It*. Hg. Juliet Dusinberre, London 2006 (The Arden Shakespeare).
- Shakespeare, William: *King Lear*. Hg. R. A. Foakes, London 2005 (The Arden Shakespeare).
- Shakespeare, William: *A Midsummer Night's Dream*. Hg. R. A. Foakes, Cambridge 2003.
- Shakespeare, William: *The Tempest*. Hg. Virginia Mason Vaughan/Alden T. Vaughan, London 2000 (The Arden Shakespeare).
- Söll, Ludwig: *Gesprochenes und geschriebenes Französisch*, Berlin <sup>3</sup>1985.
- Vilmorin, Louise de: *L'alphabet des aveux*, Paris <sup>8</sup>1954.
- Wagner-Egelhaaf, Martina: »Überredung / Überzeugung. Zur Ambiguität der Rhetorik«, in: Berndt/Kammer 2009, S. 33–51.
- Wirth, Uwe: »Ambiguität im Kontext von Witz und Komik«, in: Berndt/Kammer 2009, S. 321–332.