

Erlesene Stimmen
Semantische und funktionale Analyse von Stimmdarstellungen in
englischen fiktionalen Texten

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde der
Philosophischen Fakultät II
der
Julius-Maximilians-Universität Würzburg

Vorgelegt von
Anne-Rose Fischer
aus Würzburg

Würzburg
2004

Erstgutachter: Professor Dr. Ernst Burgschmidt

Zweitgutachter: Professor Dr. Stephan Kohl

Tag des Kolloquiums: 16. November 2004

Für meine Eltern und die Schutzengel...

Inhalt

1. Einleitung	19
2. Struktur der Arbeit	21
3. Forschungsbereich	23
3.1. Stimmforschung in der Sprachwissenschaft	23
3.1.1. Forschungen zu dynamischen Stimmkomponenten und Intonation	23
3.1.2. Forschungen zu <i>voice quality</i> und Paralinguistik	25
3.2. Stimme in der Soziolinguistik	27
3.3. Stimme in der Kommunikationsforschung	27
3.4. Grenzbereich Sprach- und Literaturwissenschaft	28
3.5. Stimmforschung anderer Disziplinen	29
3.5.1. Physiologische/medizinische Grundlagen der Stimme	29
3.5.2. Soziologie und Psychologie	30
3.5.3. Historische und kulturwissenschaftliche Forschung	31
3.6. Zusammenfassung	32
4. Theoretische Grundlagen	33
4.1. Nonverbale Kommunikation	33
4.2. Linguistische, paralinguistische und extralinguistische Informationen	36
4.2.1. Paralinguistische Informationen der Stimme	37
4.2.2. Extralinguistische Informationen der Stimme	40
4.3. Habituelle und situationelle Stimmqualität	44
4.4. Kommunikation Autor – Leser	45
5. Textkorpus	52
Teil I – Semantische Analyse	
6. Wie ist Stimme beschreibbar?	56
6.1. Das Label-Modell von Laver	57
6.2. Aufbau der semantischen Untersuchung	62
7. Klangbeschreibende Labels	67
7.1. Grundparameter: Tonhöhe, Lautstärke, Sprechtempo	67
7.1.1. Tonhöhen-Labels: <i>high</i> und <i>deep/low</i>	68
7.1.2. Lautstärke-Labels: <i>loud</i> und <i>soft/quiet/low</i>	69
7.1.3. Sprechtempo-Labels: <i>fast/quick</i> und <i>slow</i>	69
7.2. Klanglabels	70

7.2.1. Analysemethode	70
7.2.2. Klanglabels Gruppe I	73
7.2.2.1. Phonetisch-akustische Marker der Gruppe I	74
7.2.2.2. Wertende Marker	77
7.2.2.3. Sprecherbezogene Marker: Emotion, Paralinguistik und Pragmatik	78
7.2.2.4. Kollokationen	79
7.2.2.5. Vergleich mit typischem Sprecher/Tierstimme/Geräusch	79
7.2.3. Klanglabels Gruppe II	80
7.2.3.1. Phonetisch-akustische Marker der Gruppe II	82
7.2.3.2. Markierung durch [not x]	83
7.2.3.3. Wertende Marker	84
7.2.3.4. Sprecherbezogene Angaben: Emotion/Paralinguistik/Pragmatik	85
7.2.3.5. Vergleich mit typischem Sprecher/Tierstimme/Geräusch	85
7.2.3.6. Klanglabels <i>throaty</i> und <i>guttural</i>	86
7.2.3.6.1. Phonetisch-akustische Marker von <i>throaty</i> und <i>guttural</i>	87
7.2.3.7. Klanglabels <i>scraping</i> , <i>rasping</i> , <i>grating</i> und <i>scratchy</i>	88
7.2.3.7.1. Phonetisch-akustische Marker von <i>scraping</i> , <i>rasping</i> , <i>grating</i> und <i>scratchy</i>	88
7.2.3.7.2. Wertende Marker	90
7.2.3.8. Klanglabels <i>cracked</i> und <i>crackle</i>	91
7.2.3.8.1. Phonetisch-akustische Marker von <i>cracked</i> und <i>crackle</i>	91
7.2.4. Klanglabels Gruppe III	93
7.2.4.1. Phonetisch-akustische Marker der Gruppe III	94
7.2.4.2. Wertende Marker	95
7.2.4.3. Sprecherbezogene Angaben: Emotion/Paralinguistik/Pragmatik	96
7.2.4.4. Vergleich mit typischem Sprecher/Tierstimme/Geräusch	96
7.2.5. Weitere Klanglabels: <i>tinkly</i> und <i>nasal</i>	97
7.3. Zusammenfassung	98
8. Grundparameter in Einfach- und Mehrfachmarkierung	99
8.1. Einfach- und Mehrfachmarkierung mit <i>high</i> und <i>deep/low</i>	99
8.1.1. Einfachmarkierung mit <i>high</i>	99
8.1.2. Zweifachmarkierung mit <i>high</i>	101
8.1.2.1. <i>high</i> + Klanglabel	101
8.1.2.2. <i>high</i> + metaphorisches Label	104
8.1.2.3. <i>high</i> + Tierstimmen	108
8.1.2.4. <i>high</i> + Tonhöhenverlauf	110
8.1.2.5. <i>high</i> + Sprecherlabel	111
8.1.2.6. <i>high</i> + Emotion	112
8.1.2.7. <i>high</i> + Sprecherhaltung	115
8.1.2.8. <i>high</i> + Charaktereigenschaft	116
8.1.2.9. <i>high</i> + Machstruktur	118
8.1.2.10. <i>high</i> + Wertung	119
8.1.3. Komplexe Stimmdarstellung mit <i>high</i>	121
8.1.4. Einfachmarkierung mit <i>deep</i> und <i>low</i>	123
8.1.5. Zweifachmarkierung mit <i>deep</i> und <i>low</i>	125
8.1.5.1. <i>deep</i> und <i>low</i> + Grundparameter	125
8.1.5.2. <i>deep</i> und <i>low</i> + Klanglabel	126
8.1.5.3. <i>deep</i> und <i>low</i> + Effekt	131
8.1.5.4. <i>deep</i> und <i>low</i> + Wertung	133
8.1.5.5. <i>deep</i> und <i>low</i> + Sprecherlabel	134

8.1.5.6. <i>deep</i> und <i>low</i> + Stimmursache.....	136
8.1.6. Komplexe Stimmdarstellung mit <i>deep</i> und <i>low</i>	137
8.1.7. Implizite Tonhöhenangaben – Registerangaben	140
8.1.7.1. Baß	140
8.1.7.2. Bariton.....	142
8.1.7.3. Tenor	143
8.1.7.4. Mezzosopran	144
8.1.7.5. Sopran.....	144
8.1.7.6. Falsett	144
8.2. Einfach- und Mehrfachmarkierung mit <i>loud</i> und <i>soft/quiet/low</i>	147
8.2.1. Einfachmarkierung mit <i>loud</i>	147
8.2.2. Zweifachmarkierung mit <i>loud</i>	149
8.2.2.1. <i>loud</i> + Klanglabel.....	149
8.2.2.2. <i>loud</i> + Emotion.....	151
8.2.2.3. <i>loud</i> + Sprechereinstellung.....	152
8.2.2.4. <i>loud</i> + indirekte Wertung	154
8.2.2.5. <i>loud</i> + Pragmatik	156
8.2.3. Komplexe Stimmdarstellung mit <i>loud</i>	157
8.2.4. Einfachmarkierung mit <i>soft, quiet</i> und <i>low</i>	159
8.2.5. Zweifachmarkierung mit <i>soft, quiet</i> und <i>low</i>	165
8.2.5.1. <i>soft, quiet</i> und <i>low</i> + Tonhöhenverlauf.....	165
8.2.5.2. <i>soft, quiet</i> und <i>low</i> + Sprecherlabel	168
8.2.5.3. <i>soft, quiet</i> und <i>low</i> + Emotion	169
8.2.5.4. <i>soft, quiet</i> und <i>low</i> + Sprecherhaltung.....	173
8.2.5.5. <i>soft, quiet</i> und <i>low</i> + Pragmatik.....	174
8.2.5.6. Kontrastive Stimmbeschreibung mit <i>soft, quiet</i> und <i>low</i>	178
8.2.6. Komplexe Stimmdarstellung mit <i>soft, quiet</i> und <i>low</i>	180
8.2.7. Lautstärkemarkierung durch <i>subdued</i>	182
8.3. Einfach- und Mehrfachmarkierung mit <i>fast/quick/rapid</i> und <i>slow</i>	184
8.3.1. Einfachmarkierung mit <i>quick</i>	184
8.3.2. Zweifachmarkierung mit <i>fast, quick</i> und <i>rapid</i>	186
8.3.2.1. <i>fast, quick</i> und <i>rapid</i> + Grundparameter	186
8.3.2.2. <i>fast, quick</i> und <i>rapid</i> + Klanglabel.....	187
8.3.3. Einfachmarkierung mit <i>slow</i>	188
8.3.4. Zweifachmarkierung mit <i>slow</i>	190
8.3.4.1. <i>slow</i> + Tonhöhenverlauf.....	190
8.3.4.2. <i>slow</i> + Sprecherlabel	191
8.3.5. Komplexe Stimmdarstellung mit <i>slow</i>	192
8.4. Zusammenfassung.....	193
9. Klanglabels in Einfach- und Mehrfachmarkierung.....	194
9.1. Labels der Gruppe I in Einfach- und Mehrfachmarkierung.....	194
9.1.1. Klanglabel <i>shrill</i>	194
9.1.1.1. Einfachmarkierung mit <i>shrill</i>	194
9.1.1.2. Zweifachmarkierung mit <i>shrill</i>	197
9.1.1.3. Komplexe Stimmdarstellung mit <i>shrill</i>	198
9.1.2. Klanglabel <i>sharp</i>	199
9.1.2.1. Einfachmarkierung mit <i>sharp</i>	199
9.1.2.2. Zweifachmarkierung mit <i>sharp</i>	202
9.1.2.3. Komplexe Stimmdarstellung mit <i>sharp</i>	203

9.1.3. Klanglabel <i>piercing</i>	205
9.1.3.1. Komplexe Stimmdarstellung mit <i>piercing</i>	205
9.1.4. Klanglabel <i>strident</i>	207
9.1.4.1. Einfachmarkierung mit <i>strident</i>	207
9.1.4.2. Zweifachmarkierung mit <i>strident</i>	208
9.1.5. Klanglabel <i>creaky</i>	209
9.1.5.1. Komplexe Stimmdarstellung mit <i>creaky</i>	209
9.1.6. Klanglabel <i>piping</i>	210
9.1.6.1. Einfachmarkierung mit <i>piping</i>	210
9.1.7. Klanglabel <i>squeaky</i>	212
9.1.7.1. Einfachmarkierung mit <i>squeaky</i>	212
9.1.7.2. Zweifachmarkierung mit <i>squeaky</i>	213
9.2. Labels der Gruppe II in Einfach- und Mehrfachmarkierung	214
9.2.1. Klanglabel <i>hoarse</i>	214
9.2.1.1. Einfachmarkierung mit <i>hoarse</i>	214
9.2.1.2. Zweifachmarkierung mit <i>hoarse</i>	215
9.2.1.3. Komplexe Stimmdarstellung mit <i>hoarse</i>	218
9.2.2. Klanglabel <i>rough</i>	221
9.2.2.1. Einfachmarkierung mit <i>rough</i>	221
9.2.2.2. Komplexe Stimmdarstellung mit <i>rough</i>	222
9.2.3. Klanglabel <i>harsh</i>	223
9.2.3.1. Einfachmarkierung mit <i>harsh</i>	223
9.2.3.2. Zweifachmarkierung mit <i>harsh</i>	225
9.2.3.3. Komplexe Stimmdarstellung mit <i>harsh</i>	228
9.2.4. Klanglabel <i>croak</i>	230
9.2.4.1. Einfachmarkierung mit <i>croak</i>	231
9.2.4.2. Zweifachmarkierung mit <i>croak</i>	232
9.2.5. Klanglabel <i>gruff</i>	234
9.2.5.1. Einfachmarkierung mit <i>gruff</i>	234
9.2.5.2. Zweifachmarkierung mit <i>gruff</i>	236
9.2.5.3. Komplexe Stimmdarstellung mit <i>gruff</i>	236
9.2.6. Klanglabel <i>raucous</i>	237
9.2.6.1. Einfachmarkierung mit <i>raucous</i>	238
9.2.6.2. Zweifachmarkierung mit <i>raucous</i>	238
9.2.6.3. Komplexe Stimmdarstellung mit <i>raucous</i>	239
9.2.7. Klanglabel <i>thick</i>	241
9.2.7.1. Einfachmarkierung mit <i>thick</i>	241
9.2.7.2. Zweifachmarkierung mit <i>thick</i>	242
9.2.8. Klanglabel <i>husky</i>	244
9.2.8.1. Einfachmarkierung mit <i>husky</i>	245
9.2.8.2. Zweifachmarkierung mit <i>husky</i>	246
9.2.8.3. Komplexe Stimmdarstellung mit <i>husky</i>	246
9.2.9. Klanglabel <i>throaty</i>	247
9.2.9.1. Zweifachmarkierung mit <i>throaty</i>	248
9.2.10. Klanglabel <i>rasping</i>	249
9.2.10.1. Einfachmarkierung mit <i>rasping</i>	249
9.2.10.2. Komplexe Stimmdarstellung mit <i>rasping</i>	250
9.2.11. Klanglabel <i>grating</i>	252
9.2.11.1. Komplexe Stimmdarstellung mit <i>grating</i>	252
9.2.12. Klanglabel <i>scratchy</i>	253
9.2.12.1. Zweifachmarkierung mit <i>scratchy</i>	254

9.2.13. Klanglabels <i>cracked</i> und <i>crackling</i>	254
9.2.13.1. Einfachmarkierung mit <i>cracked</i> und <i>crackling</i>	254
9.2.13.2. Zweifachmarkierung mit <i>cracked</i> und <i>crackling</i>	255
9.2.13.3. Komplexe Stimmdarstellung mit <i>cracked</i> und <i>crackly</i>	257
9.3. Labels der Gruppe III in Einfach- und Mehrfachmarkierung	259
9.3.1. Klanglabel <i>booming</i>	259
9.3.1.1. Einfachmarkierung mit <i>booming</i>	259
9.3.1.2. Zweifachmarkierung mit <i>booming</i>	260
9.3.1.3. Komplexe Stimmdarstellung mit <i>booming</i>	261
9.3.2. Klanglabel <i>rumbling</i>	263
9.3.2.1. Zweifachmarkierung mit <i>rumbling/rumbly</i>	263
9.3.2.2. Komplexe Stimmdarstellung mit <i>rumbly</i>	265
9.3.3. Klanglabel <i>resonant</i>	265
9.3.3.1. Zweifachmarkierung mit <i>resonant</i>	266
9.3.4. Klanglabel <i>sonorous</i>	267
9.3.4.1. Einfachmarkierung mit <i>sonorous</i>	267
9.3.5. Klanglabel <i>vibrant</i>	267
9.3.5.1. Komplexe Stimmdarstellung mit <i>vibrant</i>	268
9.3.6. Klanglabel <i>growling</i>	269
9.3.7.1. Einfachmarkierung mit <i>growling</i>	269
9.3.7. Klanglabel <i>ringing</i>	270
9.3.7.1. Zweifachmarkierung mit <i>ringing</i>	271
9.3.7.2. Komplexe Stimmdarstellung mit <i>ringing</i>	272
9.4. Weitere klangbeschreibende Labels	273
9.4.1. Klanglabel <i>tinkly</i>	273
9.4.2. Klanglabel <i>nasal</i>	274
9.5. Zusammenfassung	275
10. Aussprache- und Rhythmus-Labels	277
10.1. Abgehackte Stimme	277
10.2. Staccato-Stimme	281
10.3. Schleppende Stimme	284
10.4. Undeutliche Stimme	287
10.5. Stotternde und stockende Stimme	289
10.6. Zischende Stimmen	292
10.7. Explizite Beschreibung der Aussprache	293
11. Intonation, Tonhöhenverlauf und Betonung	296
11.1. Gleichbleibender Tonhöhenverlauf	297
11.1.1. <i>monotonous</i>	297
11.1.2. <i>mechanical</i>	303
11.1.3. <i>expressionless</i>	304
11.1.4. <i>inflectionless</i>	306
11.1.5. <i>droning</i>	307
11.2. Veränderung des Tonhöhenverlaufs	308
11.2.1. Kontrollierte Tonhöhenvariation	309
11.2.1.1. <i>modulate</i>	309
11.2.1.2. <i>melodious</i>	311

11.2.2. Unkontrollierte Tonhöhenvariation.....	312
11.2.2.1. <i>vibrant</i>	312
11.2.2.2. <i>tremble</i>	314
11.2.2.3. <i>quiver</i>	317
11.2.2.4. <i>shake</i>	318
11.2.2.5. <i>shiver</i>	320
11.2.2.6. <i>waver</i>	321
11.2.2.7. <i>flutter</i>	322
11.2.2.8. <i>unsteady</i>	323
11.3. Explizite Beschreibung von Intonation und Betonung	325
11.4. Erstickte und gepreßte Stimmen	327
11.4.1. <i>strangled</i>	327
11.4.2. <i>strained</i>	328
11.4.3. <i>restrained</i> und <i>stifled</i>	329
11.5. Gedämpfte Stimme.....	331
11.5.1. <i>muffled</i>	331
11.6 Zusammenfassung.....	333
12. Wertende Labels.....	334
12.1. Positive Wertung	335
12.1.1. <i>beautiful</i>	335
12.1.2. <i>lovely</i>	335
12.1.3. <i>pretty</i>	335
12.1.4. <i>good</i>	336
12.2. Negative Wertung	336
12.2.1. <i>not pleasant</i>	336
12.2.2. <i>terrible</i>	337
12.2.3. <i>affected</i>	337
12.2.4. <i>artificial</i>	338
12.2.5. <i>strange</i>	338
12.3. Neutrale Wertung	339
12.3.1. <i>neutral</i>	339
12.3.2. <i>normal</i>	340
12.4. Zusammenfassung.....	341
13. Stimmdarstellung mit markierten Sprechverben	342
13.1. Modifikation der wörtlichen Rede in dialogischen Textpassagen	342
13.2. Sprechverben in Einfach- und Mehrfachmarkierung	346
13.2.1. Sprechverben mit geringer Lautstärke	347
13.2.1.1. <i>whisper</i>	347
13.2.1.2. <i>breathe</i>	358
13.2.1.3. <i>murmur</i> , <i>mutter</i> und <i>mumble</i>	359
13.2.1.4. <i>croon</i> und <i>coo</i>	364
13.2.2. Sprechverben mit großer Lautstärke	368
13.2.2.1. <i>cry</i>	368
13.2.2.2. <i>shout</i>	372
13.2.2.3. <i>yell</i> , <i>bawl</i> und <i>bellow</i>	374
13.2.2.4. <i>squall</i>	377

13.2.2.5. <i>whoop</i>	378
13.2.2.6. <i>boom</i>	379
13.2.2.7. <i>scream</i>	382
13.2.2.8. <i>shriek</i>	386
13.2.2.9. <i>screech</i>	388
13.2.3. Sprechverben mit Sprechtempo, Sprechrhythmus und Artikulation	390
13.2.3.1. <i>chatter</i>	390
13.2.3.1. <i>jabber</i>	392
13.2.4. Nonverbale Ausdrucksformen	394
13.2.4.1. <i>laugh</i>	394
13.2.4.2. <i>guffaw</i>	401
13.2.4.3. <i>snort</i> und <i>snigger</i>	402
13.2.4.4. <i>giggle</i>	403
13.2.4.5. <i>sigh</i>	405
13.2.4.6. <i>whimper</i>	407
13.2.4.7. <i>whine</i>	408
13.2.4.8. <i>wail</i>	410
13.2.4.9. <i>moan</i>	411
13.2.4.10. <i>groan</i>	413
13.3. Zusammenfassung	414
14. Sprecherbezogene Stimmangaben	415
14.1 Biologische Stimmfaktoren	418
14.1.1. Geschlecht	418
14.1.2. Alter	421
14.1.3. Gesundheitszustand und körperliche Verfassung	425
14.1.3.1. Stimmbruch	427
14.1.3.2. Alkohol und Rauchen	427
14.1.3.3. Müdigkeit und Erschöpfung	428
14.2. Rollen- und klischeeabhängige Stimmlabels	431
14.2.1. <i>girlish</i> und <i>boyish</i>	431
14.2.2. <i>mannish</i>	434
14.2.3. <i>motherly</i> und <i>fatherly/paternally</i>	434
14.3. Diatopische Angaben	436
14.3.1. Nationale und regionale Herkunft	436
14.3.2. Gradangabe des Akzents durch <i>thick</i> und <i>slightly</i>	440
14.3.3. Darstellung von indischen und chinesischen Stimmen	441
14.3.4. Imitation von Akzenten und <i>code-switching</i>	443
14.4. Diastratische Angaben	444
14.4.1. <i>cultured, cultivated, educated</i> und <i>scholarly</i>	445
14.4.2. <i>aristocratic</i> und <i>patrician</i>	448
14.4.3. <i>middle-class, upper-class, high-class</i> und <i>posh</i>	450
14.5. Berufsbezeichnungen als Stimmangaben	452
14.6. Zusammenfassung	453
15. Emotionale Stimmangaben	454
15.1. Emotionale Basiskategorie JOY/HAPPINESS	458
15.1.1. <i>happy</i> und <i>joyful</i>	460

15.1.2. <i>pleased</i> und <i>delighted</i>	461
15.1.3. <i>cheerful</i>	462
15.1.4. <i>exultant</i>	466
15.1.5. <i>euphoria</i>	467
15.1.6. Sonderform von JOY: Triumph.....	468
15.1.7. Sonderform von JOY: Stolz.....	470
15.2. Emotionale Basiskategorie SADNESS.....	472
15.2.1. <i>sad</i> und <i>unhappy</i>	472
15.2.2. <i>miserable</i>	476
15.2.3. <i>mournful</i> und <i>doleful</i>	477
15.2.4. Sonderform von SADNESS: Einsamkeit.....	480
15.2.4.1. <i>forlorn</i> und <i>desolate</i>	480
15.2.5. Sonderformen von SADNESS: Verzweiflung, Hoffnungslosigkeit, Depression, Enttäuschung.....	481
15.2.5.1. <i>hopeless</i>	481
15.2.5.2. <i>despair</i> und <i>desperate</i>	482
15.2.5.3. <i>dispirited</i>	484
15.2.5.4. <i>depressed</i>	486
15.2.5.5. <i>gloomy</i>	487
15.2.5.6. <i>disappointment</i>	489
15.2.6. Sonderform von SADNESS: Verletztheit.....	490
15.2.6.1. <i>injured, wounded, hurt</i> und <i>offended</i>	490
15.3. Emotionale Basiskategorie HATE/DISGUST.....	492
15.3.1. <i>disgust</i>	492
15.3.2. <i>venom/venomous</i>	494
15.3.3. <i>animosity</i>	495
15.3.4. <i>contemptuous</i>	496
15.3.5. <i>scornful</i>	498
15.4. Emotionale Basiskategorie ANGER.....	499
15.4.1. <i>angry</i>	500
15.4.2. <i>annoyed</i>	504
15.4.3. <i>irritated</i>	505
15.4.4. <i>irritably</i>	506
15.4.5. <i>exasperated, outraged</i> und <i>furious</i>	507
15.4.6. <i>indignant</i>	509
15.4.7. Sonderformen von ANGER.....	510
15.5.7.1. <i>pained</i>	510
15.5.7.2. <i>bitter</i>	511
15.5. Emotionale Basiskategorie FEAR.....	512
15.5.1. <i>frightened</i> und <i>afraid</i>	512
15.5.2. Sonderform von FEAR: Beunruhigung/Nervosität.....	515
15.5.2.1. <i>anxious</i>	515
15.5.2.2. <i>worried</i>	516
15.5.2.3. <i>alarmed</i>	517
15.5.2.4. <i>troubled</i>	518
15.5.2.5. <i>uneasy</i>	519
15.5.2.6. <i>apprehensive</i>	520
15.5.2.7. <i>nervous</i>	521
15.5.3. Sonderform von FEAR: Extreme Angst/Schock.....	523
15.5.3.1. <i>horror</i>	523
15.5.3.2. <i>panic</i>	524

15.5.3.3. <i>appalled</i>	526
15.6. Hysterie	527
15.7. Innere Ruhe	529
15.8. Andere Gefühle und menschliche Empfindungen	533
15.8.1. Überraschung	533
15.8.2. Neid	534
15.8.3. Scham	536
15.9. Zusammenfassung	537
16. Einstellung und Stimmung des Sprechers	538
16.1. Positive Einstellung	538
16.1.1. Freundlichkeit	538
16.1.1.1. <i>friendly, gentle, kind</i> und <i>amicable</i>	538
16.1.1.2. <i>hearty</i>	542
16.1.2. Höflichkeit	544
16.1.2.1. <i>polite</i>	544
16.1.2.2. <i>gallant</i>	546
16.1.3. Mitgefühl	547
16.1.4. Interesse und Begeisterung	550
16.1.4.1. <i>eager</i>	550
16.1.4.2. <i>enthusiastic</i>	553
16.1.4.3. <i>fervent</i>	555
16.2. Negative Einstellung	556
16.2.1. Unfreundlichkeit und Unhöflichkeit	556
16.2.2. Aggressivität	558
16.2.3. Desinteresse	560
16.2.4. Langeweile	562
16.2.5. Skepsis und Mißtrauen	564
16.2.6. Mißbilligung	566
16.2.7. Ungeduld	567
16.2.8. Schmollen	568
16.2.9. Trotz	570
16.2.10. Selbstvertrauen	573
16.3. Zusammenfassung	575
17. Pragmatische Stimmangaben	576
17.1. Illokution als Stimmlabel	577
17.1.1. Stimmangaben mit Direktiva	579
17.1.1.1. Fordernde Stimme: <i>demand</i>	579
17.1.1.2. Drängende Stimme: <i>urge</i>	580
17.1.1.3. Befehlende Stimme: <i>instruct</i>	585
17.1.1.4. Flehende Stimme: <i>implore, plead</i>	587
17.2. Stimmangaben mit Kommissiva	590
17.2.1. Drohende Stimme: <i>threat, menace</i>	590
17.3. Stimmangaben mit Expressiva	593
17.3.1. Entschuldigende Stimme: <i>apologize</i>	593
17.3.2. Beschwerende Stimme: <i>complain</i>	596
17.3.3. Protestierende Stimme: <i>protest</i>	597

17.3.4. Vorwurfsvolle Stimme: <i>reprove, reproach</i>	599
17.3.5. Anklagende Stimme: <i>accusing</i>	601
17.4. Stimmangaben mit Deklarativa	604
17.4.1. Institutionalisierte Kommunikationssituation: <i>confession, benediction</i>	604
17.5. Stimmeffekt und Perlokution	606
17.5.1. Stimmen mit positivem Effekt	607
17.5.1.1. Tröstende, beruhigende Stimme: <i>comforte, soothe, reassure, placate</i>	607
17.5.1.2. Versöhnende Stimme: <i>conciliate</i>	611
17.5.1.3. Anziehende, beeindruckende Stimme: <i>appeal</i>	613
17.5.2. Stimmen mit negativem Effekt	614
17.5.2.1. Beleidigende Stimme: <i>offend</i>	614
17.5.2.2. Bestrafende Stimme: <i>discipline, punish, scold</i>	616
17.5.3. Stimmen mit implizit negativem Effekt	619
17.5.3.1. Überredende Stimme: <i>persuade, coax, seduce</i>	619
17.5.3.2. Schmeichelnde Stimme: <i>flatter, wheedle, cajole, ingratiating</i>	624
17.5.3.3. Neckende Stimme: <i>tease</i>	626
17.6. Umschreibung des Stimmeffekts	628
17.7. Stimme und vertrauliche Thematik	631
17.8. Zusammenfassung	633
18. Beziehungs- und Machtstrukturen	634
18.1. Überlegenheit des Sprechers	635
18.1.1. Herablassende Stimme: <i>condescending, patronizing</i>	635
18.1.2. Abweisende, herabsetzende Stimme: <i>dismissive</i>	638
18.1.3. Autoritäre, didaktische Stimme: <i>authoritative, didactic</i>	640
18.1.4. Belehrende Stimme: <i>advisory, lecturing</i>	645
18.1.5. Tyrannisierende, schikanierende Stimme: <i>bully, hector</i>	647
18.1.6. Gebieterische, herrische Stimme: <i>imperious, peremptory</i>	650
18.2. Unterlegenheit des Sprechers	652
18.2.1. Respektvolle Stimme: <i>respectful</i>	653
18.2.2. Bewundernde Stimme: <i>admiring</i>	654
18.2.3. Ehrfürchtige Stimem: <i>reverent</i>	655
18.2.4. Unterwürfige Stimme: <i>servile</i>	657
18.2.5. Demütige Stimme: <i>humble, meek</i>	659
18.2.6. Pflichtschuldigkeit: <i>dutiful, perfunctory</i>	662
18.3. Mißachtung der Machtstruktur	665
18.3.1. Unverschämte Stimme: <i>insolent</i>	665
18.3.2. Provokative Stimme: <i>challenging</i>	666
18.3.3. Höhnische Stimme: <i>sneer</i>	667
18.4. Zusammenfassung	668

Teil II – Metaphern und Vergleiche

19. Konventionalisierte synästhetische Metaphern	671
19.1. Thermischer Wahrnehmungsbereich.....	672
19.1.1. <i>warm, cold, cool</i> und <i>icy</i>	672
19.1.2. Einfachmarkierungen mit <i>cold, warm, cool</i> und <i>icy</i>	675
19.1.3. Zweifachmarkierung mit <i>cold, warm</i> und <i>cool</i>	683
19.1.4. Komplexe Stimmdarstellung mit <i>cool</i> und <i>warm</i>	688
19.2. Optischer Wahrnehmungsbereich	690
19.2.1. <i>dark</i> und <i>bright</i>	690
19.2.2. Einfachmarkierung mit <i>dark</i> und <i>bright</i>	692
19.2.3. Zweifachmarkierung mit <i>bright</i>	695
19.2.4. Komplexe Stimmdarstellung mit <i>bright</i>	696
19.2.5. <i>clear</i>	698
19.2.6. Einfachmarkierung mit <i>clear</i>	699
19.2.7. Zweifachmarkierung mit <i>clear</i>	702
19.2.8. Komplexe Stimmdarstellung mit <i>clear</i>	704
19.2.9. <i>dull</i>	706
19.2.10. Einfachmarkierung mit <i>dull</i>	707
19.2.11. Zweifachmarkierung mit <i>dull</i>	708
19.2.12. <i>sombre</i>	708
19.3. Taktile Wahrnehmungsbereich	710
19.3.1. <i>flat</i>	710
19.3.2. Einfachmarkierung mit <i>flat</i>	711
19.3.3. Zweifachmarkierung mit <i>flat</i>	713
19.3.4. <i>smooth</i>	714
19.3.5. Einfachmarkierung mit <i>smooth</i>	715
19.3.6. <i>hard</i>	716
19.3.7. Einfachmarkierung mit <i>hard</i>	717
19.3.8. Zweifachmarkierung mit <i>hard</i>	719
19.4. Olfaktorischer/gustatorischer Wahrnehmungsbereich	720
19.4.1. <i>sour</i> und <i>bitter</i>	720
19.4.2. Einfachmarkierung mit <i>sour</i> und <i>bitter</i>	721
19.4.3. <i>sweet</i>	724
19.4.4. Einfachmarkierung mit <i>sweet</i>	725
19.4.5. Zweifachmarkierung mit <i>sweet</i>	725
19.5. Konventionalisierte Metaphern aus anderen semantischen Bereichen	727
19.5.1. Materialzustand	727
19.5.1.1. <i>dry</i>	727
19.5.1.2. Einfachmarkierung mit <i>dry</i>	728
19.5.1.3. Zweifachmarkierung mit <i>dry</i>	730
19.5.1.4. <i>oily</i>	731
19.5.1.5. Komplexe Stimmdarstellung mit <i>oily</i>	731
19.5.2. Gewichtsangaben	733
19.5.2.1. <i>light</i> und <i>heavy</i>	733
19.5.2.2. Einfachmarkierung mit <i>light</i> und <i>heavy</i>	734
19.5.2.3. Zweifachmarkierung mit <i>light</i> und <i>heavy</i>	736
19.5.3. Physische Kraft	739
19.5.3.1. <i>weak</i> und <i>strong</i>	739

19.5.3.2. Einfachmarkierung mit <i>weak</i>	740
19.5.3.3. Zweifachmarkierung mit <i>strong</i>	741
19.5.3.4. Komplexe Stimmdarstellung mit <i>strong</i>	742
19.5.4 Materialfestigkeit	744
19.5.4.1. <i>fragile</i>	744
19.5.4.2. Einfachmarkierung mit <i>fragile</i>	744
19.5.5 Materieller Besitz	745
19.5.5.1. <i>rich</i>	745
19.5.5.2. Zweifachmarkierung mit <i>rich</i>	746
19.5.6. Dimensionsadjektive	748
19.5.6.1. <i>big/huge</i> und <i>small/little</i>	748
19.5.6.2. Einfachmarkierung mit <i>big/huge</i> und <i>small/little</i>	750
19.5.6.3. Zweifachmarkierung mit <i>small</i>	752
19.5.6.4. Komplexe Stimmdarstellung mit <i>small</i>	753
19.5.6.5. <i>thin</i>	753
19.5.6.6. Einfachmarkierung mit <i>thin</i>	754
19.5.6.7. Zweifachmarkierung mit <i>thin</i>	755
19.5.6.8. Komplexe Stimmbeschreibungen mit <i>thin</i>	758
20. „Echte“ Metaphern und Vergleiche	760
20.1. Optische Metaphern	760
20.1.1. Farbadjektive	760
20.1.2. Komplexere Farbmethaphorik	762
20.2. Stoffmetaphern	763
20.2.1. <i>silky</i>	764
20.2.2. <i>velvet</i>	766
20.2.3. <i>furry</i>	767
20.2.4. <i>woollen</i>	768
20.3. Metallmetaphern	770
20.3.1. <i>brassy/brazen</i>	770
20.3.2. <i>tinny</i>	773
20.3.3. <i>iron</i>	775
20.3.4. <i>steely</i>	776
20.3.5. <i>metallic</i>	777
20.3.6. <i>silvery</i>	779
20.3.7. <i>golden</i>	780
20.4. Musikinstrumente	782
20.4.1. Trompete	782
20.4.2. Orgel	783
20.4.3. Flöte	784
20.4.4. Fanfare/Oboe/Flöte	785
20.4.5. Sitar	786
20.5. Tierstimmen	787
20.5.1. Hund	787
20.5.1.1. <i>bark</i>	787
20.5.1.2. <i>yap</i>	790
20.5.1.3. <i>yelp</i>	791
20.5.1.4. <i>bay</i>	792
20.5.2. Esel	793
20.5.2.1. <i>bray</i>	793

20.5.3. Vögel	796
20.5.3.1. <i>twitter</i>	796
20.5.3.2. <i>crow</i>	797
20.5.3.3. <i>quack</i>	798
20.5.4. Pferd	800
20.5.4.1. <i>neigh</i>	800
20.5.5. Schaf	801
20.5.5.1. <i>bleat</i>	801
20.5.6. Katze	804
20.5.6.1. <i>purr</i>	804
20.5.6.2. <i>mew</i>	805
20.5.7. Maus	806
20.5.7.1. <i>mouse voice</i>	806
20.6. Explizite Vergleiche	808
20.6.1. Vergleiche mit Geräuschen von Gegenständen und Materialien	808
20.6.2. Optische Vergleiche	813
20.6.3. Thermische Vergleiche	814
20.6.4. Gustatorische Vergleiche	815
20.6.5. Vergleiche mit Personen	817
20.6.6. Vergleiche mit nicht-menschlichen Wesen	826
20.6.7. Vergleiche mit Situationen/Stimmungen	828
20.6.8. Vergleiche mit Tieren und Naturbildern	829
20.6.9. Kommunikationsort und Kommunikationssituation	836
20.6.10. Kommunikationspartner	839
20.6.11. Verhalten des Gesprächspartners	842
20.6.12. Gesprächsthema	844
20.6.13. Vortragsart	847
20.6.14. Normabweichung und Artikulationsprobleme	850
20.6.15. Unbelebte Objekte	852
20.6.16. Zeitangaben	853
20.7. Konzeptuelle Metaphern	855
20.7.1. Metapher: +DIE STIMME IST EIN SCHNEIDWERKZEUG+	855
20.7.2. Metapher: +DIE STIMME FÜHRT BEWEGUNGEN AUS+	859
20.7.3. Metapher: +DIE STIMME IST EIN BEHÄLTER+	860
20.7.4. Metapher +DIE STIMME IST EINE MISCHUNG VON ELEMENTEN+	865
20.8. Zusammenfassung	866

Teil III – Funktionale Analyse

21. Objektsprache und Metasprache	869
21.1. Metasprache unterstützt Objektsprache	871
21.2. Metasprache präzisiert Objektsprache	877
21.2.1. Floskeln und <i>social formulae</i>	877
21.2.2. Ein-Wort-Sätze	879
21.2.3. Aussagesätze	883
21.3. Metasprache widerspricht Objektsprache	886

21.4. Ironie und Sarkasmus	890
21.4.1. <i>ironic/irony</i>	891
21.4.2. <i>sarcastic</i>	894
21.5. Stimmangaben mit <i>seem, imply</i> und <i>insinuate</i>	895
21.6. Zusammenfassung	897
22. Stimme und Figuredarstellung	898
22.1. Erzähltechnische Aspekte der Stimmdarstellung	900
22.2. Figurenentwicklung und Stimmbeschreibung im Gesamtkontext	900
22.3. Implizite und explizite Figurencharakterisierung	901
22.3.1. Implizit-figurale Charakterisierung	903
22.3.2. Explizit-auktoriale Charakterisierung	904
22.4. Figurentypik und Stimmtypik	906
22.4.1. Frauenfiguren	907
22.4.1.1. Typ dominante/grobe/„vermännlichte“ Frau	908
22.4.1.2. Körperstatur/Körperfülle und Stimme	913
22.4.1.3. Attraktivität, Intelligenz und Stimme	924
22.4.1.4. Autoritäre/elitäre Figur	935
22.4.1.5. „Aufgedonnerte“ Frau, Stimme und Antipathie	939
22.4.1.6. Unattraktivität, Lebensfeindlichkeit und Stimme	942
22.4.2. Männerfiguren	945
22.4.2.1. Körperstatur und Stimme	945
22.4.2.2. Alter und Stimme	950
22.4.2.3. Skrupelloser/egoistischer Typ	952
22.4.2.4. Mitgefühl/Güte	955
22.4.2.5. Weitere Männerfiguren bei Shaw	956
22.5. Klischeebruch: Kontrast Aussehen – Stimme	959
22.6. Stimmcharakterisierung und Kohäsion	966
22.7. Situationelle Stimme als Mittel der Konfliktdarstellung	980
22.8. Stimmdarstellung, Wahrnehmung und Erzählerperspektive	987
22.8.1. Kontrollversuch und Kontrollverlust	987
22.8.1.1. Erfolgreiche Stimmkontrolle	988
22.8.1.2. „Mißglückte“ Stimmen	990
22.8.2. Hintergrundstimmen – kollektive Stimme – Atmosphäre	1001
22.9. Autorenabhängige „Stimmrepertoires“	1007
22.10. Zusammenfassung	1010
23. Rückblick und Ausblick	1011
24. Bibliographie	1014

1. Einleitung

Jeder Mensch ist, wie Roman Jakobson es einmal formuliert hat, mit einem „vokalen Personalausweis“ ausgestattet. Er meint damit, daß die Stimme nicht nur reines Transportmittel sprachlicher Äußerungen sei, sondern gleichwertig mit anderen nonverbalen Codes wie physische Erscheinung, Gestik und Mimik maßgeblich die Individualität eines Menschen bestimme.

Die Stimme vermittelt so elementare Informationen wie Alter, Geschlecht und regionale Herkunft des Sprechers und kann bis zu einem gewissen Grad auch ein Spiegel des Charakters sein. Noch wichtiger für die Identifikation des Individuums erscheint aber die naturgegebene persönliche Stimmqualität jedes Menschen, jene Klangfarbe, die uns so einmalig erscheint wie der menschliche Fingerabdruck. Zudem regelt die Stimme die Interaktion im Gespräch. Der Gebrauch bestimmter Intonationsverläufe, Stimmregister und Lautstärken macht sie zum Indikator für Stimmungen, Gefühle und Einstellungen gegenüber dem Gesprächspartner oder einem Sachverhalt. In jeder sprachlichen Äußerung manifestiert sich also in den statischen, idiosynkratischen Merkmalen – dem individuellen Stimmklang – und den dynamischen Faktoren die Multifunktionalität der Stimme.

Die vorliegende Arbeit analysiert semantische und funktionale Aspekte von Stimm- darstellungen in der geschriebenen Sprache, wobei das Beispielmateriale vorwiegend aus fiktionalen Texten gezogen wird. Die Autoren fiktionaler Texte, aber auch solche nicht-fiktionaler Texte, die Angaben zur Sprechstimme von realen Personen machen¹, stehen vor dem Problem, ein hörbares Phänomen in das schriftliche Medium übersetzen zu müssen. Das, was in gesprochener Sprache automatisch „mitkommuniziert“ und wahrgenommen wird – Faktoren wie Sprechtempo, Tonhöhe oder Klangqualität – fällt im schriftlichen Medium weg, denn „[w]riting transforms speech into a radically different symbolic medium in which sounds are no longer audible and the evanescent quality of spoken utterances disappears.“²

Die typographischen Möglichkeiten wie Fett- und Kursivdruck oder Interpunktions- zeichen, die Lautstärke, Betonung oder Intonationsverlauf einer direkten Rede markieren können, sind begrenzt.³ Aufgrund dieses geringen Darstellungspotentials in der Objekt-

¹ In der Musikkritik auch zur Singstimme von Lied- und Opernsängern.

² Ostwald, *The Semiotics of Human Sound*, 78

³ Vor diesem Problem stehen auch die Forschungen der Gesprächsanalyse. Vgl. dazu Henne/Rehbock, *Einführung in die Gesprächsanalyse*, 58: „Wie oben angedeutet, stellt sich das Problem der Interpretation schon bei der Notation von Zeichenstrukturen, und zwar in erster Linie bei der Bestimmung nicht-distinktiver expressiver Zeichen. Unter diesen sind insbesondere die „parasprachlichen Wörter“ [...], die nicht-sprachlichen vokalen Äußerungen (Lachen, Husten, Stöhnen, etc.), mimische und gestische Gebärden sowie der Tonfall von Äußerungen des Kommentars bedürftig. [...] Zumal sind jedoch Notationen wie: *hm, aha, lacht, mit nasaler*

sprache, muß ein Autor auf Beschreibungen in der Metasprache ausweichen, wenn er die Stimme seiner Figuren charakterisieren möchte. Daß dies gelingt, zeigen die mannigfachen Stimmcharakterisierungen vor allem in der narrativen Prosa, aber auch in Nebentext und Regieanweisung von Bühnenstücken. Dabei kann zum einen die direkte Rede der Figuren durch Stimmangaben wie **she said excitedly** oder **he said in a high petulant voice** näher bestimmt werden. Zum anderen kann die Stimme in den Beschreibungskatalog der äußeren Erscheinung der Figur aufgenommen werden, wie zum Beispiel bei **Both had dark hair and eyes, short husky statures, deep voices**. Im ersten Fall vermittelt die Stimmbeschreibung dem Leser gleichsam als „stimmlicher Seismograph“ Informationen über die Gefühlslage einer Figur. Im zweiten Fall dient die Stimmcharakterisierung dazu, dem Leser akustische Parameter an die Hand zu geben, aus denen er zusammen mit anderen Informationen zu äußeren Erscheinung, zum Charakter und zur Verhaltensweise ein Gesamtbild der literarischen Figur entwerfen kann.

Ein so komplexes Thema wie die Beschreibung der Stimme in fiktionalen Texten berührt zwangsläufig eine Vielzahl von linguistischen und nicht-linguistischen Fachgebieten. So steht im Mittelpunkt der Arbeit zwar eine semantische Analyse, die mit Hilfe von Wörterbuchdefinitionen – hier wird sowohl auf das OED als auch auf die beiden Lernerwörterbücher DCE und ALD zurückgegriffen – versucht, die semantische Tiefenstruktur vor allem von klangbeschreibenden Lexemen wie **shrill** oder **rumbling** zu beleuchten, um so Gemeinsamkeiten herauszufiltern, die zu einer Kategorisierung führen. Da sich Stimmbeschreibungen aber nicht nur auf die Darstellung von Klang beschränken, sondern eine Vielzahl an sprecherbezogenen Informationen beinhalten können, werden auch die Gebiete der Pragmatik, der Soziolinguistik und der Psychologie gestreift. Ein erheblicher Teil der literarischen Stimmbeispiele greift zudem auf metaphorische Darstellungen zurück, weshalb sich ein großer Themenkomplex Metaphern und Vergleichen widmen wird. Einer literaturwissenschaftlichen Analyse wendet sich die Arbeit dadurch zu, daß sie Stimmangaben nicht als isoliertes Phänomen betrachtet, sondern sie weitestgehend im Figuren- und Handlungskontext zu analysieren versucht.⁴

Stimme [...] mehrdeutig, zumal für die feineren Nuancen des Stimmklangs ein materiales Notationssystem als kaum denkbar erscheint.“ Vgl. zur Notation von „paraverbale[r] Qualität“ in der Gesprächsanalyse auch Brinker/Sager, *Linguistische Gesprächsanalyse*, 48 und Tannen, *Talking voices*, 119ff.

⁴ Da die Stimme ein wesentlicher Faktor für die Figurendarstellung ist, und diese in einem Text nur als Gesamtdarstellung wirken kann, basiert diese Arbeit nicht auf einem in der Forschung häufig eingesetzten elektronischen Korpus. Dieses würde zwar auf „bequemen“ Wege eine Vielzahl von Beispielen bieten, ihnen fehlt allerdings der Kontext, so daß ein zentraler Teil der Analyse nicht durchzuführen wäre.

Bringt man die Aufgabenstellung dieser Arbeit auf ein einfaches Raster, so dient die semantische und funktionale Analyse der Stimmdarstellungen in literarischen Texten primär der Klärung von vier Grundfragen:

1. Wie läßt sich Stimmklang generell beschreiben?
2. Welche Informationen vermittelt die Stimmbeschreibung?
3. Welche Klassifizierungsmöglichkeiten gibt es?
4. Was bezweckt ein Autor mit Stimmangaben?

2. Struktur der Arbeit

Zunächst wird ein Überblick über den Forschungsbereich „Stimme“ gegeben. Im Anschluß folgt die Erläuterung einiger grundlegender Fachtermini, sowie die Vorstellung des Textkorpus. Die eigentliche semantische Analyse, Teil I der Arbeit⁵, umschließt sowohl theoretische Überlegungen zum Stimmdarstellungsmaterial als auch deren Realisation in den Korpusbeispielen. Dabei wird zwischen solchen Labels unterschieden, die die klangliche Seite des Stimmaspekts benennen, also Labels wie **loud**, **deep** oder **shrill**, und solchen, die sich auf den Sprecher beziehen, wie etwa **female**, **young** oder **American**. Zu Teil I der Arbeit gehören auch Stimmangaben, die auf markierte Sprechverben wie **scream** oder **whisper** zurückgreifen. Als Teil II der Arbeit soll der bildhaft-metaphorische Darstellungsbereich betrachtet werden und in Teil III die Funktionen von Stimmangaben im Gesamtkontext, die sich in verständnissichernde und figurendarstellende Funktionen teilen lassen. Auf die Detailstruktur gehen die einführenden Worte zu den jeweiligen Kapiteln ein.

Die Korpusbelege erscheinen durchgehend in tabellarischer Form, da durch die Aufteilung von stimmbeschreibenden Lexemen – die in dieser Arbeit unter dem Begriff „Labels“ erscheinen – und direkter Rede bzw. anderen narrativen Textteilen in einzelne Zellen eine leichtere Lesbarkeit ermöglicht wird. Zudem können so Parallelstrukturen besser erfaßt werden.

⁵ Die Kapitelnumerierung erfolgt in arabischen Zahlen. Die römischen Zahlen dienen nur der Kennzeichnung und Abtrennung von großen Themenbereichen – der semantischen Analyse, dem metaphorisch-bildhaften Darstellungsbereich und der funktionalen Analyse – von den einführenden Kapiteln, da dies einen besseren Überblick im Gesamttext ermöglicht.

In der Arbeit wird eine einheitliche Schrifttypik und Klammersetzung gebraucht. Stimmlabels und stimmbezogene längere Passagen aus den Korpusbeispielen stehen in den Beispieltabellen und im Fließtext in Fettdruck, wie zum Beispiel **high** oder **with a loud guffaw**. Fettdruck wird in den Beispieltabellen teilweise auch für wichtige Textstellen verwendet, auch wenn diese nicht direkt Stimmangaben darstellen. Häufig sind aber Optik, Mimik oder Gestik der Figur eng mit der Stimme verbunden, oder Objekt- und Metasprache stehen in einem engen Verhältnis, so daß diese Informationen für die Gesamtbedeutung des zitierten Texts unabdingbar sind. Der Fettdruck dient dabei auch der leichteren Lesbarkeit innerhalb des Beispiels. Weitere Textzitate stehen im Fließtext in Anführungszeichen.

Bei der semantischen Analyse stehen die Elemente der Wörterbuchdefinitionen, die für die Bedeutung eines Stimmlabels entscheidend sind – die sogenannten Marker – in eckigen Klammern, wie beispielsweise [loud] oder [shrill]. Angaben zu Emotionen bzw. die sechs emotionalen Basiskategorien wie ANGER oder SADNESS stehen in Kapitälchen. Stehen diese in eckigen Klammern wie bei [anger] so verweist dies auf das Auftreten des emotionalen Markers im Definitionstext der Wörterbücher.

3. Forschungsbereich

Wirft man einen Blick in Zeitungen, Zeitschriften und das Fernsehen, erstaunt die Regelmäßigkeit mit der das Faszinosum „menschliche Stimme“ immer wieder thematisiert wird.¹ Neben diesen populärwissenschaftlichen Annäherungsversuchen, setzen sich auch zahlreiche wissenschaftliche Disziplinen mit dem Phänomen der Stimme auseinander. Die Bandbreite reicht dabei vom linguistischen Blickwinkel über den kommunikationswissenschaftlichen und soziologisch-psychologischen Ansatz bis hin zu Fragen der Stimmästhetik. Die wichtigsten Ansätze und Studien sprachwissenschaftlicher und anderer Forschungsbereiche, aus denen Anregungen für die vorliegende Analyse geschöpft werden, sollen im folgenden kurz vorgestellt werden.

3.1. Stimmforschung in der Sprachwissenschaft

3.1.1. Forschungen zu dynamischen Stimmkomponenten und Intonation

Im Forschungsbereich von Phonetik und Phonologie wird die menschliche Stimme – besonders in den Teilbereichen der artikulatorischen und akustischen Phonetik – aus verschiedenen Blickwinkeln betrachtet. Während bei der akustischen Phonetik vor allem physikalisch meßbare Komponenten der Stimme wie Frequenz und Schallintensität und deren Sichtbarmachung und Auswertung von Interesse sind, liegt der Fokus der artikulatorischen Phonetik auf der Produktionsweise und der Beschreibung der einzelnen Sprachlaute. Die Analyse dieser segmentalen Elemente der Sprache findet sich in allen Lehr- und Standardwerken zu Phonetik und Phonologie, wie beispielsweise bei Gimson: *Gimson's Pronunciation of English* (1962/2001) oder auch in neueren Werken wie Ladefoged: *A Course in Phonetics* (1993) oder Roach: *English Phonetics and Phonology* (2001). Diese und andere Arbeiten bleiben jedoch nicht bei der Beschreibung segmentaler Elemente stehen, sondern geben – mehr oder weniger ausführlich – auch Einblick in die suprasegmentalen Elemente der gesprochenen Sprache, also in lautliche Phänomene, die sich über längere Abschnitte einer Äußerung hindurchziehen, wozu Akzent, Rhythmus und Intonation gezählt werden. Von den

¹ Zu nennen sind hier beispielsweise der Geo-Titel „Instrument unserer Seele. Die Stimme“ (Dezember 1998) oder die WDR-Sendung „Quarks& Co“ mit dem Titel „Die Stimme“ (21. Januar 2003).

genannten prosodischen Elementen kommt im Zusammenhang mit der menschlichen Stimme vor allem der Intonation eine zentrale Rolle zu.

Neben den Kapiteln zu prosodischen oder suprasegmentalen Elementen der Sprache in den verschiedenen Überblicksdarstellungen, ist die Liste der Einzelstudien zu Intonation und Prosodie in der englischen Sprache sehr umfangreich. Dabei lassen sich verschiedene Ansätze innerhalb der Intonationsforschung ausmachen, deren Bandbreite recht groß ist. Ein Bereich untersucht die grammatische Funktion der Intonation, und geht dabei beispielsweise der Frage nach, wie Intonationskurven und Satztypiken korrespondieren oder wie die Thema-Rhema-Beziehung eines Satzes durch prosodische Merkmale beeinflusst wird.

Für die Problemstellung dieser Arbeit soll jedoch auf diejenigen Forschungsergebnisse zurückgegriffen werden, die die pragmatischen und attitudinalen Funktionen der Intonation berücksichtigen, da der Ausdruck von Einstellungen und Gefühlen, die ein Sprecher durch die Modifikation seiner Stimme ausdrückt, auch in den literarischen Stimmbeschreibungen zu finden sind. Dabei gibt es eine Reihe von unterschiedlichen Modellen, die Intonationskurven mit pragmatischen und attitudinalen Funktionen in Verbindung setzten, wobei zwischen den einzelnen Ansätzen verschiedener Forscher, aber auch innerhalb der Modelle, oft Überschneidungen und Unklarheiten auftreten, die zeigen, daß es bei der Zuordnung von Intonationsmustern und sprecherbezogenen Aspekten einen großen Interpretationsspielraum gibt. Allen Ansätzen geht aber immer darum, die semantische Komponente der Intonation herauszustellen, also welche Bedeutung beispielsweise einem *low rise* oder einem *high fall* unabhängig von einer konkreten Satzsaussage zugeordnet werden kann. Die Intonationskurven werden dabei mit einem *intonational lexicon*² beschrieben und klassifiziert.

Mit dem Ausdruck der Emotionen und Einstellungen eines Sprecher, der *speaker attitude*³, und ihren intonatorischen Entsprechungen beschäftigen sich beispielsweise O'Connor/Arnold: *Intonation of Colloquial English* (1961), Halliday: *A Course in Spoken English: Intonation* (1970), Crystal: *Prosodic Systems and Intonation in English* (1969) und *The English Tone of Voice* (1975), Brown: *Listening to Spoken English* (1977) und Cruttenden: *Intonation* (1986). Einen guten Überblick zu den verschiedenen Ansätzen geben Couper-Kuhlen: *An Introduction to English Prosody* (1985) und in übersichtlicher, tabellarischer Form Tench: *The Roles of Intonation in English Discourse* (1990) und *The Intonation Systems of English* (1996). Eine zusammenfassende Darstellung zur pragmatischen Funktion der Intonation findet sich ebenfalls bei Couper-Kuhlen (1985). Eine Reihe von Arbeiten hat sich im Rahmen der Sprechakttheorie mit dem Zusammenhang von Illokution

² Vgl. Tench, 398

³ Vgl. Tench, 382

und Intonation beschäftigt, so z.B. Liberman/Sag (1974), Glenn (1977), Cutler (1977)⁴. Innerhalb dieses Bereichs gibt es verschiedene Theorien, die die Entsprechung von Illokution und Intonation in unterschiedlichem Grad als festgesetzt ansehen. Es zeigt sich, daß auch hier absolute Aussagen schwer zu treffen sind.

Ein weiteres Problem bei der Zuordnung von Illokutionen oder attitudinalen Labels zu Intonationskurven ist, daß meist nicht geklärt werden kann, ob für die Bezeichnung nur die Intonationskurve ausschlaggebend ist, oder ob nicht andere paralinguistische Faktoren wie Sprechgeschwindigkeit, Lautstärke und Stimmqualität, die Syntax und Semantik des Satzinhaltes oder außersprachliche Bedingungen Einfluß auf die Benennung haben.

Die menschliche Stimme erfährt in den meisten Betrachtungen nur insofern Beachtung, als daß sie durch ihren Tonhöhenverlauf, also durch die Intonation, Bedeutung vermitteln kann. Eine Untersuchung der Stimme „um ihrer selbst willen“, bei der eine Unterscheidung zwischen prosodischen Merkmalen und der eigentlichen Stimmqualität getroffen wird, wird meist nicht unternommen. Eine Ausnahme bilden die bereits genannten Arbeiten von Crystal *Prosodic Systems and Intonation in English* und vor allem *The English Tone of Voice*, die einen Bogen von intonatorischen und prosodischen hin zu paralinguistischen Merkmalen der gesprochenen Sprache schlagen. Des weiteren gibt es eine Linie von Forschungen, die sich intensiv mit paralinguistischen Merkmalen der Sprache und dem Phänomen der Stimmqualität auseinandersetzen.

3.1.2. Forschungen zu *voice quality* und Paralinguistik

Als erster Forscher wendet sich Abercrombie in *Elements of General Phonetics* (1967) neben segmentalen und suprasegmentalen Aspekten auch der Stimmqualität und ihrer Beschreibung zu. Er erläutert in diesem Zusammenhang drei lautliche Komponenten, die bei einer gesprochenen Äußerung parallel ablaufen: *segmental features*, *features of voice quality* und *features of voice dynamics* (= prosodische Merkmale), wobei er beklagt: „Voice quality is the least investigated of the three strands of the medium“⁵. Er unternimmt einen ersten Schritt zur Klassifikation der Lexeme, die zur Beschreibung der *voice quality* eingesetzt werden, die aber

⁴ Vgl. Couper-Kuhlen, Kapitel 9: „Intonation and Illocution“.

⁵ Abercrombie, 91

lediglich aus zwei Kategorien besteht, in denen die Stimmqualität entweder „outside the speaker’s control“ oder „within it“⁶ steht.

Seine Überlegungen wurden in der Folge von Laver weitergeführt und intensiviert. Laver entwickelte mit „Labels for Voices“ (1974) ein bis dato fehlendes Kategorienmodell zur Beschreibung der menschlichen Stimme, das zusammen mit einer großen Anzahl von Einzelstudien zu stimmlichen Phänomenen unter dem Titel *The Gift of Speech. Readings in the Analysis of Speech and Voice* (1991) erschienen ist. Der Edinburger Linguist verfolgt mit seinen Studien mehrere Ziele. In *The Phonetic Description of Voice Quality* (1980) vermittelt er die physiologischen Grundlagen der Stimmbildung und entwickelt ein Beschreibungsmodell, das den unterschiedlichen Mechanismen, die bei der Stimmbildung erfolgen, mit Eins-zu-eins-Entsprechungen (sprach-)wissenschaftlich überprüfbare phonetische *labels*⁷ zuordnet. Sodann unternimmt er den Versuch, den physiologischen Parametern solche *labels* zuzuordnen, die im allgemeinen Sprachgebrauch intuitiv verwendet werden und meist impressionistischer oder metaphorischer Natur sind. Dazu gehören beschreibende Adjektive, die häufig den akustischen Eindruck des Stimmklangs wiedergeben, wie zum Beispiel *harsh*, *whiskey*, *silver voice*. Aus diesen Forschungen ergibt sich eine komplexe Klassifikation, bei der Laver zwischen *descriptive labels*, die den Klang der Stimme beschreiben, und *indexical labels*, die für Charakteristika des Sprechers stehen, unterscheidet. Es handelt sich dabei um die Auflistung und systematische Ordnung von Einzelwörtern, die Labels werden also kontextunabhängig untersucht. Dennoch sind die Kategorien Lavers für die semantische Analyse der vorliegenden Arbeit von großer Wichtigkeit.

Einen weiteren Ansatz zur Klassifizierung von stimmbeschreibenden Labels liefert die bereits in Zusammenhang mit der Intonationsforschung erwähnte Arbeit von Brown: *Listening to spoken English* (1977). Anders als Laver, der sich vor allem mit der Beschreibung der akustischen und sprechercharakteristischen Merkmalen der Stimme beschäftigt, liegt der Fokus von Brown auf attitudinalen Aspekten. Zudem entnimmt Brown ihre Beispiele literarischen Texten. Auch wenn sie sich dabei auf einige wenige Romanzitate beschränkt, so stellt dies doch einen Versuch dar, stimmbeschreibende Labels kontextabhängig zu betrachten. Auch muß hier ergänzend erwähnt werden, daß Brown, anders als die anderen Beschreibungsmodelle bei ihrem Raster nicht nur die jeweiligen Intonationskurven, sondern auch paralinguistischen Erscheinungen wie Stimmqualität berücksichtigt. Die verschiedenen Sprechereinstellungen (*attitudes*), wie beispielsweise *said miserably – warmly – crossly* (insgesamt 25 verschiedene *attitudes*), werden paralinguistischen Parametern

⁶ Abercrombie, 92

⁷ Von Laver wird für die vorliegende Arbeit der Begriff „Label“ übernommen.

zugeordnet. Diese Parameter sind beispielsweise Intonationsverlauf, Tonhöhe, Sprechgeschwindigkeit, Lautstärke, Präzision der Artikulation und Lippenstellung.

3.2. Stimme in der Soziolinguistik

Für die Soziolinguistik ist besonders im Hinblick auf dialektologische Studien eine Beschreibung segmentaler Elemente der gesprochenen Sprache wichtig, da das Hauptaugenmerk auf den von der Standardaussprache abweichenden Vokalen und Konsonanten liegt. Aber auch Intonation und Stimmqualität finden in diesem Zusammenhang durchaus Beachtung. Wells bemerkt in *Accents of English* (1982), daß sich einige Dialekte durch eine besondere Stimmqualität⁸ auszeichnen. In diesem Bereich gibt es auch Einzelstudien, die sich mit den diatopischen und auch diastratischen Aspekten der Stimmqualität auseinandersetzen. Dazu gehört zum Beispiel Trudgill: *The social differentiation of English in Norwich* (1974) mit der Norwich working-class speech, für die unter anderem der Gebrauch der Knarrstimme, eine hohe Tonlage und eine erhöhte Lautstärke typisch ist.⁹

3.3. Stimme in der Kommunikationsforschung

Die menschliche Stimme ist auch für die Kommunikations- und Verhaltensforschung von großem Interesse. Verschiedene Arbeiten beschäftigen sich mit nonverbaler Kommunikation, zu der vor allem die visuellen Codes, wie Gestik, Mimik und Körperverhalten zählen, aber auch der vokale Code der Stimme. In diesen Bereich fallen beispielsweise die Arbeiten von Scherer: *Verbale Kommunikation. Nonverbale Aspekte des Kommunikationsverhaltens* (1982), Siegman/ Feldstein: *Nonverbal Behavior and Communication* (1987), Pittam: *Voice in Social Interaction* (1994) und Adler/Rodman: *Understanding Human Communication* (1997).

⁸ Wells erwähnt die „adenoidal‘ quality of Scouse“ (373) und die Stimmqualität des sogenannten *upper-crust RP*, in dem „‘plumminess‘ is achieved by lowering the larynx and widening the oro-pharynx“ (281).

⁹ Vgl. dazu Laver, *The Phonetic Description of Voice Quality*, 6: „He showed in an investigation of the speech of Norwich, that the articulatory patterns of working-class speakers [...] are marked by the habitual use of a number of settings. These include: creaky phonation, a high pitch range, a loud loudness range [...] a particular type of nasality [...]“

Diese Studien vereinen meist eine Reihe unterschiedlicher kommunikations- und sozialwissenschaftlicher Ansätze, die vom Grundtenor aber immer der Frage nach dem Zusammenhang von Stimme und Persönlichkeitsmerkmalen sowie dem Informationsgehalt und der Funktion der Stimme in Gesprächen nachgehen. Die Forschungen der Kommunikationswissenschaft bewegen sich meist entlang des Grenzbereichs zur Psychologie, die ganz ähnlichen Fragen, wie zum Beispiel dem Zusammenhang von Stimme und Persönlichkeitsmerkmalen, nachgeht.

Auch Poyatos: *Advances in Nonverbal Communication* (1992) beschäftigt sich mit nonverbaler Kommunikation aus verschiedenen Blickwinkeln. Er geht dabei aber noch einen Schritt weiter als die Forschungen der Kommunikationswissenschaft, wenn er sich mit der Darstellung nonverbaler Kommunikation in literarischen Texten befaßt und somit eine Synthese aus kommunikations-, sprach- und literaturwissenschaftlichen Ansätzen bildet.

3.4. Grenzbereich Sprach- und Literaturwissenschaft

Im Bereich der Literaturwissenschaft bzw. in einer Verschmelzung aus literatur- und sprachwissenschaftlicher Forschung sind vor allem Page: *Speech in the English Novel* (1973), Blake: *Non-Standard Language in English Literature* (1981) und Leech/Short: *Style in Fiction* (1981) zu nennen. Diese Untersuchungen beschäftigen sich mit der Darstellung der gesprochenen Sprache im geschriebenen literarischen Medium. Der Fokus liegt dabei auf der objektsprachlichen Darstellungsweise von Dialekt und Idiolekt einer literarischen Figur, also auf der Art und Weise, wie die sprachlichen Charakteristika einer Person in der direkten Rede widergespiegelt werden können. Dazu gehören syntaktische und lexikalische Vorlieben der Charaktere und auf der lautlichen Ebene normabweichende Aussprachecharakteristika einer Figur, die durch Abweichungen von der Standardorthographie, dem sogenannten *eye dialect*, gekennzeichnet werden. Die metasprachliche Darstellung der Stimme, d.h. die deskriptive Beschreibung der Stimmqualität oder des Intonationsverlaufs wird nur am Rande erwähnt.

Speziell mit der deskriptiven Darstellung nonverbaler Kommunikation in der Metasprache des Romans, und damit auch mit der Stimmbeschreibung, setzt sich, wie bereits angedeutet, Poyatos: *Advances in Nonverbal Communication* und „Forms and Functions of Nonverbal Communication in the Novel: A New Perspective of the Author-Character-Reader Relationship“ (1977) auseinander. Poyatos untersucht darin die Gesamtkonzeption und die

Entwicklung eines fiktionalen Charakters anhand von Beschreibungen der Gestik, Mimik, des gesamten Körperverhaltens und der Stimme, die in der Metasprache fiktionaler Texte eingesetzt werden. Dabei spielt das Kommunikationsmodell Autor – Charakter – Leser eine wichtige Rolle, da die in der realen Kommunikation wahrgenommenen visuellen und akustischen Signale, die ein Sprecher zeitgleich mit seiner sprachlichen, verbalen Äußerung vermittelt, im geschriebenen Medium dem Leser explizit mitgeteilt werden müssen.

3.5. Stimmforschung anderer Disziplinen

3.5.1. Physiologische/medizinische Grundlagen der Stimme

Um die „technischen“ Abläufe der Stimmproduktion richtig zu verstehen, können Arbeiten aus dem medizinischen Bereich konsultiert werden. Habermann: *Stimme und Sprache. Eine Einführung in ihre Physiologie und Hygiene. Für Ärzte, Sänger, Pädagogen und alle Sprechberufe* (32001) bietet dazu eine Einführung in die Anatomie des Kehlkopfes und des Vokaltrakts, erläutert die physiologischen Abläufe der Stimmproduktion und vermittelt zudem die physikalischen Grundlagen des Stimmklangs, sowie praktische Hinweise für den richtigen Gebrauch der Stimme. Noch wesentlich detaillierter vermittelt Laver: *The Phonetic Description of Voice Quality* (1980) die Prozesse im und oberhalb des Kehlkopfes, die zusammen für den Stimmklang verantwortlich sind. Auch Eckert/Laver: *Menschen und ihre Stimmen. Aspekte der vokalen Kommunikation* (1994) bieten, neben psychologischen und kommunikativen Aspekten der Stimme, eine klar verständliche Darstellung der physiologischen Grundlagen. Im Zentrum ihrer Arbeit steht die Frage, wie ein bestimmter Stimmklang vom Sprecher produziert und vom Hörer interpretiert wird.

Eine weitere Nische innerhalb der Stimmforschung bilden die Untersuchungen zu verschiedenen Tierstimmen in Tembrock: *Tierstimmenforschung* (1977) und *Akustische Kommunikation bei Säugetieren. Die Stimmen der Säugetiere und ihre Bedeutung* (1996), die deshalb wichtig sind, da menschliche Stimmen oft mit metaphorischen Tierstimmen umschrieben werden.

3.5.2. Soziologie und Psychologie

Eng verbunden mit der Forschung der Kommunikationswissenschaft sind auch die Studien der Soziologie und Psychologie. Dies zeigt, daß die menschliche Stimme ein so komplexes Phänomen ist, daß sie sich nicht auf eine wissenschaftliche Betrachtungsweise festlegen lässt. Bereits 1923 wirft Sapir in seinem Artikel „Speech as a Personality Trait“ die Frage auf, welche Informationen die Stimme eines Menschen über ihn verrät und welche stimmlichen Faktoren die Persönlichkeit des Individuums bestimmten. In der Folgezeit und auch später in den 60er und 70er Jahren des letzten Jahrhunderts sind Soziologie und Psychologie in zahlreichen Einzelstudien der Stimme als Ausdruck der Persönlichkeit und in ihrer Wirkung auf den Hörer nachgegangen. Dazu wurden Versuchspersonen im Rahmen der *matched guise technique* auf Tonband aufgenommene Stimmen vorgespielt, denen sie bestimmte Charaktereigenschaften, Emotionen oder Einstellungen der Sprecher zuordnen sollten. Als Bewertungsparameter wurden beispielsweise in der Untersuchung von Aronovitch: „The Voice of Personality. Stereotyped Judgments and Their Relation to Voice Quality and Sex of Speaker“ (1976) polare Gegensatzpaare wie *self-doubting* – *self-confident* oder *sociable* – *unsociable* zur Auswahl gegeben. Ähnliche Untersuchungen wurden von Allport/Cantrill: „Judging Personality from Voice“ (1934) oder von Page/Balloun: „The Effect of Voice Volume on the Perception of Personality“ (1978), Scherer: „Stimme und Persönlichkeit – Ausdruck und Eindruck“ (1978), Scherer et al.: „Die Attribution von Persönlichkeitsmerkmalen aufgrund auditorischer und visueller Hinweisreize“ (1977), Apple/Streeter/Krauss: „Effects of Pitch and Speech Rate on Personal Atributions“ (1979) durchgeführt. Die Liste solcher Untersuchungen, die bestimmte akustische Parameter sprechercharakteristischen Parametern zuordnen, erscheint endlos. Die Grundidee all dieser Untersuchungen ist es nachzuweisen, ob und wie Testpersonen aufgrund stimmlicher Merkmale Bewertungen des Sprecher durchführen und inwieweit die innerhalb eines Kulturkreises üblichen Stimmstereotypen die Bewertung der Sprecher in bezug auf ihren Beruf, ihr Aussehen und sogar auf ihre politischen Einstellung beeinflussen.

Für die vorliegende Arbeit sind die psychologischen Untersuchungen deshalb von großem Interesse, da sie zum einen durch ihre oben genannten adjektivischen Parameter ein Beschreibungsinventar bieten, zum anderen aber in Hinblick auf die Beziehung Autor – Leser eine Rolle spielen. Der Autor encodiert durch Stimmangaben eine Bedeutung, die vom Leser wieder decodiert werden muß. Damit dieser Prozeß funktioniert, muß sowohl dem Autor als auch dem Leser eine Reihe von Basisparametern zur Verfügung stehen. Gerade die

menschliche Stimme ist ja stark vom jeweiligen Kulturkreis abhängig, so daß Stereotypen und Stimmvorlieben bei der Beurteilung eines Sprechers eine wichtige Rolle einnehmen.

Für die Psychologie sind aber auch Fragen nach der Abweichung von der Stimmnorm interessant. Hier nähert sich die Forschung in hohem Maße medizinischen Forschungen an. So gibt es Untersuchungen zu akustischen Merkmalen der Stimme von Personen, die beispielsweise unter Neurosen leiden (z.B. Moses: *Die Stimme der Neurose* (1956)) oder deren Stimme sich im Verlauf von Krankheiten wie Parkinson oder Alzheimer verändern.

3.5.3. Historische und kulturwissenschaftliche Forschung

Daß das Interesse am Phänomen Stimme ungebrochen ist, zeigen zwei umfangreiche Arbeiten, die in den letzten Jahren erschienen sind. Göttert verfolgt in *Geschichte der Stimme* (1998) einen historischen Ansatz und verknüpft ihn mit vielfältigen Perspektiven aus dem philosophischen, politisch-rhetorischen und medizinisch-naturwissenschaftlichen Bereich. Er führt dem Leser die Aufgabe und Rolle der menschlichen Stimme von der Antike bis hin zu den modernen Massenmedien vor Augen. Der Leser wird in verschiedene Lebensbereiche geführt, in denen die Stimme Trägerin von Informationen und Reglerin menschlicher Kommunikation war und ist. Die Palette der einzelnen Betrachtungen reicht von der Rolle der Stimme im antiken Theater, in der Rhetorik und im Theater des Mittelalters über ihre Funktion im militärischen, kirchlichen und politischen Umfeld bis hin zur „Loslösung“ der Stimme von Zeit und Ort mit der Erfindung moderner Übertragungstechniken seit dem 19. Jahrhundert.

Die Ästhetisierung der Stimme durch Theater und Sprechkunstbewegung und ihre zentrale Stellung in den Forschungen von Philologie, Sprachwissenschaft, Ausdruckspsychologie und Psychoanalyse nimmt Reinhardt Meyer-Kalkus in *Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert* (2001) als Ausgangspunkt.

3.6. Zusammenfassung

Als Ergebnis dieses Literaturüberblicks zur stimmrelevanten Forschung läßt sich festhalten, daß bis zum jetzigen Zeitpunkt jeweils nur Einzelaspekte der Stimme herausgegriffen und beleuchtet wurden. Daß es sich dabei um ein sehr komplexes Phänomen handelt, zeigt sich bereits daran, daß eine strikte Trennung der verschiedenen Forschungsdisziplinen oft nicht möglich ist und sich absolute Aussagen schwer bestätigen lassen. Auch diese Arbeit hat keinen rein linguistischen Blickwinkel, sondern möchte und muß auch andere Gebiete mit einbeziehen. Die Fundamente beruhen auf den dargelegten zahlreichen Ansätzen und Ideen, die sich explizit mit Stimme und Stimmdarstellung auseinandersetzen oder die die Stimme zumindest als Teilaspekt einschließen:

1. Grundlegendes Beschreibungselement ist Lavers umfangreiches Beschreibungsinventar *Labels for voices*, das die gesamte Bandbreite von akustischen zu sprechercharakteristischen Labels berücksichtigt.
2. Mit Browns Klassifizierung von Stimmbeschreibungen liegt ein Schema vor, das paralinguistische Stimmphänomene verschiedenen Sprechereinstellungen zuordnet.
3. Weiterhin ist die Intonationsforschung für attitudinale und pragmatische Funktionen des Tonhöhenverlaufs wichtig.
4. Für einen Überblick an Stimmdarstellungsmöglichkeiten, insbesondere Dialekte und Akzente, in der Objektsprache kann auf Page, Blake und Leech/Short zurückgegriffen werden.
5. Bei der Analyse von Stereotypen in der Darstellung der Stimme in fiktiven Texten erscheinen die Forschungen der Psychologie hilfreich.
6. Der Gesichtspunkt der Funktion der Stimme in der *face-to-face*-Kommunikation und zu Kommunikationsmodellen werden Aspekte der Forschung zur verbalen und nonverbalen Kommunikation betrachtet.
7. In unmittelbarer Nähe zum funktionalen Teil der vorliegenden Arbeit stehen die Untersuchungen von nonverbaler Kommunikation in der Literatur von Poyatos und auch die Literaturbeispiele Browns.

4. Theoretische Grundlagen

Um die menschliche Stimme beschreiben und ihre Funktionen verstehen zu können, muß zunächst geklärt werden, welche Position sie innerhalb der Kommunikation einnimmt. Die folgenden Kapitel zu nonverbaler Kommunikation, sowie paralinguistischen und extralinguistischen Merkmalen der Stimme sollen die Parameter definieren, die der semantischen und der funktionalen Analyse der Stimmcharakterisierungen in der vorliegenden Arbeit zugrunde liegen.

4.1. Nonverbale Kommunikation

Im Mittelpunkt der menschlichen Kommunikation steht das geschriebene oder das gesprochene Wort. Diese beiden Kommunikationsarten – die geschriebene und die gesprochene Sprache – unterscheiden sich ganz erheblich voneinander. Zum einen weist die gesprochene Sprache vor allem auf der syntaktischen und stilistischen Ebene weniger komplexe Konstruktionen auf als die geschriebene Sprache, zudem ist sie wesentlich heterogener und in gewisser Weise auch unberechenbarer als ein geschriebener Text. Zum anderen sind es nicht nur Elemente der linguistischen Ebene, die die gesprochene Sprache von der geschriebenen unterscheiden, denn bei jeder gesprochenen Äußerung werden neben dem eigentlichen Wort- oder Satzinhalt noch weitere, nicht-linguistische Informationen vermittelt. Solche zusätzlichen Informationen sind zum Beispiel Hinweise auf die Persönlichkeit des Sprechers, auf seine emotionale Verfassung oder seine Einstellung zum Gesprächsthema oder zum Hörer, die der Sprecher bewußt oder unbewußt über Gestik, Mimik, Körperhaltung und Stimme – eben über nonverbale Kommunikationskanäle – vermittelt. Zuneigung und Ablehnung manifestieren sich in der Nähe bzw. der Distanz, die ein Sprecher gegenüber seinem Hörer einnimmt, eine hochgezogene Augenbraue signalisiert Erstaunen oder Geringschätzung, eine hohe Stimme und schnelle Sprechweise kann ein Indiz für Aufregung sein. Das geschriebene Medium – etwa ein persönlicher Brief – verzichtet entweder komplett auf diese Codes oder es muß sie dort wo solche Informationen angebracht und nützlich erscheinen – etwa in literarischen Texten, die Figuren durch Worte und ihr körperliches und stimmliches Verhalten charakterisieren – explizit beschreiben. Die visuellen und akustischen

Ebenen der menschlichen Kommunikation müssen also in das schriftliche Medium übersetzt werden.

Der Begriff „nonverbale Kommunikation“ wird in der Literatur unterschiedlich interpretiert, wobei sich die Ansätze meist nur im Umfang der Elemente unterscheiden, die als Kanäle oder Codes der nonverbalen Kommunikation angesehen werden. Bei Adler/Rodmann (1997) umfaßt nonverbale Kommunikation die Elemente *posture and gesture, face and eyes, voice, touch, distance, clothing, physical attractiveness*. Anhand dieser Auflistung läßt sich erkennen, daß in der realen Kommunikation Informationen auf einem optischen (Körperhaltung, Körperbewegung, Mimik, Augenbewegungen und der körperliche Abstand zum Gesprächspartner, sowie die peripheren Elemente Kleidung und Attraktivität), einem akustischen (Stimme) und sogar auf einem taktilen Kanal (Berührung des Gesprächspartners) vermittelt werden.

Auch Laver (1991) definiert menschliche Kommunikation auf fast identische Weise, wenn er angibt, die Parameter *language* – also die verbale Ebene der Äußerung –, sowie *tone of voice, gesture, posture, body-movements, spatial orientation, eye contact, physical proximity* und *facial expression* – die nonverbalen Elemente – „are woven together to form the fabric of conversation“¹. Die verbale Ebene kann in der gesprochenen Sprache also niemals isoliert stehen, sondern wird immer von nonverbalen Ebenen begleitet.

Poyatos (1977) geht in seiner Definition der nonverbalen Kommunikation² noch weiter ins Detail. Auch *dermal changes*, beispielsweise das Erröten in peinlichen Situationen, vermitteln nonverbale Informationen. Zudem fügt er mit *olfactory* den optischen, akustischen und visuellen Komponenten noch eine weitere hinzu, die sich auf den Geruchssinn bezieht, so daß sprichwörtlich alle Sinne an der Kommunikation beteiligt sind. Poyatos Klassifikation³ enthält vier Hauptkanäle, unter denen eine Reihe von Einzelphänomenen gebündelt werden:

acoustic	verbal language
	paralanguage
	audible gestures

¹ Laver, *The Gift of Speech*, 132

² Es handelt sich dabei bereits um eine Übersicht nonverbaler Kommunikationsarten, wie sie in literarischen Texten erscheinen.

³ Poyatos, „Nonverbal Communication in the Novel“, 297. Poyatos unterscheidet hier zwischen „Vocal-Verbal, Vocal-Nonverbal, and Nonvocal-Nonverbal forms of communication“, unterscheidet im nonverbalen Bereich also noch zwischen akustischer und nicht-akustischer Kommunikation. Die erste Kategorie wird durch die linguistische Ebene, d.h. den Wortinhalt und die Satzaussage, vertreten. In die zweite Kategorie fallen Parasprache und akustischen Gesten, wie Seufzen oder Zungenschmalzen. Die letzte Kategorie umfaßt alle Ausprägungen des visuellen, taktilen und olfaktorischen Kanals.

visual	gestures postures use of space body appearances dermal changes
tactile	contact movements kinesthetic perception
olfactory	secretions body odours perfumes

Die Übersicht zeigt, wie komplex die menschliche Kommunikation ist, und wie viele Informationen über die Worte hinaus, bewußt oder unbewußt, vermittelt und vom Gesprächspartner hinsichtlich ihrer Bedeutung interpretiert werden. Diesen parallelen Ablauf verschiedener Kanäle bezeichnet Poyatos als die „*Basic Triple Structure of Human Communication Behaviour*“⁴. Die Ebenen „language – paralanguage – kinesics“⁵ werden dabei immer gleichzeitig geäußert.

Im Mittelpunkt des Interesses dieser Arbeit steht die menschliche Stimme, also eine akustisch nonverbale Kommunikationsform⁶, die bei jeder gesprochenen Äußerung die akustisch verbale Ebene begleitet. Dabei ist davon auszugehen, daß die Stimme sowohl individuelle Klangmerkmale des jeweiligen Sprechers mittransportiert als auch als Kommunikationsmittel eingesetzt werden kann, also der Wortbedeutung zusätzliche Bedeutung an die Seite stellt. Welche Information bei einer sprachlichen Äußerung vermittelt werden, untersucht das folgende Kapitel.

⁴ Poyatos, 297

⁵ Poyatos, 297. Die Dreiteilung ist allerdings hier etwas grob gefaßt. *Language* steht in dieser triadischen Struktur für „words“ (298), *paralanguage* für „tone of voice“ (298) und *kinesics* für „gestures“ (298). Danach gehört zur Parasprache also nur der nonverbale akustische Kanal und nonverbale nicht-akustische Elemente wie Mimik fallen heraus. Andererseits ist es nicht ganz klar, warum unter *kinesics* lediglich die Gestik erscheint, denn normalerweise schließt der Begriff weitere nonverbale nicht-akustische Kanäle ein. Die Zusammenfassung von „mimicry, gestures, body language, eye contact, external appearance, and clothing“ unter dem Begriff „kinesics“ entspricht auch der Definition des *Routledge Dictionary of Language and Linguistics*, 329 (Eintrag „non-verbal communication“).

⁶ Die nicht-akustische nonverbale Form wird aber auch in die Analyse der Korpustexte einfließen, da Autoren Stimmbeschreibung häufig mit der Darstellung von Mimik, Gestik und Körperverhalten kombinieren.

4.2. Linguistische, paralinguistische und extralinguistische Informationen

Im vorangegangenen Kapitel wurde gezeigt, daß Informationen auf einer verbalen Wort- und Satzebene und auf verschiedenen nonverbalen Ebenen vermittelt werden. Schränkt man nun die oben genannten Bereiche auf den akustisch verbalen und den akustisch nonverbalen Bereich ein, so können diese Ebenen alternativ als linguistisch und paralinguistisch bezeichnet werden. Hinzu tritt noch eine weitere Ebene, die extralinguistische:

Jede Art von Kommunikation ist auf irgendein **Medium** angewiesen, d.h. auf ein bestimmtes Übertragungsmittel, also z.B. die geschriebene und die gesprochene Sprache. Jedes dieser Übertragungsmittel kann dabei auf drei Ebenen analysiert werden: der linguistischen, der paralinguistischen und der extralinguistischen Ebene.⁷

Unter der linguistischen Ebene versteht man den Wort- oder Satzinhalt, also den verbalen Teil einer sprachlichen Äußerung, der sich sprachwissenschaftlich hinsichtlich phonologischer, morphologischer, semantischer und syntaktischer Einheiten analysieren läßt. Steht aber die Beschreibung der menschlichen Stimme und ihrer Funktion im Mittelpunkt, dann ist die paralinguistische und die extralinguistische Ebene von Interesse, die genau die Informationen, die beim Sprechen über den Wort- und Satzsinn hinaus vermittelt werden, beinhalten. Dies sind stimmliche Parameter, die beispielsweise Angst oder Freude signalisieren oder eine Drohung untermauern, oder solche, die Auskunft über das Geschlecht, das Alter oder die regionale Herkunft eines Sprechers geben.

Die Übersicht zur nonverbalen Kommunikation hat gezeigt, daß innerhalb der akustisch nonverbalen Ebene in den unterschiedlichen Ansätzen die Begriffe „voice“ (Adler/Rodman), „tone of voice“ (Laver) und „paralanguage“ (Poyatos) verwendet werden. Schon hier läßt sich erkennen, daß die beiden Begriffe „paralinguistisch“ und „extralinguistisch“ – wie der der „nonverbalen Kommunikation“ – in der Literatur nicht einheitlich gehandhabt werden.

⁷ Eckert/Laver, *Menschen und ihre Stimmen*, 24

4.2.1. Paralinguistische Informationen der Stimme

Geht man bei dem Begriff „paralinguistisch“ vom reinen Wortsinn aus, wird deutlich, daß sich die Paralinguistik mit Phänomenen beschäftigt, die über die linguistische Ebene, deren Einheiten sich phonetisch in Segmenten⁸ analysieren lassen, hinausgehen. Paralinguistische Phänomene stehen also nicht in einer Eins-zu-Eins-Relation zu den segmentalen Einheiten der Sprache, sondern erstrecken sich über längere Einheiten. Doch bei der Frage, welche sprachlichen Phänomene als paralinguistisch zu bezeichnen sind, trifft man auf eine Vielzahl von unterschiedlichen Meinungen. Crystal (1971) bemerkt zum Definitionsproblem des Begriffs „paralinguistisch“, daß „there are as many interpretations of the term ‘paralinguistic’ as there are writers on the subject”⁹, eine Aussage, die sich bei der Betrachtung der einzelnen Ansätze mehr als bestätigt. Unter den paralinguistischen Elementen der Sprache werden verschiedene Erscheinungen subsumiert. In einer weit gefaßten Definition versteht man darunter das Zusammenspiel aller akustischen und visuellen (und wohl auch olfaktorischen und taktilen) nonverbalen Kommunikationsformen, also sowohl Stimme als auch Gestik und Mimik. Einige unterschiedliche Perspektiven sollen im folgenden vorgestellt werden.

Eine Reihe von Forschern wie Crystal (1969) beschränken ihre Definition von paralinguistischen Elementen der Sprache auf nonverbale akustische Elemente:

As the basis for discussion, I propose to use a broad linguistic definition [...]: in other words, paralanguage is defined as meaningfully contrastive institutionalized non-segmental phonation. This therefore excludes kinesics and other non-vocal phenomena [...]¹⁰

Dagegen setzen andere Forscher wie Abercrombie (1968) und Laver eine breitere Definition von Paralinguistik an, wenn sie nicht nur nonverbale akustische (*audible, vocal features*),

⁸ Zu diesen *segmental features* der gesprochenen Sprache zählt Abercrombie, *Elements of General Phonetics*, 89 „syllables, or vowels and consonants“. Dazu treten bei der sprachlichen Äußerung noch die Elemente *voice quality* und *voice dynamics*, die zusammen mit den *segmental features* die „three strands“ (89) des akustischen Mediums bilden. Dabei ist ersteres als „the general quality of the voice“ zu sehen, letzteres als „the way the voice is handled“ (89). Vgl. weiter unten.

⁹ Zitiert bei Laver, *The Gift of Speech*, 133. Vgl. zu den Begriffen „paralinguistic“ und „extralinguistic“ auch Siegman, „The Telltale Voice“, 351/52: „Unfortunately, there is no general agreement as to precisely which aspects of vocal nonverbal behavior are covered by these terms. Some authors use the terms interchangeably, whereas others use them to designate different but overlapping aspects of vocal, nonverbal communication. [...] To a large extent, this is the case because scientific interest in this area is relatively recent, and there is no consensus as to what should be included and what should be excluded. In fact, we do not yet [d.h. im Jahr 1987] have a generally accepted system for classifying the nonverbal, vocal features of spoken messages [...]“. Eine definitive Klärung der Begriffe steht immer noch aus.

¹⁰ Crystal, *The English Tone of Voice*, 65. Crystal gibt einen Überblick über sieben Hauptinterpretationen des Begriffs „paralanguage“ (51-55), das die Problematik der Einbeziehung oder Ausgrenzung von Elementen wie Gestik, Mimik und Körperverhalten, aber auch Stimmqualität thematisiert.

sondern auch visuelle Elemente (*visible, non-vocal features*)¹¹ zur Paralinguistik zählen. Brown (1977) beschränkt sich in ihrer Studie ebenfalls auf nonverbale vokale Elemente und setzt die folgenden *paralinguistic features* an¹²:

- Pitch span
- Placing in voice range
- Direction of pitch
- Tempo
- Loudness
- Voice setting
- Articulatory setting
- Articulatory precision
- Timing of segments and syllables
- Lip setting
- Pause

Aus der Liste der *paralinguistic features* wird im Vergleich zu anderen Ansätzen ein weiteres Problem deutlich, nämlich die Frage, ob sowohl Stimmqualität (die bei Brown als *voice setting* erscheint) als auch prosodische, suprasegmentale Elemente als paralinguistisch zu bezeichnen sind. Halliday steht dabei in Opposition zu Brown. Er zählt die prosodischen Elemente der Sprache nicht zur Paralinguistik, sondern sieht sie als Teil der linguistischen Ebene. Er bietet dazu eine Dreiteilung in die Kategorien *prosodic, paralinguistic* und *indexical* an:

Prosodic features are part of the linguistic system; they carry semantic contrasts in meaning, just like other resources in the grammar, and what distinguishes them from these other resources (such as word endings) is that they spread across extended portions of speech, like an intonation contour, for example. Paralinguistic features also extend over stretches of varying length; but they are not systematic, they are not part of the grammar, but rather additional variations by which the speaker signals the import of what he is saying. INDEXICAL features, by contrast, are not part of the language at all, but simple properties of the individual speaker¹³.

Der entscheidende Faktor ist hier, daß Prosodie grammatische Funktion hat.¹⁴ Als Beispiel könnte man hier die steigende Intonation anführen, die einen Fragesatz auf der suprasegmentalen Ebene kennzeichnet oder das Verhältnis von *nuclear stress* und der Informationsstruktur von Aussagen, beispielsweise der Kennzeichnung Thema und Rhema. Zu den prosodischen Elementen der Sprache zählt Halliday *intonation, rhythm, phrasing* und

¹¹ Vgl. Laver, *The Gift of Speech*, 133

¹² Vgl. Brown, *Listening to Spoken English*, 138/39

¹³ Halliday, *Spoken and written language*, 30

¹⁴ Vgl. hierzu auch Crystal, *The English Tone of Voice*, 3: „Prosodic features are used grammatically, to identify sentence boundaries and sentence functions.“

pausing. In den Bereich der paralinguistischen Elemente fallen *voice quality, tempo, loudness, gestures*.¹⁵ Das zentrale strittige Moment ist die Position der Intonation. Da eine Intonationskurve im Gegensatz zu anderen prosodischen Merkmalen wie Rhythmus und Wort- oder Satzakkzent, die Aussage eines Satzes wesentlich stärker modifizieren kann, erscheint es sinnvoll auch die Intonation, wie die Stimmqualität, sowohl als linguistisches als auch als paralinguistisches Merkmal zu bezeichnen. Damit kann zwischen grammatischen Funktionen der Intonation und einer attitudinalen Funktion unterschieden werden. Denkt man beispielsweise an Ironie, wird deutlich, daß die attitudinale Funktion der Intonation paralinguistischer Natur ist. Über die linguistische Ebene des Wort- und Satzinhalts hinaus wird Bedeutung *via* prosodischer Elemente vermittelt ohne daß grammatische Strukturen berührt werden. In Hallidays Definition gehören zur paralinguistischen Ebene der sprachlichen Äußerung die Faktoren Stimmqualität, Tonhöhe, Sprechgeschwindigkeit und Lautstärke¹⁶. Auch sie vermitteln Informationen zu Gefühlen und Einstellungen des Sprechers, egal ob er diese bewußt oder unbewußt vermittelt. In jedem Fall signalisiert der unterschiedliche Gebrauch der Stimme Informationen, die „über die rein linguistischen Elemente hinausgehenden Informationsgehalt haben“¹⁷. So kann eine ansteigende Tonhöhe Zeichen von Angst sein, ein erhöhtes Sprechtempo Zeichen von Nervosität, erhöhte Lautstärke Zeichen von Wut.

Der Begriff „paralinguistisch“ wird meist in Kontrast zu dem Begriff „extralinguistisch“ definiert. Im Hinblick auf die gesprochene Sprache liegt der Unterschied zwischen den beiden Termini in ihrem Informationsgehalt und in der Differenzierung zwischen temporärer und permanenter Anwesenheit eines akustischen Parameters. Paralinguistische Elemente der Stimme sind zeitlich begrenzt und weitgehend von der jeweiligen Kommunikationssituation, vom Kommunikationsziel, der Einstellung und der emotionalen Verfassung des Sprechers abhängig¹⁸, sind also „those which contribute to the expression of attitude by a speaker“¹⁹.

Die paralinguistische Ebene eine Äußerung ist deshalb von großer Wichtigkeit, da sie das, was ein Sprecher sagt, mit unterschiedlichen Nuancen versehen kann. Daraus ergibt sich das Phänomen, daß paralinguistische Informationen die linguistische Ebene, also die

¹⁵ Halliday zählt also auch den nicht-akustischen nonverbalen Bereich zur Parasprache. In einen dritten Bereich, *indexical*, fallen *pitch range, resonance* und *tension*. Darunter ist also die individuelle Sprechstimmlage, das Klangvolumen und die habituelle Muskelanspannung bei der Stimmartikulation. Sie sind extralinguistische Informationen. Vgl. weiter unten.

¹⁶ Hier werden nur die akustischen Parameter betrachtet.

¹⁷ Eckert/Laver, 25

¹⁸ Dagegen bilden extralinguistische Elemente permanente Stimmcharakteristika des individuellen Sprechers. Vgl. aber weiter unten.

¹⁹ Brown, 112

Satzaussage, verstärken oder ihr widersprechen²⁰ können. Die paralinguistische Ebene verfügt also nicht nur über eine gewisse Unabhängigkeit von den Worten an sich, sie überlagert die linguistische Ebene sogar, denn der Ton der Stimme vermittelt in einem Gespräch das Gemeinte und nicht nur das Gesagte. Das Erschließen von Gemeintem aus Gesagtem ist demnach von paralinguistischen Faktoren abhängig. Wenn die reine Wort- oder Satzbedeutung, der verbale akustische Kanal, in Widerspruch zum nonverbalen akustischen Kanal steht, dann ist letzterer für das Verständnis der Aussage ausschlaggebend, denn *when vocal factors contradict verbal message, listeners judge the speaker's intention from the paralanguage, not from the words themselves.*²¹

Paralinguistische Merkmale sind deshalb kommunikativ, da sie dem Gesprächspartner über den Inhalt einer Aussage weitere Informationen vermitteln. Extralinguistische Informationen sind hingegen rein informativ, da sie keine eigene Bedeutung tragen, wie das folgende Kapitel zeigt.

4.2.2. Extralinguistische Informationen der Stimme

Im Gegensatz zu paralinguistischen Elementen der menschlichen Sprache bzw. Stimme sind extralinguistische Faktoren „Stimmeigenschaften, die eine ständige und unbewußte Erscheinung sind“²². Gemeint sind damit idiosynkratische, dem Sprecher permanent eigene und nicht veränderbare Merkmale wie Geschlecht, Alter, Gesundheitszustand und vor allem der individuelle Stimmklang, also solche Merkmale die „exogenen Einflüssen am allerwenigsten ausgesetzt sind“²³. Zu den rein persönlichen Aspekten eines Sprechers kommen noch soziale Aspekte, die sich in seiner Stimme manifestieren können, wie zum Beispiel eine bestimmte Dialektfärbung oder auch ein Hinweis auf die soziale Schicht, aus der ein Sprecher stammt. Crystal unterscheidet in diesem Zusammenhang zwischen *personal voice quality* und *community qualities*. Unter der persönlichen Stimmqualität versteht Crystal

that relatively permanent, non-institutionalised, idiosyncratic, background voice-quality which accompanies a person when he speaks and is the main source of our ability to recognize personal identity vocally. This again is normally completely uncontrolled [...], and we learn to discount a speaker's voice-quality as contribution nothing to the meaning of

²⁰ Vgl. Brown, 113 und das Kapitel „Objekt- und Metasprache“.

²¹ Adler/Rodman, 163

²² Eckert/Laver, 26

²³ Fährmann, „Elemente der Stimme und Sprechweise“, 140

language as soon as we have recognised it for what it is – something idiosyncratic to the speaker, as opposed to something shared by other speakers in the speech-community.²⁴

Diese unveränderlichen Stimmfaktoren können auch als habituelle Stimmqualität beschrieben werden. In den Bereich der habituellen oder individuellen Stimmqualität fallen eine Reihe von akustischen Parametern, deren genaue Begrenzung schwierig ist. Als *voice quality* bzw. *indexical features*²⁵ sind Tonhöhe, Klangfarbe und Klangfülle anzusetzen, die sich häufig aufgrund anatomischer oder biologischer Voraussetzungen ergeben. Insofern hat ein Sprecher über seinen persönlichen Stimmklang keine Kontrolle, die Parameter Geschlecht, Alter, Gesundheitszustand und Anatomie setzen einen Grundrahmen für die Stimme. Da aber auch Tempo, Rhythmus oder Parameter wie Knarrstimme oder rauhe Stimme – also eigentlich prosodische und paralinguistische Phänomene – typisches Stimmerkmale eines Sprechers sein können, liegt hier eine Überschneidung mit prosodischen Merkmalen (nach Halliday *intonation, rhythm, phrasing* und *pausing*) und paralinguistischen Merkmalen wie *breathy, ceaky voice qualities, tempo, loudness* vor.²⁶ Sie tragen grammatische und attitudinale/emotionale Bedeutung. Dies ist aber nicht der Fall, wenn sie permanentes Stimmerkmale sind, wenn also primär prosodische und paralinguistische Elemente als habituelle angenommen werden. Deshalb ergänzt Halliday den Bereich der *indexical features* durch „individual preferences for certain prosodic and paralinguistic patterns“²⁷, womit er zeigt, daß bestimmte akustische Parameter bedeutungstragend oder „un-bedeutend“ sein können.

Fährmann unterscheidet diesbezüglich zwischen „Stimme = habituelle Stimmqualitäten“ und „Sprechweise = individuelle Verlaufsqualitäten“²⁸. Erstere wird durch Tonhöhe, Lautstärke, Stimmfülle und Klangfarbe bestimmt, letztere durch Tempo, Rhythmus, Akzentuierung und Artikulation. Vergleicht man die Überlegungen von Halliday und Fährmann, so zeigt sich die Schwierigkeit einer genauen Abgrenzung.

Neben *personal voice quality* lassen sich aus jeder sprachlichen Äußerung auch *community qualities* heraushören. Dies sind Indizien für soziale Faktoren wie Gruppen-

²⁴ Crystal, *The English Tone of Voice*, 100. Vgl. auch Abercrombies Definition von *voice quality*: „The term ‘voice quality’ refers to those characteristics which are present more or less all the time that a person is talking: it is a quasi-permanent quality running through all the sound that issues from his mouth. These characteristics do, naturally, include some that have their origin in the anatomy of the larynx, and are therefore concerned with phonation, but as we shall see they also include many other characteristics which have their origin elsewhere [z.B. in der Kontrolle von Muskelspannung, Kehlkopfstellung und Lippenstellung]” (91). Zudem weist Abercrombie darauf hin, daß *voice quality* „a broader meaning than its technical phonetic sense” (91) hat. Eine Entsprechung von Crystals „community qualities” fehlt bei Abercrombie.

²⁵ Halliday, 32

²⁶ Vgl. Halliday, 31

²⁷ Halliday, 31, Tabelle 3.1. Vgl. auch Gimson, 53: „Many extralinguistic features are, of course, ones which may also function prosodically or paralinguistically, e.g. breathy voice may be understood prosodically as ‘bedroom voice’, yet a particular speaker may have this as a constant characteristic of his speech.”

²⁸ Fährmann, 138

zugehörigkeit oder sozialer Status eines Sprechers, wie z.B. *British, upper-class, preacher* oder *actor voice*.²⁹ Beide Stimmqualitäten beim Sprechen immer in Kombination:

A person, while speaking, apart from his permanently present self-identifying vocal characteristics (his VOICE QUALITY), simultaneously produces vocal effects which identify him as a member of a number of specific communities (e.g. belonging to a particular race, or nation, or class, or occupational group).³⁰

Die dritte Ebene der sprachlichen Äußerung besteht aus der Kombination von linguistischer und paralinguistischer Ebene. Graphisch lassen sich die drei Parallelstränge folgendermaßen umsetzen³¹:



Mit den extralinguistischen Stimmfaktoren beschäftigt sich auch Laver (1974). Die extralinguistischen Informationen, die durch die Stimme vermittelt werden, erscheinen bei Laver als *indexical labels*. Diese Gruppe, die sich von den klangbeschreibenden Labels, den *descriptive labels*, unterscheidet wird nochmals unterteilt. Daraus ergeben sich *intrinsic* und *extrinsic labels*. Unter ersteren versteht er nicht veränderliche biologische Stimmcharakteristika, letztere umfassen Crystals *community qualities*, erweitern diese Gruppe aber durch Angaben zu psychologischen, charakterlichen und pragmatischen Merkmalen des Sprechers. Da Lavers Modell „Labels for Voices“³² jedoch als Basis für die Strukturierung

²⁹ Vgl. Crystal, 62. Diese Merkmale können objektiver Natur sein oder auf stereotypen Stimmvorstellungen basieren. Vgl. Crystal 62/63.

³⁰ Crystal, *The English Tone of Voice*, 62

³¹ Vgl. Crystal, 63, Fig. 6. Hier wirkt nochmals Crystals Definition von „paralinguistisch“. Die für ihn zentrale Bedeutung des Begriffs ist: „Including only non-segmental features, but excluding prosodic phonemes and voice quality. This is the dominant sense of the term. In this view, the pitch, stress and juncture phonemes are considered linguistic; other functions of pitch, loudness and duration, and any other suprasegmental effects are considered paralinguistic.“ (54). Individuelle, habituelle Stimmerkmale gehören demnach in den extralinguistischen und nicht zum paralinguistischen Bereich, während die grammatisch relevanten prosodischen Merkmale zur linguistischen Ebene gehören, andere prosodische Merkmale, die auf die attitudinale oder emotionale Ebene verweisen, hingegen zur paralinguistischen.

³² Laver, *The Gift of Speech*, Kapitel 11

der sprecherbezogenen Stimmangaben dient, wird das entsprechende Kapitel detailliert darauf eingehen.

Aus den bisher zusammengetragenen Überlegungen lassen sich verschiedene Punkte festhalten. In der gesprochenen Sprache laufen die Ebenen der manipulierbaren und permanenten Stimmqualität und die Ebene der Prosodie immer parallel ab. Sprechgeschwindigkeit, Sprachmelodie, Lautstärke und Stimmqualität bewirken, daß die Zeichenkette – wenn man mit de Saussures Begriffen sprechen will, das *signifiant* – zum Träger von ganz unterschiedlichen Bedeutungen – *signifiés* – wird. Ein Ein-Wort-Satz wie „Yes“ kann je nach Intonation und Stimmqualität unterschiedliche Bedeutungen annehmen. Gleichmaßen als „Unterbau“, auf dem die paralinguistische Ebene wirkt, fungiert dabei die individuelle Stimmqualität.

Das Sprechen erfüllt immer mehrere Funktionen gleichzeitig, und mit jedem gesprochenen Text vermittelt der Sprecher Informationen auf mehreren Ebenen. Die Funktion, die die Stimme dabei einnimmt ist als informativ zu bezeichnen, wenn sie Informationen über den Sprecher enthalten, die zur Erkennung des Individuums beitragen, und sie ist als kommunikativ zu bezeichnen, wenn sie Gefühle, Einstellungen und Absichten eines Sprechers an den Hörer weiterleiten, wenn sie also zusätzlich zur Satzaussage Einfluß auf die Gesamtbedeutung der Äußerung nehmen. Die Stimmqualität kann somit extralinguistischer und informativer Natur sein, wenn sie durch anatomische und biologische Voraussetzungen bedingt ist, sie kann aber auch paralinguistischer und damit kommunikativer Natur sein, wenn sie beispielsweise Emotion ausdrückt. Eine Stimmqualität, die als **creaky voice** bezeichnet wird, kann eine persönliche Stimmqualität des Sprechers sein oder sie kann ihn als Mitglied einer sozialen Gruppe identifizieren, beispielsweise als Sprecher eines Dialekts, der sich durch eine knarrende Stimmqualität auszeichnet. Sie kann aber auch als Trägerin paralinguistischer Informationen eine gelangweilte Einstellung des Sprechers vermitteln.³³

Für die vorliegende Arbeit soll eine vereinfachte Synthese der bisherigen Definition gelten, die im folgenden auch auf die Analyse der Korpusbeispiele übertragen wird. Da der Fokus der Arbeit kein phonetischer, sondern ein semantischer ist, erscheint es legitim, die Diskrepanz der einzelnen Klassifizierungssysteme für eine leichte Handhabe zu „entschlacken“. Die Stimme wird in die Kategorien extralinguistisch und paralinguistisch eingeteilt. Zu den extralinguistischen Eigenschaften zählen die persönliche Stimmqualität, die durch außer-

³³ Vgl. Gimson, 53: „Sometimes a voice quality conveys meaning, as when a creaky voice indicates boredom“.

sprachliche biologische, psychologische und soziale Faktoren bedingt ist. Dies sind permanente Stimmeigenschaften, die einen informativen Gehalt haben und keinen Einfluß auf das vom Sprecher Gesagte haben. Zu den paralinguistischen Elementen zählen die Intonation, die eine situationsabhängige pragmatische und attitudinale Funktion erfüllt, und die Stimmqualität, die sich je nach Kommunikationssituation (immer im Rahmen der natürlichen Möglichkeiten der Stimme) vom Sprecher bewußt kontrollieren läßt oder die als Ausdruck von Emotionen unkontrolliert variieren kann.

Im Mittelpunkt der Analyse liegt die nonverbale akustische Ebene von Äußerungen. Da es neben der Stimme aber noch eine große Anzahl nonverbaler nicht-akustischer – insbesondere visueller – Kommunikationskanäle gibt, sollen diese bei der Untersuchung der Korpustexte nicht gänzlich außer acht gelassen werden. Gerade in literarischen Texten treten Stimmbeschreibungen häufig mit anderen nonverbalen Kommunikationsformen auf. Ein einfaches Beispiel dafür wäre zum Beispiel das Senken der Stimme zu einem Flüstern und das Annähern des Sprechers an seinen Gesprächspartner.

4.3. Habituelle und situationelle Stimmqualität

Im vorangegangenen Kapitel wurden die Begriffe habituell und situationell schon mehrfach verwendet, da sie eng mit den Begriffen extralinguistisch und paralinguistisch verbunden sind. An dieser Stelle sollen sie nochmals etwas detaillierter betrachtet werden. Die persönliche, von biologischen Faktoren abhängige Stimmqualität und auch jene Stimmerkmale, die eine Gruppenzugehörigkeit signalisieren, die als extralinguistische Information definiert wurden, sind nicht manipulierbar oder veränderlich. Es handelt sich also um statische, idiosynkratische Merkmale der Stimmqualität. Sie werden mit dem Begriff habituelle Stimmqualität bezeichnet. Für den Bereich der Sprechstimmencharakterisierung in geschriebenen Texten versteht man darunter folgendes: Wird eine Figur mit einer deskriptiven, metasprachlichen Stimmbeschreibung vorgestellt, in der Aussagen zur permanenten Stimmqualität gemacht werden, so spricht man von habitueller Stimmbeschreibung. Alle *personal voice qualities* und *community qualities* sind demnach habituelle Angaben. Mit ihnen setzen die Autoren die „Grundstruktur der Persönlichkeit“³⁴ ihrer Figuren fest. Die habituelle Stimmqualität läßt sich demnach als Stimme „an sich“ definieren, die

³⁴ Fährmann, 140

unabhängig von inhaltlichen, attitudinalen und emotionalen Merkmalen der Äußerung zum Individuum gehört.

Wenn ein Sprecher seine Stimmqualität jedoch situationsabhängig bewußt oder unbewußt einsetzt, um eine Aussage zu modifizieren oder ein bestimmtes Kommunikationsziel zu erreichen, wird dies als situationelle Stimmqualität bezeichnet. Hier wirken die Faktoren Lautstärke, Tempo, Intonation und veränderbare Stimmqualität, die als paralinguistisch zu bezeichnen sind. Die situationelle Stimmbeschreibung, die meist in Zusammenhang mit der direkten Rede erscheint, variiert je nach Kommunikationssituation und Gefühlslage der Figuren. So kann eine Figur mit einer habituellen Sprechstimme ausgestattet sein, die doch von Gespräch zu Gespräch im Roman von situationellen Stimmangaben überlagert wird. Sie dienen dann auch nicht so sehr als Charakteristikum der Figur, sondern vielmehr als Leitfaden für das Verständnis des Dialogs durch den Leser. Wenn in den Korpustexten also Stimmangaben wie „She had a high, juvenile voice“ oder „Sue deliberately made her voice breathless and stupid“ vorkommen, so spricht man im ersten Fall von habitueller, im zweiten Fall von situationeller Stimmbeschreibung.

4.4. Kommunikation Autor – Leser

Um die Funktion der Stimmdarstellung in literarischen Texten verstehen zu können, erscheint ein Blick auf das Kommunikationssystem zwischen Autor und Leser sinnvoll, denn der Autor schafft durch seinen Text eine „implied discourse relationship with the reader“³⁵. Dieses äußere Kommunikationssystem unterscheidet sich vom inneren Kommunikationssystem, das zwischen den fiktionalen Figuren besteht. Beide erscheinen überlagert und dienen dem Leser als Informationsquelle. Im folgenden sollen drei verschiedene Kommunikationssysteme betrachtet werden, Poyatos Modell der Kommunikation zwischen Autor und Leser im Bereich paralinguistischer Figurenbeschreibung³⁶, das Modell von Leech/Short zu „Discourse and discourse situation“³⁷ und für das Drama Pfisters Kommunikationsmodell³⁸.

³⁵ Fowler, *Linguistics and the Novel*, 124

³⁶ Poyatos, *Advances in Nonverbal Communication* und „Forms and Functions of Nonverbal Communication in the Novel: A New Perspective of the Author-Character-Reader Relationship“. In beiden Arbeiten liefert der Autor eine grafische Übersicht, die weiter unten eingesetzt wird.

³⁷ Short/Leech, Kapitel 8

³⁸ Pfister, *Das Drama*, Kapitel 1.

Da Autoren bei Stimmangaben aus dem akustischen in das visuelle Medium³⁹ übersetzen, also den Stimmklang durch Lexeme wiedergeben⁴⁰, so muß der Leser diese „Übersetzung“ mit Hilfe seiner Vorstellungskraft wieder in eine akustische Vorstellung oder zumindest in die damit gemeinte Bedeutung zurückübersetzen. Der Autor schöpft dabei aus seinem kulturellen und persönlichem Erfahrungsbereich oder greift auf sein Wissen über andere literarische Darstellungen zurück. Diese Prozesse entsprechen in der untenstehenden Grafik der ersten und zweiten Stufe, die mit der gestrichelten Linie umrandet sind. Die Aufgabe des Lesers besteht in „mentally bringing them [the printed visual signs] back to life and turning the written words into intimate imagined sensations of optical, auditive, tactile, olfactory, kinesthetic, and dermal experiences“⁴¹. Auch bei dieser „channel amplification“⁴² spielt der kulturelle und individuelle Hintergrund eine Rolle. Dies entspricht den Stufen drei und vier der Grafik. Das Wechselspiel zwischen Autor und Leser, der „creative-recreative process“⁴³, macht die Spannung fiktionaler Stimmbeschreibungen aus und erlaubt einen gewissen Interpretationsspielraum, da die vom Autor erdachte Figur in der Vorstellung des Lesers nicht als exakte Wiedergabe erscheint, sondern eben von persönlichen Faktoren und von der individuellen Fähigkeit, den geschriebenen Code wieder in den akustischen bzw. andere paralinguistische Codes zurückzuverwandeln, abhängt. Hier unterscheidet sich der fiktionale Text ganz eindeutig von der filmischen Umsetzung, die dem Leser diesen Moment der Schweben verwehrt. Doch muß, damit der Kommunikationsprozeß überhaupt zustande kommen kann, das Basisverständnis von Stimmklang und dessen Bedeutung bei Autor und Leser in etwa übereinstimmen. Hier greift die Idee eines *implied author* und eines *implied reader*, die als ideale Encodierer und Decodierer über einen gemeinsamen Code verfügen. Ein „common fund of knowledge and experience“⁴⁴ wird vorausgesetzt.⁴⁵ Poyatos stellt „The Communication Process Between Author and Reader: Transmission of the Narrative

³⁹ Zu den „Nonverbal Repertoires“ (Poyatos, *Nonverbal Communication in the Novel*, 326) gehören auch optische, olfaktorische, kinesische etc. Kanäle, die als Zusammenspiel den fiktiven Charakter konstituieren.

⁴⁰ Poyatos bezeichnet diesen Prozeß der Verschriftlichung paralinguistischer Informationen als „channel reduction“ (307). Die „multisensory and intellectual world directly experienced by the writer is going to be reduced to the morphologico-syntactical representation“ (307/08).

⁴¹ Poyatos, „Forms and Functions of Nonverbal Communication in the Novel“, 308

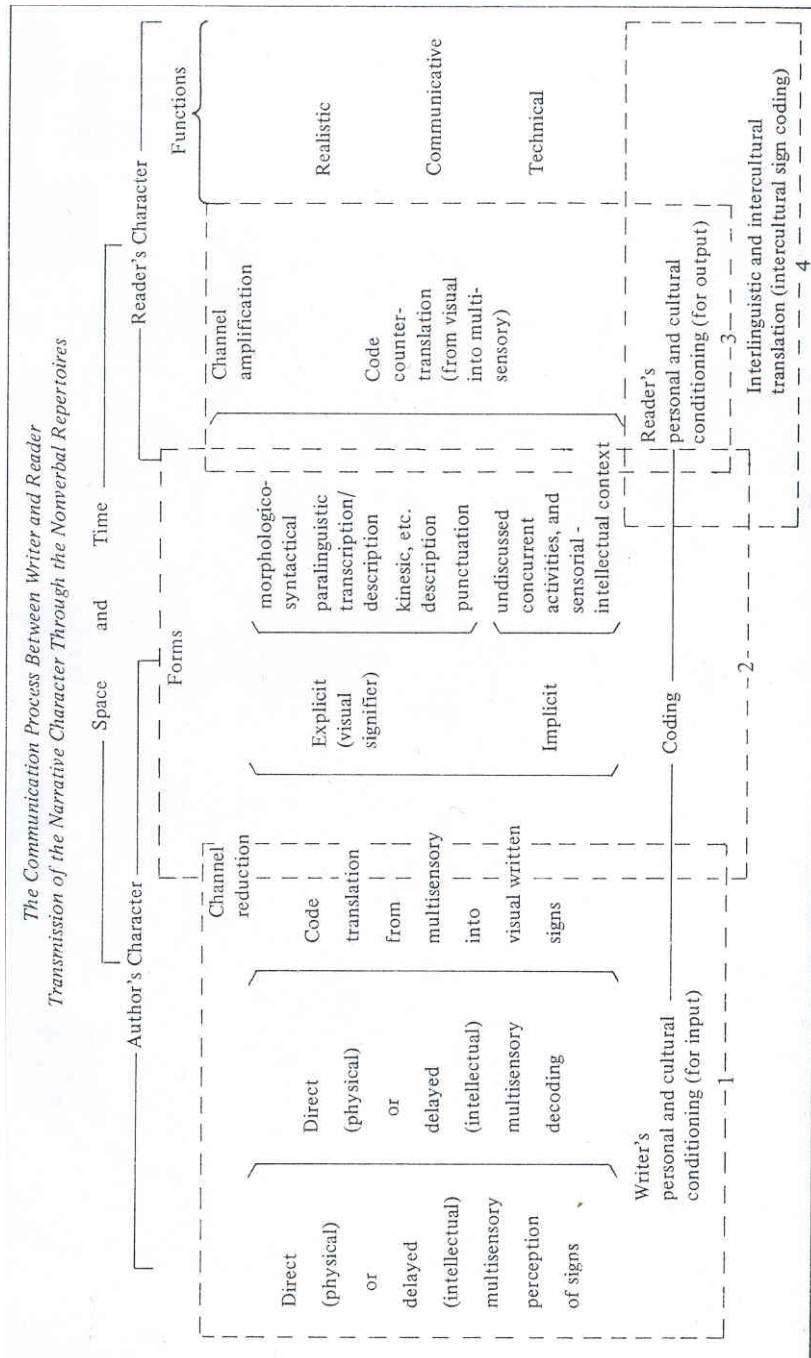
⁴² Poyatos, 326

⁴³ Poyatos, 307

⁴⁴ Leech/Short, 259. Vgl. dazu auch Fowler, *Linguistics and the Novel*, 128/29: „The reader’s encounter with the text consists basically of the release of knowledge through response to the patterns which the author has deployed in encoding the deep structure of the work. It is an act of discovery of that which he is already equipped, by his place in the community, to discover. The novel he reads is part of the self-same system of signs to which he personally belongs.“

⁴⁵ Vgl. dazu auch Eco, *The Role of the Reader*, 7: „To make his text communicative, the author has to assume that the ensemble of codes he relies upon is the same as that shared by his possible readers.“

Character Through the Nonverbal Repertoires”⁴⁶ in einer Grafik dar, die den Prozeß von Endodierung, *channel reduction* und Decodierung darstellt.⁴⁷



⁴⁶ Poyatos, Erklärung 307f. und Grafik, 326

⁴⁷ Im Bereich „Forms“, der zweiten Stufe des Prozesses, spricht Poyatos von expliziter und impliziter Figurendarstellung. Die explizite Darstellung wird durch die in Worte gefaßte Beschreibung von Stimme, Aussehen, Bewegungen etc. der Figur abgedeckt. Unter der impliziten Darstellung versteht Poyatos das Nicht-Gesagte, das der Leser aber aufgrund des Gesagten erspürt. Allerdings macht er dabei nicht deutlich, wie dieser Verstehensprozeß abläuft.

Dadurch, daß jeder Autor und jeder Leser über einen unterschiedlichen persönlichen und kulturellen Hintergrund verfügt, ist dieser Prozess natürlich niemals einheitlich zu sehen, es gibt deshalb eine „plurality of interpretations“⁴⁸. Die im folgenden gemachten Überlegungen und Interpretationsversuche zur Stimmbeschreibung in ihrer Funktion in der narrativen Gesamtstruktur von Texten bieten deshalb nur eine – subjektiv gefärbte – Sichtweise. Um generelle Aussagen über das Wirken von fiktionalen Charakteren durch ihre Stimmen im Spannungsfeld von Autorenintention und Leserinterpretation machen zu können, wären breit angelegte rezeptionsästhetische Untersuchungen nötig. Für die individuelle Lektüre gilt hingegen, daß „each new reading is like a genetic act in which a new person comes to life“⁴⁹.

Pfister setzt sich mit den Kommunikationsmodellen narrativer und dramatischer Text auseinander, die Unterschiede, aber auch Ähnlichkeiten aufweisen. Auch er faßt seine Modelle in zwei Grafiken zusammen, die im folgenden wiedergegeben werden. Bei narrativen und dramatischen Texten stehen sich Sender und Empfänger gegenüber, dabei steht die Position S4 in der Grafik für den „empirischen Autor“⁵⁰ und parallel dazu E4 für den „empirischen Leser“⁵¹. Entsprechend stehen S3 und E3 für den „idealen“ Autor“⁵² und den „idealen“ Rezipienten“⁵³. Diese Eckpunkte sind Teil des „äußeren Kommunikationssystems“⁵⁴, stellen also im Grunde die jedem Text zugrundeliegende Sender-Empfänger bzw. Encodierungs- und Decodierungsstruktur dar. Sie sind für narrative und dramatische Texte gleich. Weiterhin stehen S2 und E2 für die Erzählerfigur des Textes, also für „den im Werk formulierten fiktiven Erzähler [mit] vermittelnde[r] Erzählfunktion“⁵⁵ und für den „im Text formulierten fiktiven Hörer als Adressat“. Beide sind Teil des „vermittelnden Kommunika-

⁴⁸ Poyatos, 312

⁴⁹ Poyatos, 312

⁵⁰ Pfister, *Das Drama*, 20

⁵¹ Pfister, 20

⁵² Pfister, 20.

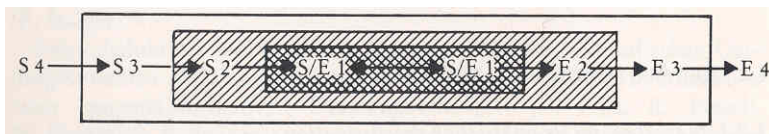
⁵³ Pfister, 21 Gemeint sind damit die von Wayne Booth geprägten Begriffe *implied author* und *implied reader*, die aufgrund des asymmetrischen Verhältnisses zwischen einem Autor und unzähligen Rezipienten für die Kommunikation zwischen „ebenbürtigen“ Polen steht und nicht für den tatsächlichen Autor und den individuellen Leser. Vgl. dazu auch Short/Leech, 259 zu *implied reader*: „a hypothetical personage who shared with the author not just background knowledge but also a set of presuppositions, sympathies and standards of what is pleasant and unpleasant, good and bad, right and wrong.“ und Leech/Short, 260: „Booth has also noticed that just as there is an IMPLIED READER between the reader and the work, so there is what he has called an IMPLIED AUTHOR between the author and the text. Otherwise we would have to ascribe automatically the views expressed through a work to the author himself.“ Jenes „background knowledge“ ist auch für das Verständnis von Stimmbeschreibungen notwendig, wenn dem *signifiant* das vom Autor intendierte *signifié* korrekt zugeordnet werden soll. Dies ist dann leicht zu bewerkstelligen, wenn in den Kulturen von Autor und Rezipient beispielsweise gleiche Vorstellungen über eine **sad voice** herrschen. Schwieriger wird dies jedoch, wenn Autoren die metaphorische Ebene betreten und ganz persönliche Assoziationen in der Stimmbeschreibung einfließen lassen.

⁵⁴ Pfister, 21

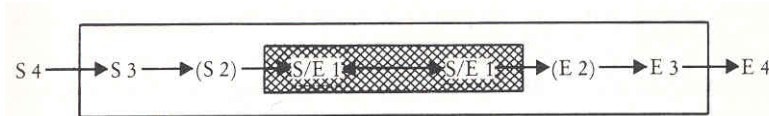
⁵⁵ Pfister, 21

tionssystem⁵⁶. Im Zentrum des Modells steht die Kommunikation der fiktiven Figuren untereinander, die durch S/E1 und S/E2 repräsentiert wird. Das „innere Kommunikationsmodell“⁵⁷ besteht also aus den Figurendialogen. Dies gilt sowohl für narrative als auch für dramatische Texte. Letzteres unterscheidet sich vom narrativen Modell dadurch, daß „die Positionen S2 und E2 nicht besetzt sind, das vermittelnde Kommunikationssystem also ausfällt“⁵⁸.

Narrativer Text



Dramatischer Text



Für die Kommunikationssituation in narrativen Texten kann hier als Alternativmodell Leech/Short⁵⁹ aufgeführt werden, das die gleiche Struktur aufweist. Hier stehen *Addresser 4* und *Addressee 4* für das innere Kommunikationssystem, *Addresser 3* und *Addressee 3* für das vermittelnde Kommunikationssystem, *Addresser 2* und *Addressee 2* für das äußere Kommunikationssystem, während auch hier tatsächlicher Autor und Leser als *Addresser 1* und *Addressee 1* in übergeordneter und außenstehender Position erscheinen.

Die Trennung von narrativem und dramatischem Kommunikationssystem ist jedoch nicht so strikt zu sehen, wie man vermuten könnte. Bei den Erläuterungen zur Erzählsituation wurde bereits erwähnt, daß sich der narrative Text durch die Reduktion und Tilgung der Erzählerfigur dramatischen Texten annähert.⁶⁰ Umgekehrt zeigt das Drama einiger Autoren

⁵⁶ Pfister, 21. Das vermittelnde Kommunikationssystem ist abhängig von der Erzählsituation. Pfister (21) verweist an dieser Stelle auf Stanzels Überlegungen zur Erzählsituation: „Je nach vorliegender Erzählsituation (F.Stanzel) gilt für die auktoriale Erzählung die Besetzung der Position S2 und E2 durch eigenständige Figuren, für die Ich-Erzählung die Besetzung von S2 durch eine Figur, die auch in N1 [das innere Kommunikationssystem] fungiert, und für das personale Erzählen eine tendenzielle Reduktion der Positionen S2 und E2 auf den Wert Null.“ Pfister bemerkt zum letzten Punkt, daß sich das personale Erzählen hier dem dramatischen Kommunikationsmodell nähert (21).

⁵⁷ Pfister, 21

⁵⁸ Pfister, 21

⁵⁹ Vgl. die Grafik in Leech/Short, 269

⁶⁰ Das Paradebeispiel ist Hemingway, bei dem das Fehlen des Erzählers in den Dialogpassagen spürbar wird, die abgesehen von wenigen metasprachlichen Einfügungen dem dramatischen Dialog entsprechen.

„episierende“ Tendenzen“⁶¹, bei denen vor allem ausführliche Nebentexte und Regieanweisung ein narratives Element einfügen.⁶² Zudem entsprechen die oft adverbialen Regieanweisungen des Dramas den metasprachlichen Kommentaren zur direkten Figurenrede in narrativen Texten.

Nach Pfister (25ff.) hat das Drama im Unterschied zum narrativen Text die Möglichkeit, „potentiell all Kanäle menschlicher Sinnesbereiche aktivieren“⁶³ zu können. Die beiden zentralen Kanäle sind optischer und akustischer Natur, olfaktorische, haptische und gustatorische Kanäle finden sich lediglich ansatzweise in avantgardistischen Stücken.⁶⁴ Wie die untenstehende Grafik⁶⁵ zeigt, wird zwischen verbalen und nonverbalen Code-Typen unterschieden, wobei der optische Kanal logischerweise fast ausschließlich nonverbal vermittelt wird, während der akustische Kanal vorwiegend verbal vermittelt wird. Hier wird zudem zwischen linguistisch und paralinguistisch unterschieden. Die Stimme fällt in den paralinguistischen Bereich, entspricht also der Einordnung die die vorliegende Arbeit getroffen hat. Pfister unterscheidet weiterhin zwischen durativer (Stimmqualität) und nicht durativer (Intonation, Phrasierung, Tempo) Informationsvergabe. Er übersieht dabei jedoch, daß die Bereiche nicht so klar zu trennen sind. Stimmqualität kann habituell und damit durativ sein, sie kann aber auch situationell und damit nicht durativ sein, wenn die Stimme beispielsweise bei Ärger eine höhere Tonlage annimmt. Umgekehrt kann eine bestimmte Intonation oder ein Sprechtempo eine habituelle Stimmqualität sein.

Pfisters Differenzierung zwischen Drama und Prosa hinsichtlich dieser Kanäle kann aber auch relativiert werden, wenn man zwischen unmittelbarer Repräsentation der Kanäle auf der Bühne und einer indirekten Repräsentation durch die *channel reduction* unterscheidet. Die Kanäle und Codes sind nämlich sowohl in der Bühnenumsetzung als auch in der geschriebenen Form – dramatischer und narrativer Text – vorhanden. Beim geschriebenen Text wirkt lediglich das Kommunikationsmodell Poyatos, während beim Drama, sofern es nicht nur gelesen wird – keine *channel reduction* notwendig ist.

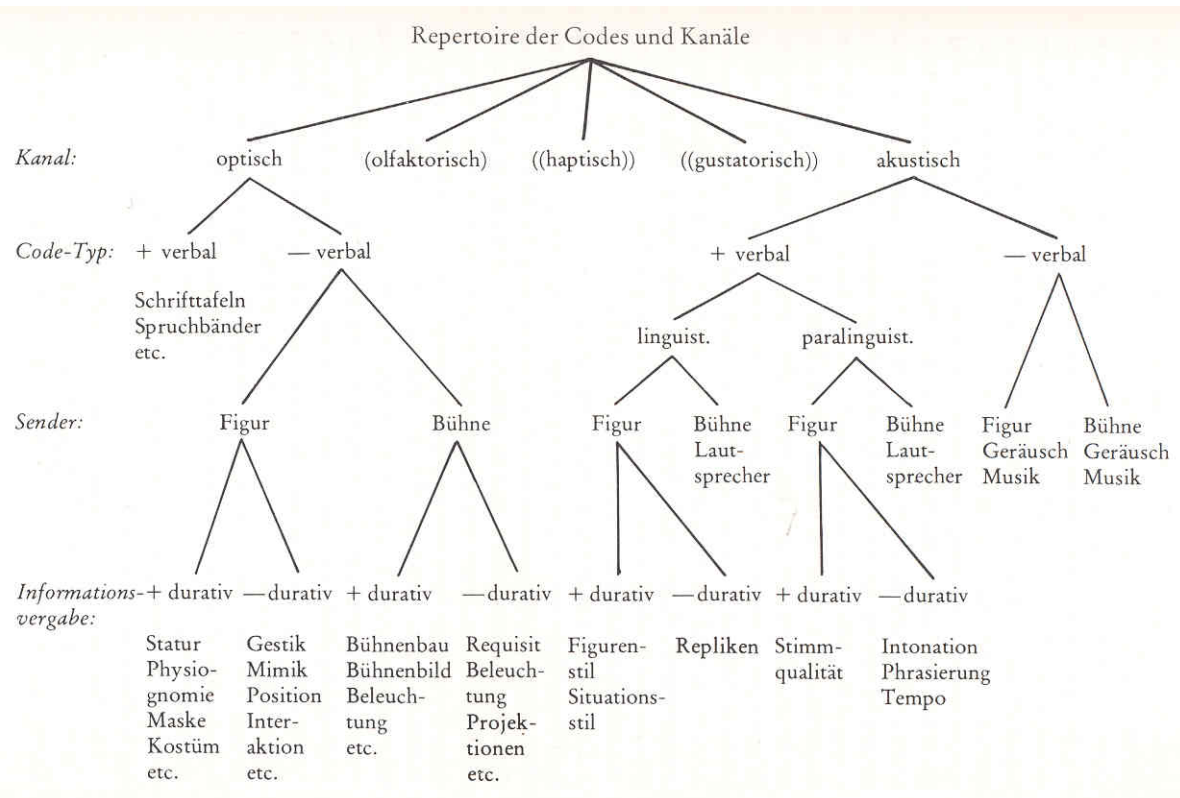
⁶¹ Pfister, 21

⁶² Pfister zählt zu diesen Tendenzen den „Chor in der antiken Tragödie, allegorische Figuren in mittelalterlichen Moralitäten [...], kommentierende und interpretierende „Nebentexte“ in Form von Einleitungen, Vorwörtern oder ausgedehnten Bühnenanweisungen und die Einführung von Regie- und Kommentatorfiguren in modernen „epischen Dramen““ (21/22). In den Dramentexten des Korpus sind es vor allem die Regieanweisungen zu den einzelnen Turns und die ausführlichen Kommentare zu den Figuren bei O’Neill und Shaw, die diese narrativen Elemente aufweisen.

⁶³ Pfister, 25

⁶⁴ Vgl. Pfister, 25

⁶⁵ Pfister, 27



5. Textkorpus

Als Leser von Romanen und Kurzgeschichten, aber auch als Leser von Dramen und nicht-fiktionalen Texten, wie Zeitungsartikeln, trifft man bei der Lektüre permanent auf Beschreibungen der menschlichen Stimme. Bei der Auswahl der Texte für das vorliegende Korpus überraschte die Fülle an Stimmbeschreibungen; es gibt kaum einen literarischen Text, besonders im Bereich der fiktionalen Prosa, der auf Stimmcharakterisierungen verzichtet. Lediglich die Anzahl solcher Charakterisierungen und ihre Gestaltung – beispielsweise ihre syntaktischen Formen oder ihr metaphorischer Gehalt – variieren sowohl von Genre zu Genre als auch von Autor zu Autor. Demzufolge ist das Textmaterial, aus dem Beispiele gezogen werden können, im Grunde „unendlich“, so daß bei der Zusammenstellung der Korpus-Texte eine Selbstbeschränkung notwendig wurde. In das Korpus wurden vor allem solche Autoren aufgenommen, bei denen Stimmcharakterisierungen eine wichtige Rolle im Rahmen der Figurencharakterisierung spielen und die auch in Zusammenhang mit der direkten Rede ihrer Figuren ein weites Spektrum an stimmrelevanten Modifizierungen einsetzen. Die Freiheit, die die „Unendlichkeit“ des Material bietet, führt natürlich auch zu einer subjektiven, den literarischen Vorlieben entsprechenden Auswahl der Texte. So ist die Heterogenität des Korpusmaterials nicht verwunderlich, sie ist sogar insofern nützlich, als daß sie ein breites literarisches Gebiet von hochstehender Literatur bis hin zum Trivialroman abdeckt.

Die Arbeit basiert auf einem Textkorpus von literarischen Texten.¹ Da die individuellen Merkmale der fiktiven Figuren in der Literatur des 20. Jahrhunderts in der Regel wesentlich stärker ausgeprägt sind als in den Werken vorangegangener Epochen, finden sich vor allem hier vielfältige Sprechstimmencharakterisierungen.² Deshalb werden die Stimmbeispiele aus Prosatexten und dramatischen Texten der modernen Literatur entnommen. Das Korpus hat einen Umfang von ca. 40 Romanen, 30 Kurzgeschichten und 20 Dramen englischer und amerikanischer Autoren, in denen sich Tausende von Stimmbeschreibungen finden, so daß man bei dieser Korpusgröße von einem repräsentativen Material ausgehen kann.³

¹ Stimm- und Stimmcharakterisierungen kommen natürlich auch in nicht-fiktionalen Texten, in der Regel Zeitungs- und Zeitschriftenartikeln, vor. An einigen Stellen werden auch Belege aus Nachrichtenartikeln, *obituaries* und Musikkritiken eingesetzt. Da das fiktionale Material aber bereits sehr umfangreich ist, wurde auf eine ausführliche Darstellung der nicht-fiktionalen Stimmbeispiele verzichtet.

² Ein „Vorläufer“ dieser Entwicklung ist Charles Dickens, der neben der detailreichen optischen Darstellung seiner Figuren auch häufig die akustische Darstellung einschließt.

³ Dabei ist anzumerken, daß nicht alle in den Texten vorkommenden Korpusbelege in die Analyse aufgenommen werden können, da sonst der Umfang der Arbeit noch weiter ausgedehnt würde.

Unterschiede zwischen Texten weiblicher und männlicher Autoren wurden nicht gemacht.⁴ Ein Teil der Korpusbelege stammt aus den Sammlungen am Lehrstuhl für Sprachwissenschaft am Institut für Anglistik und Amerikanistik der Universität Würzburg, wo am Projekt „Stimme“ seit 1993 gearbeitet wird. Die Belege stammen teilweise aus den Beständen von Prof. Burgschmidt, teilweise aus Werken, die für Exzerption von Belegen durch studentische Hilfskräfte herangezogen wurden.⁵ Die Interpretation ist in jedem Fall meine eigene.

Im folgenden werden die Korpus Texte nach Autoren in alphabetischer Reihenfolge aufgelistet. In der rechten Spalte findet sich das jeweilige Kürzel, mit dem die Korpusbeispiele im Text versehen werden.⁶ So ist eine schnelle Identifikation der Stimmbeschreibung möglich.

Romane

Amis, Kingsley	<i>Lucky Jim</i>	LJ
Atwood, Margaret	* <i>Alias Grace</i> <i>The Blind Assassin</i> * <i>The Handmaid's Tale</i>	AG BA MAID
Auster, Paul	<i>City of Glass</i>	COG
Byatt, Antonia S.	<i>Possession</i>	POSS
Du Maurier, Daphne	<i>Rebecca</i>	REB
Fitzgerald, F. Scott	<i>The Great Gatsby</i> <i>This Side of Paradise</i>	GG TSOP
Fowles, John	<i>The French Lieutenant's Woman</i>	FLW
George, Elizabeth	* <i>Missing Joseph</i>	MISSJO
Highsmith, Patricia	<i>The Talented Mr. Ripley</i>	MRRIP
Huxley, Aldous	<i>Brave New World</i>	BNW
Innes, Michael	* <i>Hamlet, Revenge!</i>	HAM
Irving, John	<i>The Fourth Hand</i> <i>A Widow for One Year</i> * <i>The World According to Garp</i>	WID GARP TFH
James, P.D.	* <i>An Unsuitable Job for a Woman</i> * <i>Devices and Desires</i> * <i>Original Sin</i> <i>Shroud for a Nightingale</i>	UJW DD OS SFAN
Lessing, Doris	* <i>The Fifth Child</i>	FC
Lewis, Sinclair	<i>Babbit</i>	BABB
Lodge, David	<i>Changing Places</i> <i>Nice Work</i> <i>Small World</i> <i>Therapy</i>	CP NW SW THER
MacLaverty, Bernard	<i>Cal</i>	CAL

⁴ Interessant wäre jedoch eine weiterführende Untersuchung der unterschiedlichen Stimmbeschreibung bei Autoren und Autorinnen.

⁵ Diese Texte werden in der anschließenden Tabelle durch * markiert.

⁶ Die Markierung erfolgt durch Kürzel und Seitenzahl, z.B. MC 285.

McCullough, Collen	<i>*Caesar's Women</i>	CAEW
McEwan, Ian	<i>The Cement Garden</i>	CG
Morrison, Toni	<i>*Beloved</i>	BEL
Orwell, George	<i>Nineteen Eighty-Four</i>	NEF
Rhys, Jean	<i>*Wide Sargasso Sea</i>	SEA
Rushdie, Salman	<i>Midnight's Children</i> <i>*The Moor's Last Sigh</i>	MC MOOR
Silitoe, Alan	<i>Saturday Night and Sunday Morning</i>	SNSM
Spark, Muriel	<i>The Bachelors</i>	BACH
Steinbeck, John	<i>Of Mice and Men</i> <i>The Grapes of Wrath</i>	OMAM GOW
Tan, Amy	<i>*The Joy Luck Club</i>	JLC
Walters, Minette	<i>*The Dark Room</i>	DR
Warner, Mariner	<i>*Indigo</i>	INDI

Kurzgeschichten

Anderson, Sherwood	<i>Loneliness</i> <i>Hands</i>	LONE HANDS
Barth, John	<i>Lost in the Funhouse</i>	LIFH
Bellow, Saul	<i>Looking for Mr. Green</i>	LFMG
Fowles, John	<i>The Enigma</i>	ENIG
Golding, William	<i>Miss Pulkinhorn</i>	MISSP
Greene, Graham	<i>The Invisible Japanese Gentlemen</i>	JAPGEN
Hemingway, Ernest	<i>The Gambler, The Nun and The Radio</i>	GNR
Hill, Susan	<i>How soon can I leave?</i>	HOWSOON
Ishiguro, Kazuo	<i>A Family Supper</i>	FAMSUP
Lessing, Doris	<i>To Room Nineteen</i>	TRNI
Mansfield, Kathrine	<i>The Daughters of the Late Colonel</i> <i>The Garden Party</i>	DOLC GP
McEwan, Ian	<i>Psychopolis</i>	PSYCH
Oates, Joyce Carol	<i>Daisy</i>	DAISY
O'Brien, Edna	<i>In the Hours of Darkness</i> <i>Sister Imelda</i>	HOD IMEL
Porter, Catherine Anne	<i>Flowering Judas</i>	FLOWJU
Rhys, Jean	<i>The Lotus</i>	LOTUS
Rushdie, Salman	<i>The Prophet's Hair</i>	TPH
Sedaris, David	<i>Giant Dreams, Midget Abilities</i> <i>You Can't Kill the Rooster</i>	GDMA CKR
Silitoe, Alan	<i>The Fishing-Boat Picture</i>	FBP
Silko, Leslie Marmon	<i>Storyteller</i>	STORYT
Spark, Muriel	<i>The House of the Famous Poet</i>	FAMPOET
Stone, Robert	<i>Helping</i>	HELP
Updike, John	<i>The Doctor's Wife</i>	TDW
Valgardson, W.D.	<i>God is not a Fish Inspector</i>	GNFI
Walker, Alice	<i>Everyday Use</i>	EVERUSE
Wharton, Edith	<i>Roman Fever</i>	RF

Dramen

Albee, Edward	<i>The Zoo Story</i> <i>Who's Afraid of Virginia Woolf</i>	ZOO WAVW
Galsworthy, John	<i>Strife</i>	STR
Maugham, W. S.	<i>For Services Rendered</i>	FSR
Miller, Arthur	<i>Death of a Salesman</i>	DOAS
O'Neill, Eugene	<i>Long Day's Journey into Night</i> <i>Mourning Becomes Electra</i>	LDJIN MBE
Osborne, John	<i>Look Back in Anger</i>	LBIA
Priestly, J. B.	<i>An Inspector Calls</i>	AICALL
Shaffer, Peter	<i>Lettice and Lovage</i>	LL
Shaw, G.B.	<i>Major Barbara</i> <i>Mrs Warren's Profession</i> <i>Pygmalion</i> <i>Saint Joan</i>	MB MWP PYGM SJ
Stoppard, Tom	<i>The Real Inspector Hound</i> <i>Travesties</i>	RIH TRAV
Wilder, Thornton	<i>Our Town</i>	OURT
Williams, Tennessee	<i>Cat on a Hot Tin Roof</i> <i>The Glass Menagerie</i>	CHOTR GM

Teil I
Semantische Analyse

I. Semantische Analyse

Das folgende Kapitel kann als „Herzstück“ der Arbeit gewertet werden, denn es enthält, abgesehen von den in Teil II separat betrachteten metaphorischen und vergleichenden Stimm- darstellungen, die Analyse des gesamten Beschreibungsmaterials. Dabei geht es zum einen um theoretische Überlegungen hinsichtlich der Semantik von Stimmlabels und zum anderen um deren Realisation in den Korpustexten.

6. Wie ist Stimme beschreibbar?

Diese Arbeit möchte zwei zentralen Fragen nachgehen. Eine davon ist die Frage nach der Art und Weise, wie die menschliche Stimme im geschriebenen Medium dargestellt werden kann. Dabei steht eine semantische Analyse im Mittelpunkt, die ihre Beispiele aus dem literarischen Textkorpus schöpft. Aber auch in realer gesprochener Sprache gibt eine Vielzahl von Adjektiven und Umschreibungen, mit denen der Stimmklang definiert werden kann. So verzeichnen Eckert/Laver (1994) in ihrer Darstellung vier Beschreibungstendenzen. Zum einen ist es möglich eine anatomische Beschreibung des Stimmklangs zu geben. Dazu würde ein Label wie **throaty** zählen.¹ Zum anderen kann der „akustische[n] Eindruck“² durch Parameter wie **high** und **deep** oder auch impressionistische Beschreibungen wie **metallic** wiedergegeben werden. Als dritte Möglichkeit verweisen die Autoren auf „Vergleiche aus anderen Wahrnehmungsbereichen“³, die verstärkt auf metaphorische Beschreibungsmöglichkeiten zurückgreifen, wie etwa **warm** oder **cold**. Schließlich können Charaktereigenschaften auf die Stimme übertragen werden, die zu Konstruktionen wie **arrogant voice** führen. Alle diese grundlegenden Beschreibungsmöglichkeiten treten in den Korpustexten auf. Die Kategorisierung bietet zwar einen ersten Überblick, bleibt jedoch zu sehr an der Oberfläche, so daß auf detailliertere Kategorisierungen zur Stimmbeschreibung zurückgegriffen werden muß. Die umfangreichste Systematisierung – „Labels for voices“ – stammt von Laver (1974) und soll im folgenden näher erörtert werden.

¹ Vgl. Eckert/Laver, 43/44. Sie geben den deutschen Begriff „kehlig“ an, zu dem **throaty** äquivalent ist. Die folgenden Möglichkeiten beziehen sich alle auf die S. 43/44.

² *ibid.*

³ *ibid.*

6.1. Das Label-Modell von Laver

Die Alltagssprache verfügt, wie Laver in seinem Modell „Labels for voices“⁴ dargestellt hat, über eine Fülle von Stimmbeschreibungsmöglichkeiten. Zieht man nun literarische Texte als Materialquelle für die Analyse von Stimmdarstellung heran, so verwundert es nicht, daß diese Möglichkeiten dort noch wesentlich umfangreicher und komplexer sind. Deshalb nimmt diese Analyse zwar das Label-Modell in einigen Bereichen als Ausgangsbasis, muß aber an vielen Stellen die Einteilung Lavers spezifizieren, neu anordnen und Bereiche hinzufügen, die dort nicht verzeichnet sind. Zunächst erscheint eine tabellarische Umsetzung von Lavers Label-Modell sinnvoll, die alle Beispiel-Labels in übersichtlicher Form umsetzt.

„Labels for Voices“			
Descriptive label sounds produced by the speaker		Indexical label characteristics of the speaker	
impressionistic label	phonetic label	intrinsic	extrinsic
<ul style="list-style-type: none"> • need an audible demonstration of the type of voice referred to • holistic, often multiple reference • tend to use single adjectives <p>holistic impressionistic labels</p> <ul style="list-style-type: none"> • large number – metaphorical resources of language • individual interpretive convention <p>velvety, rich, golden, flat, thin, bird-like, thick</p>	<ul style="list-style-type: none"> • part of established phonetic vocabulary • holistic description is avoided • composite label rather than a single-word label (limited number of labels) • rigorous conventions for interpreting <p>slow, loud, whispery, soft, creaky, nasalised, breathy, lax, ventricular, labialised, fast</p>	<ul style="list-style-type: none"> • lie outside the normal control of the individual • sex, age, health <p>a man’s voice a young voice a robust voice a weak voice</p>	<p>social characteristics</p> <p>regional origin: an English voice</p> <p>social status: upper-class, educated voice</p> <p>speaker’s profession: politician’s, lecturer’s voice</p> <p>psycho-social interaction</p> <p>interactional status: condescending, flattering, grovelling, patronising, smarmy, superior</p> <p>type of interaction: telephone voice</p> <p>effect of voice: annoying, boring, calming, irritating, interesting, persuasive, soothing, soporific (perlocutionary effect)</p>

⁴ Laver, *The Gift of Speech*, Kapitel 11, 171-183. Die folgende Tabelle, sowie alle folgenden nicht markierten Zitate und kursivmarkierten Begriffe beziehen sich auf dieses Kapitel.

			<p>psychological characteristics</p> <p>short-term aspects (mood, attitude): amused, angry, bored, cold, dry, excited, irritated, remote, sarcastic, sardonic</p> <p>long-term aspects of personality: assured, dominating, effeminate, excitable, irritable, neurotic, nervous, virile</p> <p>culturally-specific learned behaviour: mannish, womanish, childish</p>
--	--	--	---

correspondence impressionistic labels + different phonetic strands

1) segmental features

segmental pronunciation

clipped, bleary, blurred, distinct, lispng, precise, sibilant, thick, twittering

2) voice dynamic features

pitch-range

bird-like, bleating, colourless, creaky, croaky, dark brown, deep, flat, fluting, grating, gravelly, gravy, graveyard, gruff, heavy, high, light, light blue, low, pale, pale pink, piping, reedy, rich, rumbling, sepulchral, shrill, silvery, sombre, sonorous, twittering, whining

pitch movements

droning, mellifluous, melodious, monotonous, musical, quavery, querulous, sing-song, whining

loudness-range

big, booming, brazen, colourless, creaky, far-carrying, full, gravelly, gruff, husky, light blue, loud, low, orotund, pale, pale pink, piercing, querulous, rasping, raucous, resonant, rumbling, sharp, shrill, small, soft, sombre, sonorous, staccato, strident, strong, weak

tempo

droning, graveyard, drawling, fast, quick, sepulchral, slow, sombre, staccato, twittering, sharp

continuity

clipped, fluent, fluid, jerky, staccato, smooth

phonational register

blurred, breathy, cracked, crackling, creaky, croaky, falsetto, grating, gravelly, gritty, gruff, harsh, husky, hoarse, rasping, rough, rumbling, shrill, sombre, thin, throaty, thick, velvety, whispery

3) voice quality

a) **singing voices:** tenor, baritone, bass, soprano etc.

b) **habitual long-term muscular settings:**

- **longitudinal settings:** a pursed-lips voice
- **vertical adjustment of the position of the larynx:** clergyman's, dark brown, graveyard, hollow, light blue, pale pink, pulpit, preacher's, sepulchral
- **latitudinal settings:** clenched teeth, grinning, guttural, hot-potato, open-mouthed, orotund, plummy, slack-jawed, strangled
- **velic settings:** droning, nasal, plangent, sonorous, whining
- **overall muscular tension:** brassy, brazen, dull, hard, metallic, muffled, pig's whistle, plangent, rasping, raucous, resonant, soft, strident, tinny
- **laryngeal settings:** beery, brandy, bird-like, breathy, cracked, crackling, creaky, croaky, dark brown, dulcet, falsetto, fluting, fruity, ginny, grating, gravelly, gruff, harsh, hoarse, husky, light blue, mellifluous, mellow, melodious, metallic, muffled, musical, pale pink, pig's whistle, piping, rasping, rich, rough, rumbling, shrill, thick, thin, velvety, whisky, whispery

direct reference to some aspect of the voice

- **auditory aspects of the voice:** raucous, shrill, hoarse, strident
- **auditorily iconic labels:** booming, rumbling, tinkling, twittering, staccato, orotund
- **reference to voice production:** breathy, nasal, throaty, whispery, guttural

metaphorical reference

- colourless, bleary, blurred, dark brown, golden, light blue, liquid, pale, pale pink, rich, velvety, silvery
- **tactile sense:** hard, rough, silky, soft, velvety

(most concern transference of impression from the auditory modality to the visual)

Zur Erklärung des Label-Modells läßt sich folgendes bemerken. Zunächst trifft Laver eine Unterscheidung in solche Labels, die klangliche Merkmale der Stimme beschreiben, und solche, die Bezug auf den Sprecher nehmen. Er unterscheidet diese Bereiche in „descriptive labels“ und „indexical labels“. Bei der ersten Gruppe werden „impressionistic labels“ von „phonetic labels“ getrennt, Labels die den Eindruck eines Stimmklangs wiedergeben, und Labels, die zum wissenschaftlichen Fachvokabular der Phonetik gehören. Im folgenden ordnet er die impressionistischen Beschreibungen verschiedenen „phonetic strands“⁵ zu. Damit versucht er, die jeweiligen Labels mit phonetischen Parametern wie artikulatorische Merkmale, Tonhöhe, Tonhöhenbewegung, Lautstärke etc. (*segmental pronunciation, pitch-range, pitch-movement, loudness range* etc.) zu durchleuchten, um so das impressionistische Label wissenschaftlich-phonetisch zu untermauern. Es geht hier also um die Übersetzung von Klangeindrücken in die phonetische Fachsprache. Dies betrifft vor allem den Bereich *voice quality*, bei dem die Labels den verschiedenen Möglichkeiten der Stimmproduktion – Muskelspannung, Stellung des Kehlkopfes, Stellung des Velums etc. – zugeordnet werden. Laver trifft damit also eine Unterscheidung in Rezeption und Produktion. Die Tatsache, daß mehrere Labels unter verschiedenen Kategorien gelistet werden, ist zwar wissenschaftlich gerechtfertigt, da niemals ein Faktor allein für den Stimmklang verantwortlich ist, ist aber für eine semantische Analyse nicht unbedingt hilfreich. Auch die folgenden Untergruppen, „direct reference to some aspect of the voice“ und „metaphorical reference“, zeigen die Schwierigkeit einer Kategorisierung, da es auch hier Überschneidungen gibt.

⁵ Laver, 174.

Im Bereich der sprecherbezogenen Labels unterscheidet Laver zwischen „intrinsic labels“ und „extrinsic labels“. Erstere sind unveränderliche Stimmfaktoren wie Geschlecht, Alter und Gesundheitszustand des Sprechers. Durch sie kann ein Sprecher als männlich oder weiblich, jung oder alt identifiziert werden. Die zweite Gruppe ist hingegen wesentlich komplexer. Sie umfaßt bei Laver „social characteristics“, Hinweise auf Herkunft, Status und Beruf des Sprechers. Es folgt die „psycho-social interaction“, die Hinweise auf die Beziehung zwischen Sprecher und Hörer gibt, das Medium einschließt und den Effekt der Stimme benennt. Als dritten Punkt nennt Laver unter den „extrinsic labels“ die „psychological characteristics“, worunter er veränderliche Gefühle und Stimmungen, permanente Charaktereigenschaften und kulturabhängiges erlerntes Verhalten versteht. Die Strukturierung in diesem Bereich ist ein Versuch, Ordnung in die Fülle von sprecherbezogenen Angaben zu bringen, die Beispielfülle, die das Korpusmaterial bietet, zeigt aber, daß eine genauere Unterteilung in etwas abgewandelter Struktur nötig ist.

Diese Art der phonetischen Analyse ist zudem für eine textorientierte semantische Analyse nur partiell hilfreich, da der durchschnittliche Leser in der Regel nicht über ein exaktes phonetisches Wissen verfügt. Da der Leser aber auch ohne entsprechende Phonetikkenntnisse Informationen aus Stimmbeschreibungen zieht, muß es einen anderen Zugang zum Verständnis und zur Verarbeitung solcher Labels geben, dessen Schwerpunkt in dem semantischen Gehalt der Lexeme gesucht werden muß. Deshalb schlägt diese Arbeit einen anderen Analysemodus vor, der sich mit der semantischen „Tiefenstruktur“ der Labels auseinandersetzt.

6.2. Aufbau der semantischen Untersuchung

Aufgrund der erwähnten Probleme, die sich aus dem Label-Modell selbst ergeben, und der Typik des Korpusmaterials, soll für die vorliegende Arbeit eine andere Einteilung der stimmbeschreibenden Elemente vorgeschlagen werden. Die beiden Oberkategorien erscheinen, in Anlehnung an Laver, als klangbeschreibende Labels und sprecherbezogene Labels, deren weitere Unterteilung im folgenden überblicksartig beschrieben wird. Daraus ergibt sich gleichzeitig die Kapitelübersicht des semantischen Teils der Arbeit.

Klangbeschreibende Labels

- **Grundparameter**

Für die erste Kategorie, kristallisiert sich eine Gruppe von Stimmangaben heraus, die als **Grundparameter** bezeichnet werden sollen. Dazu gehören Angaben zur **Tonhöhe**, **Lautstärke** und **Sprechtempo**, die sehr häufig – vor allem in Kombinationen – in den Korpus texts auftreten. Als Exkurs können hier Stimmen mit **Registerangaben** eingefügt werden, in denen die Tonhöhe implizit verankert ist.

- **Klanglabels**

Zu den Grundparametern treten eine Vielzahl von stimmbeschreibenden, meist adjektivischen Bezeichnungen, die als **Klanglabels** bezeichnet werden. An dieser Stelle wird das Laver-Modell sehr stark aufgebrochen, da nun nicht mehr die produktive Seite von Labels wie **shrill**, **sharp**, **piercing** oder **hoarse**, **raucous**, **rough** im Vordergrund steht, sondern nach der semantischen Tiefenstruktur gefragt wird, die Verbindungen entstehen läßt. Um die Bedeutung der Stimmbeschreibungen zu erfassen, werden dazu die Definitionstexte der Lernerwörterbücher ALD und DCE, sowie der entsprechende Eintrag des OED herangezogen. Aus diesen Definitionstexten ergibt sich für jedes Label eine Reihe von Markern. Anhand dieser Marker lassen sich verschiedene Gruppen herausarbeiten, deren einzelne Labels durch Bedeutungsähnlichkeiten untereinander verbunden sind. Eine Gruppe von Labels, die als Gruppe I, II und III erscheinen, ist dabei durch das Auftreten gemeinsamer Marker

gekennzeichnet. Zu den Klanglabels gehören auch die isoliert stehenden Labels **nasal** und **tinkly**, die sich keiner Gruppe von klangbeschreibenden Labels zuordnen lassen.

Im Anschluß an die semantische Analyse der Grundparameter und Klanglabels, schließen zwei Kapitel an, die deren Realisation in den Korpus-texten – in Einfach- und Mehrfachmarkierung – thematisieren.

- **Aussprache- und Rhythmus-Labels**

Ebenfalls in den Bereich der klangbeschreibenden Labels werden **Aussprache- und Rhythmus-Labels** aufgenommen. Sie beziehen sich auf bestimmte Aussprachemerkmale oder den Sprechrhythmus. Dazu gehören etwa abgehackte oder undeutliche Stimmen, die durch Labels wie **clipped**, **stammer** oder **drawl**⁶ vertreten werden. Dazu gehören aber auch all diejenigen Stimmarkierungen, die nicht durch ein einzelnes Label sondern durch explizite Beschreibung der Aussprache – beispielsweise durch Hinweise auf die Vokalfärbung oder die Konsonantenartikulation – Informationen vermitteln.

- **Intonation, Tonhöhenverlauf und Betonung**

Des weiteren fallen in den Stimmklangbereich Labels und Beschreibungen, die sich auf den Intonationsverlauf bzw. auf die Stimmodulation beziehen. Labels wie **monotonous** oder **trembling** benennen beispielsweise fehlende Tonhöhenvariation oder unkontrolliertes Zittern einer Stimme

Es wird noch eine Gruppe von Stimmangaben angefügt, die das Versagen oder Wegbrechen der Stimme oder gedämpfte Stimmen beschreiben. Dazu gehören Labels wie **strained**, **falter** oder **muffled**.

⁶ Einige Labels kommen nicht in adjektivischer, sondern in nominaler oder verbaler Form vor. Bei der Analyse wird dabei keine Unterscheidung getroffen, so daß z.B. die Verben **stammer** und **drawl** wie Labels verwendet werden. Der Terminus „Label“ bezieht sich also nicht nur auf adjektivische Lexeme.

- **Wertende Labels**

Da Lavers Fokus auf Rezeption und Produktion von Stimmklang liegt, fehlen wertende Angaben in seiner Darstellung völlig. Da Menschen aber mitunter sehr stark auf Stimmen reagieren, diese als angenehm oder abstoßend empfinden, spielen Angaben, die eine explizite Wertung der Stimme beinhalten, in den Korpus-texten ebenfalls eine Rolle. Die Wertung kann positiver Natur sein, etwa durch Labels wie **lovely** und **beautiful**, oder aber negativer wie bei **not pleasant**. Diese direkt wertenden Labels treten nicht allzu häufig auf, doch begegnet man gerade bei den Klanglabels einer Vielzahl von versteckten Wertungen, die erst die Betrachtung der semantischen Tiefenstruktur zutage fördert.

- **Markierte Sprechverben**

Als abschließendes Kapitel im Bereich der klangbeschreibenden Labels steht das Kapitel Sprechverben, in dem Kombinationen mit solchen Verben und Nomina untersucht werden, die implizit eine Klangbedeutung tragen. Dazu gehören Verben wie **shriek**, **yell** oder **whisper**.

Sprecherbezogene Labels

Die sprecherbezogenen Labels umschließen eine Vielzahl von Phänomenen. Schon bei Laver erscheinen die *indexical labels* als sehr komplex. Die Beschäftigung mit den Korpusbeispielen führt jedoch zu einer anderen Unterteilung.

- **Biologische Stimmfaktoren**

Diese Kategorie ist der Lavers recht ähnlich, sie beinhaltet Labels wie **female**, **old** oder **tired**. Teilweise werden Altersangaben auch durch explizite Umschreibungen gemacht, wie beispielsweise **five-year-old's voice**.

- **Rollen- und klischeeabhängige Stimmlabels**

Labels wie **girlish**, die bei Laver unter den „psychological characteristics“ gelistet werden, zu denen auch Emotionen und Charaktereigenschaften zählen, erscheinen hier als rollen- und klischeeabhängige Stimmlabels im Anschluß an die biologischen Stimmfaktoren, da sie vom jeweiligen Sprechergeschlecht abhängig sind.

- **Diatopische Angaben**

Bei dieser Kategorie steht die Herkunft des Sprechers im Vordergrund, die sich vor allem im Akzent niederschlägt. Typische Labels sind solche, die lediglich die Nationalität des Sprechers angeben – **American, Irish** – und solche, die den Dialekt des Sprechers explizit beschreiben – **Northern accent**.

- **Diastratische Angaben**

Labels wie **upper-class** geben Hinweis auf die soziale Herkunft des Sprechers. Teilweise erscheinen diese Angaben nicht in Form eines Labels, sondern als explizite Beschreibung.

- **Berufsbezeichnungen in Stimmangaben**

Zu den sprecherbezogenen Labels gehören auch solche, bei denen die Stimme durch Berufsbezeichnungen beschrieben wird. Laver nennt als Beispiele **politician's** und **lecturer's voice**. In den Korpustexten treten sie nur äußerst selten auf.

- **Emotionale Stimmangaben**

Bei Laver werden emotionale Stimmangaben in den Bereich der „short-term aspects (mood/attitude)“ eingegliedert. Es empfiehlt sich aber eine Trennung emotionaler Stimmlabels von Angaben zur Sprechereinstellung und -stimmung. Da das emotionale Vokabular sehr komplex ist, soll versucht werden die Übertragung von Emotionen auf die

Stimme in die sechs emotionalen Basiskategorien JOY/HAPPINESS, LOVE, SADNESS, FEAR, ANGER und HATE einzugliedern.

- **Einstellung und Stimmung des Sprechers**

Einige Stimmangaben geben die Einstellung und Stimmung eines Sprechers wieder. Dazu gehören Bereiche wie Freundlichkeit/Unfreundlichkeit oder Begeisterung. Häufig sind diese Stimmlabels an der Schnittstelle zu emotionalen Labels zu finden, teilweise zeigen sie aber auch das Verhältnis von Sprecher und Hörer an, so daß eine Einteilung nicht immer eindeutig zu treffen ist. Beispiele für Labels, die die Sprecherhaltung charakterisieren, sind **eager** und **polite**.

- **Pragmatische Stimmangaben**

Auch pragmatische Stimmangaben kennzeichnen den interaktionalen Status von Sprecher und Hörer. Da es aber eine Reihe von Korpusbeispielen gibt, die die Stimme durch Labels, die Sprechakte und perlokutionäre Effekte bezeichnen, markieren, erscheinen diese in einem eigenständigen Kapitel. Typische Stimmarkierungen dieser Kategorie sind **apologetic** und **soothing** oder Beispiele, die den perlokutionären Effekt der Stimme explizit umschreiben.

- **Beziehungs- und Machtstrukturen**

Sprecherbezogene Stimmangaben schließen auch die Interaktion zwischen Sprecher und Hörer ein. Bei Laver werden die entsprechenden Labels unter „interactional status“ zusammengefaßt. Die Korpusbeispiele verlangen aber nach einer genaueren Differenzierung, die die durch die Stimme vermittelten Hierarchien untersucht. In den Bereich der Machtstruktur fallen Labels wie **condescending** und **admiring**.

7. Klangbeschreibende Labels

7.1. Grundparameter: Stimmhöhe, Lautstärke und Sprechtempo

Die Parameter Tonhöhe, Lautstärke und Sprechtempo sind elementare Faktoren einer Stimme. Eine sehr hohe oder tiefe Stimme, ein Sprecher mit lauter Stimme oder eine sehr langsam sprechende Person fallen dem Hörer sofort auf, und es fällt ihm nicht schwer diese Stimmcharakteristika zu benennen. Die Grundparameter erscheinen jeweils in Antonymenpaaren (mit entsprechenden Synonymen), für die Tonhöhe stehen **high** und **deep/low**, für die Lautstärke **loud** und **soft/quiet/low** und für das Sprechtempo **fast/quick/rapid** und **slow**.

Die Grundparameter sind in einer Art kulturabhängigem Koordinatensystem angeordnet. Dies bedeutet, daß die jeweiligen Durchschnittswerte, also die normale Tonhöhe und Lautstärke und das gängige Sprechtempo je nach Land, Sprache und Kulturkreis variieren kann. Eine Studie von Valentine und Saint Damian (1988) macht dies für die „Ideal Speaker’s Voice Types in Mexico and the U.S.“⁷ deutlich. Während Mexikaner Sprecher mit mittlerer Tonhöhe, mittlerer Sprechgeschwindigkeit und hoher Lautstärke bevorzugen, werden von US-Amerikanern eine tiefe Tonlage und ein langsameres Sprechtempo mit Pausen favorisiert⁸. Es zeigen sich also starke Differenzen in der Bewertung von Stimmparametern.

Für die Analyse des Korpusmaterials, das zum Großteil Texten englischer und amerikanischer Autoren entnommen ist, kann wohl ein Koordinatensystem angesetzt werden, daß nicht allzu große Abweichungen von den Vorstellungen eines deutschsprachigen Hörers aufweist.⁹

Es scheint, daß Tonhöhe, Lautstärke und Sprechgeschwindigkeit für den Hörer in realer Kommunikation nicht nur die auffälligsten und am leichtesten bestimmbaren Stimmparameter des Gesprächspartners sind, sondern daß sie zudem eine wichtige Rolle bei der Beurteilung eines Sprechers spielen. Untermuert wird diese These dadurch, daß Grundparameter mit extrem hoher Frequenz in den Korpus-texten – vor allem in Mehrfachcharakterisierungen – auftreten.

⁷ Zitiert bei Adler/Rodman, *Understanding Human Communication*, 163

⁸ Vgl. Adler/Rodmann, 163, Figure 5-1

⁹ Sicherlich wäre eine Untersuchung von Stimmdarstellungen in Texten unterschiedlicher Kulturkreise interessant. Hier könnten wertvolle Rückschlüsse auf die Stimmbewertung in realer Kommunikation gezogen werden, die die interkulturelle Kommunikation erleichtern. Das Textkorpus enthält mit Texten von Rushdie, Tan und Rhys zwar Stimmbeschreibungen von Figuren anderer Kulturen, doch wird der kulturbezogene Blickwinkel in dieser Arbeit nicht systematisch verfolgt.

7.1.1. Tonhöhen-Labels: *high* und *deep/low*

Für das menschliche Ohr sind Tonhöhenunterschiede wohl am leichtesten von allen Stimmerkmalen eines Sprechers wahrzunehmen. Unterschiedliche Tonhöhen ergeben sich zunächst aufgrund rein biologischer Faktoren, wie der Beschaffenheit der Stimmlippen und des Vokaltrakts, die auch vom jeweiligen Sprechergeschlecht abhängen:

Da die Stimmlippen bei Männern länger sind als bei Frauen, und bei diesen wiederum länger als bei Kindern sind, klingen deren Stimmen schon aufgrund der anatomischen Voraussetzungen unterschiedlich hoch. Es ist aber jedem Sprecher und jeder Sprecherin möglich, innerhalb dieser anatomischen Gegebenheiten die Länge der Stimmbänder zu verändern.¹⁰

Aus den anatomischen Grundvoraussetzungen ergeben sich die eigentlich zum sängerischen Fachvokabular gehörigen Registerangaben, die für Männer- und Frauenstimmen von tiefer zu hoher Lage jeweils mit **Baß – Bariton – Tenor** und **Alt – Mezzosopran – Sopran** bezeichnet werden. Meist begegnet man diesen Stimmgattungen in Zusammenhang mit der klassisch ausgebildeten Sängerstimme¹¹, aber auch für die Sprechstimme gilt diese Einteilung. Fachbegriffe wie **soprano** oder **tenor voice** treten auch in den Korpustexten auf und werden im Anschluß an die Tonhöhenlabels betrachtet.

Wie die Betrachtungen zeigen, kann Tonhöhe bis zu einem gewissen Grad ein habituelles, und damit nicht veränderliches Sprechermerkmal sein. Eine Veränderung der Tonhöhe kann aber auch paralinguistisches Signal sein, mit dem der Sprecher beispielsweise Gefühle oder Einstellungen ausdrückt:

Zum Ausdruck von z.B. Erstaunen, Erregung oder besonderer Höflichkeit sprechen wir oft mit erhöhter Stimmlage. In diesen Fällen wird die Stimmhöhe aus paralinguistischen Gründen verändert. Das ist völlig natürlich und gibt den Gesprächspartnern wichtige Informationen über unseren Gemütszustand und unsere Absichten.¹²

Da sich fiktionale Texte in der Regel mit der Interaktion von Individuum und Gesellschaft auseinandersetzen, erscheinen die Labels **high** und **deep/low** sowohl als Markierung der habituellen Figurenstimme als auch als paralinguistische Stimmmarkierung.

¹⁰ Eckert/Laver, 65

¹¹ Vgl. Habermann, 197ff.

¹² Eckert/Laver, 34

7.1.2. Lautstärke-Labels: *loud* und *soft/quiet/low*

Während mit **high** und **deep/low** die rein lautliche und wertungsfreie Komponente der Tonhöhe beschreiben wird, müssen bei der Betrachtung der Lautstärke-Labels noch andere Faktoren beachtet werden. Das Label **loud** verhält sich hier unkompliziert, doch in den Definitionstexten von DCE und ALD wird **soft** nicht nur die geringe Lautstärke markiert, sondern es schwingt durch den Marker [pleasant] eine implizite positive Wertung mit. Solche implizite Wertungen treten später bei der Analyse der Klanglabels noch häufiger auf.

Zudem muß bei **low** beachtet werden, daß es sich um ein polysemes Adjektiv handelt, das sowohl „leise“ als auch „tief“ bedeuten kann¹³. Je nach Kontext definiert **low** Lautstärke oder Tonhöhe. Auf die Unterscheidungsproblematik wird bei der Analyse der Korpusbeispiele eingegangen, da das Textumfeld die Polysemie in der Mehrzahl der Fälle auflösen kann.

Auch die Lautstärke kann habituelles Charaktermerkmal einer Person sein – ein extrovertierter Charakter wird sich eher durch eine laute Sprechweise auszeichnen als durch extrem leises Sprechen.¹⁴ Die Stimmqualität verweist hier auf die extralinguistische Ebene. Mit einer Erhöhung oder Reduktion der Lautstärke passen sich Sprecher aber auch äußeren Gegebenheiten oder kommunikativen Notwendigkeiten¹⁵ an. Lautstärke kann somit auch auf der paralinguistischen Ebene bedeutungstragend und damit kommunikativ sein. So wird beispielsweise ein Befehl mit einer größeren Lautstärke assoziiert als eine höfliche Bitte, und im Bereich der Emotionen verbindet man JOY mit erhöhter Lautstärke gegenüber SADNESS mit reduzierter Lautstärke.

7.1.3. Sprechtempo-Labels: *fast/quick/rapid* und *slow*

Zwar erscheint das Sprechtempo weniger eng mit dem Stimmklang verbunden zu sein, aber es ist dennoch eines der auffälligsten Merkmale eines Sprechers, zumal wenn das Sprechtempo extrem verlangsamt oder erhöht und dadurch die Norm verletzt wird. Auch hier manifestieren sich sowohl verschiedene Charaktereigenschaften als auch emotionale Befindlichkeiten¹⁶ und

¹³ Vgl. die Definitionen des ALD „not high; not loud“ und DCE „a low voice or sound is quiet or deep“.

¹⁴ Vgl. zum Diskurs Extrovertiertheit und Introvertiertheit auch Siegman, *The Telltale Voice*, 363ff..

¹⁵ Vgl. Eckert/Laver, 164: Lautstärke sollte raumangemessen, themenangemessen und situationsangemessen sein. Ist die Stimme zu laut oder zu leise, so wird dies vom Hörer als negativ bewertet.

¹⁶ Vgl. hierzu die tabellarische Übersicht in Siegman, 397, die nicht nur das Verhältnis von Emotionen und Sprechtempo anzeigt, sondern auch die Stimmfaktoren *pitch level*, *pitch range*, *pitch variability* und *loudness*

pragmatische Absichten. Die Verbindung von schnellem Sprechtempo als Ausdruck des Charakters ist wie bei zahlreichen anderen Bereichen mit „vocal stereotypes“¹⁷ verbunden, auf die bei den Textbeispielen näher eingegangen wird.

7.2. Klanglabels

Die Stimmen nur mit Angaben zu Tonhöhe, Lautstärke und Sprechtempo zu versehen, würde viele klangliche Merkmale außer acht lassen. Deshalb gibt es neben den Grundparameter-Labels eine Reihe von Adjektiven bzw. Adverbien, die individuelle und komplexere Stimmeigenheiten eines Sprechers beschreiben können. Dazu gehören beispielsweise die Labels **hoarse**, **rough**, **shrill** und **booming**, die bei Laver zu den impressionistischen Labels gezählt werden. Hier sollen sie unter dem Begriff Klanglabels erscheinen.

7.2.1. Analysemethoden

Da sich diese Untersuchung nicht auf Informantenbefragungen berufen kann¹⁸, werden zur semantischen Analyse der Klanglabels die jeweiligen Definitionstexte des OED, des DCE und des ALD herangezogen. Die Wahl der Lernerwörterbücher erfolgt aus dem Grund, daß ihre analytischen Definitionstexten der Basissemantik der Klanglabels sehr nahe kommt. Ein Nachteil ist jedoch, daß sie durch ihr *defining vocabulary* nur einen eingeschränkten Definitionswortschatz zur Verfügung haben. Die Gefahr dabei ist, daß bestimmte klangliche Phänomene dann nicht abgedeckt werden können, denn „school dictionaries and dictionaries for foreign learners place a high value on ease of understanding and willingly sacrifice some

einschließt. Siegmann faßt in dieser Tabelle die Ergebnisse der Untersuchungen von Scherer, 1981, „Speech and emotional states“ in: J.K. Darby (Ed.) *Speech evaluation in psychiatry*. New York: Grune & Stratton zusammen. Die Übersicht ist also generell hilfreich.

¹⁷ Apple/Streeter/Krauss, 715

¹⁸ Nur eine breit angelegte rezeptionsästhetische Untersuchung könnte Aufschluß darüber geben, wie Stimmbeschreibungen vom Hörer bzw. Leser wahrgenommen wird. Solche Arbeiten, wie z.B. die empirische Analyse von Heuermann/Hühn: *Fremdsprachige vs. muttersprachige Rezeption* (1983), sind extrem umfangreich und von ihrer Durchführung her sehr aufwendig, so daß der Bereich der Stimmrezeption hier komplett ausgeklammert werden muß.

precision“¹⁹. Deshalb wird der jeweilige Eintrag des OED quasi als Kontrollinstanz einbezogen.

Die Fülle und Differenziertheit der Labels und die vielfältigen Kombinationsmöglichkeiten, mit denen Autoren den Stimmklang ihrer Figuren beim Leser suggerieren, erscheinen auf den ersten Blick verblüffend. Vergleicht man jedoch die Definitionstexte der drei Wörterbücher, so stellt man fest, daß sich die Labels bis zu einem gewissen Grad gegenseitig definieren²⁰ und bestimmte Marker immer wieder auftreten. Arbeitet man mit Lernerwörterbüchern, muß beachten, daß gerade in ihnen *circularity* nicht zu vermeiden ist:

Among ESL dictionaries with limited defining vocabularies, the rule prohibiting [...] circularity is sometimes ignored, particularly in the definition of simple words. The reasoning seems to be that defining a simple word with harder words would cause more difficulty for the reader than using circular definitions, which assumes the reader knows the meanings of the words being defined.²¹

Dies gilt erstaunlicherweise aber auch für die Definitionstexte des OED²². Dieses Phänomen läßt erkennen, wie schwierig es ist, Stimmklang in Worte zu fassen. Wörterbücher stehen vor dem Problem, eine genaue Differenzierung zwischen den einzelnen Stimmqualitäten geben zu müssen, können dabei aber nicht auf eine „ostensive definition“²³ zurückgreifen, wie dies bei gegenständlichen Begriffen durch Abbildungen oder Zeichnungen möglich ist²⁴. Zudem sind Stimmbeschreibungen immer von subjektiven Empfindungen geleitet.²⁵

Für die semantische Analyse sind aber gerade diese Überschneidungen hilfreich, da sie zeigen, daß es bestimmte semantische Ähnlichkeiten geben muß, die es rechtfertigen, einen Teil der impressionistischen Labels in insgesamt drei Gruppen von Klanglabels²⁶ zusammenzufassen. Jedes Klanglabel der Gruppen I bis III wird in den Wörterbuch-

¹⁹ Landau, *Dictionaries, The Art and Craft of Lexicology*, 169

²⁰ Deutlich zeigt sich hier die in Wörterbüchern häufig auftretenden, wohl niemals ganz vermeidbaren Phänomene der *circularity* und der *obscurity*. Dabei definieren Wörterbücher beispielsweise Lexem A durch Lexem B und paraphrasieren Lexem B wiederum durch Lexem A. Teilweise greifen sie auch zu solchen Definitionen, in denen Lexeme gebraucht werden, die komplexer und „schwieriger“ sind als das zu definierende Wort.

²¹ Landau, 157

²² So wird im OED beispielsweise das Label **shrill** durch [sharp], [high-pitched] und [piercing] definiert. Das Label **sharp** wiederum durch [penetrating], [shrill] und [high-pitched], so daß beide Labels als Marker des jeweils anderen auftreten.

²³ Landau, 168

²⁴ Eine Möglichkeit, Klänge darzustellen bieten die CD-Rom-Versionen der Lernerwörterbücher. So kann man zum Beispiel bei der CD-Rom des DCE verschiedene Klangbeispiele (z.B. den Laut der Verben **crackle** und **squeak**) abhören. Allerdings ist dies eher für Geräusche als für den Klang von Stimmen anwendbar, da letztere wesentlich differenzierter sind.

²⁵ Nicht umsonst faßt Laver die Mehrzahl der Stimmlabels unter dem Schlagwort „impressionistic labels“ zusammen. Vgl. auch Crystal, *Prosodic Systems and Intonation in English*, 101: „[...] the auditory or psycho-acoustic impression of the phenomenon which is usually labelled subjective.“

²⁶ Die Gruppen werden mit den römischen Ziffern I, II und III versehen.

definitionen durch mehrere Parameter definiert, von denen aber nicht alle Stellen besetzt sein müssen. Es kann definiert sein:

- a) durch die phonetisch-akustischen Merkmale
- b) durch die wertenden Marker
- c) durch Kollokationen
- d) durch sprecherbezogene Marker: Emotion, Paralinguistik und Pragmatik
- e) durch Vergleiche mit typischem Sprecher/Tierstimme/Geräusch

Im folgenden werden zu den Gruppen I, II und III zunächst die Definitionstexte der Wörterbücher in tabellarischer Form gegenübergestellt²⁷. Mit Hilfe der darin enthaltenen Informationen können Marker-Tabellen erstellt werden, die die Zusammenfassung aller charakteristischen Merkmale des Stimmklangs beinhalten. In dieser tabellarischen Übersicht treten die semantischen Verknüpfungen der einzelnen Labels durch ihre Marker deutlich hervor, wobei die Marker-Überschneidungen, die sich aus den gegenseitigen Definitionen ergeben, die Grundlage der Gruppenbildung sind.

²⁷ Zu den Definitionen ist anzumerken, daß teilweise nicht nur die Definition des Wortes in bezug auf *sound*, oder *voice*, sondern auch auf andere Bereiche, wie den Primärsinn (z.B. Oberflächenbeschaffenheit) oder das Verhalten von Personen, eingefügt werden. Bei manchen Eintragungen werden sowohl adjektivische als auch verbale und nominale Form des Lexems berücksichtigt. Wird keine Bezugsangabe gemacht (z.B. *of voice/sound* oder *of persons*) so bezieht sich die Definition auf Klang bzw. Stimmklang.

7.2.2. Klanglabels Gruppe I

	OED ²⁸	DCE ²⁹	ALD ³⁰
shrill	Of voice, sound: Of a sharp high-pitched piercing tone	a shrill sound is very high and unpleasant <i>Fran uttered a shrill scream.</i>	(of sounds, voices, etc) high-pitched; piercing; sharp 2000 (of sounds or voices) very high and loud , in an unpleasant way: <i>a shrill voice/whistle/laugh</i>
sharp	Of sound: penetrating, shrill, high-pitched Of persons and their utterances: Cutting in rebuke, invective, or satire; harsh and peremptory in command. Also of looks, tones, etc: Indicating anger or rebuke	a sharp sound or cry is loud, short, and sudden <i>a sharp cry of pain</i>	4 (of sounds) shrill; piercing 6 producing a physical sensation of cutting or piercing; keen: <i>a sharp frost/wind, a sharp pain in the back</i> 2000 loud, sudden and often high in tone: <i>She read out the list in sharp, clipped tones</i>
piercing	Having a physical effect resembling or suggesting the action of a pointed instrument; sharp, keen and penetrating ; <i>esp.</i> of cold and sound Having an analogous effect on the feelings or mind; penetrating; keenly or painfully affecting; deeply distressing	a sound that is piercing is high, sharp, and unpleasant	(of voices, sounds, etc) shrill; penetrating 2000 (of sounds) very high, loud and unpleasant : <i>a piercing shriek/scream/whistle</i>
penetrating	That pierces , or makes its way into or through something; spec. Having the quality of permeating the bodily system, or of strongly affecting the senses, esp. smell, taste, or hearing; sharp pungent; shrill or far-sounding .	a penetrating sound is loud, clear, and often unpleasant	(of a voice or a sound) loud and carrying; piercing : <i>a penetrating cry, shriek, yell, etc.</i> 2000 (of a sound or voice) loud and hard : <i>Her voice was shrill and penetrating</i>

²⁸ *Oxford English Dictionary*, ²1989

²⁹ *Longman Dictionary of Contemporary English*, ⁴2003

³⁰ *Oxford Advanced Learner's Dictionary*, ⁴1989 und ⁶2000. Da sich das Definitionsvokabular zwischen der vierten und der sechsten Auflage erheblich unterscheidet – die sechste Auflage hat ein wesentlich eingeschränkteres Definitionsvokabular – werden hier die Texte beider Auflagen aufgeführt. Auf die Definitionen der älteren Auflage soll deshalb nicht verzichtet werden, da sie vom Wortschatz her differenzierter sind und Parallelen zu den OED-Definitionen zeigen. In der Tabelle stehen die Definitionen der vierten Auflage zu Beginn, die der sechsten folgen unter der Jahreszahl 2000.

strident	Making a harsh, grating or creaking noise; loud and harsh, shrill	a strident sound or voice is loud and unpleasant	(of a sound, esp a voice) loud and harsh; shrill 2000 having a loud harsh and unpleasant sound
creaky	To make a harsh, shrill, grating sound, as a hinge or axle turning with undue friction , or a hard substance under pressure or strain said of the strident noise of crickets and grasshoppers	if something such as a door, wooden floor, old bed , or stair creaks, it makes a long high noise when someone opens it, walks on it, sits on it etc	make a harsh sound like that of an unoiled door-hinge , or badly-fitting floor-boards when trodden on 2000 <i>verb</i> : to make the sound that a door sometimes makes when you open it or that a wooden floor sometimes makes when you step on it
piping	Sounding shrilly; whistling; shrill-toned	to speak or sing something in a high voice	(esp of a person's voice) high-pitched 2000 (of a person's voice) high
squeaky	<i>squeaking</i> : Of the voice: Thin and shrill . <i>Verb squeak</i> : To emit a short or slight sound of a thin high-pitched character	making very high noises that are not loud	short high-pitched cry or sound : <i>the squeak of a mouse</i> 2000 making a short, high sound; squeaking: <i>squeaky floorboards – a high squeaky voice</i> <i>Verb squeak</i> : 1 to make a short high sound that is not very loud : [...] <i>The mouse ran away, squeaking with fear</i> 2 to speak in a very high voice, especially when you are nervous or excited

7.2.2.1. Phonetisch-akustische Marker der Gruppe I

Die erste Marker-Tabelle faßt die Einträge zu den phonetisch-akustischen Komponenten und damit die eigentlichen Stimmklangelemente der Labels zusammen. Dazu gehören die Grundparameter [high] und [loud] und Marker wie [shrill], [sharp] und [piercing], die wiederum als eigenständige Labels dieser oder benachbarter Gruppen auftreten. Mit ihnen zeigt sich die erwähnte Überkreuzung der Marker und die daraus resultierende gegenseitige Abhängigkeit der Labels.

shrill	sharp	piercing	penetrating	strident	creaky	piping	squeaky
[high]	[high]	[high]			[high]	[high]	[high]
[loud]	[loud]	[loud]	[loud]	[loud]			[not loud]
[sharp]		[sharp]	[sharp]				
[piercing]			[piercing]				
	[penetrating]	[penetrating]					
	[shrill]	[shrill]	[shrill]	[shrill]	[shrill]	[shrill]	[shrill]
				[harsh]	[harsh]		
					[strident]		
				[grating]	[grating]		
				[creaking]			
			[carrying]				
						[whistling]	
			[clear]				
	[short]				[long]		[short]
							[thin]
			[hard]				

Die phonetisch-akustischen Merkmale, die die Labels der Gruppe I verbinden, zeigen als zentrale Grundparameter den Tonhöhen-Marker [high] und den Lautstärke-Marker [loud], die jeweils bei fünf von acht Definitionen auftreten. Bei den zentralen, d.h. den am häufigsten auftretenden Markern [shrill], [sharp], [piercing], [penetrating] und [strident] fällt auf, daß sie alle als eigenständige Labels der Gruppe I erscheinen, hier also die Überlappung sehr deutlich ist. Als prototypisches Beispiel für die semantische und akustische Verbundenheit können die Labels **shrill** und **sharp** herangezogen werden. Das Label **shrill** wird neben den Markern [high], [loud] und [piercing] auch durch den Marker [sharp] definiert. Für **sharp** stehen wiederum [high], [penetrating] und [shrill]. Diese geradezu paradoxe Situation zeigt die Schwierigkeiten einer genauen Definition von akustischen Phänomenen auf. Die Übertragung des Hörbaren in das Lesbare mit einer differenzierten Definition erscheint nahezu unmöglich. Die Wörterbücher unterziehen die Adjektive zwar einer semantischen Dekomposition, doch kommen sie damit dem klanglichen Gesamtphänomen nicht unbedingt näher.³¹

Vergleicht man zudem die Adjektive **penetrating**³² und **piercing**, so zeigt sich wieder eine überkreuzende Definition, die **penetrating** mit [piercing] und **piercing** mit [penetrating] markiert. Die Lexeme der Gruppe I weisen demnach große Ähnlichkeiten auf und können teilweise als Synonyme verwendet werden. An dieser Stelle kann ein Korpusbeispiel aus Tans

³¹ Schriftsteller haben natürlich den Vorteil, daß sie sich anders als ein Wörterbuch mehr Freiheiten erlauben können, ihre Stimmbeschreibungen müssen also nicht hieb- und stichfest sein, sondern können sich dem künstlerischen Aspekt unterordnen.

³² Das Adjektiv **penetrating** kommt in den Korpus-texten zwar nicht als eigenständiges Label vor, da es jedoch als Marker von **sharp** und **piercing** auftritt, wird es in die Übersicht eingeschlossen.

The Joy Luck Club eingefügt werden, das die Verwandtschaft zwischen zwei Labels der Gruppe I deutlich herausstellt. Die Labels **piercing** und **shrill** werden an unterschiedlichen Stellen zur Charakterisierung der Stimme ein und derselben Figur verwendet:

“Syau Yen! Syau Yen!” I hear a	piercing	voice	shout	from behind me. An old woman in a yellow knit beret is holding up a pink plastic bag filled with wrapped trinkets. [...] “ <i>Aiyi! Aiyi!</i> ” – Auntie Auntie! – he says softly.	JLC 274
Aiyi’s	shrill	voice	rises up again:	“So it is a shame you can’t see our village, our house. [...]”	JLC 277

Neben den sich überkreuzenden Definition innerhalb der Labels einer Kategorie ergibt sich ein weiteres Problem zwischen den unterschiedlichen Gruppen. Die Gruppenzugehörigkeit von Labels ist nämlich nicht immer eindeutig, da einige Marker als Labels oder zentrale Marker anderer Gruppen auftreten. So ist der Marker [harsh] der Labels **strident** und **creaky**³³ sowohl ein Hauptmerkmal der Labels der Gruppe II als auch ein eigenständiges Label dieser Gruppe. Die Gruppe II unterscheidet sich von der Gruppe I aber durch den Tonhöhenmarker [deep].

Betrachtet man noch das Label **squeaky** mit dem Marker [not loud] fällt auf, daß sich dieses Label aufgrund seiner impliziten Lautstärkekomponente eindeutig von den anderen Labels unterscheidet, es aber mit [high] und [shrill] dennoch zwei zentrale Marker der Gruppe aufweist.

Die kurze Erläuterung zeigt, daß auch die hier vorgenommene Einteilung das Definitionsproblem nicht vollständig lösen kann und die Einteilung der Labels in verschiedene Gruppen nicht als absolut zu wertem ist. Sie ist lediglich als Vorschlag zu sehen, der auf der Massierung von bestimmten klanglichen Phänomenen basiert. Generell sollten die Gruppen aber nicht als starre Kategorien verstanden werden.

Da die Labels innerhalb einer Kategorie untereinander durch häufig auftretende Merkmale verbunden sind, bei vielen einige zentrale Merkmale aber fehlen, dafür andere Marker auftreten, die zum Teil eine Verbindungen zu einer anderen Gruppe bilden, erinnert das Bild stark an Wittgensteins Theorie der „Familienähnlichkeit“. Obwohl nicht alle Labels einer Gruppe alle Merkmale gemeinsam haben, ist es doch möglich Kategorien zu bilden, da

³³ Das Label **grating** der Gruppe II wird wiederum durch den Marker [creaking] definiert, der dem Label **creaky** der Gruppe I entspricht.

sie durch ein Netz von Bedeutungsähnlichkeiten zusammengehalten werden, wie Wittgenstein dies für die Kategorie „Spiel“ formuliert hat:

Wittgenstein's conclusion was that games are connected by a network of overlapping similarities, which he called **family resemblances**. On a somewhat more abstract level, the principle of family resemblance has been defined as

a set of items of the form AB, BC, CD, DE. That is each item has at least one, probably several, elements in common with one or more other items, but no, or few elements are common to all items. (Rosch and Mervis 1975: 575)³⁴

Die Verknüpfung von Labels und Markern innerhalb zweier Gruppen von Klanglabels und die Tatsache, daß es typische und weniger typische Vertreter einer Gruppe gibt – so zum Beispiel **shrill** und **squeaky** – scheint eine weitere Theorie der kognitiven Semantik zu reflektieren. Die Übergänge erinnern an Labovs unscharfen Kategoriegrenzen, die *fuzzy category boundaries*.³⁵

7.2.2.2. Wertende Marker

Der Fettdruck in den Definitionstexten zeigt, daß einige der Labels nicht nur über eine bestimmte Klangqualität verfügen, sondern daß implizit auch Angaben zur Beurteilung der Stimme durch den Hörer durch die wertenden Marker [pleasant] und [unpleasant] gemacht werden. Diese Wertungen lassen sich in der folgenden Marker-Tabelle zusammenfassen. Auffallend ist dabei, daß alle Angaben zur Gruppe I negativer Art sind, also mit dem negativen Marker [unpleasant] besetzt sind. Stimmqualität, die sich durch hohe Lautstärke, hohe Tonhöhe und eine schrille, durchdringende Komponente auszeichnet, wird als unangenehm empfunden.³⁶ Dies liegt sicher daran, daß Geräusche und Stimmen, die von der Norm abweichen, die also zu laut und zu hoch sind, abgelehnt werden³⁷.

shrill	sharp	piercing	penetrating	strident	creaky	piping	squeaky
[unpleasant]		[unpleasant]	[unpleasant]	[unpleasant]			

³⁴ Ungerer/Schmid, *An Introduction to Cognitive Linguistics*, 25

³⁵ Vgl. Labov, „The Boundaries of Words and Their Meanings“, 1973

³⁶ Generell läßt sich hinsichtlich der Wertung von Stimmklang in den Korpustexten sagen, daß es scheinbar eine Tendenz gibt eher negative und unangenehm auffallende Stimmen zu markieren.

³⁷ Auch Stimmen, bei denen ein Reiben oder Kratzen deutlich hörbar ist, werden negativ beurteilt. Dies zeigt sich vor allem bei den Klanglabels der Gruppe II. Aber auch das Label **strident**, das durch die Marker [grating] und [creaking] gekennzeichnet ist, also eine Reibekomponente enthält, wird als [unpleasant] markiert.

7.2.2.3. Sprecherbezogene Marker: Emotion, Paralinguistik und Pragmatik

In einigen Definitionen ist auch eine Angabe zur emotionalen Verfassung des Sprechers, beispielsweise durch [nervous] zur emotionalen Basiskategorie FEAR, vorhanden. Ebenso der paralinguistischen Ebene zuzuordnen sind die Marker [disapproving], [unfriendly] und [querulous], die sich auf Einstellungen des Sprechers oder auf seine Stimmung beziehen. Diese Stellen sind jedoch nur für die Labels **sharp**, **creaky** und **squeaky** besetzt.

Eine **sharp voice** zeigt ein negatives Sprecher-Hörer-Verhältnis, durch [disapproving] eine Geringschätzung des Gesprächspartners und durch [unfriendly] ein situationsabhängiges negatives Verhalten. Eine **creaky voice** kann als [querulous] empfunden werden, drückt also eine Stimmung des Sprechers aus, beinhaltet aber implizit eine negative Wertung durch den Hörers, was die Definition des DCE „someone who is querulous complains about things in an annoying way“ mit [in an annoying way] ausdrückt.

Die anderen Labels dieser Gruppe haben in ihren Definition keine direkten Angaben zur zugrundeliegenden emotionalen Verfassung des Sprechers oder zu ihrer pragmatischen Ebene. Sie sind demnach nicht so sehr auf eine Kommunikationsabsicht oder auf den Ausdruck bestimmter Gefühle festgelegt. So beschreibt beispielsweise eine **shrill voice** zunächst den reinen Stimmklang. Sie kann also habituelles Merkmal einer Stimme und damit eine permanente Stimmqualität sein. Sie kann aber auch je nach Situation Ausdruck von Wut oder Angst sein, und damit eine situationelle Stimmqualität sein. Es gibt also keine automatische Zuordnung einer paralinguistischen Bedeutung, weshalb es wichtig ist, Stimmen im Kontext zu analysieren.

Auch **penetrating**, **piercing** und **strident** beschreiben mehr den akustischen Effekt, das unangenehm Durchdringende der Stimme, als daß der Sprecher mit ihnen zusätzliche Informationen auf der paralinguistischen Ebene vermittelt. Dies bedeutet aber nicht, daß diese Stimmqualitäten situationsabhängig nicht ebenfalls eine emotionale Komponente oder eine Sprecherabsicht verdeutlichen. Doch scheinen diese nicht so automatisch mitzuschwingen wie beispielsweise bei **sharp**, wo sie schon in der Wörterbuchdefinition verankert sind.

shrill	sharp	piercing	penetrating	strident	creaky	pipng	squeaky
	sharply: in a [disapproving] or [unfriendly] way				[querulous]		[nervous] [excited]

7.2.2.4. Kollokationen

Bei den Labels **shrill**, **sharp**, **piercing**, **penetrating** und **squeaky** werden in den Wörterbüchern zudem typische Kollokationen aufgelistet, die häufig den Beispielsätzen zu entnehmen sind. Es handelt sich bei den Markern um die Sprechverben bzw. Sprechnomen [scream], [cry], [shriek] und [yell], die ihrerseits durch den Grundparameter [loud] gekennzeichnet sind, der auch die Gruppe I markiert. Zudem verbindet man mit diesen Lautäußerungen wiederum bestimmte paralinguistische Bedeutungen wie FEAR oder [pain]. Allerdings zeigt sich hier eine Inkongruenz zwischen dem Marker [not loud] von **squeaky** und [cry], denn die beiden Lautstärkeparameter schließen sich aus. Da der Marker [cry] nur in der Definition der vierten Auflage des ALD auftritt, in der sechsten Auflage, wie in den anderen Wörterbüchern, aber nicht vorhanden ist, kann man davon ausgehen, daß dies als Fehler erkannt wurde.

shrill	sharp	piercing	penetrating	strident	creaky	pipng	squeaky
[scream]	[cry]	[shriek, scream, whistle]	[cry, shriek, yell]				((cry))

7.2.2.5. Vergleich mit typischem Sprecher/Tierstimme/Geräusch

Des weiteren greifen die Wörterbücher bei einigen Labels auf Klangvergleiche, Tierstimmen oder Geräuschen zurück, die typischerweise mit dem Laut assoziiert werden. Diese sind insofern hilfreich, als daß man die Bedeutung aufgrund von „Lauterfahrungen“ in der außersprachlichen Welt überprüfen kann. So kann die Stimme, die mit den Tierlauten einer [mouse] assoziiert wird, anhand des abgespeicherten akustischen Wissens verglichen werden. Die Stellen sind jedoch nur für die Labels **creaky** und **squeaky** besetzt.

shrill	sharp	piercing	penetrating	strident	creaky	pipng	squeaky
					[crickets] [grasshoppers] [wooden floor] [unoiled door hinge]		[mouse] [floorboards]

7.2.3. Klanglabels Gruppe II

Die Klanglabels der Gruppe II stellen die größte Gruppe. Sie gestaltet sich aber noch heterogener als Gruppe I, so daß aufgrund zusätzlicher lautlicher Merkmale, die zu den zentralen Markern der Gruppe treten, noch weitere Spezifizierungen gemacht werden müssen, weshalb zunächst die Definitionstexte und Marker-Tabellen der zentralen Gruppenvertreter betrachtet werden und die weiteren Definitionen und Marker-Tabellen den jeweiligen Untergruppen vorangestellt werden. Die folgende Tabelle zeigt zunächst wieder die Wörterbuchdefinition.

	OED	DCE	ALD
hoarse	Rough and deep-sounding , as the voice when affected with a cold , or the voice of a raven or frog ; harsh and low in pitch ; not clear and smooth like a pure musical tone; husky , croaking , raucous	if you are hoarse, or if your voice is hoarse, you speak in a low rough voice, for example because your throat is sore	(of the voice) sounding rough and harsh 2000 (of a person or voice) sounding harsh , especially because of a sore throat [...] <i>a hoarse cough/cry/scream</i>
rough	Of sounds: discordant , harsh	not sounding soft or gentle , and often rather unpleasant or angry	having an uneven or irregular surface; not level or smooth harsh (in taste, sound, etc) 2000 not smooth having a surface that is not even or regular harsh and unpleasant to taste, listen to, etc: <i>a rough wine/voice</i>
harsh	Disagreeably hard and rough to the touch, coarse in texture, rugged. Disagreeably rough to the ear; jarring, discordant	unpleasantly loud and rough	unpleasantly rough or sharp , esp to the senses stern; cruel; severe 2000 cruel, severe and unkind unpleasant to listen to: <i>a harsh voice</i>

<p>croak</p>	<p>The deep hoarse sound made by a frog or raven. Also <i>transf.</i> and <i>fig.</i></p> <p>To utter a deep, hoarse, dismal cry, as a frog or a raven</p> <p><i>transf.</i> Of persons: [...]; to speak with a hoarse, hollow utterance</p>	<p>to make a deep low sound like the sound a frog makes</p> <p>to speak in a low rough voice, as if you have a sore throat</p>	<p>deep hoarse sound, like that made by a frog</p> <p>croak sth (out) (of a person) speak or say sth with a deep hoarse voice</p> <p>2000 to make a low harsh sound, like the sound a FROG makes</p> <p>to speak or say sth with a low harsh voice: <i>I had a sore throat and could only croak</i></p>
<p>gruff</p>	<p>Coarse, coarse-grained; containing coarse or rough particles</p> <p>Of voice and speech, implying the utterance of hoarse or guttural sounds</p> <p>Rough, surly, or sour in aspect of manner; [...]</p>	<p>speaking in a rough, unfriendly voice</p>	<p>(of a person, his voice or behaviour) rough; surly</p> <p>2000 (of a voice) deep and harsh, and often sounding unfriendly</p> <p>(of a person's behaviour) unfriendly and impatient</p>
<p>raucous</p>	<p>Hoarse, rough, harsh-sounding</p>	<p>sounding unpleasantly loud</p>	<p>loud and hoarse; harsh-sounding</p> <p>2000 sounding loud and harsh</p>
<p>thick</p>	<p>In transferred senses</p> <p>Of the voice, etc.: Not clear; hoarse; having a confused or husky sound, indistinct, inarticulate; also of low pitch; deep; guttural; throaty</p>	<p>a) if someone has a thick accent, the way they speak shows clearly which particular place or part of a country they come from</p> <p>b) if someone's voice is thick, it is not as clear or high as usual, for example because they are upset</p>	<p>(of the voice) unclear, eg because one has a cold; indistinct</p> <p>(of an accent) very noticeable; strong</p> <p>2000 deep and not as clear as normal, especially because of illness and emotion</p>
<p>husky</p>	<p>Of persons and their voice: Dry in the throat so that the timbre of the voice is lost, and it sound approaches more or less a hoarse whisper. (An effect of continued speaking, laryngeal inflammation, or violent emotion)</p>	<p>a husky voice is deep, quiet, and attractive</p>	<p>(of a person or voice) dry in the throat; sounding slightly hoarse</p> <p>2000 (of a person or their voice) sounding deep, quiet and rough, sometimes in an attractive way</p>

7.2.3.1. Phonetisch-akustische Marker der Gruppe II

hoarse	rough	harsh	croak	gruff	raucous	thick	husky
		[loud]			[unpleasantly loud]		[quiet]
[harsh]	[harsh]		[harsh]	[harsh]	[harsh]		
[rough]		[rough]	[rough]	[rough]	[rough]		[rough]
		[sharp]					
[deep]			[deep]	[deep]		[deep]	[deep]
			[hoarse]	[hoarse]	[hoarse]	[hoarse]	[hoarse]
			[hollow]				
				[guttural]		[guttural]	
						[throaty]	
[husky]						[husky]	
[croaking]							
[raucous]							
							[whisper]
		[hard]					

Auch die Labels der Gruppe II zeigen in ihren Markern erhebliche Überschneidungen. Die in den Labels enthaltenen Grundparameter sind [deep] und [loud] bzw. das bereits wertende [unpleasantly loud]. Die zentralen stimmklangbeschreibenden Marker der Gruppe sind [rough] und [hoarse], dazu treten noch [harsh], [husky], [raucous] [guttural/throaty], die alle ein rauhes oder reibendes Geräusch beschreiben, das bei der Stimmproduktion durch unregelmäßige Schwingungen entsteht. Die auftretenden Marker sind wiederum eigenständige Labels.

Das Klanglabel **husky** steht in bezug auf die Lautstärke in Opposition zu den Labels **harsh** und **raucous**, da es zwar die Elemente [deep] und [hoarse] enthält, aber durch geringe Lautstärke [quiet] definiert ist. Hier zeigt sich ein „Randvertreter“ der Kategorie, der zwar viele zentrale Merkmale teilt, dem aber ein zentraler Grundparameter fehlt.

Bei **harsh** steht der Marker [sharp], der eine Label-Entsprechung in Gruppe I hat, und somit eine Affinität zur Gruppe I aufweist. Da man mit **harsh** aber wohl eher eine tiefere Tonlage assoziiert – während **sharp** eine hohe Tonlage impliziert – ist die Verbindung zu Labels wie **rough** und **hoarse** aber stärker als die zu **shrill** und **strident**.³⁸

Auch bei Gruppe II zeigt sich, daß die einzelnen Labels nur durch ein grobmaschiges Netz von Merkmalen zusammengehalten werden, was wiederum die „Familienähnlichkeit“ der Labels herausstreicht. Es müssen also nicht alle Labels durch die gleichen Marker

³⁸ Ähnlich sind sich **sharp** und **harsh** aber auch in ihren paralinguistisch-pragmatischen Eigenschaften, denn wie **sharp** ([unfriendly]) zeigt auch **harsh** eine negative Sprechereinstellung ([stern], [cruel], [severe]).

bestimmt werden, sondern die Verflechtungen untereinander zeigen ihre (lockere) Verbundenheit. Wenn beispielsweise **gruff** die lautlichen Merkmale [rough], [hoarse] und [guttural] trägt, **rough** den Marker [harsh] und **hoarse** die Marker [harsh], [rough], [husky], [raucous] und andere, so bedeutet dies, daß sie einige aber nicht alle Merkmale gemeinsam haben. In **hoarse** ist beispielsweise [guttural] nicht explizit enthalten, obwohl es wie **gruff** den Marker [rough] trägt und gleichzeitig Marker von **gruff** ist. Dennoch werden die Stimmqualitäten als ähnlich empfunden, was auch die Definitionstexte belegen. Weder die Wörterbücher noch ein Hörer sind in der Lage, eine genaue Differenzierung der Labels vorzunehmen. Die Wahl des einen oder anderen Lexems hängt dabei wohl von der Sprechsituation, der Sprecheremotion und anderen Faktoren ab. Da die Labels aber fast alle den phonetisch-akustischen Stimmklang mit einer rauhen oder reibenden Komponente benennen, scheinen sie, zumindest auf der lautlichen Ebene, bis zu einem gewissen Grad unterschiedliche *signifiants* für ein *signifié* zu sein.

7.2.3.2. Markierung durch [not x]

Bei den Definitionstexten zu den Labels der Gruppe II fällt auf, daß der Stimmklang an einigen Stellen durch die Verneinung gegenteiliger Klangkomponenten definiert wird. Dies ist sicher eine Möglichkeit für Lernerwörterbücher, die Schwierigkeit der Übersetzung aus dem akustischen Bereich mit dem eingeschränkten Vokabular zu bewältigen. Doch auch im OED findet sich diese Art der Markierung bei den Labels **hoarse** und **thick**. Es scheint, daß die Markierung durch die Negation der Quasi-Antonyme³⁹ den Vorteil hat, daß diese Bedeutungen leichter zugänglich sind als die zu definierenden Klänge. Die Marker vom Typus [not x] und negativ präfigiertem [in-x] finden sich nur für die Labels **hoarse**, **rough** und **thick**.

Die Marker [not clear], [indistinct] und [inarticulate] verweisen auf eine schlechte akustische Wahrnehmbarkeit der Stimme, also auf die rezeptive Seite, die sich aufgrund der permanent vorhandenen Geräuschkomponente – eben das Rauhe und Reibende des Stimmklangs – ergibt.

³⁹ Es handelt sich hier um eine Art Antonymie auf einer rein akustischen Ebene. Das echte Antonym zu **thick** wäre in seiner dimensional Primärbedeutung **thin**. Hier wird lediglich ein Merkmal der **thick voice**, nämlich die unklare Artikulation herausgegriffen und durch die Verneinung des Gegenteils markiert. Eine **thin voice** ist zudem nicht das Antonym der **thick voice**, sondern zeichnet sich durch ganz andere Parameter wie geringes Stimmvolumen und geringe Lautstärke aus.

Auch [not smooth] und [not soft or gentle] zeigen, daß die Stimme nicht als frei und gelöst empfunden wird, sondern daß der Eindruck der Reibung entsteht. Zudem deutet [not soft] auf eine hohe Lautstärke.

hoarse	rough	harsh	croak	gruff	raucous	thick	husky
[not clear]						[not clear]	
[not smooth]							
						[indistinct]	
						[inarticulate]	
	[not soft or gentle]						

7.2.3.3. Wertende Marker

Wie in Gruppe I tritt auch hier eine negative Wertung des Stimmklangs auf. Einzige Ausnahme bildet die Stimmqualität **husky**, die auch als [attractive] bewertet werden kann. Dies mag daran liegen, daß für diese Stimmqualität im Gegensatz zu den anderen der Gruppe II mit [quiet] eine reduzierte Lautstärke angesetzt wird.⁴⁰ Die Kombination von lauter und rauher Stimme wird als unangenehm empfunden, während Rauheit und reduzierte Lautstärke das Gegenteil bewirken.

Die Marker [discordant] und [jarring] sind als indirekte Wertungen zu verstehen, da sie die fehlende Harmonie der Stimmqualität negativ besetzen. Diese Disharmonie hängt wiederum mit dem reibenden Stimmgeräusch zusammen. Dabei ist in [jarring] zudem der negative Effekt auf den Hörer und damit die Sprecherreaktion enthalten. Die Definitionen zu **jarring** „to make someone feel annoyed or shocked“ (DCE) und vor allem „to have an unpleasant or annoying effect“ (ALD) zeigen dies. Auch wenn nicht alle Labels mit einer direkten negativen Wertung versehen werden, so kann man doch davon ausgehen, daß sie eher unangenehme Klänge beschreiben.

hoarse	rough	harsh	croak	gruff	raucous	thick	husky
	[unpleasant]	[unpleasant]			[unpleasant]		
		[jarring]					
	[discordant]	[discordant]					
							[attractive]

⁴⁰ Eine weitere Ausnahme bildet wohl **hoarse**, wenn es eine Beeinträchtigung der Stimme bei Erkältung darstellt, bei der man nicht laut sprechen kann.

7.2.3.4. Sprecherbezogene Angaben: Emotion/Paralinguistik/Pragmatik

In der realen Kommunikation zeigen die meisten Labels der Gruppe negative Gefühle und Sprechereinstellungen. Die Stimmqualität ist also bedeutungstragend und hat kommunikative Funktion. Die Labels **rough**, **gruff**, **thick** und **husky** stehen dabei primär für die Emotion ANGER. Bei **croak** weist [dismal] auf die Emotion SADNESS. Allerdings können hinter diesen Stimmen auch gesundheitliche Probleme stehen oder, besonders im Falle von **husky**, auch eine habituelle, als attraktiv empfundene Stimme. Negative Sprechereinstellungen zeigen sich bei **harsh** durch [cruel], [severe], [stern] und [unkind] und bei **gruff** durch die Marker [unfriendly] und [impatient], wozu noch [surly] tritt, das die Stimmung des Sprechers – ebenfalls negativ – beschreibt.

Diese paralinguistischen Bedeutungen sind aber mit Vorsicht zu betrachten, denn die Stimmqualitäten können habituell und damit „un-bedeutend“ sein, zudem können sie je nach Situation und Sprecher andere attitudinale und emotionale Bedeutungen annehmen.⁴¹ Es gilt also, daß die Marker nicht als absolut zu werten sind, und es wird deutlich, daß stimmklangbeschreibende Lexeme immer mehrschichtig oder polysem sind. In den meisten Fällen wird nicht nur ein Abbild des Klangs gegeben, sondern gleichzeitig Wertung und paralinguistische Information. Letztere lassen sich – wie eben angedeutet – nicht immer *per se* definieren, sondern sind kontext- und sprecherabhängig zu beurteilen.

hoarse	rough	harsh	croak	gruff	raucous	thick	husky
	[angry] [-gentle]	[stern] [cruel] [severe] [unkind]	[dismal]	[surly/sour] [unfriendly]		[angry/upset]	[violent emotion]

7.2.3.5. Vergleich mit typischem Sprecher/Tierstimme/Geräusch

Zu den Labels **hoarse** und **croak** geben die Wörterbücher Vergleiche mit dem Stimmklang von Tieren an. Mit beiden Labels assoziiert man die Tierlaute, die von einem Frosch oder einem Raben erzeugt werden⁴², die in den Definitionstexten als [frog] und [raven] auftreten

⁴¹ Die Schwierigkeiten, die sich bei der Zuordnung von Intonationsmustern zu attitudinalen und emotionalen Bedeutungen ergeben, zeigen sich auch im Bereich der Stimmqualität. Außerhalb eines Kontexts können kaum hieb- und stichfeste Aussagen gemacht werden.

⁴² Zur Lauterzeugung von Krähen und Fröschen vgl. Tembrock, *Tierstimmenforschung. Eine Einführung in die Bioakustik* (1977), 26 und 102/03.

und hier wie Marker behandelt werden. Besonders hinter der Assoziation des Nomens oder Verbs **croak** mit [frog] und [raven] steht eine syntagmatische Relation der beiden Lexeme, die deutlich Analogie zu Syntagmen wie **bark** und [dog] oder **neigh** und [hoarse] aufweist.

Stimmqualitäten aus der Gruppe II werden auch mit gesundheitlicher Beeinträchtigungen in Verbindung gebracht. Hier sind auch die Labels **thick** und **husky** einbezogen. Dabei geht es immer um eine abnormale Stimmproduktion aufgrund einer Erkältung, [sore throat]/[cold], oder aufgrund von Überanstrengung des Stimmapparats, die zu [laryngeal inflammation] führen kann.

hoarse	rough	harsh	croak	gruff	raucous	thick	husky
[raven/frog]			[like a frog/raven]				
[sore throat]			[sore throat]			[cold] [illness]	[laryngeal inflammation]

7.2.3.6. Klanglabels *throaty* und *guttural*

Wie bereits erwähnt wurde, ist die Gruppe II der Klanglabels sehr komplex. Zu den zentralen Markern treten bei einigen Labels – die ihrerseits auch als Marker für die bereits vorgestellten Labels fungieren – noch Besonderheiten, die zur Bildung von spezifischeren Untergruppen führen. Dazu gehören die synonymen Labels **throaty** und **guttural**. Eine weitere Gruppe besteht aus den Labels **rasping**, **grating** und **scratchy**, eine dritte aus **cracked** und **crackling**.

	OED	DCE	ALD
throaty	Of vocal sounds, or of the voice: Produced or modified in the throat; guttural; hoarse	a throaty laugh, cough, voice etc sounds low and rough	uttered deep in the throat; guttural sounding hoarse 2000 sounding low and rough
guttural	Of sounds or utterance: Produced in the throat.	a guttural voice or sound is or seems to be produced deep in someone's throat	(of a sound) (seeming to be) produced in the throat 2000 made or seeming to be made at the back of the throat

7.2.3.6.1. Phonetisch-akustische Marker von *throaty* und *guttural*

throaty	guttural
[rough]	
[low]	
[hoarse]	
[guttural]	
	[produced deep in the throat]

Die beiden Labels **throaty** und **guttural** gehören zur Gruppe II, da auch sie die tiefe Stimmlage und das Element „Rauheit“ tragen, die bei **throaty** als [low], [rough] und [hoarse] erscheinen. **Guttural** kann dabei als Synonym zu **throaty** gewertet werden, da es keine weiteren Merkmale trägt als den Hinweis auf den Produktionsort [produced in the throat], gleichzeitig aber als Marker von **throaty** auftritt. Die Angabe spiegelt die laienhafte Vorstellung, daß ein rauher, reibender oder krächzender Laut [deep in the throat] entsteht. Daß beim Rückschluß vom Stimmklang auf den Produktionsort impressionistische Labels zum Einsatz kommen, zeigt sich auch in der Verwendung des Verbs *seem*, das in den Definitionen von DCE und ALD auftritt. Aus physiologischer Sicht handelt es sich bei dieser Stimmqualität um unregelmäßige Schwingungen der Stimmlippen, deren „Frequenzunterschiede [...] so rasch [auftreten], daß sie nicht als Tonhöhenschwankungen, sondern einfach als **Rauheit** wahrgenommen werden.“⁴³ Die Labels sind als Marker in **gruff** und **thick** vorhanden, was ihre Gruppenzugehörigkeit bestätigt.

⁴³ Eckert/Laver, 87

7.2.3.7. Klanglabels *rasping*, *grating* und *scratchy*

	OED	DCE	ALD
rasping	To utter with a grating sound To make a grating sound; to go about complaining in an irritating voice	1 to make a rough unpleasant sound <i>my father's rasping voice</i> 2 to rub a surface with something rough	say sth in an unpleasant grating voice 2000 verb: to say sth in an unpleasant harsh voice
grating	3. That makes a grinding or creaking sound, as of two rough bodies grating together ; hence, sounding harsh or discordant	a grating sound is hard and unpleasant verb <i>grate</i> : to talk in a low rough voice	make a harsh noise by rubbing (<i>fig</i>) have an irritating effect (on a person or his nerves): His voice grates (on my ears) 2000 (of a sound or sb's voice) unpleasant and harsh to listen to
scratchy	Of sound: rough, grating . Of a sound recording: characterized by scratch	1 something that is scratchy feels rough against your skin 2 a scratchy voice or musical sound is rough and not smooth and pleasant	make marks on or in (a surface) with a sharp tool, nails, claws, etc. [...] make an unpleasant scraping sound 2000 (of a record, voice, etc.) making a rough, unpleasant sound like sth being scratched across a surface

7.2.3.7.1. Phonetisch-akustische Marker von *rasping*, *grating*, *scratchy*

rasping	grating	scratchy
	[harsh]	
	[hard]	
[rough]	[rough]	[rough]
	[low]	
[grating]		[grating]
	[grinding]	
	[creaking]	
		[scraping]

Aufgrund ihrer zentralen Marker [harsh] und [rough] gehören auch die Labels **scraping**, **rasping**, **grating** und **scratchy** der Gruppe II an. Bei diesen Labels tritt aber in den

Definitionstexten noch eine explizite Markierung des reibenden, kratzenden oder scharrenden Klangs hinzu, die sich vom jeweiligen Primärsinn des korrespondierenden Verbs ableitet. Schließlich handelt es sich bei den adjektivischen Labels um Ableitungen von solchen Verben, die ein Gegeneinanderreiben von harten Gegenständen oder ein Kratzen von scharfen Gegenständen oder Werkzeugen auf einer harten oder rauhen Oberfläche beschreiben. Die „Ursachebedingung des Geräusches“⁴⁴ ist dabei Reibung⁴⁵. Die dabei entstehenden unharmonischen Geräusche werden auf die Stimmbeschreibungen übertragen.⁴⁶ Um dies zu verdeutlichen werden im folgenden die Definition aus DCE und ALD zu den Verben **grate**, **rasp** und **scratch** gegeben. Die Verbhandlung ist in den Definitionen häufig schon mit dem entsprechenden Geräusch kombiniert, wie beispielsweise in der ALD-Definition zu **grate** durch [sharp unpleasant sound].

grate	
DCE	ALD
to rub cheese, vegetables etc against a rough or sharp surface in order to break them into small pieces	when two hard surfaces grate as the rub together, they make a sharp unpleasant sound

Das Verb **grate** wird sowohl im DCE als auch im ALD als der Vorgang des Reibens auf einer scharfen oder rauhen Oberfläche paraphrasiert. Das davon abgeleitete Stimmlabel **grating**, beschreibt also eine Stimme, die so klingt als ob man mit einem Gegenstand mit rauher Oberfläche Reibung erzeugen würde. Zu **grating** ist noch anzumerken, daß es bei **strident** und **creaky** – Labels der Gruppe I – als Marker [grating] auftritt. Auch hier manifestiert sich die Heterogenität der Gruppen, ihre Existenz im Sinne der „Familienähnlichkeit“ und unscharfer Kategoriegrenzen. Die folgenden Verbdefinition von **rasp** und **scratch** zeigen wiederum die Verbindung zu **grate**.

⁴⁴ Leisi, *Praxis der englischen Semantik*, 109

⁴⁵ Leisi, 109, führt in seiner Übersicht zu Geräuschwörtern die Verben *grate*, *scrape* und *rustle* als „bestimmte Geräusche“ mit „bestimmter Ursache“ – in diesem Fall Reibung – an.

⁴⁶ Ähnliche geräuschbeschreibende Labels sind **gritty** und **gravelly**, die allerdings nicht als Korpusbelege auftreten. Die Wörterbücher verzeichnen für **gravelly** aber eine Kollokation mit *voice*. Die Marker sind [rough], [deep] und der implizite Klangvergleich [sounds like gravels]. Für **gritty** besteht keine Kollokation mit *voice*, es steht aber der Marker [grating], der eine Affinität des Klangs zur Gruppe um **grating** zeigt. Beide Labels enthalten einen impliziten Geräuschvergleich, der für **gritty** und **gravelly** mit „knirschend“ übersetzt werden kann. Das Label **gravelly** trägt die für Gruppe II zentralen Marker [rough] und [deep] und **gritty** ist mit der oben genannten Untergruppe durch [grating] verbunden. Bei diesen Labels tritt aber stärker als bei **grating**, **rasping**, **scraping** und **scratchy** der Materialvergleich hinzu. Bei letzteren erinnert der Klang an unbestimmte harte oder rauhe Gegenstände, die gegeneinander reiben. Bei Labels wie **rough** oder **hoarse** fehlt dieser Material- oder Oberflächenvergleich gänzlich. **Gritty** und **gravelly** sind jedoch beide von ihren jeweiligen Nomen abgeleitet, die im Deutschen mit „Schotter“, „Split“ oder „Kieselsteine“ übersetzt werden. Diese stimmbeschreibenden Labels geben den Vergleich mit dem Geräusch wieder, das beim Laufen auf einem solchen Untergrund entsteht. In der Stimmbeschreibung liegt demnach eine „so als ob-Relation“ vor.

rasp	
DCE	ALD
to rub a surface with something rough	to rub a surface with a rasp or with sth rough that works of reels like a rasp

scratch	
DCE	ALD
to make a rough sound by moving something sharp across a surface	to make an irritating noise by rubbing sth with sth sharp

Fast identisch mit **grate** sind die Definitionen zu **rasp** und **scratch**. Die drei Labels können daher als Quasi-Synonyme angesehen werden. Auch diese Verben beschreiben eine Handlung bei der rauhe oder scharfe Gegenstände aufeinander reiben, und so ein unharmonisches Geräusch produzieren.

7.2.3.7.2. Wertende Marker

Auch diese Klänge, die ja eine disharmonische Geräuschkomponente enthalten, werden vom Hörer als unangenehm empfunden. Sie reihen sich dadurch in die Wertungen der Labels wie **rough**, **harsh** und **raucous** ein. Es besteht darüber hinaus auch eine Verbindung zu den Labels der Gruppe I, die ja zum Großteil ebenfalls als [unpleasant] empfunden werden.

scraping	rasping	grating	scratchy
[unpleasant]	[unpleasant]	[unpleasant]	[unpleasant]
		[discordant]	

7.2.3.8. Klanglabels *cracked* und *crackle*

	OED	DCE	ALD
cracked	Of the voice: Sounding like a cracked bell, broken in musical quality or clearness .	someone's voice that is cracked sounds rough and uncontrolled Verb <i>crack</i> : to make a quick loud sound like the sound of something breaking , or to make something do this	(cause sth to) make a sharp sound (of the voice) change in depth, loudness, etc suddenly and uncontrollably 2000 (of sb's voice) sounding rough with sudden changes in how loud or high it is, because the person is upset
crackle		to make repeated short sounds like something burning in a fire	make small cracking sounds as when dry sticks burn 2000 make short sharp sounds like sth that is burning in a fire

7.2.3.8.1. Phonetisch-akustische Marker von *cracked* und *crackle*

cracked	crackle
[loud]	[short]
[rough]	[repeated]
[sharp]	
[uncontrolled]	
[sounds like breaking]	[cracking sounds]
[sudden change in loudness/pitch]	[like fire]

Das Label **cracked** hat zwei Bedeutungen, die sich in unterschiedlichen Übersetzungen widerspiegeln, je nachdem ob es sich um ein Geräusch oder um eine Stimme handelt. Das durch **cracked** beschriebene Geräusch bedeutet „knacken“ oder „krachen“ (Collins). Wie **gritty** und **gravelly** enthält auch **cracked** eine Klangimitation⁴⁷, da es an das Geräusch

⁴⁷ Vgl. Marchand, *The Categories and Types of Present-Day English Word-Formation*, 410: „/kr/ introduces words, denoting jarring, harsh, or grating sounds or twisted movement or position“. Das Zitat setzt zur Beschreibung der Lautimitation die durch initiales /kr/ entsteht, „harsh“ und „grating“, was auf die Verwandtschaft dieser Labels schließen läßt. In diese Gruppe fallen laut Marchand die Verben **crack** und

erinnert, das bei der Durchführung der Verbhandlung – dem Brechen von Materialien – entsteht⁴⁸. Hier wirkt der Marker [like the sound of breaking]. Das Zerbrechen von Holz oder Porzellan erzeugt ein sehr kurzes Geräusch, was sich in dem Marker [short] zur Verbdefinition des DCE, aber auch in [sharp] zeigt, dessen Label-Variante in der Definition des DCE wiederum den Marker [short] trägt.

Als Beschreibung der Stimme wird **crack** im Sinne von „versagen“ (Collins) oder als Zeichen des Stimmbruchs verwendet. Die Stimmqualität zeigt hier einen [sudden change in loudness/pitch], in dem sich [strong emotions] manifestieren. Der plötzliche Stimmwechsel spiegelt wohl die Idee eines kurzen Geräuschs wieder. Allerdings ist es auch möglich, über einen längeren Zeitraum mit einer **cracked voice** zu sprechen. Diese Phase, in der die Stimme extrem [rough] ist, kann als die Vorstufe zum endgültigen Stimmversagen angesehen werden. In jedem Fall hat der Sprecher keine Kontrolle über seine Stimme, was der Marker [uncontrolled] zeigt. Somit kann die Stimmqualität als paralinguistisches Zeichen von Emotionen wie FEAR oder SADNESS verstanden werden.

Anders verhält sich die Lautqualität, die durch das iterative Verb (vgl. den Marker [repeated]) **crackle** beschrieben wird. Hier besteht die Assoziation zum Klang, der beim Verbrennen von Holz entsteht. Dementsprechend wird das Geräusch mit „knistern“ oder „prasseln“ (Collins) wiedergegeben.⁴⁹

Bei den Korpusbeispielen heißt es also, darauf zu achten, welche Bedeutung aufgrund des Kontextes oder anderer stimmbeschreibender Elemente zu favorisieren ist. Anders als **cracked** verfügt **crackle** nicht über einen Wörterbucheintrag, bei dem Gebrauch in Verbindung mit der Stimme explizit definiert wird. Somit ist die Verbindung von **crackle** und **voice** ein impliziter Klangvergleich.

crackle, aber auch **croak**. Bei **crackle** verweist die Verbendung *-le* zudem auf eine Serie von kurzen Lauten (vgl. Marchand, 322).

⁴⁸ Leisi, 109, klassifiziert das „bestimmte Geräusch“ *crack* unter der „bestimmten Ursache“ Zertrümmerung. Er denkt dabei wohl nicht an das Material Holz, sondern eher an Porzellan, da man letzteres eher mit Zertrümmern assoziiert. Hinsichtlich der Stimme, ergibt sich aus Leisis Klassifizierung kein Anhaltspunkt.

⁴⁹ Für **crackle** bestehen aber noch mehrere Kollokationen (Collins): (*dry leaves*) rascheln, (*paper*) knistern, (*fire*) knistern, prasseln, (*twigs, telephone line*) knacken, (*machine gun*) knattern, (*bacon*) brutzeln. Hier handelt es sich ausschließlich um nicht-menschliche Geräuschproduzenten. Die Klangbezeichnung wird aber analog für die menschliche Stimme eingesetzt.

7.2.4. Klanglabels Gruppe III

	OED	DCE	ALD
booming	The emitting or a deep, resonant sound Making a deep hollow reverberating sound	to say something in a loud deep voice	make a deep hollow resonant sound 2000 verb: to make a loud deep sound: <i>Outside, thunder boomed and crashed</i>
rumbling	To make a long, heavy, continuous sound Of thunder or other natural causes	to make a series of long low sounds, especially a long distance away from you	make a deep heavy continuous sound 2000 verb: to make a long deep sound or series of sounds : <i>The machine rumbled as it started up – thunder rumbling</i>
resonant	Of sounds: Re-echoing, resounding, continuing to sound or ring	a resonant sound is deep, loud, and clear, and continues for a long time <i>the violin's smooth, resonant tone</i>	(of sound) continuing to echo; resounding: deep resonant notes, voices 2000 (of sound) deep, clear and continuing for a long time: <i>a deep resonant voice</i>
sonorous	Having a loud, deep, or resonant character	having a pleasantly deep loud sound	having a full deep sound 2000 having a pleasant full deep sound
vibrant	Of sound: Characterized by, exhibiting, vibration; resonant	full of activity or energy in a way that is exciting and attractive	vibrating strongly; resonant (fig) full of life and energy 2000 full of life and energy (of music, sounds, etc.) loud and powerful
growling	Verb <i>growl</i> : Of an animal: To utter a low guttural sound, expressive of rising anger . Of thunder, etc.: To rumble Of persons: To murmur angrily . Of a wind instrument : to make a low, rasping sound. Of a musician: to make such a sound on an instrument.	if an animal growls, it makes a long deep angry sound to say something in a low angry voice	(of animals or thunder) make a low threatening sound say sth in a low threatening voice 2000 (of animals, especially dogs) to make a low sound in the throat , usually as a sign of anger 2 to say sth in a low angry voice

ringing	Having or giving the sound of a bell , or of some metallic body; resounding , resonant .	a ringing sound or voice is loud and clear	make a clear resonant sound, usu like that of a bell being struck 2000 loud and clear : <i>a ringing voice</i>
----------------	--	--	--

7.2.4.1. Phonetisch-akustische Marker der Gruppe III

booming	rumbling	resonant	sonorous	vibrant	growling	ringing
[loud]		[loud]	[loud]	[loud]		[loud]
[deep]	[deep]	[deep]	[deep]		[deep]	
[resonant]			[resonant]	[resonant]		[resonant]
		[re-echoing]				
		[resounding]				[resounding]
[reverberating]	[continuous]	[continuing]				
	[long]				[long]	
	[heavy]					
			[full]			
		[clear]				[clear]
[hollow]						
					[guttural]	

Das gemeinsame akustische Merkmal der Labels aus Gruppe III wird durch die Grundparameter [loud] und [deep], aber vor allem durch den nachhallenden bzw. pulsierenden akustischen Eindruck⁵⁰ bestimmt, der durch die Marker [resounding], [re-echoing], [reverberating] und [resonant], das selbst als Label erscheint, dargestellt wird. Zudem bedingt das Nachhallende der Stimmen, daß der Klang andauernd ist, was sich durch die Marker [continuous] und [long] ausdrückt. Dies ist zum Beispiel bei **sharp** anders, das durch [short] mit einem kurzen Laut assoziiert wird.

⁵⁰ Vgl. auch Marchand, 399: „/m/, /n/, /N/ at the end or in the middle of a word express continuous vibrating sounds“. Zu dieser Gruppe zählt auch **rumble**. Allerdings scheinen nicht nur die Nasallaute, mit denen man das Geräusch von Summen assoziiert für den Eindruck des vibrierenden Tons verantwortlich zu sein, sondern auch die Verbendung *-le*: „Verbs in *-le* denote (usually quick, rapid, nimble) repetition of short, small movements, often with the shade of jerkiness. There is a smaller group of sound verbs expressive of a series of little or unimportant sounds“ (Marchand, 322). Neben **rumble** steht für diese Verbgruppe auch **crackle**, **giggle**, **mumble** und **whistle**, die ebenfalls als Stimmlabels erscheinen. Allerdings muß man hier hinsichtlich Lautstärke und Tonhöhe differenzieren, denn **giggle** mag mit **rumble** zwar die Lautimpression gemeinsam haben, aber es stehen sich die Grundparameter [high] und [deep] gegenüber.

Diese Gruppe läßt sich eindeutiger von den beiden ersten Gruppen abgrenzen, als die Gruppen I und II voneinander. Allerdings gibt es auch hier zusätzliche Merkmale, die die Labels etwas vom Zentrum der Gruppe wegrücken. Die metaphorischen Marker [heavy] und [full] für **rumbling** und **sonorous** benennen zusätzlich die Klangfülle bzw. Klangschwere, die sich aber aus der tiefen Tonlage und dem Nachhallen ergeben. **Booming** trägt noch den Marker [hollow], es wird also mit dem Klang verglichen, den ein hohler Körper produziert, wenn er in Schwingung versetzt wird. Als [clear] werden **resonant** und **ringing** empfunden, hier spielt also die gute Wahrnehmbarkeit eine Rolle.

Growling steht nicht im Zentrum der Gruppe, da sich hier der nachhallende, pulsierende Effekt wohl am wenigsten bemerkbar macht. Dennoch wird es hier mit eingeschlossen, da es ebenfalls durch [deep] gekennzeichnet wird, und auch [long] für ein länger andauerndes Geräusch steht. Der Marker [guttural] tritt nur bei **growling** auf. Es besteht also eine Verbindung zur Produktionsweise den Labels der Gruppe II. Die Reibekomponente ist jedoch nicht ausgeprägt. Da das Label – wie im folgenden noch gezeigt wird – wie **rumbling** und **booming** mit [thunder] assoziiert wird, erscheint eine Einordnung in die Gruppe III gerechtfertigt. Allerdings wird man **growling** in erster Linie mit Tierlauten assoziieren.

Das Label **ringing** zeigt die zentralen Kriterien der Gruppe III, allerdings unterscheidet es sich von den beiden anderen Labels dadurch, daß es als einziges nicht durch die tiefe Tonlage [deep] markiert ist, also nicht ausschließlich in einer tiefen Tonlage vorkommt. Der Vergleich mit einer Glocke ([bell]), die sowohl einen hohen als auch einen tiefen Ton hervorbringen kann, unterstreicht dies.

7.2.4.2. Wertende Marker

Eine direkte Wertung bietet die Definition zu **sonorous**, bei der die Grundparameter [deep] und [loud] als angenehm empfunden werden. Dies bedeutet, daß die Abweichung von der Durchschnittstonhöhe und Durchschnittslautstärke nicht allzu groß sein kann, da dies sonst eine negative Wertung zur Folge hätte. Eine Stimme mit der Qualität **vibrant** wird ebenfalls als positiv bewertet, was die Marker [exciting] und [attractive] belegen. Zudem liegt in [energy] eine indirekte Wertung des Sprechercharakters, denn diese Stimmqualität läßt auf eine selbstsichere und aktive Persönlichkeit schließen.

booming	rumbling	resonant	sonorous	vibrant	growling	ringing
			[pleasantly deep loud sound]	[energy] [exciting] [attractive]		

7.2.4.3. Sprecherbezogene Angaben: Emotion/Paralinguistik/Pragmatik

Zum Label **growling** geben die Wörterbücher zwei pragmatische und paralinguistische Informationen an. Da diese Stimmqualität, wie bereits erwähnt, mit dem Knurren von Hunden in Verbindung gebracht werden kann, einem Laut, den die Tiere als Drohgebärde gebrauchen, wird diese „Kommunikationsabsicht“ auch auf die menschliche Kommunikation übertragen. Diese paralinguistische Bedeutung zeigt sich im Marker [threat]. Zudem ist **growling** Ausdruck der Emotion ANGER, die als Marker [anger] erscheint. Die anderen Labels sind nicht explizit markiert, können aber je nach Situation und Sprecherabsicht paralinguistische Informationen enthalten, oder losgelöst von Kontexten, habituelles Kennzeichen eines Sprechers sein.

booming	rumbling	resonant	sonorous	vibrant	growling	ringing
					[threat] [anger]	

7.2.4.4. Vergleich mit typischem Sprecher/Tierstimme/Geräusch

Sowohl **booming**, **rumbling** als auch **growling** werden mit dem Klang von [thunder], also Donnerrollen, verglichen. Das Label **growling** bezeichnet Tierlaute, womit das Knurren z.B. von Hunden gemeint ist. Wie bereits erwähnt, wird **ringing** in Zusammenhang mit [bell] gesehen. Auch der Klangvergleich mit einem [metallic body] bietet eine Vergleichsbasis, anhand derer der entsprechende Stimmklang überprüft werden kann.⁵¹

booming	rumbling	resonant	sonorous	vibrant	growling	ringing
[thunder]	[thunder]				[thunder] [animal]	[bell] [metallic body]

⁵¹ **Metallic** erscheint auch als eigenständiges metaphorisches Label.

7.2.5. Weitere Klanglabels: *tinkly* und *nasal*

	OED	DCE	ALD
tinkle	To give forth a series of short light sharp ringing sounds. Said of bells , musical instruments, and other resonant objects Nomen <i>tinkling</i> : A succession of short light ringing sounds, as of a cymbal or a small bell ; jingling.	to make light ringing sounds, or to make something do this <i>a tinkling bell</i>	Nomen: series of short light ringing sounds 2000 to make a series of light ringing sounds

An dieser Stelle lassen sich noch zwei weitere klangbeschreibende Labels anführen, die sich keiner der drei vorgeschlagenen Gruppen zuordnen lassen. Dazu gehört zum einen das Label **tinkly**, das mit seinen Markern [light], [high], [ringing] und der Kollokation mit [bell] zwar Affinität zu **ringing** zeigt, da es sich aber um einen Ton mit geringer Lautstärke handelt, nicht in die Gruppe III der Klanglabels aufgenommen werden kann.

	OED	DCE	ALD
nasal	Of speech, etc.: characterized, to an unusual extent , by the presence of nasal or nasalized sounds .	a sound or voice that is nasal comes mainly through your nose <i>He spoke in a high nasal voice.</i>	<i>a nasal voice</i> , ie one which produces sounds through both the nose and the mouth 2000 produced partly through the nose

Eine Sonderstellung nimmt auch das Label **nasal** ein, da es eine spezifische Produktionsweise der Stimme beschreibt, die keine Gemeinsamkeit mit anderen aufweist. Zum einen ist **nasal** im generellen Sprachgebrauch im Sinne von „näselnder Stimme“ verankert, zum anderen beschreibt das Label phonetisch⁵² die Stimmqualität, die durch Absenkung des Gaumensegels und den Austritt des Luftstroms aus der Nasenhöhle erreicht wird. Zu nasalen Stimmen ist anzumerken, daß sie in der Regel – treten sie als habituelles Merkmal und in [unusual extent] auf – als unschön empfunden werden, da als Zeichen von Arroganz⁵³ bewertet werden. Sie können aber auch ein neutral bewertetes Kennzeichen eines bestimmten Akzents⁵⁴ sein oder

⁵² Bei Laver erscheint dieses „phonetic label“ als **nasalised**, also im Gegensatz zu den „impressionistic labels“ als „part of the established phonetic vocabulary“.

⁵³ Vgl. Eckert/Laver, 117

⁵⁴ Vgl. Eckert/Laver, 114/115.

bei vorübergehender Beeinträchtigung der Stimme durch Erkältung entstehen.⁵⁵ Der Beispielsatz des DCE, der die Labels **high** und **nasal** kombiniert, zeigt, daß diese Produktionsweise automatisch mit einer hohen Tonlage assoziiert wird.

7.3. Zusammenfassung

Die gut 30 in Gruppen zusammengefaßten Labels sind als Herzstück der Stimmbeschreibung zu verstehen. Mit ihnen rückt der Beschreibende sehr nah an den „wahren“ Klang einer Stimme, an das was im allgemeinen als *voice quality* verstanden wird. Die Klanglabels können differenziertere Informationen als die Grundparameter vermitteln, und somit auf individuelle Unterschiede eingehen. Gleichzeitig zeigt die Analyse aber auch die Grenzen der Labels. Sie benennen zwar reibende, durchdringende und pulsierende Merkmale der Stimmen, doch kann man an vielen Stellen kaum festlegen, was das eine Label vom anderen unterscheidet. Die Überlappungen in der Definition spiegeln die Undifferenziertheit in der realen Welt. Im Label-Modell Lavers werden diese stimmbeschreibenden Adjektive als *impressionistic labels* bezeichnet. Dies bedeutet, daß sie eben immer nur die Vorstellung, die sich der Hörer in der Regel von einem bestimmten Klang macht, wiedergeben. Es gibt dabei aber keine Eins-zu-Eins-Entsprechung von Klangfaktoren und Bezeichnung, also von *signifié* und *signifiant*. Zudem nehmen Labels je nach Kontext auch ganz unterschiedliche paralinguistische Bedeutungen an. Deshalb ist es wichtig, Stimme – anders als Laver und Brown, die lediglich eine Auflistung der *signifiants* und ihren Produktionsweisen bieten – im Textzusammenhang zu analysieren.

Die getroffene Einteilung ist durchaus angreifbar. So könnte argumentiert werden, daß besonders zwischen den Labels der Gruppe I und II ein Unterschied kaum auszumachen ist. Da eine eindeutige Definition der Labels selbst den Wörterbüchern unmöglich scheint, basieren die Grenzziehungen auch auf persönlichen Klang- und Stimmvorstellungen.

⁵⁵ Daneben tritt Nasalität als „**antizipatorische Nasalität**“ (Eckert/Laver, 114) ganz natürlich bei der Artikulation bestimmter Lautkombinationen auf. Auf der CD zur Eckert/Lavers Buch werden als Beispiele die Wörter *pingeling*, *ringelrangel*, *train* und *home* aufgeführt (Hörbeispiel: CD 46). Zudem tritt Nasalität bei „sinnlichen Genüssen und Wohlbehagen“ und bei „erotischen Themen“ (117) auf. Diese Bedeutungen nasaler Stimmen werden aber in den wenigen Korpusbeispielen nicht angesprochen. Bei ihnen geht es in der Regel darum, die Stimme und damit den Sprecher negativ zu kennzeichnen.

8. Grundparameter in Einfach- und Mehrfachmarkierung

Im vorangegangenen Kapitel wurden erste Überlegungen zu einer semantisch gerechtfertigten Aufteilung von stimmbeschreibenden Lexemen gemacht. Dieses Kapitel untersucht nun anhand von konkreten Korpusbeispielen die Kombinationsmöglichkeiten der Grundparameter Tonhöhe, Lautstärke und Sprechtempo mit anderen Grundparametern, Klanglabels der Gruppen I bis III, sprecherbezogenen und anderen Stimmangaben.¹ Die Einteilung erfolgt in Einfach- und Zweifachmarkierungen, an die sich komplexere Stimmbeschreibungen mit dem jeweiligen Grundparameter anschließen.² Generell läßt sich sagen, daß einfachmarkierte Stimmbeschreibungen mit nur einem Grundparameter-Label weniger häufig vorkommen als mehrfachmarkierte, in denen durch weitere Adjektive, Nomen oder komplexerer Umschreibungen ein detaillierteres Klangbild entworfen wird. Dies mag daran liegen, daß die Aussagekraft der Basiskategorien *per se* sehr gering ist und Autoren den Stimmen ihren fiktionalen Figuren durch Mehrfachmarkierungen mehr Substanz, Plastizität und Individualität verleihen möchten. Zweifachmarkierungen sind dabei die am häufigsten auftretenden Stimmbeschreibungen. Sie ergänzen Grundparameter durch eine Spezifizierung des Stimmklangs, sind aber in den meisten Fällen noch so transparent, daß der Leser die darin enthaltene Bedeutung leicht entschlüsseln kann. Deshalb können sie als ökonomisches Stimmbeschreibungsmittel verstanden werden. Anders sieht dies bei längeren Beschreibungen aus, die die Stimme mit Informationen zu Klang, Sprechercharakteristika, Interaktion und poetisierenden Vergleichen teilweise geradezu überfrachten und eine realistische Stimmbeschreibung zugunsten von Effekthascherei aufgeben. Eine Interpretation dieser Beispiele gestaltet sich oft schwierig, da die Ebenen von Encodierung und Decodierung – die klangliche Vorstellungswelt des Autors und die Nachvollziehbarkeit des individuellen Lesers – mitunter nicht kongruieren. Daß Autoren in manchen Fällen lediglich daran interessiert sind, beim Leser einen bestimmten Effekt zu erzielen, zeigt sich an Kombinationen, die sich vom semantischen Standpunkt aus widersprechen und deren Lautkombination logisch nicht nachvollziehbar ist. Während man auch in der Alltagssprache einfacheren Stimmbeschreibungen begegnen kann, sind komplexe Mehrfachkombinationen ein literarisches

¹ Eine Vorwegnahme von Themen, die erst in späteren Kapiteln behandelt werden – wie z.B. der gesamte sprecherbezogene und metaphorische Bereich – läßt sich dabei nicht vermeiden. Da der einführende Überblick aber einen Anhaltspunkt zum gesamten „Stimmbeschreibungsmaterial“ gibt, sollte es dabei keine Verständnisschwierigkeiten geben.

² Dort wo bestimmte Zweifachpatterns durch ein weiteres Label ergänzt werden, werden diese aus Gründen der Übersichtlichkeit und Ökonomie gemeinsam betrachtet, so daß die Trennung von Zweifachmarkierung und komplexer Stimmendarstellung nicht immer durchgeführt wird.

Produkt, durch das der Autor versucht, möglichst viele Eindrücke zu übermitteln, um dadurch den Leser zu lenken und seine Vorstellung von der fiktionalen Figur zu bestimmen.

8.1. Einfach- und Mehrfachmarkierung mit *high* und *deep/low*

Sieht man die Korpusbeispiele mit den Labels **high** und **deep** in ihrer Gesamtheit, so fällt auf, daß Tonhöhen-Labels in Zweifachkombinationen meist an erster Stelle auftreten und sich das semantisch komplexere Lexem, wie etwa bei **high baying** (LJ 39), anschließt. Dies könnte die Tatsache widerspiegeln, daß Menschen die Grundparameter Tonhöhe, Lautstärke und Sprechtempo besonders schnell anhand ihres kulturabhängigen Koordinatensystems einordnen können, und andere Stimmerkmale, wie beispielsweise die Klanglabels schwieriger zu definieren sind. Es könnte sich darin aber auch ein informationsstrukturierendes Phänomen abzeichnen, demzufolge das einfache Lexem dem komplexen vorausgeht.

8.1.1. Einfachmarkierung mit *high*

Erstaunlicherweise erscheint das Tonhöhenlabel **high** als Einfachmarkierung in den Korpusbeispielen nur in einem Textbeleg mit dem prämodifizierenden Amplifier *very*. Dies bestätigt die These, daß der Grundparameter allein nur wenig semantisches Potential hat. Im Beispiel CG 97 steht die Stimme des „old man“, die durch *very* an einen extremen Punkt der Tonhöhenskala gerückt wird, in Kontrast zum Sprechergeschlecht. Zwar werden Männerstimmen im Alter höher – Frauenstimmen dagegen tiefer³ –, doch sind sie immer noch deutlich tiefer als Frauenstimmen. Mit dieser Stimmbeschreibung soll jedoch die besonders auffällig hohe Stimme des Mannes gekennzeichnet werden, die von der normalen Sprechstimmennorm abweicht. Das Beispiel beschreibt eine habituelle Stimmqualität, weshalb auch die Normabweichung stärker empfunden wird als bei einer zeitlich begrenzten, situationellen Stimmqualität. Für den Leser wird die Figur des alten Mannes, eine für den Gesamtplot irrelevante Nebenfigur, erst durch seine ungewöhnliche Stimme interessant. Man kann sagen, daß es generell die auffälligen, normabweichenden Stimmen sind, die besonders

³ Vgl. Habermann, *Stimme und Sprache*, 149

häufig in Texten beschrieben werden, was natürlich damit verbunden ist, daß das Ungewöhnliche immer interessanter und damit „darstellungswürdiger“ ist.

As soon as he saw us coming, the old man there took up his big steel teapot and filled two cups.	He had a	very	high-pitched	voice.	CG 97
---	----------	-------------	---------------------	--------	-------

8.1.2. Zweifachmarkierung mit *high*

Die Zweifachmarkierungen, bei denen eine Stelle durch das Tonhöhen-Label **high** besetzt ist, sind sehr zahlreich. Deshalb ist es möglich, eine weitere Unterteilung zu treffen. Das Label **high** tritt in Kombination mit den Klanglabels der Gruppen I bis III und mit anderen lautindizierenden Labels auf. Es wird zudem mit verschiedenen sprecherbezogenen Angaben kombiniert, die den Sprecher identifizieren, seine Gefühle darstellen oder Hinweise auf Pragmatik und Interaktion geben.⁴

8.1.2.1. *high* + Klanglabel

- **high + shrill**

Bei der Kombination von **high** und **shrill** liegt ein Fall von Zweifachmarkierung vor, bei dem das erste Element gleichzeitig ein semantisches Merkmal des zweiten Elements darstellt. **Shrill** wird in den Wörterbüchern bereits mit dem Marker [high] definiert, trägt also in sich eine Angabe zur Tonhöhe.⁵

Im Beispiel SEA 106 trägt die Stimme paralinguistische Bedeutung, denn **high and shrill** stehen für die Emotion ANGER. Ohne den Textzusammenhang wäre eine korrekte

⁴ Um das Kapitel etwas übersichtlicher zu gestalten, werden zu den einzelnen Unterkapiteln wie „**high** + Klanglabel“ teilweise noch die jeweiligen Kombinationen mit den Labels wie „**high + cracked**“ in Form von Aufzählungspunkten aufgeführt.

⁵ Auffallend ist, daß innerhalb des Korpus fast ausschließlich Frauenstimmen mit dem Label **shrill** charakterisiert werden. Dies mag daran liegen, daß die von Natur aus tiefere Männerstimme kaum eine so hohe, durchdringende Stimmqualität annehmen kann. Eine Kombination von **deep** und **shrill** wäre aufgrund des Tonhöhen-Markers von **shrill** unlogisch. Vgl. dazu auch die Beispiele unter **shrill** im Kapitel „Klanglabels in Einfach- und Mehrfachmarkierung“.

Interpretation der Stimme allerdings nicht möglich, denn die Stimmqualität könnte auch eine normabweichende habituelle sein. Da es sich in dieser Szene jedoch um ein Streitgespräch handelt, ist die hohe, schrille Stimme eindeutig als Zeichen von Ärger und Wut zu interpretieren. Es scheint, daß die ruhige und kühle Reaktion des Ich-Erzählers, dessen Stimme durch **cold and calm** markiert wird, diese Gefühle in der Sprecherin zusätzlich anfachen. Ein Indiz dafür sind auch die Gesichtszüge der Sprecherin – „hollows under her eyes, her drooping mouth, her thin, strained face“ – die zusammen mit der Stimme nicht nur auf ANGER, sondern auch auf Hysterie verweisen. Die Figurendisposition wird also sowohl durch den nonverbalen akustischen als auch der nonverbalen nicht-akustischen Kanal vermittelt. Der stimmliche Kontrast zwischen **cold and calm** und **high and shrill**, mit denen in dieser Szene die beiden Hauptcharaktere in *Wide Sargasso Sea* – der Ich-Erzähler, ein eher kühler Engländer, und seine Frau Antoinette, eine temperamentvolle Kreolin – ausgestattet werden, spiegelt nicht nur das Streitgespräch, sondern auch das Gesamtverhältnis der beiden Figuren wieder. Die situationelle Stimmangabe steht dabei exemplarisch für die beiden unterschiedlichen Mentalitäten und hat über die Szene hinaus Einfluß auf das Verständnis des Romans.

<p>‘You saw him,’ she said. ‘I know what he told you. That my mother was mad and an infamous woman and that my little brother who died was born a cretin, an idiot, and that I am a mad girl too. That is what he told you, isn’t it?’</p> <p>‘Yes, that was his story, and is any of it true?’ I said, cold and calm.</p> <p>One of the candles flared up and I saw the hollows under her eyes, her drooping mouth, her thin, strained face.</p> <p>‘We wont talk about it now,’ I said. ‘Rest tonight.’</p> <p>Her voice was</p>	high	and	shrill.	SEA 106
--	-------------	-----	----------------	------------

- **high + cracked**

Gleiche Kombinationen, die von unterschiedlichen Autoren stammen, sind in der Regel ein gutes Indiz für das „Funktionieren“ der Stimmbeschreibung. Der parallele Encodierungsprozeß zeigt, daß die Stimmbeschreibung mehr als eine idiosynkratische Klangvorstellung beinhaltet, und damit allgemein nachvollziehbar ist. Die Beispiele NEF 215 und OS 142 kombinieren die Labels **high** und **cracked**. Das Klanglabel **cracked** trägt die Marker [rough] und [uncontrolled] (DCE), und beschreibt die brechende Stimme kurz vor dem Versagen. Zudem steht es für den akustischen Effekt der rauhen Stimme, der allen Labels der Gruppe II

gemeinsam ist. Für die Gesamtbedeutung der Stimmcharakterisierung entscheidend ist jedoch die paralinguistische Bedeutung von **cracked**, denn die Rauheit und das anschließende Versagen der Stimme ist immer als Zeichen von extremen, negativen Emotionen zu lesen, über die der Sprecher keine Kontrolle mehr hat. Der Marker [uncontrolled] in **cracked** zeigt, daß sich dieser Kontrollverlust in der Stimme manifestiert. Auch die hohe Tonlage bzw. das Ansteigen der Tonhöhe, das durch den Grundparameter **high** markiert wird, indiziert vorwiegend negative Gefühle wie FEAR und ANGER.⁶

Als Zeichen von FEAR ist auch die Stimme in NEF 215 zu interpretieren. Winston, dem in dieser Szene von *Nineteen Eighty-Four* von O'Brien Folter angedroht wird, verliert die Kontrolle über seine Stimme und signalisiert seine panische Angst. Durch das Sprechverb **cried out** tritt zudem die Lautstärkekomponente [loud] hinzu, die ebenfalls Kennzeichen der Emotion ist. Die Metasprache ergänzt dabei den in der Objektsprache formulierten Ausrufungssatz, der schon auf der linguistischen Ebene die emotionale Bedeutung andeutet.⁷ An diesem Beispiel kann man sehr gut erkennen, daß sich das *signifié* nicht aus der Addition der Einzelsegmente des *signifiants* ergeben. Zwar nimmt der Leser die akustischen Parameter der Stimme wahr, doch übersetzt er diese aufgrund seines Weltwissens in die paralinguistische Bedeutung.

“You can’t do that!” he cried out in a	high	cracked	voice.	NEF 215
---	-------------	----------------	--------	---------

Auch in OS 142 ist die Stimmqualität Ausdruck starker seelischer Anspannung, die hier einleitend durch „shocked“ bezeichnet wird. Daß eine solche Stimme eine starke Abweichung von der normalen Stimmqualität darstellt zeigt das zusätzliche eingesetzte wertende Label **unnatural**. Der Textstelle geht das Auffinden des ermordeten Mr. Gerard voraus, weshalb der Sprecher in dieser Szene für einige Schocksekunden nicht in der Lage ist, seinem Telefonpartner zu antworten und seine anschließenden Worte nur unter großer Anstrengung hervorbringen kann. Auch hier hat der Sprecher keine Kontrolle über seine Stimme.

⁶ Vgl. dazu Brown, 138: Für die Emotion/Sprecherhaltung *crossly/angrily* verzeichnet Brown die paralinguistischen Kennzeichen *extended pitch span* und *raised placing in voice range*. Für *anxious/worried/nervous* ist die *pitch span* nicht genau definiert, sie kann also *unmarked*, *extended* oder *restricted* sein, was sich mit den Alltagsbeobachtungen deckt, daß verärgerte Personen sowohl mit hohen Tonhöhenschwankungen als auch mit monotoner Stimme sprechen. Die Kategorie *placing in voice range* wird mit *raised* markiert.

⁷ Ohne den Kontext und die Stimmbeschreibung wäre „You can’t do that!“ allerdings auch als indirekter Sprechakt zu verstehen, der ein Verbot oder eine Drohung ausspricht. Dies würde in realer Kommunikation wiederum eine entsprechende Stimmqualität und Intonation erfordern, die diese Aussagebedeutung festlegen.

George, shocked into initial silence, managed to say that Mr. Gerard wasn't available. Even to his ears, his voice sounded	high,	cracked,	unnatural.	OS 142
---	--------------	-----------------	-------------------	--------

8.1.2.2. *high* + metaphorisches Label

- **high + thin**

Das Label **thin** ist eine metaphorische Übertragung eines Dimensionaladjektivs auf den akustischen Bereich.⁸ Als Marker setzen das DCE [high] und [unpleasant], das ALD [high] und [weak]. Das OED ist in seiner Definition ausführlicher, die Marker gleichen jedoch im Grunde denen der Lernerwörterbücher: „Wanting fullness, volume, or depth; weak and high-pitched; shrill and feeble.“ Das zentrale Merkmale dieses Labels ist demnach eine geringe Klangfülle, die aus der reduzierten Lautstärke und der hohen Tonlage resultiert.

Die Verbindung von **high** und **thin** erscheint in den Korpustexten an drei Stellen, in SEA 93 und in BA 173, dort jedoch als Dreifachmarkierung mit **happy**, sowie in COHTR 50 als Dreifachmarkierung mit **mocking**. Die Kombination ist möglich, da wie die Marker zu **thin** zeigen, eine dünne Stimme eine hohe Tonlage impliziert. Im Beispiel SEA 93 nimmt die Ich-Erzählerin die Veränderung ihrer Stimme („my voice getting“) selbst wahr. In diesem Stimmwechsel verraten **high** und **thin** die Nervosität der Sprecherin, die in der Parenthese eingefügten Darstellung ihrer Gedanken – „(Now, I thought, I must say what I came to say.)“ – angedeutet wird. Die Sprecherin Antoinette bittet ihre Gesprächspartnerin, ihre alte Kinderfrau Christophine, in dieser Szene aus *Wide Sargasso Sea* um einen verbotenen Liebestrank. Die Nervosität, die diese Bitte mit sich bringt und der Respekt vor Christophine verändern situationell die Stimme. Die paralinguistische Bedeutung der akustischen Ausprägung läßt sich also als innere Unruhe und Unsicherheit interpretieren.

'Christophine,' I said, 'I may do as you advise. But not yet.' (Now, I thought, I must say what I came to say.) 'You knew what I wanted as soon as you saw me, and you certainly know now. Well, don't you?' I heard	my voice getting	high	and	thin.	SEA 93
--	------------------	-------------	-----	--------------	--------

⁸ Es handelt sich bei **thin** und auch beim folgenden **clear** um eine sogenannte „erstarrte Metapher“, bei der die ursprüngliche metaphorische Übertragung aus synchroner Sicht nicht mehr erkennbar ist. Vgl. dazu aber die näheren Ausführungen im Kapitel „Metaphern und Vergleiche“.

Nicht emotional geprägt ist die Stimmangabe in BA 172. Hier stehen die Labels **high** und **thin** als rein lautliche Charakteristika von Kinderstimmen, deren absolute Tonhöhe aufgrund der anatomischen Beschaffenheit des Stimmapparats⁹ wesentlich höher liegt als bei Erwachsenen, und deren Stimmvolumen auch weniger ausgeprägt ist. Insofern handelt es sich hier um habituelle Stimmen. Das Adjektiv **happy** steht unabhängig von den ersten beiden Labels, denn es besteht hier kein kausaler Zusammenhang zwischen der Stimmqualität und der Emotion JOY. Der Textausschnitt läßt den Leser an einer akustischen Momentaufnahme teilhaben, die durch die Wahrnehmung der Ich-Erzählerin gefiltert wird, die aus der Entfernung die Stimmen spielender Kinder wahrnimmt. Die Stimmmarkierung hat keine figurencharakterisierende Funktion, sondern spiegelt das Phänomen wieder, daß die Alltagswahrnehmung meist von einer Reihe von Umweltgeräuschen begleitet ist, die vom Einzelnen mehr oder weniger differenziert gefiltert werden. Die akustische Wahrnehmungsebene ergänzt dabei die optische, die vor allem durch die Farbadjektive besetzt ist, die zur Beschreibung der Lichtreflektion des Eises und des Flusses eingesetzt werden. Das Eis wird zudem mit der Klangbeschreibung „tinkling sound, like bells“ ausgestattet, so daß sich in der Vorstellung des Lesers ein sehr präsent optisches und akustisches Gesamtbild ergibt, das die Atmosphäre des beschriebenen Wintertages einfängt.

At the bottom of the Louveteau's rapids, jagged chunks of ice had piled up against one another. The ice was white at noon, light green in the twilight; the smaller pieces made a tinkling sound, like bells . In the centre of the river the water ran open and black . Children called from the hill on the other side, hidden by trees, their voices	high	and	thin	and	happy	in the cold air.	BA 172
---	-------------	-----	-------------	-----	--------------	------------------	--------

In der Regieanweisung aus *Cat on a Hot Tin Roof* verstellt die Sprecherin Margaret ihre Stimme, während sie alleine vor ihrem Spiegel posiert. Ihre Einsamkeit treibt sie in dieser Szene zu einer Art Selbstgespräch, das oberflächlich befremdlich, vielleicht sogar belustigend erscheinen mag, das aber das gespaltene Verhältnis zu ihrem Mann Brick psychologisch durchleuchtet. Margaret leidet, weil sie und ihr Mann auf unterschiedlichen Ebenen kommunizieren und fast jeder Versuch einer Überbrückung in haßerfülltem Streit endet. Margaret stellt sich die sehr existentialistische Frage „Who are you?“ und antwortet mit der **high, thin, mocking voice**, „I am Maggie the Cat!“ Die Stimmqualität soll die hohen, dünnen

⁹ Vgl. dazu nochmals Eckert/Laver, 65 und zur „Stimme des Klein- und Schulkindes“ Habermann, *Stimme und Sprache*, 143ff.

Laute junger Katzen imitieren, **mocking** zeigt Margarets Selbstironisierung. Allerdings verweist diese Selbstdefinition auf den Titel von Williams Stück, so daß hier ein Schlüsselmoment vorliegt, in dem sich Margaret die Attribute einer Katze zuschreibt. In der Tat verkörpert Margaret durch die gelebte Mischung von Sehnsucht nach Nähe und aggressiver Distanz (stereotyp bedingten) Merkmale einer Katze.

<i>(Margaret is alone, completely alone, and she feel it. She draws in , hunches her shoulders, raises her arms with fists clenched, shuts her eyes tight as a child about to be stabbed with a vaccination needle. When she opens her eyes again, what she sees is the long oval mirror and she rushes straight to it, stares into it with a grimace and says. “Who are you?” – Then she crouches a little and answer herself in a different voice which is</i>	high,	thin,	mocking:	<i>“I am Maggie the Cat!” – Straightens quickly as bathroom door opens a little and Brick calls out to her.)</i>	COHTR 50
--	--------------	--------------	-----------------	--	-------------

- **high + clear**

Auch das Label **clear** ist eine metaphorische Übertragung aus dem optischen auf den akustischen Bereich. Der Primärsinn von **clear**, [easy to see] (DCE), wird auf der akustischen Ebene zu [easy to hear] (DCE), benennt also lediglich eine rezeptionsbezogene Qualität des Stimmklangs. Eine klare Stimme ist besser wahrnehmbar als eine dumpfe Stimme. Gleichzeitig scheint man mit **clear** automatisch einen hohen Ton zu assoziieren, was die Kombination von **high** und **clear** in mehreren Korpusbeispielen bestätigt.

So kann auch für die Kombination von **clear** und **high** in LOTUS 94 eine, wenn auch indirekt vorhandene, Verbindung herausgestellt werden. Es kann argumentiert werden, daß eine hohe Stimme in der Regel als klarer und damit leichter verständlich empfunden wird, doch besteht vom semantischen Standpunkt aus keine direkte Beziehung zwischen den beiden Labels. Die Stimmodulation wird in LOTUS 94 von der Sprecherin bewußt eingesetzt. Sie möchte, daß Lotus, die ihr verhaßte Hauptfigur der Geschichte, ihre ablehnende Haltung, die sie in ihren Worten zum Ausdruck bringt, ganz deutlich hört. Zuvor manifestiert sie ihre Verachtung objektsprachliche durch „this creature, who stinks of whisky and all the rest better left unsaid“. Die Verbindung von ablehnenden, verletzenden Worten und einer klaren, hohen Stimme suggerieren ein Überlegenheitsgefühl der Sprecherin und lassen sie gleichzeitig als kalt und herzlos erscheinen.

Christine went on as if she had not hear him. 'This hellish, filthy slum and my hellish life in it! And now you must produce this creature, who stinks of whisky and all the rest better left unsaid, to <i>talk</i> to me. To talk to me! [...] [...] When she saw the top of Lotus' head she said in a	clear	high	voice	'I really can't stay any longer in the same room as that woman The mixture of whisky and mustiness is too awful.'	LOTUS 94
--	--------------	-------------	-------	---	----------

Auch COHTR 68 verzeichnet die Kombination von **high** und **clear** und soll an dieser Stelle als unkommentierter Beleg für das Pattern eingefügt werden.

([...] <i>How he would answer the question we'll never know, as he's spared that embarrassment by the voice of Gooper's wife, Mae, rising</i>	high	<i>and</i>	clear	<i>as she appears with "Doc" Baugh, the family doctor, through the hall door.)</i>	COHTR 68
---	-------------	------------	--------------	--	----------

Die folgende Stimmangabe beschreibt eine habituelle Stimmqualität, die keine paralinguistischen Informationen vermittelt, sondern den individuellen Stimmklang der Figur wiedergibt. Es handelt sich auch in diesem Fall um eine Frauenstimme, die sich in die anderen Textbelege einreihet, die ebenfalls weibliche Stimmen beschreiben. In OS 327 wird die Kombination von **high** und **clear** durch den impliziten Vergleich mit einer Kinderstimme, **a child's voice**, veranschaulicht. Es besteht hier eine Parallele zu BA 172. Allerdings wird hier die Stimme einer erwachsenen Figur beschrieben, bei der die Stimmqualität die Idee einer „Kleine-Mädchen-Stimme“ suggeriert. Der Stimmbeschreibung geht eine optische Beschreibung¹⁰ voraus, in der die Gestaltung der feinen blonden Haare und der Gesichtszüge, insbesondere der großen Augen, durchaus als „Vorbereitung“ auf die Stimmdarstellung gesehen werden können, bei der stereotype Vorstellungen verarbeitet werden.

She said: "I'm Lucinda Norrington. Who are you?"	Her voice was	high	and	clear	a child's voice.	OS 327
--	---------------	-------------	-----	--------------	-------------------------	--------

¹⁰ „There was only one photograph. On the top of a low bookcase, in a silver frame, was the studio portrait of a girl, presumably Etienne's fiancée. Fine hair fell from a central parting to frame a long, delicately boned face, large-eyed, the mouth a little too small but with full, beautifully curved upper lip.“ (OS 324).

8.1.2.3. *high* + Tierstimmen

Die Stimmcharakterisierungen in den Beispiele LJ 39, CP 47 und AG 401 arbeiten mit impliziten Tiervergleichen bzw. mit Tierstimmenmetaphorik.¹¹ Den Labels **baying** und **twittering** liegt ein bestimmter Tonhöhenverlauf und Rhythmus zugrunde, denn sowohl das Hundebellen als auch Zwitschern weisen permanente, rhythmische Tonhöhenschwankungen auf. Allerdings unterscheiden sich die Labels hinsichtlich des Grundparameters Lautstärke. Vergleicht man die Definitionen des OED, DCE und ALD zum Verb **bay**, ergibt sich für die Kombination von **high** und **baying** ein Problem, denn die Definitionen setzen für das Verb **bay** unterschiedliche Tonhöhen an. Das OED definiert „To bark, properly applied to the [deep] voice of a large dog, as a hound or mastiff.“. Das DCE hingegen paraphrasiert mit „if a dog bays, it makes a [long] [high] noise, especially when it is chasing something“. Keine Angabe zur Tonhöhe macht hingegen das ALD: „when a dog barks, it makes a short loud sound“. Die Tonhöhenangabe in der Definition des DCE geht mit der Stimmbeschreibung in LJ 39 konform. Der Marker [deep] des OED steht dagegen in totaler Opposition zum Label **high**. Es zeigt sich an dieser Stelle nochmals, wie unterschiedlich Stimm- und Klangbeschreibungen definiert werden und wie schwierig es ist, eine exakte Beschreibung der akustischen Ebene zu erreichen. Da es bei den literarischen Stimmbeschreibungen jedoch nicht um die exakte Darstellung phonetischer Phänomene geht, sollte man den Fokus auf die vom Autor intendierte Bedeutung hinsichtlich des Figurencharakters oder der emotionalen/attitudinalen Ebene legen.

- **high** + **baying**

Tiervergleiche sind in der Regel negativ konnotiert, der Autor wirft durch diese Art der Stimmbeschreibung ein negatives Licht auf seine Figur. Im Beispiel LJ 39, bei der die Figur Bertrand Welch eingeführt wird, und vor allem durch die mehrfache Wiederholung dieser Stimmqualität¹² in *Lucky Jim* wird durch die normabweichende Tonhöhe und die implizit in **baying** enthaltende Lautstärke [loud] eine unangenehme Stimme entworfen.

[...] a	high	baying	voice	called ‘Ah, there you are, darling [...]’	LJ 39
---------	-------------	---------------	-------	---	-------

¹¹ Das Kapitel zu „Metaphern und Vergleichen“ widmet sich diesen Vergleichsbeziehungen noch ausführlicher.

¹² Vgl. zur Gesamtkonzeption der Figur das Kapitel „Figurendarstellung“.

- **high + twittering**

Auch **twittering** nimmt Bezug auf die Tonhöhenmodulation der Stimme. Das OED definiert **twittering** als „Light tremulous chirping of a bird or birds; a sound resembling or likened to this“, wobei die Tonhöhenschwankung [tremulous chirping] als wichtigstes semantisches Kriterium bezüglich der Lautqualität zu werten wird. Wichtiger für die Gesamtbedeutung ist jedoch die implizite Wertung, die wie in anderen Tierstimmenvergleichen, auch in **twittering** liegt. Während ein Sprecher mit einer **baying voice** grob und aggressiv wirkt, steht hinter **twittering** eine ganz andere Wertung. Das DCE definiert das zugrundeliegende Verb **twitter** mit „to talk about [unimportant and silly things], usually [very quickly] and [nervously] in a [high] voice“. Die Parallelddefinition des ALD ist fast identisch: „to talk [quickly] in an [excited] voice, especially about sth that is [not very important]“, verzeichnet aber keine Tonhöhenangabe. Ein lautlicher Eindruck, der die Ähnlichkeit zwischen menschlicher Stimme und Tierlaut herausstellen soll, verweist darüber hinaus durch [nervously] und [excited] auf den emotionalen Zustand der Nervosität oder Aufgeregtheit.

Daß die Stimmqualität mit unwichtigen und trivialen Gesprächsthemen – [unimportant and silly things] – assoziiert wird, bestätigt das Beispiel CP 47. Durch die Stimmangaben zu den Sprechern¹³, die sich auf Parties über „the differences between the English and American university systems“ unterhalten, drückt der Erzähler eine unterschwellige Verachtung aus. Auch die Beschreibung der Eßgewohnheiten der *academics*, die mit „wolfed your canapés“ einen weiteren Tiervergleich liefert, und die die Partygäste mit „gulped your gin“ ebenfalls auf ein tierisches Verhalten reduziert, unterstreicht diese Haltung. Der gesamte Textausschnitt aus *Changing Places* ist als ironischer Seitenhieb auf das wenig „gebildet“ wirkende Verhalten der *academics* zu verstehen.

At parties they wolfed your canapés and gulped your gin as if they had just been released from prison, and talked all the time in	high	twittering	voices	about the differences between the English and American university systems [...]	CP 47
---	-------------	-------------------	--------	---	-------

In AG 401 tritt zur Kombination **high twittering** mit **fresh chirping** noch eine weitere Stimmmarkierung hinzu. Die Labels **twittering** und **chirping** stammen beide aus dem Wortfeld zur Bezeichnung von Vogelstimmen, wodurch ein emphatisches Moment entsteht. Insgesamt wird das Lachen der Figur beschrieben, was explizit durch die Lexeme **sniggers** und **giggling**

¹³ *Lodges Changing Places* ist eine *comic novel*, die eine ironisch-humoristische Darstellung des Universitätsmilieus liefert. Die in CP 47 beschriebenen Personen gehören dem akademischen Umfeld an.

gekennzeichnet wird. Sowohl die Vogelstimmen als auch die Formen des Lachens zeichnen sich akustisch durch eine schnelle Abfolge von kurzen Lauten ab, deren Tonhöhe schwankend ist. Zudem enthalten die Lachverben **snigger** und **giggle** implizite Wertungen. Besonders das erste Lexem bezeichnet eine Art Lachen, das als abwertend empfunden wird und das in der Regel dann auftritt, wenn über anstößige Themen gelacht wird¹⁴. Dies gilt auch für AG 401, denn in ihrer direkten Rede berichtet die Sprecherin über den Tathergang eines Mordes. Die stimmliche Ausgestaltung, vor allem **twittering**, das ja für das Sprechen über belanglose Themen verwendet wird, und **giggling**, das ein kindlich-naives Lachen benennt, geben den Worten einen erschreckend höhnischen Zug.¹⁵

The voice sniggers . “She was partly alive. Or partly dead. She needed” – a	high	twittering	– “to be put out of her misery.” [...] “It was my kerchief that strangled her.” A	fresh	chirping,	a giggling .	AG 401
---	-------------	-------------------	---	--------------	------------------	---------------------	-----------

8.1.2.4. *high* + Tonhöhenverlauf

- **high** + **sing-song**

Das Beispiel MC 87 kombiniert die Tonhöhe mit dem Label **sing-song**. Das Label beschreibt die melodischen Auf- und Abwärtsbewegungen der Stimme, wobei der Leser auf sein gespeichertes Klangwissen zurückgreifen, da das Hauptmerkmal der Stimme der Melodie von Liedern entspricht. Die Interpretation der akustischen Ausprägung stellt also keine Schwierigkeiten dar. Interessant ist hingegen, daß die Sprechmelodie eine Spiegelung in der Objektsprache erfährt. Zweimal beginnen Sätze in der direkten Rede mit „There will be“. Diese Anapher und der Chiasmus „knees and a nose, a nose and knees“, dazu die Parenthese „but you shall see only one“ sind rhetorische Mittel, die *per se* aufgrund des enthaltenen

¹⁴ Vgl. Schneeberger, *Das Wortfeld des Lachens und Lächelns im modernen Englisch*, 60ff.

¹⁵ Man muß in diesem Romanausschnitt aus Atwoods *Alias Grace* beachten, daß die Stimme der Figur Grace unter dem Einfluß der Hypnose beschrieben wird, die durchgeführt wird, um Aufschluß über den Mord zu gewinnen, für den Grace verurteilt wurde, an den sie sich aber nicht zurückerinnern kann. Während der Hypnose verändert sich die Stimme Grades, die sonst Vernunft, Beherrschtheit und Intelligenz zeigt (Vgl. den Eintrag im Kapitel „Figurendarstellung“ AG 153), völlig. Sie wird höhnisch und aggressiv. Es klingt dabei an, daß der „Geist“ von Grades verstorbenen Freundin Mary Whitney Besitz von Grades Körper genommen hat und sie mit ihrer Stimme spricht. Zum ungestümen, direkten Charakter dieser Figur würde die Stimme passen. Dieses Mysterium wird vom Text jedoch nicht aufgelöst, so daß eindeutige Aussagen schwierig sind.

Rhythmus eine singende Sprechweise suggerieren. Das Label **high-pitched** ist in dieser Kombination mit **sing-song** dahingehend verbunden, daß man generell mit einer melodieartig modulierten Stimme eine hohe Tonlage assoziiert. Die hohe Tonlage unterstreicht, zumal es sich um eine Männerstimme handelt, zusätzlich die prophetischen Worte und trägt zum geheimnisvollen Gesamteindruck der Stimme bei.

And now, real fear amongst snake-charmer mongoose-dancer bone-setter and peepshow-wallah, because they have never heard Ramram like this, as he continues,	sing-song	high-pitched:	‘There will be two heads – but you shall see only one – there will be knees and a nose, a nose and knees.	MC 87
--	------------------	----------------------	---	----------

8.1.2.5. *high* + Sprecherlabel

Neben der Kombination von **high** und anderen lautbeschreibenden Labels, gibt es auch Mehrfachcharakterisierungen, bei denen das zweite Element ein Charakteristikum des Sprechers herausgreift, sei dies nun eine generelle Charaktereigenschaft oder ein zeitlich begrenzter emotionaler Zustand. Anders als bei den Kombinationen Laut + Laut, die nur indirekt auf sprecherbezogene Merkmale – vorwiegend Emotionen – verweisen, wird in diesen Fällen das Merkmal explizit genannt. Angaben zum Stimmklang wirken hier als lautliche Ausformung der Sprechercharakteristika.

- **high + girlish**

Tonhöhe und Sprecherlabel verbinden die Beispiele NW 287 und MTP 59, in denen **high-pitched** und **girlish** gemeinsam auftreten. Der Kontext ergibt jedoch bei jedem Beispiel ein völlig unterschiedliches Gesamtbild. **Girlish** ist ein Sprecherlabel, das nach Laver, „culturally-specific learned behaviour“ kennzeichnet. Dies bedeutet, daß die Gesellschaft Rollen und Rollenklischees festlegt. Dabei ist **girlish** („behaving like a girl, looking like a girl, or suitable for a girl“) *per definitionem* nicht unbedingt wertend. Vielmehr benennt es Eigenschaften, die typisch für Mädchen sind, wozu auch eine hohe Stimme gehört. Wird es jedoch auf erwachsene Sprecher übertragen, erhält es eine negative Bedeutung.

Ein Beispiel dafür ist die Kombination von **high-pitched** und **girlish** in NW 287. **Girlish** ist hier nicht mehr neutral, sondern suggeriert hintergründig, daß die intellektuellen Fähigkeiten der Figur auf ein niedriges Niveau herabgefallen sind. Verstärkt wird der Eindruck der beschriebenen Singstimme auch durch die Tatsache, daß sich das vorgetragene Lied durch „sublime silliness“ auszeichnet. Die Bedeutung von **girlish** tendiert durch den Kontext fast schon in Richtung „dämmlich“.

A song of sublime silliness and repetitive melody was in progress, sung by a female vocalist with a	high-pitched	girlish	voice.	NW 287
---	---------------------	----------------	--------	-----------

In CKR 59 spielt die Kombination von **high-pitched** und **girlish** in der folgenden habituellen Stimmbeschreibung auf die Diskrepanz zwischen dem männlichen Sprecher und seiner ungewöhnlich hohen Stimme an. Es liegt hier also ein Stereotypenbruch vor. Sehr humoristisch ist der beschriebene Effekt, den die Stimme des Ich-Erzählers dann auslöst, wenn ihn seine Gesprächspartner am Telefon nur über die Stimme wahrnehmen. Da sie nur die „Kleine-Mädchen-Stimme“¹⁶ hören, gehen sie auch davon aus, mit einem Kind zu sprechen. Der Text spiegelt hier die klassische Fehleinschätzung von Personen aufgrund ihres Stimmklangs wieder¹⁷. Insgesamt ist diese Stimmbeschreibung als ironische Eigenbewertung der Erzählerfigur zu verstehen.

My brother's like my own voice is	high-pitched	and	girlish.	Telephone solicitors frequently ask to speak to our husbands or request that we put our mummies on the line.	CKR 59
-----------------------------------	---------------------	-----	-----------------	---	-----------

8.1.2.6. *high* + Emotion

- *high* + ANGER

Im Korpusbeispiel LJ 173 erscheint der Grundparameter **high** als akustischer Ausdruck der Sprecheremotion **petulant**, die vom ALD als „[bad-tempered] and [unreasonable], especially

¹⁶ Eckert/Laver, 8

¹⁷ Zu solchen Fehleinschätzungen am Telefon und zur Problematik der „Kleine-Mädchen-Simme“ im Hinblick auf Kompetenz und Anerkennung vgl. Eckert/Laver, 8 (Abb. 4) und 35ff.

because you cannot do or have what you want: *He behaved like a petulant child an drefused to cooperate*“ paraphrasiert wird. Bringt man die Mischung aus schlechter Laune, Ungeduld und Reizbarkeit des Sprechers auf eine übergeordnete Ebene, so steht **petulant** für die Emotion ANGER. Der Zusammenhang mit dem Tonhöhenlabel liegt darin, daß die Stimme bei Verärgerung, Klagen und anderen Emotionen oder physischen Befindlichkeiten einen Anstieg der Tonhöhe verzeichnet:

Ich darf zuerst die Frage stellen, wie Menschen sprechen, die Angst oder Schmerzen haben, die vielleicht klagen, bitten oder flehen, ihnen Hilfe zu bringen. Schon Darwin hat die Antwort gegeben. Der Mensch spricht in diesem Fall in einer hohen Lage. [...] Die Erhöhung des Tons tritt bei jedem Menschen, der unglücklich ist und klagt, ganz selbstverständlich auf. Wie merkwürdig wäre es, wenn jemand mit tiefer voller Stimme klagen würde, er habe schreckliche Angst und furchtbare Schmerzen, oder wenn er mit dieser tiefen Stimme bitten würde, ihm Hilfe zu bringen.“¹⁸

Die der Stimmbeschreibung vorangehende Darstellung der sich verändernden Mimik des Sprechers – „Welch’s expression was slowly adapting itself to incredulous rage“ – deutet ebenfalls auf die Verärgerung des Sprechers hin, so daß sich Mimik und Stimme hier ergänzen. Dabei ist das Label **petulant** mit dem Nomen **rage** der optischen Beschreibung semantisch verbunden. In der Definition des ALD wird das durch **petulant** beschriebene Verhalten als [unreasonable] bezeichnet und mit dem Verhalten eines [child] assoziiert. Das DCE definiert **petulant** auf ähnliche Weise: „behaving in an unreasonably [impatient] and [angry] way, like a [child]“. In der Stimmbeschreibung klingt deshalb auch eine ironisch Wertung der Figur Welch an, der in dem gesamten Roman *Lucky Jim* als sehr fahrig und leicht reizbarer Charakter erscheint.

Welch’s expression was slowly adapting itself to incredulous rage .	In a	high	petulant	tone	he said: ‘No, of course they won’t have the information here, Dixon [...]’	LJ 173
--	------	-------------	-----------------	------	--	-----------

So verwendet LJ 152 beispielsweise die Kombination **high-pitched** und **manic**. Dabei bezeichnet **manic** ein extrem nervöses, hektisches und aufgeregtes Verhalten, wie sich den Definitionen von DCE „behaving in a very [anxious] or [excited] way“ und ALD „full of [activity], [excitement] and [anxiety]“ entnehmen läßt. Diese Stimmangabe unterstreicht ebenfalls Welchs Reizbarkeit und seine permanente Hektik. Beide Beispiele zeigen sehr gut, wie charakterliche Merkmale auf die Stimme eines Sprechers übertragen werden. Die

¹⁸ Leonhard, *Der menschliche Ausdruck in Mimik, Gestik und Phonik*, 278. Vgl. dazu auch die Tabell in Eibl-Eibesfeldt, *Die Biologie des menschlichen Verhaltens*, 661.

situationellen Stimmangaben ergeben im Verlauf des Romans – zusammen mit anderen Figuren- und Stimmbeschreibungen – ein Gesamtbild der Figur. Deshalb können auch Stimmangaben, die in der jeweiligen Romanszene situationsgebunden erscheinen, als Markierung der habituellen Stimme und letztlich als Charakterisierung gelesen werden.

She propelled him to the window, which they reached just as Welch's voice in its	high-pitched	manic	phase	became audible not so far away.	LJ 152
---	---------------------	--------------	-------	---------------------------------	--------

Bestätigung erfährt das Zusammenspiel von ANGER und hoher Stimmlage im Beispiel GG 122, wo der Grund der Tonhöhenveränderung explizit durch die Präpositionalphrase **with annoyance** dargelegt wird. Die Definitionen von **annoyance** als „a feeling of slight anger“ (DCE) und „the feeling of being slightly angry“ (ALD) zeigen die Zugehörigkeit des Lexems zum Wortfeld, das sich um die Emotion ANGER bilden läßt.

The voice in the hall	rose	high	with	annoyance.	GG 122
-----------------------	-------------	-------------	------	-------------------	--------

- high + JOY

Neben den negativen Emotionen ist die hohe Stimme aber auch Zeichen der positiven Emotion JOY, die unterschiedliche Grade an Ausprägungen haben kann. Im Beispiel LL 38¹⁹ wird **high** mit **jubilant** („extremely [happy] and [pleased] because of a success“) kombiniert, das in seiner Definition als Marker die emotionale Basiskategorie repräsentiert. In dem freudigen Singen wird deutlich, wie sehr sich die Figur Lettice in Shaffers Stück *Lettice and Lovage* darüber freut, Lotte in den, von ihrer Mutter als Requisiten gebrauchten, „theatrical goblets“ Likör anbieten zu können. Die Freude über diese banale Tatsache zeigt Lettices Realitätsflucht in eine vergangenheitsgewandte, theaterfixierte Fantasiewelt, in der sie Selbstbestätigung findet. Die alternde Frau blüht im Kontakt mit Lotte, die vermeintliches Interesse an ihrer Vorliebe für „food and drink of Tudor times“ zeigt, regelrecht auf.

¹⁹ Es handelt sich hier um die Beschreibung einer Singstimme. Da sich die im Korpus vorkommenden Singstimmen in ihrer Beschreibung nicht von den Sprechstimmen unterscheiden – die entsprechenden Labels wären immer sowohl für die eine als auch die andere Stimmform möglich – werden Beschreibungen von Singstimmen zusammen mit den überwiegend vorkommenden Sprechstimmencharakterisierungen vorgestellt.

([...] <i>From the kitchen we hear Lettice singing</i> <i>'And let me the cannikin clink, clink!'</i> from <i>Othello, in a</i>	jubilant	high	voice.	(...)	LL 38
--	-----------------	-------------	--------	-------	-------

Daß eine hohe Stimme auch Zeichen von Euphorie sein kann, zeigt die Markierung von **high with euphoria** in DD 490. Zwar besteht diese Stimmangabe noch aus zwei weiteren Markierungen, nämlich **strong** und **clearly**, an das noch ein Vergleich („as if his presence [...]“) anschließt, doch sind dies wohl eher technische Angaben. Die Stimme klingt trotz des Mediums kräftig und klar, ist also gut hörbar. Die Tonhöhe und die ihr zugrundeliegende Emotion ist zentral für die Gesamtbedeutung der Stimme. Die Definition von **euphoria** als „an extremely strong feeling of [happiness] and [excitement] which usually only lasts for a short time“ zeigt die Zugehörigkeit des Lexems in das Wortfeld zur Emotion JOY auf. Allerdings ist der Grad des Empfindens hier noch intensiver als bei **jubilant** (**happy** wäre quasi die “neutrale” Form). An der Definition läßt sich auch sehr gut erkennen, daß es sich um eine situationelle Empfindung handelt, das sie nur für kurze Zeit andauert und deshalb auch nur vorübergehend in der Stimme vorhanden sein kann. Im konkreten Textbeispiel zeigt die situationelle Stimmqualität Rickards euphorische Freude über die Geburt seiner Tochter.

It was Rickards. His voice,	strong,	high	with euphoria,	came clearly over the line as if his presence filled the room. His wife had given birth to a daughter an hour earlier.	DD 490
-----------------------------	----------------	-------------	-----------------------	--	--------

8.1.2.7. *high* + Sprecherhaltung

- **high + incredulity**

In realer Kommunikation ist eine hohe Stimme bzw. ein Intonationsverlauf, bei dem die Stimme nach oben geht, Zeichen von Ungläubigkeit.²⁰ Dieses Phänomen bestätigt das Korpusbeispiel CAL 124, bei dem die Präpositionalphrase **with incredulity** die paralinguistische Bedeutung der Tonhöhe **high** nennt.

²⁰ Vgl. dazu Crystals Zuordnung von *high rise* und „query, puzzlement, surprise“ (zitiert bei Tench, *The Intonation Systems of English*, 122), wobei die **incredulity** der Textbeispiele eine Mischung aus **puzzlement** und **surprise** zeigen.

“Didn’t you even like him?”	Cal’s voice was	high	with incredulity.	CAL 124
-----------------------------	-----------------	-------------	--------------------------	------------

Nochmals bestätigt wird der Zusammenhang von Anstieg der Intonationskurve und paralinguistischer Bedeutung durch NW 36, in dem die Konstruktion „raises [...] an octave“ explizit auf den Intonationsverlauf Bezug nimmt. Die Objektsprache ist in diesem Beispiel durch den Kursivdruck markiert. Auf dem „*know*“ liegt in diesem Satz der Nukleus, auf den der in der Metasprache angezeigte *high rise* fällt. Shirleys Stimme zeigt an dieser Stelle völliges Unverständnis für die Tatsache, daß ihr Vater die Sängerin Samantha Fox nicht kennt, und deckt damit den unterschweligen Generationenkonflikt auf.

‘[...] If you’ve got a beautiful body, why not make the most of it? Look at Sam Fox!’ ‘Who is he?’ ‘She. Samantha Fox. You <i>know</i> !’	Incredulity	raises Shirleys voice	an octave.	NW 36
---	--------------------	------------------------------	-------------------	-------

8.1.2.8. *high* + Charaktereigenschaft

- **high + implacable**

Semantisch nicht verbunden ist hingegen die Stimmarkierung **high, implacable voice**. Das zweite Element in MOOR 11 ist ein Sprecherlabel, das den Charakter der Figur mit Unnachgiebigkeit ausstattet. Eine akustische Umsetzung dieses Charakterzugs ist nicht zu beschreiben, dahinter könnte eventuell eine laute, feste Stimme stehen, mit der die Sängerin ihr Selbstbewußtsein signalisiert. Dieses Beispiel zeigt deutlich, daß gerade Sprecherlabels einen großen Spielraum für Klanginterpretationen zulassen, daß es aber in vielen Fällen nicht möglich ist, aus ihnen einen eindeutige Stimmqualität zu lesen. Viel wichtiger ist jedoch die Erkenntnis, daß es möglich ist, Charakterzüge auf die Stimme zu übertragen. In MOOR 11 spiegeln sich diese auch in der Art des Gesangs der Figur wieder: Epifania wird als „matriarch“ bezeichnet, deren ganzes Gebaren darauf hinausläuft, eine „loud, impressive demonstration of power“ zu zeigen. Dementsprechend auffällig ist auch ihre hohe Stimme, in der Macht und Unnachgiebigkeit anklingen. Der von Epifania durch ihre Selbststilisierung gewünschte Effekt tritt auch ein, denn nur „Belle refused to be scared of her“, während alle anderen Angst vor dieser Erscheinung haben.

Widowed at forty-five, Epifania at once commenced to play the matriarch , and would sit with a lapful of pistachios in the morning shadow of her favourite courtyard, fanning herself, cracking nutshells with her teeth in a loud, impressive demonstration of power, singing the while in a	high	implacable	voice,	<i>Booby Shafto's gone to sea-ee</i> [...] In all the years of her life only Belle refused to be scared of her.	MOOR 11
---	-------------	-------------------	--------	---	------------

Einen gegensätzlichen Eindruck erhält der Leser vom Charakter des Sprechers, dessen Stimme als **high** und **unemphatic** bezeichnet wird. Die Sprecherin in UJW 116 wirkt weniger selbstbewußt und energisch als jene in obigem Beispiel.²¹ Die hohe Stimme kann demzufolge als Zeichen einer gewissen persönlichen Schwäche interpretiert werden, die man auch tatsächlich für die Figur der Isabelle ansetzen kann. Der Grund dafür könnte sein, daß eine hohe Stimme weniger Stimmfülle hat als eine tiefe Stimme. Das Label bewegt sich bei dieser Interpretation in Richtung von **weak** und man kann hinter dieser Stimme auch eine geringe Lautstärke vermuten.

The front door had been closed but the door to the back parlous was open. She heard Isabelle's	high	unemphatic	voice:	"But if this man Sir Ronald is paying her to find out about Mark, why cannot I pay her to stop finding out?"	UJW 116
--	-------------	-------------------	--------	--	------------

Um dies zu verdeutlichen kann ein Gegenbeispiel aus demselben Roman herangezogen werden, bei dem das Antonym **emphatic** („expressing an opinion, idea etc in a clear, strong way to show its importance“ DCE) mit dem Lautstärke-Label **loud** verbunden wird. Eine hohe Lautstärke wird – wenn sie nicht gänzlich den Rahmen der anerkannten Norm verläßt – als Zeichen von Selbstbewußtsein und Selbstsicherheit empfunden.²²

Three were untidy, fast talking , restless young men with	loud	emphatic	voices	who took no notice of Cordelia after the first introduction.	UJW 34
--	-------------	-----------------	--------	--	--------

²¹ Die Verbindung von **high** mit ganz unterschiedlichen Charaktermerkmalen zeigt, daß eine Interpretation der Stimmqualität immer kontextabhängig ist und die Bedeutung eines Parameters wie der Tonhöhe nicht *a priori* festzusetzen ist.

²² Vgl. hierzu: Scherer/London/Wolf, „The Voice of Confidence“, 42

8.1.2.9. *high* + Machtstruktur

- **high + authoritative/didactic**

Ungewöhnlich erscheint die Kombination von **high** mit den Labels **authoritative** und **didactic**, die eine Machtposition des Sprechers gegenüber dem Hörer definieren. Generell wird nämlich eher eine tiefe Stimme als autoritär oder überlegen empfunden²³. Dennoch verwendet die James die Kombination innerhalb desselben Romans an zwei Stellen. Indirekt liefern solche Angaben einen wichtigen Einblick in den Charakter und das Selbstverständnis von Figuren.

In UJW 165 findet der in der Definition von **authoritative** enthaltene vom Sprecher erwartete perlokutionäre Effekt („behaving or speaking in a [confident], [determined] way that makes people [**respect and obey you**]“ DCE) in der kurzen Dialogszene seine gewünschte Wirkung. Auf die Frage des Arztes „Has anyone called the ambulance“ fällt die Antwort des Angesprochenen „deferential“ aus. Damit signalisiert der Sprecher seine freiwillige Anerkennung der hierarchischen Ordnung.

Cordelia heard a	high	authoritative	voice.	‘I’m a doctor. Has anyone called the ambulance?’ ‘Yes, sir.’ The reply was deferential .	UJW 165
------------------	-------------	----------------------	--------	---	------------

Auch durch das Label **didactic** wird der Sprecher in seiner Beziehung zu anderen Personen dargestellt, denn „someone who is didactic is too eager to teach people things or give instructions“ (DCE). Dabei hat **didactic** eine negativere Komponente als **authoritative**, was sich in der Definition an der indirekten Wertung „too eager“ zeigt. Dies kann aber auch an den konkreten Beispielen liegen, denn im ersten Fall wird ein Arzt mit einer autoritären Stimmqualität ausgestattet, also ein Sprecher einer Berufsgruppe, die in der Gesellschaft allgemein ein hohes Maß an Autorität genießt.²⁴

Through the fog of her tiredness Cordelia heard a	high	didactic	voice.		UJW 185
---	-------------	-----------------	--------	--	------------

²³ Vgl. Eckert/Laver, 37: Die Untersuchungen von Eckert/Laver haben ergeben, daß man tiefe Männerstimmen häufig mit Souveränität, Vertrauenswürdigkeit und Autorität verbindet

²⁴ Vgl. zu den beiden Beispielen auch die Einträge im Kapitel „Beziehungs- und Machtstrukturen“.

8.1.2.10. *high* + Wertung

- **high** + **artificial/unnatural/strange**

Die Abweichung von der natürlichen Tonhöhenlage, der sogenannten „Indifferenzlage“, in der die Stimme „nicht gekünstelt bzw. angestrengt hoch oder tief, sondern entspannt und natürlich klingt“²⁵, wird von Hörern in realer Kommunikation als auffällig, in der Regel sogar als unangenehm bewertet. Deshalb verwundert es nicht, daß **high** in den folgenden Textbeispielen ausschließlich mit negativ wertenden Labels, **artificial**, **unnatural** und **strange**, kombiniert wird. Es ist aus den Textbelegen nicht klar ersichtlich, ob sich die Wertung in den Zweifachkombinationen auf die Tonhöhe bezieht – in dem Sinne, daß die Abweichung von der normalen Sprechstimmlage als gekünstelt oder unnatürlich deklariert wird – oder ob sie sich auf eine andere, nicht genannte Stimmeigenschaft bezieht. Diese Diskussion hat jedoch auf die Gesamtwirkung einer solchen Stimme keinen Einfluß. Bei einer habituellen Stimmarkierung gibt der Autor seiner Figur eine Stimme mit einem ungewöhnlichen Gesamteindruck, um die sie durch die Normabweichung als Sonderling zu gestalten oder die Antipathie des Lesers zu evozieren. Ist die Abweichung von der Normstimme situationeller Natur, so verweist sie in der Regel auf emotionale Ausnahmezustände.

In LOTUS 93 weiß der Leser bereits von Beginn der Erzählung an, daß die Sprecherin eine Außenseiterin ist²⁶. So wie ihr gesamtes Verhalten von dem „normaler“ Menschen abweicht, so erscheint auch ihre Stimme ungewöhnlich. In dieser Szene beginnt sie ein von ihr verfaßtes Gedicht in einer **high, artificial voice** zu rezitieren. Daraus erklärt sich auch das Sprechverb **announced**. Mit dem bewußten Einsatz ihrer Stimme zeigt sie die Ernsthaftigkeit ihrer Dichtung an, auf die anderen Figuren der Szene wirken Vortrag und Stimme jedoch lächerlich („Christine began to laugh“).

Then she clasped her hands loosely behind her back and announced in a	high,	artificial	voice	‘The Convict’s Mother.’ Christine began to laugh.	LOTUS 93
--	--------------	-------------------	-------	---	-------------

²⁵ Eckert/Laver, 33

²⁶ Die Stimme der Figur wird zuvor mit **hoarse** und **monotonous, sing-song voice** beschrieben, die auch eine Abweichung von der normalen Stimmproduktion bezeichnen. Vgl. aber auch das Kapitel „Figurendarstellung“.

In REB 181 handelt es sich bei **high-pitched and unnatural** um eine situationelle Stimmbeschreibung, was sich auch an dem erklärenden „Not my voice at all“ zeigt. Die Sprecherin ist emotional so angespannt, daß sich die Tonlage ihrer Stimme nach oben schiebt und sie dadurch mit einer für sie unnatürlichen Tonlage spricht. Die extremen Gefühle zeigen sich auch an anderen körperlichen Phänomenen, wie dem Schlucken („I swallowed“) und der Tatsache, daß die Sprecherin ihre Fingernägel in ihre Handflächen drückt. In dieser sehr emotionsgeladenen Szene aus *Rebecca* setzt die fanatisch verblendete Haushälterin Mrs. Danvers durch das beständige Erinnern an die verstorbene und von ihr abgöttisch geliebte Rebecca de Winter die Ich-Erzählerin – die „Nachfolgerin“ Rebeccas – psychisch so unter Druck, daß diese völlig eingeschüchtert wird. In derselben Szene zeigt sich dies auch an anderer Stelle: „I forced a smile. I could not speak. My throat felt dry and tight.“ (REB 181). Die Textstelle ist ein sehr anschauliches Beispiel dafür, wie Autoren ihre Figuren in Extremsituationen durch die Stimme, aber auch durch andere nonverbale Faktoren wie Mimik und Körperverhalten darstellen.

I swallowed. I dug my nails into my hands. 'I don't know,' I said, 'I don't know,' My voice sounded	high-pitched	and	unnatural.	Not my voice at all.	REB 181
--	---------------------	-----	-------------------	-----------------------------	------------

Die Stimme in MC 87 ist die eines „sooth-sayer“ (MC 86), der mit der beschriebenen Stimmqualität seine Prophezeiungen hervorbringt. Hier spielen sicherlich stereotype Vorstellungen von der Stimme eines Propheten eine Rolle, aber auch ganz reale Beobachtungen der Stimmveränderung von Menschen, die als Medium in Trance sprechen. Dies baut Rushdie in die stimmliche Ausgestaltung dieser Prophezeiungsszene ein. Dabei steht das Beispiel nicht isoliert. Es ist eingebettet in zwei weitere Stimmbeschreibungen, der metaphorischen „in a voice as **strange as a mirror**“ (MC 87), die vor allem den normabweichenden Klang unterstreicht und „**sing-song, high-pitched**“ (MC 87), die neben der Wiederholung der Tonhöhe den melodieartigen Tonhöhenverlauf beschreibt. Diese Angaben tragen ebenfalls zur geheimnisvollen Gesamtatmosphäre, die von der Stimme ausgeht, bei. Die drei Beispiele sind durch die Labels **strange** und **high** bzw. **high-pitched** ineinander verwoben. Solche textkohäsiven Elemente finden sich gerade bei Stimmbeschreibungen sehr häufig, da sie ein gutes Mittel zur Verstärkung der Wirkung sind.

And my mother's face, rabbit-startled, watching the prophet in the check shirt as he began to circle, his eyes still egg-like in the softness of his face; and suddenly a shudder passing through him and again that	strange	high	voice	as the words issued through his lips (I must describe those lips, too – but later, because now ...) 'A son.'	MC 87
--	----------------	-------------	-------	--	-------

An dieser Stelle kann ein Beispiel eingefügt, in dem **high** in einer komplexen Stimmdarstellung erscheint. Das Label **vatic**, mit der Bedeutung „prophetisch“ zeigt nämlich eine Parallele zu der Stimmdarstellung in MC 87, in der der Sprecher der Mutter des Ich-Erzählers dessen Geburt prophezeit. Auch das Label **chant**, das die Melodiehaftigkeit der Sprechstimme indiziert, erinnert an das Label **sing-song** in MC 87. Die Sprecherin in SW 245 trägt in dieser Szene einen literarischen Text vor. Da es sich beim Rezitieren um öffentliches, kunstvolles Sprechen handelt, verändert sie dementsprechend ihre Stimme²⁷, die in ihrer Theatralik auch der hehren Thematik der Verse angeglichen wird. Auch die Gestik, das Heben der Hand, verleiht der Figur etwas theatralisches. Anders als bei MC 87 handelt es sich bei SW 245 um eine humoristische Darstellung der Sprecherin und ihrer Vortragsweise. Miss Maiden erscheint hier als die Karikatur einer ältlichen Universitätsdozentin, die mit Herzblut und Hingabe für die Literatur lebt.

“Ah yes, the Siege Perilous!” Miss Maiden holds up a hand to command their attention , and begins to	recite in a	high	vatic	chant.	“Oh brother, <i>In our great hall there stood a vacant chair Fashioned by Merlin ere he passed away, [...]</i>	SW 245
---	--------------------	-------------	--------------	---------------	---	--------

8.1.3. Komplexe Stimmdarstellung mit *high*

Mit einem zusätzlichen Vergleich wird in GDMA 21 die als **high and strange** wahrgenommene Stimme erläutert. Dabei greift der Autor auf die Tatsache zurück, daß das Abspielen eines Tonbandes mit erhöhter Schnelligkeit immer eine Erhöhung des Tons zur Folge hat. Durch den Vergleich mit diesem technischen Vorgang bei dem die Sprechgeschwindigkeit künstlich erhöht wird, wird die Stimme „anschaulicher“. Dem Leser

²⁷ Dabei spiegelt sich hier ein Alltagsphänomen, denn häufig erhöht sich die Tonlage von ungeübten Sprechern, wenn diese öffentlich sprechen müssen.

wird nämlich eine akustische Vergleichsmöglichkeit an die Hand gegeben. Zu beachten ist bei GDMA 21, daß Sprecherstimme und Sprecheraussehen nicht konform gehen²⁸.

His arms were manly and covered in coarse dark hair, but his voice was	high	and	strange	as if it had been recorded and was now being played back at a faster speed.	GDMA 21
--	-------------	-----	----------------	--	---------

Zu Beginn dieses Kapitels wurde bereits erwähnt, daß eine zu hohe Stimme als unnatürlich empfunden wird. Auf diese Beobachtung greift auch DD 23 zurück. Der Text arbeitet hier mit einem Kontrast, denn die Stimme zeigt zwar keine schrillen, rauhen oder reibenden Klang der als unangenehm empfunden werden könnte („although **not** jarring or unpleasant“), aber die über der Indifferenzlage der Sprecherin angesiedelte Tonhöhe wird als **forced** und als **unnatural pitch** wahrgenommen. Interessant ist in diesem Beispiel aus dem Kriminalroman *Devices and Desires*, daß dem Leser die Stimme der Figur durch das Bewußtsein einer anderen Figur – Commander Dalgliesh – vermittelt wird, der selbst „oversensitive to the timbre of the human voice“ ist. Mit diesem Perspektivenwechsel läßt die Autorin den Leser an der geschärften Wahrnehmung Dalglieshs teilhaben²⁹. Durch diesen narrativen Kunstgriff ist der Leser wesentlich näher an den Geschehnissen des Romans, er wird quasi als Beobachter in den Text hineingezogen. Zudem wird hier durch die Darstellung der Stimme bereits ein Verdachtsmoment geäußert, denn die Szene beschreibt die Stimme der Mörderin.³⁰

He knew that he was oversensitive to the timbre of the human voice , and hers although not	jarring	or	unpleasant,	sounded a little	forced,	as if she were deliberately speaking at an unnatural pitch.	DD 23
--	----------------	----	--------------------	------------------	----------------	--	-------

Die Wertung einer **high bell-like voice** als **almost expressionless** in OS 331 ist vom logischen Standpunkt her nicht nachzuvollziehen. Das Label **expressionless** bezeichnet die Abwesenheit einer bewußt gesteuerten Tonhöhenmodulation, die der Stimme Ausdruckskraft und Lebendigkeit verleiht. Eine Stimme, die implizit mit dem Klang einer Glocke verglichen wird, zeigt hingegen Tonhöhenmodulation, denn der Klang ist pulsierend und nachhallend, was sich an dem Marker [ringing] (ALD und DCE) ablesen läßt. Die Verbindung von **high** und **bell-like** ist akzeptabel, da man mit Glockenläuten einen hohen Ton verbinden kann.

²⁸ Vgl. hierzu das Kapitel „Figurendarstellung“.

²⁹ Auch an andere Stelle im Roman nimmt der Leser die Stimme durch Dalglieshs Perspektive wahr: „[...] could hear again a voice which, for him, had been one of the most beautiful female voices he had ever heard.“ (DD 69)

³⁰ Ob der Leser an dieser frühen Romanstelle durch die Stimmangabe aber tatsächliche einen Verdacht schöpft, kann nicht mit Sicherheit gesagt werden. Zumindest wird dadurch eine Auffälligkeit der Figur verzeichnet.

An einigen Stellen im Korpus fallen solche Beispiele ins Auge, die vom phonetischen Standpunkt her völlig inkongruent sind. Welche Überlegungen Autoren bei der Beschreibung solcher Stimmen anstellen bleibt Spekulation. Es scheint aber, daß um des Effektes willen, Stimmen derart mit Merkmalen überfrachtet werden, daß die Realität auf der Strecke bleibt. Allerdings ist es gerade der fiktionale Text, der die Grenzen der Realität überschreiten darf, denn „[t]he only thing which matters in fiction is the illusion of real experience, and a scientific description, if anything, distances us from that illusion.“³¹

The	high	bell-like	voice was	almost expressionless.	OS 331
-----	-------------	------------------	-----------	-------------------------------	--------

Das Tonhöhen-Label **high** tritt noch in zahlreichen anderen Korpusbeispielen auf. Da bei diesen aber die anderen Labels und zusätzliche Markierungen wie Vergleiche für die Gesamtwirkung aussagekräftiger sind, werden sie in andere Kapitel dieser Arbeit aufgenommen.

8.1.4. Einfachmarkierung mit *deep* und *low*

In den Korpustexten BNW 212 und BACH 19 werden durch die Labels **deep** und **deep-voiced** habituelle Stimmen dargestellt. In BACH 19 besteht eine stereotype Verbindung zwischen dem Adjektiv **dark**, das die äußere Erscheinung, wohl Teint und Haarfarbe, des Sprechers definiert und seiner tiefen Stimme.³² Von einem dunkel aussehenden Menschen erwartet man in der Regel wohl keine hohe, helle Stimme. Zwei weitere Stereotype klingen hier an. Auch einem „grammar-school master“ wird man sich wohl mit einer tieferen Stimme vorstellen. Die Tatsache, daß es sich bei Thornton zudem um einen „Spritualist“ handelt, deutet in dieselbe Richtung. Jemand der sich mit geheimnisvollen, schwer ergründlichen Dingen beschäftigt, scheint dieses Interesse auch in seinem gesamten Charakter und somit auch in seiner Stimme, die ja häufig Ausdruck des Innersten ist, wiederzuspiegeln.

‘Take this for example,’ he said, and in his	deep	voice once more began to read: [...]	BNW 212
--	-------------	--------------------------------------	---------

³¹ Leech/Short, *Style in Fiction*, 152

³² Vgl. dazu auch das Kapitel „Figurendarstellung“.

[...] and Ewart Thornton, the dark	deep-voiced	grammar-school master who was a Spiritualist.	BACH 19
------------------------------------	--------------------	---	---------

Da es sich in beiden Beispielen um Männerstimmen handelt wird durch die Stimmangaben an sich aber keine extreme Normabweichung festgestellt. Anders ist dies im Beispiel LJ 41, das mit **rather deep** die Stimme einer weiblichen Figur charakterisiert. Der Premodifier *rather* stellt die Skala der polar angeordneten Lexeme, also die Antonyme **deep** – **high**, differenzierter dar. Allgemein dienen prämodifizierte Labels – beispielsweise Amplifier wie *very* oder Downtoner wie *rather*, *quite*, *almost* – dazu, den akustischen Effekt zu verstärken oder abzuschwächen, respektive dazu, Zwischenstufen auf der Skala zu erlauben. In LJ 41 wird mit dieser Kombination eine Frauenstimme gekennzeichnet, die im Vergleich zur weiblichen Stimmnorm durch ihre tiefe Tonlage auffällt, die jedoch durch *rather* so abgeschwächt wird, daß sie sich nicht negativ auffällt, sondern interessant und anziehend wirkt.³³

Vergleicht man nun mit der Darstellung der Männerstimmen in den zuerst genannten Beispielen, so zeigt sich, daß die Kennzeichnung einer Frauenstimme durch das Label **deep** mehr aussagt als jene von Männerstimmen. Eine tiefe Frauenstimme fällt auf, während eine tiefe Männerstimme – weicht sie nicht zu sehr ab – Normalität ist.

Her eyebrows, which were darker than her hair, were raised, and she now said, her	rather	deep	voice	'Do gratify our curiosity [...]	LJ 41
---	---------------	-------------	-------	---------------------------------	-------

Die Einfachmarkierung mit **low** in BNW 188 führt auf das Problem der Polysemie des Labels zurück. Das Beispiel zeigt, daß **low** hier aufgrund des Textzusammenhangs mit „tief“ paraphrasiert werden kann. Die Sprecherin bringt in dieser Szene mit ihrem syntaktisch als Fragesatz getarnten Vorwurf ihre Verärgerung zum Ausdruck. Zieht man hier eigene Erfahrungen zu Rate, so ist es wohl eher eine tiefe, denn eine leise Stimme, die einen Vorwurf auf der paralinguistischen Ebenen begleitet³⁴.

'Can't you behave?'	she said in a	low,	voice.	BNW 188
---------------------	---------------	-------------	--------	---------

³³ Vgl. zu Stimme, Aussehen und Charakter der Christine in *Lucky Jim* auch das Kapitel „Figurendarstellung“.

³⁴ Vgl. auch Eibl-Eibesfeldt, 661. Der Tabelle mit den Untersuchungsergebnissen von Scherer/Oshinsky (1977) kann man entnehmen, daß die Änderung im Tonhöhenverlauf nach unten Indiz für Ärger sein kann.

Ähnlich wie für **high** gibt es auch für **deep** und **low** nur eine geringe Anzahl von einfachmarkierten Beispielen. In der Mehrzahl der Fälle erscheinen die Labels in Zweifachkombinationen oder sind in komplexe Stimmdarstellungen eingebettet. Dies bestätigt die These, daß sich gerade literarische Texte nicht mit den semantisch „einfachen“ Klangbeschreibungen der Tonhöhe begnügen, die ja hinsichtlich ihrer Aussagekraft für die Gestaltung von Figurenstimmen wenig Potential haben. Darstellungen, die verstärkt den individuellen Stimmklang herausstreichen, benötigen zusätzliche, semantisch „komplexere“ Labels.

8.1.5. Zweifachmarkierung mit *deep* und *low*

8.1.5.1. Grundparameter *deep* und *low* + Grundparameter

- **deep + quiet**

Erstaunlicherweise bildet die Zweifachkombination zweier Grundparameter eine Ausnahme. Ein Grund dafür ist nicht ersichtlich, das Bedürfnis nach Informationen hinsichtlich individueller Klangmerkmale wie Rauheit oder Sonorität könnte einen zweiten Grundparameter jedoch zurückdrängen.

Die Stimmarkierungen **quiet** und **deep** in MRRIP 79 stehen als paralinguistische Faktoren für die Ruhe und Gelassenheit des Sprechers. Dies ergibt sich im Text aus dem Wortlaut „I’m okay.“, der durch die stimmliche Ebene unterstützt und bestätigt wird.³⁵ Der Kontext zeigt, daß Tom Ripley diese Stimmqualität bewußt einsetzt, um seine tiefe Enttäuschung über das Verhalten seines Freundes Dickie zu überspielen. Dies wird dem Leser zusätzlich durch die Beschreibung der Mimik „He laughed a little“ und die Passage in *free indirect thought* „That was reality [...] maybe that had ever happened to him“ vermittelt. Der Leser hat an dieser Stelle direkten Zugang in das Figurenbewußtsein, wodurch die Stimmangabe in ein anderes Licht rückt und der Leser einen Wissensvorsprung gegenüber der anderen Romanfigur, Dickie, hat.

³⁵ Es ergibt sich aber auch aus einem Umkehrschluß, denn der Anstieg der Tonhöhe und die Erhöhung der Lautstärke können in realer Kommunikation Zeichen von Nervosität sein.

'I'm okay,' Tom said in a	quiet,	deep	voice.	'I don't know what was the matter. Must have been the heat that got me for a minute.' He laughed a little. That was reality, laughing it off, making it silly, something that was more important than anything that had happened to him in the five weeks since he had met Dickie, maybe that had ever happened to him.	MRRIP 79
---------------------------	---------------	-------------	--------	---	----------

Im Beispiel STORYT 825 ist **low** eindeutig als Tonhöhen-Label zu interpretieren, da die Lautstärkemarkierung bereits durch **soft** belegt ist. Eine doppelte Kennzeichnung der Lautstärke macht in diesem Fall keinen Sinn, auch wenn bei anderen Beispielen Redundanz durchaus zur Verstärkung der Wirkung eingesetzt wird. Das Beispiel ist analog zu MRRIP 79 zu sehen, wo mit **quiet** und **deep** markiert wird. Allerdings repräsentiert die tiefe, leise Stimme hier nicht die vorgegebene Gelassenheit wie im obigen Beispiel. Mit dieser Stimmqualität versucht die „old lady“ vielmehr ihre Geschichte so vorzutragen, daß sie die Stimmproduktion möglichst wenig anstrengt, denn schon vor dieser Zweifachmarkierung wird dem Leser mitgeteilt, daß „[t]he old woman's voice sounded like each word stole strenght form her“. Leises Sprechen mit geringer Tonhöhe benötigt nämlich wesentlich weniger Atemdruck und damit Energie als lautes Sprechen mit hoher Stimmlage. Zudem evoziert die Stimme hier eine geheimnisvolle Atmosphäre, die den Rahmen für die Erzählung der alten Frau setzt.

The old woman's voice sounded like each word stole strength from her. "It made no difference about the rifle. That year the Gussuck boats had come, firing big guns at the walrus and seals. There was nothing left to hunt after that anyway. So," the old lady said, in a	low	soft	voice	the girl had not heard for a long time, "I didn't say anything to them when they left that night."	STORYT 821
---	------------	-------------	-------	--	------------

8.1.5.2. *deep* und *low* + Klanglabel

- **deep + husky**

Semantisch verbunden ist die Kombination von **deep** und **husky** in den Beispielen UJW 214 und UJW 29, da das Tonhöhen-Label als einer der Marker von **husky** auftritt: „a husky voice is [deep], [quiet], and [attractive]“ (DCE) und „sounding [deep], [quiet] and [rough], sometimes in an [attractive] way“ (ALD). Erstaunlich an diesen Beispielen ist, daß hier –

anders als in BNW 28 und 128 – eine fast identische Stimmbeschreibung für unterschiedliche Figuren verwendet wird. Im ersten Fall, UJW 214, wird zudem eine Männerstimme, im zweiten Fall eine Frauenstimme beschrieben. Die unterschiedlichen Prämodifizierungen, einmal der Downtoner *slightly*, der nur eine leichte Ausprägung der rauchig-heiseren Stimme benennt, und dann das wertende **curiously**, das die Tiefe der Frauenstimme als ungewöhnlich bezeichnet, ändern nichts an der Parallelität von **deep** und **husky** in den vorliegenden Zweifachkombinationen.

In UJW 214 wird die habituelle Stimme des Superintendenten Dalgliesh charakterisiert. Die Stimme wirkt interessant, vielleicht sogar attraktiv. Sie ist aber sicherlich Zeichen einer gewissen Autorität, die von Dalgliesh ausstrahlt. Diese Assoziation erklärt sich dadurch, daß die Beschreibung der Stimme in den Gedanken einer Romanfigur gleichzeitig mit ihrer Erinnerung an einen von ihm gemachten „advice“ verbunden wird. Dieses Lexem wird mit „the Superintendent’s advice“ emphatisch wiederholt, wobei hier die der Nukleus der Betonung auf der Rangbezeichnung „Superintendent’s“ liegt. Textunabhängig dürfte aber noch die Vorstellung mitschwingen, daß man tiefe Männerstimmen mit Autorität verbindet³⁶.

She recalled his advice; the Superintendent’s advice; this time she could almost hear it spoken in his	deep	slightly	husky	voice.	UJW 214
--	-------------	-----------------	--------------	--------	---------

Anders verhält es sich mit der Stimme in UJW 29. In dieser Szene liest Miss Leaming, den vermeintlichen Abschiedsbrief des ermordeten Mark Callenders vor. Hier ist die Stimme der Frau Kennzeichen ihrer emotionalen Ergriffenheit. Trauer und Fassungslosigkeit schlagen sich auf die Stimme nieder, so daß dies ungewöhnlich tief und rauh klingt. Ähnliche Klangmerkmale werden hier zur Kennzeichnung der situationellen Stimme eingesetzt, während in UJW 214 eine habituelle Stimme beschrieben wird. Die Beispiele machen zudem deutlich, daß gleiche oder ähnliche Oberflächenstrukturen im Kontext völlig unterschiedliche Bedeutungen ergeben können. Eine Stimmqualität wie **deep** und **husky** kann also auf die extralinguistische Ebene verweisen, wie dies bei der individuellen Stimmqualität Dalglieshs der Fall ist, kann aber auch paralinguistische Informationen tragen.

The	husky,	curiously	deep	voice	came to an end. They were silent.	UJW 29
-----	---------------	------------------	-------------	-------	-----------------------------------	--------

³⁶ Vgl. Eckert/Laver, 37

Dieselbe Autorin, P.D. James, setzt **deep** und **husky** zusammen mit einem weiteren wertenden Label **not unattractive**, welches wiederum bereits in **husky** ([attractive]) enthalten ist, als Dreifachmarkierung in einem anderen ihrer Romane – *Devices and Desires* – ein. Besondere Aufmerksamkeit ruft diese Kombination in DD 400 deshalb hervor, weil hier die habituelle Stimme als Kontrast zum äußeren Erscheinungsbild der weiblichen Figur, „so frail a woman“, steht. Der fiktionale Text trägt mit dem Kommentar „was unexpected“ der Tatsache Rechnung, daß Stimmklischees in der realen Welt gebrochen werden. Die zu erwartende Stimme einer als zerbrechlich dargestellten Person wäre eher eine **high and thin voice** als eine **deep, husky voice**. Bevor dem Leser die Stimme der Figur, der Haushälterin Miss Beasley, vorgestellt wird, wird ein weiterer Klischeebruch vermerkt, denn die Vorstellung von der äußeren Erscheinung und dem Charakter einer Haushälterin „had conjured up a soberly dressed, middle-aged woman, at worst a little condescending and intimidating, at best deferential, chatty, eager to help“ (DD 400) wird nicht bestätigt. Es folgt eine detaillierte Beschreibung der Figur, die ein sehr mondänes Bild suggeriert, so daß die Realität sogar als „bizarre“ (DD 400) beschreiben wird. An dieser Stelle soll nicht die gesamte äußere Erscheinung in die Stimmbeschreibung miteinbezogen werden. Der Verweis soll nur andeuten, daß literarische Texte der Realität insofern Rechnung tragen, als daß dort Aussehen, Charakter und Stimme eine unteilbare Einheit stellen.

‘Well, you won’t find her here.’ The voice, which he recognized, was unexpected from so frail a woman,	deep	and	husky,	and	not	unattractive.	DD 400
--	-------------	-----	---------------	-----	------------	----------------------	-----------

Die Oberflächenstruktur von **low and husky** in GM 83 entspricht dem Pattern **deep and husky** der obigen Beispiele. Es ist aufgrund des Textzusammenhangs jedoch nicht klar ersichtlich, ob **low** hier wirklich als Tonhöhe – als Synonym zu **deep** – interpretiert werden kann. Als Marker von **husky** stehen nämlich sowohl der Marker [deep] als auch der Marker [quiet]. Dies bedeutet, daß bei **deep + husky** die semantische Verbindung auf der Ebene der Tonhöhe eindeutig ist, bei **low + husky** aber auch eine Verbindung zum Marker [quiet], und damit zur Lautstärke, bestehen könnte. Beide Interpretationen sind von der Logik her möglich. Der Kontext kann jedoch einen Interpretationsansatz bieten. Die Stimme des Sprecher Jim verändert sich in dieser Szene aus *The Glass Menagerie* mehrfach. Nach einem kurzen Moment des Lachens wird die Stimme „serious“, zeigt plötzlich durch das Leiserwerden und Zögern „genuine feeling“ und wird in der klimatisch aufgebauten, emotional ergreifenden Szene, die für den Zuschauer/Leser eigentlich in einer

Liebeserklärung münden müßte, die jedoch durch „I wish you were my sister“ eine abrupte Wendung nimmt, *low and husky*. Da Jims Stimme bei einer vorhergehenden Replik bereits mit *soft* markiert ist, könnte dies ein Indiz dafür sein, daß *low* in dem Stimmwechsel als Tonhöhenangabe zu werten ist.

JIM. Ha-ha, that's very funny! [Suddenly <i>serious</i> .] I'm glad to see that you have a sense of humour. [...] [His voice <i>becomes soft and hesitant with a genuine feeling</i>] Do you mind me telling you that? [...] I mean it in a nice way... [...] Has anyone ever told you that you were pretty? [...] Well, you are! In a very different way from anyone else. And all the nicer because of the difference, too. [His voice <i>becomes</i>	<i>low</i>	<i>and</i>	<i>husky.</i>	<i>Laura turns away, nearly faint with the novelty of her emotions.</i> I wish that you were my sister. [...]	GM 83
---	------------	------------	---------------	--	----------

- **low + rough/scraping**

Fälle, in denen **low** in Kombination mit andern Klang-Labels der Gruppe II (wie **husky**) ebenfalls eher als Tonhöhen-Label zu interpretieren sind, liefern die Textausschnitte BEL 52 und INDI 146. Da die Labels **rough** und **scraping** neben dem Element der Reibung zu der Gruppe von Klanglabels gehört, die mit dem Lautstärke-Marker [loud] versehen sind, würde eine Interpretation von **low** als „leise“ widersprüchlich sein.

“Beloved,” she said and her voice was so	low	and	rough		each one looked at the other two. The heard the voice first- - late the name.	BEL 52
[...] so she tried not to remember out loud, but to save the retrieved pieces inside her so that the	low,		scraping	voice	of the girl she loved would not be interrupted.	INDI 146

- **deep + resonant**

Die Kombination von **deep** und dem Gruppen-Label III **resonant** (a resonant sound is [deep], [loud], and [clear], and [continues for a long time]) zeigt eine logische semantische Verbindung, da das Label **deep** gleichzeitig auch Marker von **resonant** ist und eine tiefe Stimme von Natur aus als klangvoller zu bezeichnen ist als eine hohe Stimme. Durch die Kombination der beiden Labels wird dieser Eindruck jedoch verstärkt.

Die Kombination von **deep** und **resonant** wird in *Brave New World* an zwei Textstellen (BNW 28 und 128) für ein und dieselbe Figur eingesetzt. Schon diese Wiederholung zeigt, wie stark die Stimme mit dem Gesamtentwurf der Figur verbunden ist, denn identische Wiederholungen von Stimmbeschreibungen wirken emphatisch. Dabei steht die Stimmklangbeschreibung, das *signifiant*, für eine übergeordnete Bedeutung, das *signifié*, das Charaktereigenschaften der Figur benennt. Die akustischen Merkmale dieser Stimme lassen auf eine selbstsichere, dominante Persönlichkeit schließen. In der Tat weist Mustapha Mond, der die Machtposition des „Resident Controller for Western Europe“ (BNW 29) innehat, diese Charakterzüge auf.

A	deep	resonant	voice	broke startlingly into the dialogue.	BNW 28
[...] it was the	deep	resonant	voice	of Mustapha Mond himself that sounded in his ears.	BNW 128

Für die Figur des Mustapha Mond erscheinen noch weitere Stimmbeschreibungen, die das *signifié* von **deep** und **resonant** spiegeln und ausbauen.³⁷ Im Beispiel BNW 30 steht die **strong deep voice**, die die erstarrte Metapher **strong** einsetzt³⁸, für genau die gleichen Charaktermerkmale des Sprechers, denn auch hier unterstreicht die Stimme seine autoritäre Persönlichkeit.

‘You all remember,’ said the Controller in his	strong	deep	voice,	‘you all remember, I suppose, that beautiful and inspired saying of Our Ford’s: History is bunk. History,’ he repeated slowly, ‘is bunk.’	BNW 30
--	---------------	-------------	--------	---	--------

³⁷ Vgl. zur stimmlichen Gesamtkonzeption und zur lexikalischen Kohäsion in den Stimmbeschreibungen von Mustapha Mond das Kapitel „Figurendarstellung“.

³⁸ Vgl. auch die Besprechung des Beispiels unter **strong** im Kapitel „Metaphern und Vergleiche“.

- **deep + vibrant**

Das Beispiel NW 248 kombiniert ebenfalls ein Label der Gruppe III mit der Tonhöhe **deep**. Es handelt sich hier zwar um eine komplexere Stimmdarstellung, da noch das Label **stern** hinzutritt, das hier wohl die Wirkung der tiefen, vibrierenden Frauenstimme beschreibt. Die Parallele von **deep** und **vibrant** zu **deep** und **resonant** ist jedoch ersichtlich. Zudem verzeichnet dieses Beispiel durch „moved him strangely [...]“ auch den Effekt dieser Stimme auf den Hörer.

He played Jennifer Rush a lot on the car stereo these days: her voice –	deep,	vibrant,	stern,	backed by a throbbing, insistent rhythm accompaniment – moved him strangely , enclosing his daydreaming in a protective wall of sound.	NW 248
---	--------------	-----------------	---------------	---	--------

Die Stimmcharakterisierung, die die Stimme der Sängerin Jennifer Rush beschreibt, steht nicht isoliert. In NW 284 hat die Stimme des Sprechers das **passionate timbre** der Sängerin angenommen, wirkt dadurch „strange to his own ears“. Daraus läßt sich der Schluß ziehen, daß eine tiefe, vibrierende Frauenstimme als Ausdruck von Leidenschaft und Sinnlichkeit empfunden wird.

‘You look wonderful,’ he said. His voice sounded strange to his own ears : it had assimilated some of the	passionate	timbre	of Jennifer Rush.	Robyn seemed to notice, for she blushed slightly, and rattled away in reply.	NW 284
--	-------------------	---------------	-------------------	--	--------

8.1.5.3. *deep* und *low* + Effekt

- **low + thrilling**

Tonhöhe und Stimmwirkung kombinieren die Beispiele GG 15 und PYG 724, die das effektbeschreibende Label **thrilling** bzw. **thrillingly** („to make someone feel excited and happy“ DCE) einsetzen. **Thrilling** scheint dabei die Wirkung einer nicht spezifizierten Stimmqualität zu benennen, da es keinen semantischen und kausalen Zusammenhang zwischen **deep** und **thrilling** gibt. Mit solchen Labels umgehen Autoren das Problem der

exakten Klangbeschreibung, können aber mit der Beschreibung des Stimmeffekts wichtige Informationen zum Verhältnis der Figuren untereinander geben.

Die habituelle Stimme der Daisy aus *The Great Gatsby* wird mit einer **low, thrilling voice** ausgestattet. Darin klingt eine erotisch-sinnliche Komponente an, die noch an zahlreichen anderen Romanstellen thematisiert wird.³⁹

I looked back at my cousin, who began to ask me questions in her	low,	thrilling	voice.	It was the kind of voice that the ear follows up and down, as if each speech is an arrangement of notes that will never be played again.	GG 15
--	-------------	------------------	--------	--	----------

Situationeller Art ist die Stimme Higgins' in PYG 724, der seine Stimme aus pragmatischen Gründen zu eine **most thrillingly beautiful low tones** ändert, um so sein Kommunikationsziel zu erreichen sucht. Er will Eliza überzeugen, in sein „Experiment“ einzuwilligen, indem er ihr die steigenden Chancen auf dem „Heiratsmarkt“ vor Augen führt. Die Regieanweisung kennzeichnet die Stimmqualität als Teil von Higgins' „*best elocutionary style*“, woraus sich erkennen läßt, daß die Stimmqualität einen zentralen Platz in der Rhetorik einnimmt.⁴⁰

ELIZA Who'd marry me? HIGGINS [<i>suddenly resorting to the</i>	most thrillingly beautiful	low	<i>tones in his best elocutionary style]</i>	By George, Eliza, the streets will be strewn with the dead bodies of men shooting themselves for your sake before I've done with you.	PYG 724
---	-----------------------------------	------------	--	---	------------

³⁹ Die Figur der Daisy in *The Great Gatsby* verdankt ihre anziehende Wirkung vor allem ihrer Stimme. Vgl. dazu das Kapitel „Figurendarstellung“.

⁴⁰ Die Abhängigkeit von Stimmklang und pragmatischen Sprechabsichten zeigt auch GNFI 267, in dem die tiefe Stimme mit **intense** kombiniert wird, das die Strenge der Sprecherin unterstreicht (Vgl. DCE „someone who is intense is serious and has very strong feelings or opinions - used to show disapproval“): „‘God will punish you,’ she promised in a **low, intense** voice.“ Durch die Modulation ihrer Stimme wirkt die von ihr ausgesprochene Drohung wirkungsvoller. Dabei ist die Verwendung des sprechaktbezeichnenden Verbs „promised“ interessant, das sowohl dem propositionalen Gehalt der Aussage als auch der Stimmqualität der Sprecherin widerspricht. Das Gesagte, „God will punish you“, ist schon aufgrund des Wortinhalts nicht als Versprechen, sondern als Drohung zu verstehen. Der Textausschnitt spiegelt hier eine in der Alltagskommunikation vorkommende Struktur wieder, bei der man mit Worten wie „Ich verspreche dir, das wird Konsequenzen haben“ durch Stimme und Tonfall die Drohung verstärkt. Es handelt sich im Beispiel GNFI 267 um einen indirekten Sprechakt.

8.1.5.4. *deep* und *low* + Wertung

- **low + beautiful**

Ein Beispiel für die Verbindung von tiefer Stimmlage und positiver Bewertung der Stimme ist GOW 228. Der Grundparameter läßt sich hier aufgrund einer vorangegangenen Stimmbeschreibung eindeutig als [deep] definieren. Zudem erscheint die Kombination von leiser Stimme und der Wertung *beautiful* ungewöhnlicher, denn in der Regel werden leise sprechende Menschen als weniger angenehm empfunden.⁴¹

Her	low,	beautiful	voice	went on,	“I wanted us to go. I knowed I wouldn’ live to the other side, but he’d be acrost anyways. [...]”	GOW 228
-----	-------------	------------------	-------	----------	---	---------

GOW 228 ist eine Reiteration der habituellen Sprechstimmencharakterisierung GOW 140, wo die Stimme der Sairy Wilson mit „**beautiful low timbre, soft and modulated, yet with ringing overtones**“ markiert wird. Dort wird bereits die Schönheit der tiefen Stimme thematisiert, zudem steht mit **soft** ein Lautstärke-Label, das eine Interpretation von **low** als [soft] redundant erscheinen lassen würde. Dazu tritt mit **modulated** ein Hinweis auf die kontrollierte, ausdrucksstarke und angenehm wirkende Tonhöhenmodulation der Stimme.⁴² Die **ringing overtones** deuten zudem auf die Klangfülle der Stimme hin, denn das Klanglabel der Gruppe III steht für eine Stimme, die [clear] und [resonant] ist. Zudem enthält **ringing per definitionem** den Marker [loud]. Daraus ergibt sich zunächst ein Kontrast mit dem Label **soft**. Da die beiden Merkmale jedoch durch die Konjunktion *yet* in Kontrast gesetzt werden, sind sie insofern vereinbar, als daß die geringe Lautstärke der Stimme relativiert wird. Gemeint ist damit eine Stimme, die nicht übermäßig laut ist, die aber doch über soviel Lautstärke verfügt, daß eine angenehme Klangfülle von ihr ausgeht. Diese Darstellung steht im Einklang mit der Beobachtung, daß Sprecher mit zu leisen Stimmen negativ beurteilt werden.

When she spoke her voice had a	beautiful	low	timbre,	soft and modulated,	yet with	ringing overtones.	GOW 140
--------------------------------	------------------	------------	----------------	----------------------------	----------	---------------------------	---------

⁴¹ Vgl. dazu Eckert/Laver, 42

⁴² Jedes stimmbeschreibende Element in GOW 140 ist positiv besetzt. Die Stimme der Figur Sairy Wilson in *The Grapes of Wrath* wirkt besonders im Hinblick auf ihr äußeres Erscheinungsbild interessant. Denn ihre wunderschöne Stimme steht im krassen Gegensatz zu ihrem ausgezeherten Körper. Diese Verhältnis wird im Kapitel „Figurendarstellung“ eingehend erläutert.

8.1.5.5. *deep* und *low* + Sprecherlabel

Neben der Kombination mit Klanglabels treten zum Grundparameter **deep/low** auch Labels, die dem großen Bereich der Sprecherlabels angehören. Die Korpustexte verwenden die Labels **calm** und **serious**, um auf den emotionalen und attitudinalen Bereich einzugehen.

- **deep + calm**

In LITFH 707 wird der Grundparameter **deep** mit dem Label **calm** kombiniert. **Calm** trägt in sich eine Doppelbedeutung, ist also wie so viele stimmbeschreibende Lexeme polysem, da es sowohl die emotionale Verfassung des Sprechers bezeichnet als auch direkt die phonetische Qualität benennt, und zwar in dem Sinn, daß die Stimme keine unkontrollierten Tonhöenschwankungen zeigt, wie sie dies bei einem aufgeregten Sprecher tun würde. Auf den ersten Blick scheinen die beiden Labels eine rein additive Kombination zu bilden. Beachtet man jedoch die Tatsache, daß die Stimme bei Aufregung generell höher wird⁴³, so kann man eine tiefe Stimmlage durchaus als Zeichen emotionaler Ruhe werten. Zieht man zudem das Sprechverb **explained** hinzu, wird deutlich, daß der Sprecher eine tiefe, ruhige Stimme einsetzt, um sie der Kommunikationssituation – Peter erklärt Magda hier seine „theory“ über den Mechanismus „funhouse“ – optimal anzupassen. Beachtet man den Kontext der Kurzgeschichte, so versucht Peter in einer „heiklen“ Phase des *Funhouse* durch seine Stimme Erwachsenenheit zu signalisieren. Die Tatsache, daß er mehrfach seine Stimme verliert, wird im Text mit der Ursache „the discs unbalanced him“ erklärt. Dies steht aber bildhaft für die Schwierigkeiten, die „erwachsene“ Stimme und die damit verbundene Souveränität aufrechtzuerhalten.⁴⁴

⁴³ Vgl. dazu Brown, 138: Die attitudinalen Angaben *anxious*, *worried* und *nervous* sind mit einer *raised placing in voice range* verbunden.

⁴⁴ Allerdings muß man beachten, daß akustische und optische Beschreibungen in Barths Kurzgeschichte *Lost in the Funhouse* durch den Kommentar zur Charakterisierungstechnik und die unvollständigen „Beispielsätze“ zu Beginn des Textes auf eine ironische Ebene gehoben werden: „Description of physical appearance and mannerisms is one of several standard methods of characterization used by writers of fiction. It is also important to “keep the senses operating”; when a detail from one of the five senses, say visual, is “crossed” with a detail from another, say auditory, the reader’s imagination is oriented to the scene, perhaps unconsciously. [...] The brown hair of Ambroses’s mother’s forearm gleamed in the sun like. The smell of Uncle Karl’s cigar smoke reminded one of. [...]” (LIFH 692).

[...] he took Magda's elbow to steady her against revolving discs set in the slanted floor to throw your feet from under, and explained to her in a	calm	deep	voice	his theory that each phase of the funhouse was triggered either automatically, by a series of photoelectric devices, or else manually by operators stationed at peepholes. But he lost his voice thrice as the discs unbalanced him.	LITFH 707
--	-------------	-------------	-------	---	--------------

Die These, daß Ruhe und Aufregung sich in einer tiefen bzw. hohen Stimme äußern, läßt sich anhand eines Beispiels erläutern, welches das zu **deep** antonyme Label **high** mit dem auf die Sprecheremotion zielenden Label **excited** verbindet. Es zeigt sich, daß die Tonhöhe häufig mit einem ganz bestimmten emotionalen Zustand des Sprechers verbunden wird. Während **deep** mit **calm** assoziiert wird, also Zeichen eines ausgeglichenen Sprechers ist, erscheint **high** in Kombination mit **excited chatter** als Kennzeichen einer aufgeregten Person. So entsteht in diesem direkten Vergleich eine antonyme Doppelstruktur:

But Miss Markland seemed not to hear. Suddenly she was on her knees in front of Cordelia and	pouring out a spate of	high,	excited	chatter.	UJW 161
--	------------------------	--------------	----------------	-----------------	------------

Die Stimmbeschreibung in TPH 390/91 verbindet ebenfalls **calm** und **deep** und gibt mit **man's** eine zusätzliche extralinguistische Information. In dieser Textstelle hat die Stimme die Aufgabe, die evozierte Atmosphäre auf der akustischen Ebene zu ergänzen. Optisch wird durch „The faintest conceivable rivulet of candle-light trickled through the darkness“ die umheimliche Atmosphäre des Ortes heraufbeschworen. Die Sprecherfigur, die nur schemenhaft erkennbar ist, wirkt mit ihrem **terse command** so erschreckend auf die Figur Huma, daß sich dies wiederum auf ihre Stimme („forced her voice to respond evenly“) und ihr Körperverhalten („her legs, [...] buckled beneath her“ und „Clutching her left hand in her right“) auswirkt. Die identische Label-Kombination erfüllt im Kontext völlig unterschiedliche Aufgaben.

The faintest conceivable rivulet of candle-light trickled through the darkness; [...] Huma received a sudden sharp blow to the shins and cried out involuntarily, after which she instantly bit her lip, angry at having revealed her mounting terror to whatever waited there shrouded in black. [...] a single candle burned and beyond which a mountainous figure could be made out, sitting crosslegged on the floor. 'Sit, sit,' said a	man's	calm,	deep	voice,	and her legs, needing no more flowery invitation, buckled beneath her at the terse command. Clutching her left hand in her right, she forced her voice to respond evenly [...]	TPH 390/91
--	--------------	--------------	-------------	--------	---	---------------

- **deep + serious**

Eine tiefe Stimme wird nicht nur mit innerer Ruhe und Gelassenheit, sondern auch mit Ernsthaftigkeit assoziiert, was die Kombination mit **serious** im Beispiel JLC 68 verdeutlicht. Die stereotype Verbindung von tiefer Stimme und Ernsthaftigkeit, in der auch Kompetenz und Vertrauenswürdigkeit mitschwingt, erklärt die Tatsache, warum gerade die Werbung gezielt tiefe Männerstimmen einsetzt.⁴⁵

Baba and Uncle were leaning over a rail, talking in	deep	serious	voices.	JLC 68
--	-------------	----------------	---------	--------

8.1.5.6. *deep* und *low* + Stimmursache

Einige Stimmbeschreibungen nennen den meist physischen Grund für eine bestimmte Stimmqualität. Solche Angaben zeigen zum einen typisches, über einen langen Zeitraum praktiziertes Sprecherverhalten wie Alkohol- oder Zigarettenkonsum. Sie können aber auch Auskunft über den Gesundheitszustand des Sprechers geben. Sie erläutern dabei eine Stimmqualität wie **rough** oder **hoarse** oder stehen ohne Spezifizierung des Stimmklangs. Der Leser kann den gemeinten Klang aber aufgrund seines Weltwissens erschließen.

- **deep + smoke-shattered**

Die Verbindung **deep** und **smoke-shattered** in MOOR 44 ist eine additive Kombination, da die Labels unabhängig voneinander stehen. Dies bedeutet, daß **smoke-shattered** nicht unbedingt die Ursache für die tiefe Stimmlage an. Hier würde man eher **rough** setzen. Für die typische raue Qualität der Raucherstimme steht das metaphorische **smoke-shattered**. Der Textausschnitt beschreibt eine Frauenstimme, bei der überdurchschnittlich Tiefe und Rauheit besonders auffällig sind. Dies liegt an stereotypen Vorstellungen, denen zufolge man diese Normabweichung bei einer Männerstimme noch eher akzeptiert, und sie in gewissem Maße auch als positives Signal der Männlichkeit versteht. Als Markierung einer Frauenstimme liegt, neben der Normabweichung, aber auch ein indirekter Hinweis auf nicht-konformes Verhalten.

⁴⁵ Vgl. dazu Eckert/Laver, 37

Genau diese These spiegelt auch MOOR 44, die „Queen Isabella“ als „no angel“ und „the toughest of nuts“ bezeichnet. Die abweichende Stimme der Frau geht einher mit ihrem abweichenden Verhalten, so daß hier eine recht bizarre Figur entworfen wird.

<p>She wasn't perfect; [...] She was tall, beautiful, brilliant, brave, hard-working, powerful, victorious, but [...] Queen Isabella was no angel [...]. In those years of Camoens's jail sentence she smoked like a volcano, grew increasingly foul-mouthed and failed to restrain her language in front of her growing child [...] She became the toughest of nuts [...] 'See you later, chikadee,' she'd say in her</p>	<p>deep,</p>	<p>smoke-shattered</p>	<p>voice.</p>	<p>,Mummy's hunting tigers tonight.'</p>	<p>MOOR 44</p>
--	---------------------	-------------------------------	---------------	--	----------------

8.1.6. Komplexe Stimmdarstellung mit *deep* und *low*

Die Tonhöhen-Labels **deep** und **low** kommen in einer Reihe von komplexen Stimmdarstellungen vor. Da bei diesen Beispielen die Aussagekraft anderer Labels und Merkmale wesentlich höher ist, werden diese Beispiele in anderen Kapiteln untersucht. Deshalb erscheinen die Beispieltabellen hier weitgehend in unkommentierter Form, mit kurzer Angabe zu ihren Konstituenten.

Der Textbeleg OS 313 kombiniert die Labels **strong** und **deep**. Das Label **strong** ist metaphorischer Natur, da dabei der Primärsinn, der eine physische Kraft bezeichnet, auf die Stimme übertragen wurde. Für den akustischen Bereich steht **strong** für die Klangfülle und damit indirekt auch für eine nicht zu leise Stimme, sowie für eine Stimme, die frei von unkontrollierten Tonhöhenschwankungen ist. Mit dem Label assoziiert man zudem eine sprecherimmanente Bedeutung, die einen Sprecher mit einer **strong voice** auch als starke, selbstsichere Persönlichkeit ausweist, die ein hohes Maß an Autorität ausstrahlt. Diese These belegt das Beispiel OS 313, bei dem zu den beiden Stimmlabels mit **with a note of confident authority** genau diese Persönlichkeitsmerkmale treten. Auf das Selbstverständnis der Figur verweist auch der narrative Kommentar „She might be a servant [...] but she was not servile“. Zudem reflektiert die Stimmqualität auch das optische Erscheinungsbild der Figur, deren

Gesichtszüge und Kleidung Strenge und Autorität suggerieren und wenig Sympathie aufkommen lassen.⁴⁶

Her pronunciation of his name was so bizarre that at first he couldn't recognize it,	but her voice was	strong	and	deep,	and	with a note of confident authority.	She might be a servant at Othona House but she was not servile.	OS 313
--	-------------------	---------------	-----	--------------	-----	--	---	--------

Schon allein aufgrund der Anzahl der stimmbeschreibenden Elemente fällt MC 233 ins Auge. Es verbinden sich der Grundparameter **low** und das Klanglabel **throaty** aus der Gruppe II mit dem grundlegenden Stimmfaktor [rough]. In dieser Kombination ist **low** als [deep] zu lesen, da **throaty** selbst den Marker [low] trägt und dies auch durch eigene Klangerfahrungen bestätigt wird. Zur akustischen Ebene tritt mit den Lexemen **promises** und **menace** eine abstrakte Ebene hinzu. Auch hier ist es fast unmöglich ein Bild vom realen Klang der Stimme zu rekonstruieren. Gerade solche abstrakten Einheiten sind ja meist nicht mit bestimmten Klangbildern verbunden. Zwischen **menace** und den klangbeschreibenden Angaben kann man insofern eine Beziehung herstellen, als daß eine drohende Stimme durchaus mit einer starken Reibekomponente verbunden sein kann, bzw. daß eine kehlige Stimme bedrohlich wirken kann. Die Markierung **girl's voice** ist lediglich eine sprecheridentifizierende Geschlechtsangabe und ohne große Bedeutung.

Wichtig ist an diesem Textausschnitt die Wirkung der Stimme auf den Hörer, der sich, sobald ihn die geheimnisvolle Stimme aufhören läßt, „with a sort of jump“ ihrer Quelle zuwendet. Im folgenden Text zeigt sich dann, welche Wirkung die Stimme der Sprecherin wiederum auf die Stimme des Hörers ausübt: Sie ist so beeindruckend, daß er zunächst nur Stottern kann (‘I know ...’ I stuttered, ‘I know your name.’) und seine Stimme kaum unter Kontrolle halten kann (‘It’s nothing,’ I said in what I hoped was a deep voice, ‘A sporting accident.’ And then, working feverishly to hold my voice steady, ‘Would you like to ... to dance?’). Die Stimmbeschreibung schafft an dieser Romanstelle eine geheimnisvolle, unergründliche Atmosphäre, die auch die optische Beschreibung der Figur – „a vision with golden hair [...]“ – suggeriert und die typisch für Rushdies Romane ist.

⁴⁶ „The woman who stood regarding him with blank incuriosity was old – probably, he thought, nearer eighty than seventy – but there was **nothing frail** about her full-fleshed solidity. She was wearing a **black dress, high-buttoned to the throat and fastened with an onyx brooch surrounded with dull seed pearls**. Her legs bulged above **black laced boots** and her breasts were carried high, shapeless as a bolster over a voluminous white starched apron. Her face was **broad**, the **colour of suet**, the **cheekbones sharp ridges** under the **creased suspicious eyes**.“ (OS 313).

'Hey, Saleem, isn't it? Hey, man, what happened to you?' I was dragged out of my bitter, solitary reverie [...] by a voice behind my left shoulder, a	low,	throaty	voice full of	promises – but also of menace.	A girl's voice.	I turned with a sort of jump and found myself staring at a vision with golden hair and a prominent and famous chest ... [...]	MC 233
---	-------------	----------------	---------------	---------------------------------------	------------------------	---	-----------

Tonhöhe + Sprechercharakteristikum + Vergleich⁴⁷

But today, listening to her	low,	candid	voice -	like the voice of a childhood nurse reciting a well-loved story -	he almost goes to sleep; [...]	AG 291
-----------------------------	-------------	---------------	---------	--	--------------------------------	-----------

Tonhöhe + Wertung/diastratisches Label + Sprecher-Hörer-Beziehung/Verhalten + Effekt⁴⁸

Something in the	deep,	arrogantly	upper-class	voice, the mixture of	insolence and contempt,	stung him into defiance.	DD 402
------------------	--------------	-------------------	--------------------	------------------------------	--------------------------------	---------------------------------	-----------

Sprecherlabel + Tonhöhe + pragmatisches Label + Effekt + Klanglabel mit Ursache⁴⁹

And then she heard a voice, a	woman's	voice	low,	urgent,	consolatory	and sharp with terror.	UJW 159
-------------------------------	----------------	-------	-------------	----------------	--------------------	-------------------------------	---------

Sprecher-Hörer-Beziehung + Tonhöhe + Sprechverben mit Effektangabe⁵⁰

'Orgy-porgy ...'	Tenderly	the	deep	Voice	crooned	and	cooed;	BNW 76
------------------	-----------------	-----	-------------	-------	----------------	-----	---------------	-----------

⁴⁷ Vgl. Kapitel „Metaphern und Vergleiche“

⁴⁸ Vgl. Kapitel „Sprecherbezogene Stimmangaben“

⁴⁹ Vgl. Kapitel „Pragmatische Stimmangaben“

⁵⁰ Vgl. Kapitel „Stimmdarstellung mit markierten Sprechverben“

8.1.7. Implizite Tonhöhenangaben – Registerangaben

Stimmangaben, die von Registerangaben wie **soprano** oder **bass** Gebrauch machen, sind als implizite Tonhöhenangaben zu werten. Deshalb werden sie hier im Anschluß an den Grundparameter Tonhöhe angeschlossen. In den Korpustexten treten sie mit einiger Regelmäßigkeit auf. Dabei wird zwischen Sprech- und Singstimme keine Unterscheidung getroffen. Da die Registerangaben meist in Kombination mit anderen Grundparametern oder Klanglabels auftreten, werden sie hier aus Gründen des Überblicks teilweise unkommentiert aufgelistet.

8.1.7.1. Baß

Die Kombination von **immense** und **bass** verdeutlicht die Klangfülle und auch die Lautstärke der tiefen Stimme. Dem Primärsinn nach benennt **immense**, das mit „extremely large“ paraphrasiert werden kann, eine dimensionale Ausdehnung. Das Beispiel aus *Brave New World* ist als ironischer Seitenhieb auf die utopische Welt zu verstehen, in der sich die Stimmen der Figuren vor allem durch ihre Lautstärke und Tonhöhe – dabei sowohl hohe als auch tiefe Stimmen – auszeichnen. In BNW 70 wird jedoch keine Figur beschrieben, sondern ein Uhr, „Big Henry, the Singery clock“, die die Uhrzeit durch das laute Singen von „Ford“ angibt. Stimmqualität durchdringt in diesem Roman also auch unbelebte Dinge. Diese Darstellung trägt zur akustischen Gesamtatmosphäre des Romans bei.

'Damn, I'm late,' Bernard said to himself as he first caught sight of Big Henry, the Singery clock. And sure enough, as he was paying off his cab, Big Henry sounded the hour. 'Ford,' sang out an	immense	bass	voice	from all the golden trumpets. 'Ford, Ford, Ford ...' Nine times.	BNW 70
---	----------------	-------------	-------	--	-----------

Die Beispiele LJ 177 und LJ 190 kombinieren jeweils ein Klanglabel der Gruppe III, **rumbling** bzw. **growling**, mit der Registerangabe **bass**. Beide Klanglabels beinhalten den impliziten Vergleich mit [thunder], die Baßstimme wird dadurch in ihrer Tiefe und gewaltigen Klangfülle noch verstärkt.

Standing on the pavement was a big fat man whom Dixon recognized as his barber. Dixon felt a deep respect for this man because of his impressive exterior, his	rumbling	bass	voice	and his unsurpassable stock of information about the Royal Family	LJ 177
--	-----------------	-------------	-------	---	--------

Bei LJ 190 ist noch zu beachten, daß der Sprecher seine Stimme verstellt, um so vorzugeben, eine andere Person zu sein. Deshalb wirkt die Stimme auch **over-cultured**. Offensichtlich scheint eine tiefe Männerstimme auch bis zu einem gewissen Grad mit Kultiviertheit in Verbindung gebracht zu werden. Da Jim Dixon in dieser Szene aus *Lucky Jim* auch vorgibt ein Ferngespräch zu führen, imitiert er gleichzeitig auch die Stimme des „operator“. Dies wird durch **whinnying** gekennzeichnet, das normalerweise die Laute von Pferden benennt. Gemeint ist damit ein hoher Laut, der hier eine extrem hohe Frauenstimme in Kontrast zur Baßstimme darstellen soll.

'Speak up, London,' he went on; 'you're through.' Then he jammed his teeth together, opened his mouth laterally as far as he could, and said in a	growling	over-cultured	bass:	'Hallaher, hallaher,' following this with a whinnying 'You're through, London' and, in the bass voice 'Hallaher, have yaw a Miss Kellerhen steng with yay, plizz?' He made a rushing noise with his mouth which he thought imitated line disturbances.	LJ 190
---	-----------------	----------------------	--------------	---	--------

Die Kombination von **deep** und **bass** in OS 480 ist redundant, da die Tonhöhe in der Registerangabe eingeschlossen ist. Interessant ist jedoch die Wirkung der Stimme, die mit dem wertenden **attractive** markiert ist. Tiefe Männerstimmen werden – werden sie vom Sprecher nicht künstlich gesenkt – als angenehm empfunden. Sicherlich spielen bei dieser Beurteilung auch geschlechtsspezifische Stereotype eine Rolle, so daß die Stimme hier als Zeichen der Männlichkeit attraktiv ist. Der Hinweis auf den Cockney-Akzent liefert ein zusätzliches Sprechermerkmal, allerdings ist der durch *but* eingeleitete Kontrast zur Stimmqualität nicht unbedingt logisch, denn die Elemente Tonhöhe und Akzent bedingen oder widersprechen sich nicht. Der Text beschreibt die Stimme eines Bootsführers auf der Themse, bei dem sich natürlich die regionale Herkunft in der Stimme spiegelt, aber bei dem auch stereotype Assoziationen hinsichtlich von Stimme und Beruf greifen.⁵¹

His voice was a	deep	attractive	bass	but	its accent was pure cockney	OS 480
-----------------	-------------	-------------------	-------------	-----	------------------------------------	--------

⁵¹ Vgl. zudem das Verhältnis von Aussehen und Stimme im Kapitel „Figurendarstellung“.

In BNW 152 spielt der implizite Vergleich mit einem **African bass** auf die extrem tiefen Männerstimmen an, die man mit Stammesgesängen, aber auch mit den Stimmen eines Gospelchores in Verbindung bringen kann. Dabei wird ist es für die Interpretation nötig, gespeichertes Weltwissen zu aktivieren. Der Autor setzt hier also beim Leser gleiches Wissen und gleiche Assoziationen wie bei sich selbst voraus.

[...] a	deeper	than	African	bass	made the answer	BNW 152
---------	---------------	------	----------------	-------------	-----------------	---------

8.1.7.2. Bariton

Die Kombination von zwei Klanglabels der Gruppe III, **boomed** und **ringing**, in Verbindung mit dem Register **baritone** und dem Grundparameter **loud** bietet das Korpusbeispiel MRRIP 154/55. Dabei setzt das Register die Stimme auf einer relativ tiefen Tonlage fest. Die anderen Merkmale dienen vor allem der Bezeichnung der Klangfülle und der damit verbundenen Lautstärke. Für den Leser ist an dieser Textstelle interessant, daß die Hauptfigur des Romans, Tom Ripley, die Singstimme Dickie Greenleafs imitiert, die er niemals selbst gehört hat, sondern die er in Gedanken rekonstruiert. Tom imitiert an mehreren Stellen im Roman Dickies Stimme, was zeigt, daß er mehr und mehr dessen Identität annimmt. Der Romantitel *The Talented Mr Ripley* spielt dabei auf Toms Fähigkeit an, sich neuen „Gegebenheiten“ anzupassen, was auch die Annahme einer neuen Identität einschließt. Es zeigt sich hier auch, wie eng die Stimme mit der Persönlichkeit verbunden ist.

<i>Papa non vuole, Mama ne meno, Come faremo far' l'amor.</i>	loud	baritone	that he had never heard, but he felt sure that Dickie would have been pleased with his	ringing	tone.	MRRIP 154/55
He boomed it out in the bathroom as he dried himself. He sang in Dickie's						

8.1.7.3. Tenor

In der folgenden Dreifachmarkierungen stehen die Labels **clear** und **tenor** unabhängig, ergeben also eine additive Stimmbeschreibung. Der vorangestellte Possessiv **man's** ist eigentlich redundant, da die Tenorstimme normalerweise immer eine Männerstimme ist, sieht man von sehr tiefen Frauenstimmen ab. Der Autor scheint dieses sprecheridentifizierende Label aber deshalb einzusetzen, da der Sprecher in dieser Erstvorstellung nur durch seine Stimme präsent ist, und er dem Leser sofort mitteilen möchte, daß es sich bei der neuen Figur um einen Mann handelt.

From the door of that room [...] a	man's	clear	tenor	voice	responded	GARP 80
He stopped whistling in sang in an	easy	thin	tenor:		“Yes, sir, that's my Saviour, [...]”	GOW 21

At last Stillman turned on him. In a	surprisingly gentle	tenor	voice	he said, “I'm sorry, but it won't be possible for me to talk to you.”	COG 116
--------------------------------------	----------------------------	--------------	-------	---	---------

Einen bewußten Stimmwechsel verzeichnet CAEW 525 durch das Verb **adopted**. Caesar nimmt hier aus rhetorischen Gründen eine andere Stimmqualität an. Die **naturally deep voice** wird dabei höher. Das Label **high** ist dabei in Relation zur habituellen Stimme zu sehen und kennzeichnet die Tenorstimme als höchste männliche Tonlage. Wichtig ist hier auch die Markierung **carried so well**, denn das kommunikative Ziel Caesars ist es, seine Zuhörer schon rein akustisch gut zu erreichen. Dazu trägt auch **clear** bei, das für gute Wahrnehmbarkeit steht. Die Stimmmodulation ist also Teil der Redekunst.⁵²

The naturally deep voice vanished ; Caesar adopted that	high,	clear	tenor	tone	which carried so well as far as the crowd extended. “People of Rome, I have called you here today to witness my protest against an insult to Rome of such magnitude that the Gods are weeping! [...]”	CAEW 525
---	--------------	--------------	--------------	------	--	----------

⁵² Vgl. hierzu auch Göttert, *Geschichte der Stimme*, Kapitel IV „Forensische Rhetorik“.

8.1.7.4. Mezzosopran

Frauenstimmen werden wesentlich seltener über Registerangaben beschrieben, auch sind nur die hohen Frauenstimmen durch **mezzo** und **soprano** besetzt, während die Altstimme völlig fehlt. Eine genaue Erklärung dafür ist allerdings nicht ersichtlich. Vielleicht liegt das Ungleichgewicht darin begründet, daß literarische Texte generell mehr Frauenstimmen charakterisieren und daß diese dann expliziter, d.h. mit komplexeren klanglichen und sprecherbezogenen Details ausgestattet werden, als dies die Registerangabe erlaubt.

She was a	mezzo	and she was wearing a fetching hat of chocolate velours with a long cock pheasant feather sashingly stabbed through it, and the sight of her – an it – made Gillina chirrup.	INDI 40
-----------	--------------	--	------------

8.1.7.5. Sopran

Die Sopranstimme erscheint in nur einem Korpusbeleg. Da die Kombination mit einem Klanglabel der Gruppe I erfolgt, wird dieses Beispiel dort näher erläutert.

From behind the door [...] a	ringing	soprano	voice	called, 'One, two, three, four,' and then, with weary impatience, 'As you were.'	BNW 146
------------------------------	----------------	----------------	-------	--	------------

8.1.7.6. Falsett

Die Falsettstimme beschreibt in den Korpus-texten ausschließlich die hohe Männerstimme und wird auch dann eingesetzt, wenn Männer Frauenstimmen imitieren. Dies ist beispielsweise bei THER 135 der Fall. Redundant erscheint hier die erste Komponente **high** in der Verbindung mit **falsetto voice**, denn eine Falsettstimme ist *per se* hoch. Die Doppelmarkierung wird vom Autor hier aus emphatischen Gründen eingesetzt.

One evening about nine o'clock I answered the phone and a	high	falsetto	voice	said, "Can I speak to Sally, please? This is her mother." [...]. And although the voice sounded rather strange, it never crossed my mind that it was an impersonation.	THER 135
---	-------------	-----------------	-------	---	-------------

Auch George in *Who's afraid of Virginia Woolf* verstellt seine Stimme zu einem **falsetto**. Das zusätzliche modifizierende **hideously cracked** zeigt, daß die Stimme schon fast gebrochen ist, da sie die natürliche Sprechstimmlage überschreitet. Die Replik „Flores; flores para los muertos. Flores“ erklärt die Stimmimitation. Offensichtlich imitiert George hier eine südamerikanische Blumenfrau, die Blumen für die Toten anbietet. Hinter diesem harmlos wirkenden Scherz steht jedoch die Spiegelung der Gesamtsituation, denn das Verhältnis zwischen George und seiner Frau ist so zerrüttet, daß die Assoziation mit dem Tod durchaus zulässig ist.

GEORGE (<i>appearing in the doorway, the snapdragons covering his face;</i>	<i>speaks in a</i>	hideously cracked	falsetto).	Flores; flores para los muertos. Flores.	WAVW 156
---	--------------------	--------------------------	--------------------	--	-------------

Daß gerade die Falsettstimme häufig von männlichen Sprechern eingesetzt wird, um Frauenstimmen zu imitieren, zeigen auch die folgenden Beispiele. Bei DR 406 ist die Imitation explizit durch **mimicking** gekennzeichnet. In MOOR 357 wird mit dem Adjektiv **girly** modifiziert, das das Falsett mit der hohen Tonlage einer Mädchenstimme gleichgesetzt.

'Of course I mean his resignation,'	he said in a	mimicking	falsetto		DR 406
[...] and he would	sing the latest movie hits in a	girly	falsetto	voice	MOOR 357

In ZOO 39 zeigt der Stimmwechsel zum Falsett, **his voice becomes falsetto**, die natürliche Reaktion einer kitzligen Person. Es handelt sich dabei um einen unkontrollierbaren Reflex, der zum einen zu Atemnot und Lachen, zum anderen zu einem Tonhöhenanstieg führt. Da Peter „very ticklish“ ist, wird bei ihm dieser Mechanismus ausgelöst. Zudem deutet die markierte Objektsprache „OHHHHH!“ mit der Großbuchstabenschreibung darauf hin, daß sich auch die Lautstärke erhöht.

JERRY (<i>Tickles PETER'S ribs with his fingers</i>) Oh, come on.	<i>his voice becomes</i>	<i>falsetto</i>	No, I ... OHHHHH! Don't do that Stop, Stop. Ohhh, no, no. [...]	ZOO 39
PETER (<i>He is very ticklish; as JERRY continues to tickle him</i>)				

Bei der Zweifachmarkierung von **tremoloing falsettos** in BNW 81 bedingen sich die beiden Labels gegenseitig nicht. Die Singstimmen, die beschrieben werden, haben als Merkmale sowohl die Qualität von permanenten Stimmschwankungen als auch die der hohen Kopfstimme. Einmal mehr wird die akustische Gesamtatmosphäre von *Brave New World* in dieser Szene thematisiert, in der die extrem hohen Stimmen mit ihrem banalen Text, die Lebensfreude und uneingeschränkten Optimismus verkünden, als Manipulation der Masse verstanden werden müssen.

'... skies are blue inside you,'	sang sixteen	tremoloing	falsettos,	'the weather's always ...'	BNW 81
----------------------------------	--------------	-------------------	-------------------	----------------------------	-----------

8.2. Einfach- und Mehrfachmarkierung mit *loud* und *soft/quiet/low*

Der zweite Grundparameter einer Stimme ist die Lautstärke, bei der ebenfalls kulturkreisabhängige Normen greifen, denn „unangemessen laute oder leise Stimmen werden negativ beurteilt“⁵³. Zudem scheint besonders die Stimmlautstärke Aufschluß über den Sprechercharakter zu geben, wobei jedoch darauf zu achten ist, daß Stereotype beteiligt sein können. So wird man einen permanent mit lauter Stimme sprechenden Menschen als extrovertiert oder aufdringlich, einen leise sprechenden Menschen als introvertiert und schüchtern bezeichnen. Für den „normalen“ Sprecher mit einer durchschnittlichen Stimmlautstärke gilt, daß sich diese je nach Kommunikationssituation ändern kann. Im Streit wird die Stimme lauter und drückt dadurch paralinguistisch die Emotion ANGER aus. In Angstsituationen oder bei Trauer wird die Stimme in der Regel leiser.

In den Korpusbeispielen finden sich zahlreiche Kombinationsmöglichkeiten, die die unterschiedlichen Bedeutungen einer erhöhten oder reduzierten Lautstärke spiegeln.

8.2.1. Einfachmarkierung mit *loud*

Einfachmarkierungen mit den Lautstärke-Grundparametern treten häufiger auf als jene mit Tonhöhenangabe. In den folgenden Beispielen aus *Brave New World* hat die laute Stimme den Zweck, Ankündigungen so vorzutragen, daß sie von der Masse verstanden werden. Hier liegt also zum einen eine rein technische Funktion der Lautstärke vor, zum anderen sind die lauten Stimmen aber wieder typisch für den Roman.

‘It is finished,’	said old Matsima in a	loud	voice	‘They are married.’	BNW 122
‘Soma distribution!’	shouted a	loud	voice	‘In good order please, Hurry up there.’	BNW 191

Daneben gibt es Textbeispiele, in denen die Stimme der Sprecher als überdurchschnittlich laut gekennzeichnet und die Normabweichung so explizit thematisiert wird. In JLC 24 und 29 handelt es sich bei **loudly** und **too-loud voice** um die Darstellung einer habituellen Stimmqualität. Dabei ist zu beachten, daß die Sprecherin „slightly deaf“ (JLC 19) ist, so daß die überlaute Stimme in ihrer Schwerhörigkeit gründet. In der Stimme scheint aber auch eine

⁵³ Eckert/Laver, 42

gewisse Egozentrik und Entrücktheit der Figur anzuklingen, denn in JLC 24 wird Auntie Ying als „the weird auntie, someone lost in her own world“ bezeichnet, womit ihr eine Außenseiterrolle zugeschrieben wird. Beide Textbelege verzeichnen mit „startling everybody“ und „The others look uncomfortable“ zudem den Effekt dieser Stimme, der zeigt, daß die Figur der Auntie Ying nicht zuletzt aufgrund ihrer Stimmlautstärke als „weird“ empfunden wird. Im zweiten Beispiel wird diese Wirkung zusätzlich durch das Sprechverb **blurt out** markiert, das durch den Marker [without thinking] (DCE) bzw. [without thinking carefully enough] (ALD) die Figur als gedankenlos definiert. Reflektiert wird durch die Verwendung dieses Verbs die Aussage „lost in her own world“, denn wenn sich die Figur mit ihrer überlauten Stimme zu Wort meldet und in die „reale“ Welt tritt, erscheinen ihre Kommentare immer unpassend.

Durch die Doppelmarkierung der habituellen Stimme wird deutlich, daß Tan ihrer Außenseiterfigur ganz bewußt mit einer normabweichenden Stimme gestaltet. An derartigen Beispielen läßt sich erkennen, wie groß der Anteil der Stimme an der Bewertung einer Person ist. Der fiktionale Text kann als Spiegel der Realität gelesen werden.

“Oh, I have a story.”	says Auntie Ying,	loudly,	startling everybody. Auntie Ying has always been the weird auntie , someone lost in her own world . My mother used to say, “Aunti Ying is not hard of hearing. She is hard of listening.”	JLC 24
-----------------------	-------------------	----------------	--	--------

Auntie Ying	blurts out in her	too-loud	voice.	The others look uncomfortable .	JLC 29
-------------	--------------------------	-----------------	--------	--	--------

Durch das wertende Label **unnaturally** verzeichnet das Beispiel GG 48 die Abweichung von der normalen Stimmlautstärke. Dem Leser wird in dieser Szene aus *The Great Gatsby* der Weg in das Bewußtsein der Erzählerfigur Nick Carraway eröffnet, der seine eigene Stimme negativ bewertet. Das Sprechverb **roared** mit den Markern [deep], [powerful] (DCE) und [very loud] (ALD) greift dieser Selbsteinschätzung vor. Die Szene spielt sich auf einer Party Gatsbys ab, in der Nick versucht Kontakte zu den anderen Gästen zu knüpfen, um so dem Gefühl der Deplazierung entgegenzuwirken, worauf der einleitende Kommentar „[...] I found it necessary to attach myself to some one before I should begin to address cordial remarks to passers-by“ verweist. Nicks Eigenkommentar zu seinem „stimmlichen Mißgriff“ verrät seine Unsicherheit.

Welcome or not, I found it necessary to attach myself to some one before I should begin to address cordial remarks to the passers-by. 'Hello!' I roared , advancing toward her. My voice seemed	unnaturally	loud	across the garden.	GG 48
---	--------------------	-------------	--------------------	-------

8.2.2. Zweifachmarkierung mit *loud*

8.2.2.1. *loud* + Klanglabel

- **loud + booming**

Das Label **booming** gehört mit seinen drei Markern [loud], [deep] und [resonant] zur Gruppe III der Klanglabels, es enthält also eine Lautstärke- und Tonhöhenkomponente sowie das Merkmal einer pulsierenden, nachhallenden Klangqualität. In den Zweifachmarkierungen **loud**, **booming voice** aus *Brave New World* und *Nineteen Eighty-Four* wird der in **booming** enthaltene Marker [loud] durch das Label **loud** besonders hervorgehoben.

In NEF 124 unterstreicht die Stimmqualität des Sprechers die Nachdrücklichkeit seiner Forderung, die im Text mit „that he should be given the whole piece“ in indirekter Rede steht. Das fordernde Verlangen nach dem „whole piece“ (der raren Schokolade), das durch das Sprechaktverb **demanding** ausgedrückt wird, findet also auf der paralinguistischen Ebene Unterstützung. Winston ist in dieser Szene – es handelt sich um ein Zurückerinnern an die von Hunger geprägte Kindheit – voller Trotz und Wut, so daß die Stimme hier Zeichen der Emotion ANGER ist.

Suddenly, as though he were listening to somebody else, Winston heard himself demanding in a	loud	booming	voice	that he should be given the whole piece.	NEF 124
---	-------------	----------------	-------	--	---------

In BNW 90 tritt dieselbe Kombination auf, allerdings wird hier keine situationelle, sondern eine habituelle Stimmqualität beschrieben, die zusammen mit der optischen Beschreibung betrachtet werden muß. Körperbau und Gesichtszüge des *Alpha Minus*, „short, red, moon-faced, and broad-shouldered“ lösen in der Vorstellung des Lesers das Bild einer

grobschlächtigen Figur aus. Da hier eindeutig mit stereotypen Vorstellungen⁵⁴ gearbeitet wird, scheinen die optischen Parameter eine **loud booming voice** geradezu zu bedingen. Die Stimme wird zudem als „very well adapted to the utterance of hypnopædic wisdom“ erachtet, deren Bedeutung sich aus dem Gesamtkontext erschließen läßt. Hinter diesem Terminus steht eines der Konditionierungsprogramme, mit denen die verschiedenen Embryontypen in *Brave New World* auf ihre jeweilige gesellschaftliche Stellung vorbereitet werden. Da die Befehle und Regeln den Embryonen im Labor regelrecht in das Bewußtsein „eingehämmert“ werden, erscheint die Stimmqualität dafür besonders geeignet.

The Warden was a blond and brachycephalic Alpha-Minus, short, red, moon-faced, and broad-shouldered , with a	loud	booming	voice	very well adapted to the utterance of hypnopædic wisdom.	BNW 90
---	-------------	----------------	-------	---	--------

- **loud + ringing**

Ähnlich wie **loud** und **booming** verhält sich die Kombination **loud** und **ringing**, da das zweite Label, wie **booming**, der Gruppe III der Klanglabels entnommen ist. Die Lautstärkekomponente in BNW 192 wird zudem durch das markierte Sprechverb **called** untermauert, das in seiner Definition „to say or shout something [loudly] so that someone can hear you“ (DCE) wiederum die Lautstärke benennt. Die Lautstärke wird in diesem Beispiel also direkt und indirekt durch drei Labels markiert.

Im Beispiel BNW 192 setzt der Sprecher diese Stimmqualität als Signalwirkung ein. Er sichert dadurch zum einen die Wahrnehmung auf Seiten der Empfänger, zum anderen erfährt der Imperativ „Stop!“, der emphatisch wiederholt wird, zusätzliche Dringlichkeit. Der *Savage*, der in einem Moment der Erkenntnis die Unfreiheit der Gesellschaft erkennt, startet hier einen Aufruf, die Verteilung der Volksdroge *soma* zu stoppen, die die Menschen in zufriedener Unmündigkeit hält. Die situationelle Stimmqualität zeigt neben der Signalwirkung aber auch die Emotionen ANGER und HATE.

‘Stop!’	called the Savage in a	loud	and	ringing	voice	‘Stop!’	BNW 192
---------	-------------------------------	-------------	-----	----------------	-------	---------	---------

⁵⁴ Ein kräftiger, gedrungener Körper scheint in der Tat immer die Idee einer tiefen, lauten oder dröhnenden Stimme auszulösen. Vgl. auch das Kapitel „Figurendarstellung“. Dort finden sich ähnliche Beispiele, die auf das Verhältnis von optischer und akustischer Beschreibung eingehen.

Ruft man sich noch einmal die Kombination **deep resonant voice** (BNW 28 und 128) aus *Brave New World* in Erinnerung, so bestätigt dies zusammen mit den oben besprochenen Beispielen **loud booming voice** und **loud ringing voice**, daß durch den gesamten Roman hindurch laute, tiefe und schallintensive Stimmen eingesetzt werden. Der daraus resultierende akustische Gesamteindruck des Romans, spiegelt die auf Drill und Autorität basierende Gesellschaft, in der die Konditionierung der Embryonen durch Stimmen⁵⁵ erfolgt und Machtpositionen ebenfalls durch Stimme ausgedrückt werden.⁵⁶

8.2.2.2. *loud* + Emotion

- **loud** + JOY

Bei den Zweifachmarkierungen mit der Basiskategorie Tonhöhe, wurde eine hohe Stimmlage in einigen Beispielen mit der emotionalen Basiskategorie JOY in Verbindung gebracht (**jubilant high voice** (LL 38) und **high with euphoria** (DD 490)). Daß diese Emotion auch durch andere lautliche Parameter Ausdruck finden kann, zeigen die folgenden Kombinationen, in denen der Grundparameter **loud** mit einem zweiten Label verbunden wird, das für die Basisemotion JOY steht. Die Definitionstexte der Labels zeigen diese Verbindung deutlich. Das Adjektiv **exultant** mit der Definition „very [happy] or [proud], especially because you have succeeded in doing something“ (DCE) kann neben Freude auch Stolz über einen Erfolg anzeigen. Das Label **cheerful**, „[happy], or behaving in a way that shows you are happy“ (DCE), zeigt ebenfalls die Verbindung zu JOY.

Bei den Textbeispielen fällt auf, daß drei wiederum aus *Brave New World* stammen. Sie reihen sich also in die Beobachtung ein, die zuvor zum akustischen Gesamtkonzept des Romans gemacht wurden. In diesen Stimmarkierungen, der Kombination von **loud** + JOY, liegt eine versteckte Gesellschaftskritik, denn die stets überschwengliche Freude der Menschen ist unnatürlich und wird nur durch die Verabreichung der Droge *soma* erreicht, die traurige oder zweifelnde Gefühle unterdrückt. Insofern ist die Stimmqualität, die eigentlich nur situationell vorkommt, zur habituellen Stimmqualität geworden.

⁵⁵ Zur Konditionierung der Embryonen werden aber nicht nur laute, dröhnende Stimmqualitäten eingesetzt. Ein Gegenbeispiel ist ‘Orgy-porgy ...’ **Tenderly** the **deep** Voice **crooned** and **cooed** (BNW 76).

⁵⁶ Vgl. zum akustischen Gesamtbild von *Brave New World* auch die Einträge zu **loud** + JOY.

'I drink to the imminence of His Coming,' said Morgana Rothschild [...]. Her tone was	loud	exultant.			BNW 73
'I should say she was pretty,' said a	loud	cheery	voice	just behind him.	BNW 53
'Now, who wants a chocolate éclair?' she asked in a	loud	cheerful	tone.	'Me!' yelled the entire Bokanovsky Group in chorus.	BNW 188

Anders verhält es sich in MC 247, denn in diesem Beispiel ist die Stimme der Situation angepaßt und entspricht damit auch der logischen Grundregel, daß Emotionen niemals statisch sind, und sich Stimmen je nach Gefühlslage ebenfalls ändern. Die Freude über das Wohlergehen des Gesprächspartners schlägt sich in der Stimme des Sprechers nieder. Durch die Stimme wird der Wahrheitsgehalt der Worte „Good! Glad to see you in such high spirits!“ untermauert. Gesagtes und Gemeintes sind identisch, denn die Stimme kommuniziert ernstgemeinte Freude.

And now,	loud	and	cheery.	'Good! Glad to see you in such high spirits!'	MC 247
----------	-------------	-----	----------------	---	--------

8.2.2.3. *loud* + Sprechereinstellung

- **loud** + **gruff**

Die laute Stimme kann neben der positiven Emotion JOY im attitudinalen Bereich aber auch für negative Gefühle stehen. In UJW 132 wird **loud** mit **gruff** („speaking in a [rough], [unfriendly] voice“ DCE) kombiniert. An dem Kontrast zwischen MC 247 und UJW 132 zeigt sich die Polysemie des Grundparameters **loud**, der abhängig von der Semantik des zweiten Labels unterschiedliche paralinguistische Bedeutungen entwickeln kann⁵⁷. Da das Label **gruff** durch [unfriendly] nicht nur einen Marker zu *attitude*, sondern durch [rough] auch zum Stimmklang enthält, erscheint dieses Beispiel hier nur unkommentiert, und wird unter den Klanglabels näher betrachtet.

⁵⁷ Dies gilt im übrigen für alle Stimmlabels. Auch an anderen Stellen wurde/wird darauf hingewiesen, daß sich die Bedeutung je nach Kontext ändert. Deshalb ist eine Analyse von Stimmbeschreibungen in Texten ohne Berücksichtigung der Figurenkonzeption und der jeweiligen Kommunikationssituation nicht möglich.

Suddenly the woman spoke in a	loud	and	gruff	voice	looking straight ahead. 'That friend of yours, the boy who came here. He left his address. [...]'	UJW 132
-------------------------------	-------------	-----	--------------	-------	--	---------

- **loud + wild**

Eine ähnlich negative Einstellung, bei dem zudem die Emotion ANGER stark in den Vordergrund tritt, ist SEA 104. Die Definition des Adjektivs **wild**, „feeling or expressing strong [uncontrolled emotions], especially [anger], [happiness], or [excitement]“ zeigt, daß das Label für unterschiedliche – positive und negative – Emotionen stehen kann. Der Kontext verlangt jedoch nach einer Interpretation im Sinne von ANGER. Eine laute Stimme wirkt zudem aggressiv⁵⁸, somit erklärt sich auch der Zusammenhang mit dem zweiten Label, denn der Kontrollverlust über die Gefühle führt auch zu einem Kontrollverlust über die Stimmlautstärke. Das Textbeispiel verarbeitet hier die alltägliche Beobachtung, daß Stimmen in Streitsituationen lauter werden. Die rhetorische Frage „And do you think [...]“ ist als Vorwurf zu lesen, mit „abominable place“ macht der Sprecher seine Abscheu deutlich. Wortebene und Stimmebene ergänzen sich hier zu einem Gesamteindruck.

I said	loudly	and	wildly.	'And do you think that I wanted all this? I would give my life to undo it. I would give my eyes never to have seen this abominable place.'	SEA 104
--------	---------------	-----	----------------	--	---------

- **loud + scolding**

Die negative Sprecher-Hörer-Beziehung zeigt auch das Beispiel GG 143. Interessant ist hier, daß die Stimme wortunabhängig wahrgenommen wird, daß also allein die Stimmqualität **loud and scolding** die kommunikative Absicht anzeigt. Die semantische Tiefenstruktur des Verbs **scold** („to [angrily] criticize someone, especially a child, about something they have done“ (DCE) und „to speak [angrily] to sb [...]“ ALD) deutet auf die Verbindung zur emotionalen Basiskategorie ANGER, womit eine Parallele zu SEA 104 ersichtlich wird und die These, daß eine laute Stimme Ausdruck von Ärger und Wut ist, bestätigt wird.

⁵⁸ Vgl. Pate/Balloun, 70. In ihrer Untersuchung zu Lautstärke und Persönlichkeitsmerkmalen ergab die Auswertung der Antworten von 63 Testpersonen, die die Aufnahme einer weiblichen Sprecherin, die während eines Interviews Fragen in einem „low moderate, or high voice volume“ (65) beantwortet, hinsichtlich des Verhältnisses von Aggressivität und Lautstärke, daß „[...] ratings of aggressiveness were highest at a high voice volume [...]“ (70).

When he came outside again, a little after seven, he was reminded of the conversation because he heard Mrs Wilson's voice,	loud	and	scolding,	downstairs in the garage.	GG 143
--	-------------	-----	------------------	---------------------------	--------

Die Assoziation von lauter Stimme mit negativer Sprecherhaltung und negativen Emotionen kann durch ein Gegenbeispiel bestätigt werden. Dabei kann das Tempolabel **slowly** außer acht gelassen werden. Wichtig ist in STORYT 826 der Kontrast **loud but gentle**, in dem anklingt, daß eine laute Stimme normalerweise keine Freundlichkeit ausdrückt. Die Worte des *attorney* an seine Mandantin, mit denen er Vorgaben für ihre Aussage vor dem Gericht gibt, sind im Grunde ein Befehl. Die laute Stimme unterstreicht die Bestimmtheit und den Befehlscharakter der direkten Rede, aber das Label **gentle** zeigt eine positive Sprechereinstellung.

He kept repeating it over and over again to her,	slowly	in a	loud	but	gentle	voice:	“It was an accident. He was running after you and he fell through the ice. That's all you say in court. That's all. And they will let you go home. Back to your village”	STORYT 826
--	---------------	------	-------------	-----	---------------	--------	--	------------

8.2.2.4. *loud* + indirekte Wertung

- **loud + knowledgeable**

Einen versteckt wertenden Kommentar beinhaltet das Label **knowledgeable** in HOWSOON 2347. Das eigentlich neutrale **knowledgeable**, das vom Wortsinn her für Kenntnisreichtum und Wissensfülle steht, erhält durch den Kontext und in Verbindung mit **loud** eine negative Note. Die Figur der Miss Bartlett aus Susan Hills Kurzgeschichte *How Soon Can I Leave*, eine sehr unsichere, von ihrer „Freundin“ Miss Roscommon in finanziellen und lebenspraktischen Belangen abhängige Frau, spielt in Gedanken eine in Museen zu beobachtende Szene durch, in der sich Kunstinteressierte gerne mit lauter Stimme über Gemälde unterhalten, um andere Museumsbesucher durch ihr Wissen zu beeindrucken. Die laute Stimme signalisiert dabei Selbstbewußtsein.⁵⁹

⁵⁹ Vgl. dazu auch Scherer/London/Wolf, 31: „A computer-based acoustic analysis [...] showed that paralinguistic confidence was expressed by increased loudness of voice, rapid rate of speech, and infrequent, short pauses.

Miss Bartlett could not now bear the thought of being seen with her friend in all the museums and art galleries of Florence, discussing the paintings in	loud	knowledgeable	voices [...]	HOWSOON 2437
--	-------------	----------------------	-----------------	-----------------

Die Tatsache, daß die Figur Miss Bartlett den Gedanken an diese Stimmqualität nicht ertragen kann („could not now bear“), zeigt, daß diese für sie negativ besetzt ist. Allerdings ist dieser Eindruck in einem größeren Zusammenhang zu betrachten, der die **loud knowledgeable voices** in Kontrast zu Miss Bartletts Stimme und ihrem mangelnden Selbstbewußtsein setzt. Der Kontrast wird deutlich, vergleicht man die Stimme, die Miss Bartlett in Gedanken für sich selbst entwirft. Zwar spricht sie in HOWSOON 2439 **aloud**, aber dieses Label bezieht sich nur auf das tatsächliche Aussprechen von Gedanken und ist kein Lautstärke-Label. Wichtiger für den Charakter der Figur ist das Label **humbly**, das eine leise Stimme impliziert. In Gedanken spielt die Figur eine Szene durch, in der sie den Ausbruchsversuch aus der Bevormundung Miss Roscommons als Fehler eingesteht, sich selbst zu einer „very foolish woman“ degradiert und somit den letzten Funken Selbstwertgefühl verliert.

I have been very foolish, Miss Bartlett thought, and heard herself saying it	aloud,	humbly	to Miss Roscommon. A very foolish, selfish woman, I do not deserve to have you as a friend.	HOWSOON 2439
--	---------------	---------------	---	-----------------

- **loud + bragging**

Das Beispiel JLC 138 enthält ebenfalls eine unterschwellige negative Wertung. Das Label **bragging**, dessen Verbdefinition „to talk [too proudly] about what you have done, what you own etc - used to show disapproval“ (DCE) eine negativ bewertete Eigenschaft kennzeichnet. Mit ihrem **loud bragging tone** zeigen die Sprecherinnen Selbstbewußtsein und überheblichen Stolz, wie bei HOWSOON 2437 dient die Stimmqualität dazu, die jeweils andere Person zu beeindrucken und die eigenen Belange in den Vordergrund zu stellen. In dieser Szene aus *The Joy Luck Club* versuchen sich die beiden Figuren gegenseitig mit Lobeshymnen auf ihre Töchter zu übertrumpfen. Während Auntie Lindo sich beklagt, daß ihre schachspielende Tochter zu viele Pokale gewinnt („She bring home too many trophy,“ lamented Antie Lindo that Sunday. „All day she play chess. All day I have not time do nothing but dust off her winnings.“), kontert die Mutter der Ich-Erzählerin mit dem musikalischen Talent ihrer

Under some conditions, higher pitch levels and greater pitch and energy fluctuations in the voice were related to paralinguistic confidence.”

Tochter („Our problem worser than yours. If we ask Jing-mei wash dish, she hear nothing but music. It’s like oyu can’t stop this natural talent.“). Durch das stimmliche Verhalten der beiden Figuren karikiert und kritisiert die Erzählerfigur typische Charaktereigenschaften und Verhaltensweisen chinesischer Mütter, die die Erzählerin als „foolish pride“ (JLC 133) deklariert. Somit erfüllt die Stimmbeschreibung an dieser Stelle den Zweck, auf typische kulturelle, zudem geschlechtsspezifische Merkmale zu verweisen.

And then one day I heard my mother and her friend Lindo Jong both talking in a	loud	bragging	tone	so others could hear.	JLC 132
--	-------------	-----------------	------	------------------------------	---------

8.2.2.5. *loud* + Pragmatik

- **loud + insistent**

Auf einen pragmatischen Effekt zielt die Stimmendarstellung in UJW 92. Die beiden Labels **louder** und **more insistent** stehen im Komparativ, allerdings handelt es sich hier nicht um einen Stimmwechsel, sondern um die Darstellung eines Kontrastes zwischen den plötzlich wahrnehmbaren Stimmen und der zuvor wahrnehmbaren Stimme einer Figur, **Davie’s voice**, die nicht näher definiert ist. Der Leser nimmt die Stimmen durch das Bewußtsein der Figur Cordelia wahr, die sich zwischen Wach- und Schlafzustand befindet. Dennoch kann sie sowohl Wortbedeutung als auch paralinguistische Bedeutung erkennen. Vom Komparativ unabhängig zeigt sich in der Kombination von **loud** und **insistent** („demanding firmly and repeatedly that something should happen“ DCE), daß eine laute Stimme nachdrücklich wirken kann. Besonders bei Callender ist diese Nachdrücklichkeit in der Satzaussage deutlich an der Betonung des Possessivdeterminers in „*My son*.“ und den emphatischen, indirekte Befehle enthaltenden Konditionalsätzen („If I am [...] I’d prefer to know. If anyone else [...] I want to know that too“) zu erkennen. Die metasprachliche Ebene ist zum einen als Ergänzung der objektsprachlichen Ebene zu sehen, zum anderen liegt in der situationellen Stimmangabe ein Verweis auf den Gesamtcharakter, denn Callender wird in *An Unsuitable Job for a Woman* als egozentrisch und skrupellos gezeichnet.

She was aware of Davie's voice ; he must have been talking for a long time. [...] Cordelia thought that she must have briefly slept, since he seemed to be answering a question she couldn't remember having asked. But now there were other voices	louder	and	more insistent.	Sir Ronald Callender's: 'My son is dead. <i>My</i> son. If I am in some way responsible, I'd prefer to know. If anyone else is responsible, I want to know that too. Sergeant Maskell's: 'How would you use this to hang yourself, Miss Gray?'	UJW 91/92
--	---------------	-----	------------------------	--	-----------

8.2.3. Komplexe Stimmdarstellung mit *loud*

Der Kontrast zwischen **loudly** und **rather fast** in OS 68 ist nicht einleuchtend, da es sich um zwei völlig verschiedene Grundparameter handelt, die sich weder bedingen noch widersprechen können. Die Autorin möchte hier die Addition von Lautstärke und Tempo wohl einfach sprachlich interessanter gestalten und greift deshalb auf die kontrastive Darstellung zurück. Die Assoziation einer lauten, schnellen Stimme mit **fierce intensity** ist jedoch nachvollziehbar. Der in **fierce** enthaltene Hinweis auf die Aggression und Grimmigkeit der Sprecherin verwertet die Beobachtung der Alltagsrealität, daß Stimmen in solchen Momenten lauter und schneller werden können. Dem Leser wird in diesem Beispiel durch „which gave the impression that [...]“ auch die Bedeutung der Stimmqualität an die Hand gegeben. Es liegt also der Fall vor, daß *signifié* und *signifiant* explizit genannt werden⁶⁰, und somit nur ein geringer Interpretationsspielraum für den Leser vorhanden ist.

Claudia Etienne had been the briefest, with just two lines: <i>The worst that can befall us, measured right, Is a long slumber and a long goodnight</i> She had spoken them	loudly	but	rather fast	with a	fierce intensity	which gave the impression that she disapproved of the whole charade.	OS 68
---	---------------	-----	--------------------	--------	-------------------------	--	-------

Im Beispiel MC 276 wird das Lautstärke-Label **loud** mit den Adjektiven **startling** („very [unusual] or [surprising]“) und **startled** („to make someone suddenly [surprised] or slightly

⁶⁰ Vgl. hierzu Poyatos, *Advances in Nonverbal Communication*, 311f.: Poyatos unterscheidet im Hinblick auf die „Communicative Functions of Paralinguistic Descriptions“ zwischen verschiedenen Ausprägungen. Das oben genannte Beispiel zeigt den Typus der Darstellung des paralinguistischen Verhaltens von Figuren „by describing the behavior and explaining its meaning too (signifier and signified)“. Ein weiteres Beispiel hierzu ist **He spoke loudly, for a load of worry was lifted from him.** (GOW 155). Andere stimmrelevante Möglichkeiten sind: „by describing the behavior without explaining its meaning (signifier but not signified), z.B. in **I hear my voice getting high and thin** (SEA 93) und „by explaining the meaning without describing the behavior (signified but not signifier), z.B. in „**You oughten to sleep out here,“ he said disapprovingly.** (OMAM 117).

[shocked]” beide DCE) verbunden. Dabei benennt **startling** den Effekt der Stimme auf die Hörer, **startling** zeigt hingegen den Zustand des Sprechers an. Diese Stimmbeschreibung lebt vor allem durch das Wortspiel **startling** – **startled**. Der Erzähler möchte damit vermitteln, daß der Effekt der lauten Stimme bei den Hörern Überraschung hervorruft, daß die Stimme aber auch die Überraschung des Sprechers zeigt. Diese letzte Variante wird durch die Setzung des Labels in Klammern und das Fragezeichen dem Leser zur freien Interpretation offengelassen. Rushdie läßt in diesem Ausschnitt aus *Midnight’s Children* dem Leser also genau die bedeutungsschaffende Rolle, die man an anderer Stelle vermißt⁶¹.

But the someone, the something, cries in a	loud	startling	(and startled ?)	voice,	‘Jesus Christ Almighty!’	MC 276
---	-------------	------------------	-------------------------	--------	--------------------------	--------

Der folgende Textausschnitt aus *Caesar’s Women* mit einer komplexen Stimmbeschreibung zeigt, in welcher auffälliger Weise die Sprechlautstärke mit dem Charakter einer Person verbunden sein kann. Obwohl die vorhergehende Äußerung des Gesprächspartners in CAEW 253 leise gesprochen wurde („had been said softly“) reagiert Cato mit einer lauten Stimme, da er nicht in der Lage ist, seine habituelle Lautstärke der Situation entsprechend abzuwandeln. Daß es sich um eine habituelle Stimmqualität handelt, verdeutlicht der Kommentar „Cato had only one vocal volume“ und dem Adjektiv „usual“. Der Effekt der Stimme auf die anwesenden Figuren – „[...] arrested all progress [...]. Every face turned; every ear cocked to listen.“ – zeigt, wie unangemessen diese erscheint. Jedes einzelne Stimmlabel bzw. jede stimmbezogene Phrase des Beispiels, streicht die zu große Lautstärke heraus, die ein Wortfeld um den – allerdings nicht genannten – Grundparameter **loud** bilden: **on top of his voice**, das Sprechverb **shouted** und das Label **stentorian**, sind durch den semantischen Marker [loud] verbunden. Durch das Adjektiv **stentorian** tritt neben der Lautstärkekomponente auch eine indirekte Charakterisierung der Person Catos auf, der durch seine laute Stimme auch mächtig wirkt, was aus dem Marker [powerful] (DCE und ALD) zu lesen ist.⁶²

This had been said softly, but Cato had only one vocal volume , and that was on top of his voice . His answer was shouted in his	usual stentorian	tones,	and arrested all progress out of the area. Every face turned; every ear cocked to listen.	CAEW 253
---	-------------------------	--------	---	----------

⁶¹ Vgl. den Kommentar zum Beispiel OS 68.

⁶² Die Stentorstimme erinnert ja an die „stimmgewaltigen Helden des Trojanischen Krieges“ (Duden, *Das Fremdwörterbuch*)

In DD 110 setzt der Sprecher seine Stimme bewußt ein. Sie ist **overloud**, liegt also über der normalen Sprechlautstärke, und gleichzeitig **careful**. Die Interpretation des zweiten Labels in bezug auf die Stimme ist nicht einfach. Da es wohl die Absicht eines Sprechers mit einer **careful voice** ist, vom Hörer verstanden zu werden, so könnte dies ein langsames Sprechen und eine sorgfältige Artikulation beinhalten. Der erste Aspekt scheint in dem Label **slowly** Bestätigung zu finden. Es steht in dem anschließenden Vergleich „the voice which said ‘I know you are too stupid [...]’” und benennt eine habituelle Stimmqualität des Sprechers, die er für bestimmte Personen einsetzt – vorwiegend für die Mutter der angesprochenen Figur. Durch das laute und langsame Sprechen degradiert der Sprecher seinen Hörer, da er ihnen das Gefühl der intellektuellen Unterlegenheit vermittelt.

Anhand dieses Textausschnitts wird die Stimme des Vaters einer der zentralen Figuren von *Devices and Desires* gekennzeichnet, der ein brutales Regime über die Familie führt und seine Tochter sexuell mißbraucht. Dem Leser wird die Figur des Vaters nur durch die Gedanken- und Traumwelt der Tochter vermittelt. Das Böse der Figur schlägt sich dabei auch in der Beschreibung seiner Stimme nieder, denn an anderer Stelle wird auf seine „high commands“ (DD 11) eingegangen.

Her father was explaining something to her in that	overloud,	careful	voice	which he used to her mother, the voice which said	‘I know you are too stupid to understand this, but I will talk slowly and loudly and hope that you won’t try my patience too far.’	DD 110
--	------------------	----------------	-------	--	--	--------

8.2.4. Einfachmarkierung mit *soft, quiet* und *low*

Die Lautstärke läßt sich nicht nur durch die entsprechenden Grundparameter-Labels benennen, da die Stimmlautstärke in Sprechverben wie **shout** oder **whisper** inhärent vorhanden ist. Näher geht darauf das Kapitel zu den Sprechverben ein. Im Bereich der Labels gibt es für das untere Ende der Lautstärkeskala mehrere synonym verwendete Begriffe. Dabei sind die Labels **soft** und **quiet** eindeutig, bei **low** muß wiederum das Problem der Polysemie beachtet werden.

Einfachmarkierungen mit dem adjektivischen Label **soft** kommen nicht sehr zahlreich in den Korpustexten vor. Bei einem der folgenden Beispiele, BNW 66, wird das Label emphatisch wiederholt, was einer Markierung durch *very* und **soft**, also einer Positionierung

am obersten Rand der Lautstärkeskala, entsprechen könnte. Hinter dieser Doppelmarkierung steht aber sicher auch die Dringlichkeit und Intensität, die eine extrem leise Stimme hervorrufen kann, vor allem wenn man den weiteren Text beachtet: die immer wieder gesprochenen, formelhaften Worte „Everyone works for everyone else.“ sind nicht zuletzt aufgrund der eindringlichen Stimmqualität „unforgotten, unforgettable“.

Insbesondere BNW 66 ist Teil der Reihe von Stimmbeschreibungen aus *Brave New World*, die sich auf die Konditionierungs- und Kontrollmethoden des Staates beziehen. Zuvor wurde unter dem Lautstärke-Label **loud** bereits das Beispiel BNW 90 betrachtet. Dort ist die Stimme, die „very well adapted to the utterance of hypnopaedic wisdom“ ist, mit **loud** und **booming** markiert. Die These eines akustischen Gesamtkonzepts des Romans erhält durch die unten genannten Beispiele weitere Bestätigung.

The man looked at him, then again at Linda, and said a few words in a	soft	voice.		BNW 112
[...]; heard once more the	soft, soft	voice	that said (the words were there unforgotten, unforgettable after so many night-long repetitions): ‘Everyone works for everyone else. [...]’	BNW 66

Das Beispiel BNW 22 mit dem adverbialen Label **softly** steht in Analogie zu BNW 66. Durch die Technik der „hypnopaedia“ wird in dieser Szene, ein „small boy asleep on his right side [...]“ (BNW 22) im Schlafzustand mit Wissen „gefüttert“, welches durch das leise, permanent wiederholte Vorsprechen tief ins Bewußtsein dringen soll, um so der „intellectual education“ zu dienen. Diese Methode wird auch als „sleep-teaching“ (BNW 21) bezeichnet. Sowohl hier als auch an zahlreichen anderen Stellen⁶³ fällt auf, daß die angenehmen, eindringlichen Stimmen nicht die Stimmen von Individuen sind, sondern körperlose, namenlose Stimmen. Die Macht dieser Stimmen ist vielleicht gerade durch ihre Entpersonalisierung so groß. Im Gegensatz dazu sprechen die Figuren des Romans meist mit lauter Stimme⁶⁴, ihre Macht ist also weniger subtil als die Stimmen, die zur Konditionierung eingesetzt werden.

⁶³ Weitere Beispiele sind: ‘Silence, silence,’ **whispered a loud-speaker** [...] (BNW 23), There was a sound of **continuous murmur**, as of **very faint voices remotely whispering** (BNW 23) ‘... all wear green,’ said a **soft but very distinct voice**, beginning in the middle of a sentence, ‘and Delta children wear khaki. Oh no, I don’t want to play with Delta Children. [...]’ (BNW 23/24), ‘... so frightfully clever,’ the **soft, insinuating, indefatigable voice** was saying. (BNW 24/25), ‘But old clothes are beastly,’ continues the **untiring whisper**. (BNW 43).

⁶⁴ Vgl. die Stimme von Mustapha Mond, aber auch Beispiele wie: **loud** and **cheery** voice (BNW 53), Her tone was **loud, exultant** (BNW 73), **loud booming** voice (BNW 90), **ringing soprano** voice (BNW 146), tone of **loud** and **solemn severity** (BNW 159), Fanny’s voice was a **trumpet** (BNW 171), **shouted a loud** voice (BNW 191).

Through a round grating in the side of a box	a voice speaks	softly:	'The Nile is the longest river in Africa and the second in length of all the rivers of the globe. [...]	BNW 22
--	----------------	----------------	---	--------

Auch für das Label **low** wird eine Auswahl an Textbelegen tabellarisch festgehalten. Für manche Beispiele ergibt sich die Interpretation des Labels aus dem Kontext. So kann man davon ausgehen, daß das Zugeständnis an die Gesprächspartnerin „You needn't say anything if you don't want to [...]“ in LJ 19 mit leiser Stimme vorgebracht wird. Der Sprecher unterstreicht damit auf der paralinguistischen Ebene, daß er sich an dieser Stelle zurücknimmt und nicht insistiert. Die Wortebene wird so durch die stimmliche unterstützt. Die Warnung in THER 79 wird leise gesprochen. Hier hat die Stimme allerdings keine paralinguistische Bedeutung, der Sprecher senkt die Stimme aus rein technischen Gründe, so daß eine dritte Figur, Debbie, über die der Gesprächspartner „Not a word“ verlieren soll, das Gesagte nicht hören kann. In BNW 87 scheint die Verbindung einer leisen Stimme mit dem Sprechen über seine Träume wohl auch nach einer Interpretation von **low** als „leise“ verlangen. Diese Lesart wird auch dadurch unterstützt, daß der Sprecher schließlich „into the silence of reminiscence“ fällt.

It was rather annoying to hear how kind she'd been; it entailed putting tiresome qualifications on his dislike for her. Finally, Dixon	said in a	low	voice	having first drunk from his glass: 'You needn't say anything if you don't want to [...]	LJ 19
“Not a word about the Debbie thing,” Ollie	warned in a	low	voice,	as she approached our table.	THER 79
Shaking his head, 'I actually dream about it sometimes,' the Director	went on in a	low	voice	'Dream of being woken up by that peal of thunder and finding her gone; dream of searching and searching for her under the trees.' He lapsed into the silence of reminiscence.	BNW 87

Der kurze Blick auf diese drei Beispiele zeigt, daß die Polysemie häufig durch den Situationskontext entschlüsselt werden kann. Demnach ist es nötig jedes Beispiel einzeln zu überprüfen. Da das Grundprinzip doch schon aus den oben erläuterten Stimmbeschreibungen ersichtlich ist, erscheinen die weiteren Korpusbelege unkommentiert.

'No, no.' Morris swung round in his chair to turn his back on the students, and	spoke in a	low	voice	'What isn't?'	CP 216
---	------------	------------	-------	---------------	--------

[...] and it was Miss Leaming who stepped forward,	spoke to them in a	low	voice	and led them into the study.	UJW 182
'Have you any letter for Thomas Ripley?'	he asked in a	low	voice	in English.	MRRIP 248
If Bernie were alive they would be discussing the case [...];	talking	low voiced		in their own particular jargon.	UJW 109
Wanklin.	[In a	low	voice]	Do you really mean to fight to a finish, Chairman?	STR 14

In LJ 12 wird die Stimme durch **unnaturally** als eine von der habituellen Stimmqualität abweichende gekennzeichnet. Die Figur des Professor Welch spricht durch den gesamten Roman *Lucky Jim* mit einer hohen, eher lauten Stimme, so daß in dieser Dialogszene die geringe Lautstärke auffällig ist. Der Grund dafür ist, daß die Hauptfigur des Romans, Jim Dixon, Welch an einen Gesprächstermin erinnert, Welch diesen aber vergessen hat. Die Stimmqualität von Welchs Replik zeigt, daß er für einen Moment verunsichert ist, während er sonst seine Selbstüberzeugung in einer selbstbewußten Sprechweise zeigt. Durch die Stimmmarkierung wird Welchs Verhalten in dieser Situation ironisiert, da sein Versuch, mit einem „Oh, it's convenient enough“ souverän zu erscheinen, an der Stimmqualität „scheitert“.

'That's right, Professor. Hope it's still convenient.' 'Oh, it's convenient enough,' Welch said in an	unnaturally	quiet	voice.	LJ 12
--	--------------------	--------------	--------	-------

Sehr häufig kennzeichnen Autoren leises Sprechen in den Dialogszenen der Texte in Form des *process adverbials* **softly**. Die Tabelle zeigt nur einen minimalen Ausschnitt der vorkommenden Beispiele mit der Konstruktion **said softly**. Es wird dennoch deutlich, daß Lautstärke vor allem in Gesprächen von Bedeutung ist, da hinter ihr der Ausdruck der Beziehung zwischen Sprecher und Hörer oder der Gemütsverfassung des Sprechers stehen kann. Die Stimmbeschreibungen sind deshalb alle situationeller Art.

Die leise Stimme kann mehrere Funktionen erfüllen. Zum einen zeigt sie Vertrautheit an oder kennzeichnet das Gesagte als vertraulich. Ein Beispiel dafür ist BACH 123. Zum anderen kann eine leise Stimme sogar eindringlicher sein als eine laute Stimme. Nicht umsonst finden sich die zahlreichen, oben genannten, Beispiele in *Brave New World*. Ein anderer Textbeleg dafür ist GARP 460, in der die Bitte der Sprecherin durch ihre leise Stimme sehr inständig, fast flehentlich wirkt. In SEA 123 hat die leise Stimme die Aufgabe zu trösten. In FC 94 versucht Harriet durch ihre Stimme auf ihren Sohn Ben beruhigend und ermahnend einzuwirken.

'Have you received any information from young Matthew?'	Father Socket said to her	softly	when Mike had left the room.	BACH 123
'Please don't go, Garp,'	Roberta said	softly.		GARP 460
I listened.	Christophine was talking	softly.	My wife was crying. [...]	SEA 123
'Did you hear me, Ben?'	Harriet said	softly.		FC 94

Daß die Reduktion der Lautstärke nicht nur als Signal von Freundlichkeit und Intimität zu interpretieren ist, zeigt das Beispiel SEA 62, in dem die Sprecherin eine aus der Objektsprache klar ersichtliche Drohung mit leiser Stimme vorbringt. Allein diese kurze Auswahl an Textbelegen zeigt, welche unterschiedlichen Bedeutungen die Stimmlautstärke im jeweiligen Kontext annehmen kann.

Christophine said in a	soft	voice	'Amélie. Smile like that once more, just once more, and I mash your face like I mash plantain. You hear me? Answer me, girl.'	SEA 62
------------------------	-------------	-------	---	--------

Spricht eine Figur in den Dialogszenen immer wieder mit derselben Stimmqualität, so kann die Summe der situationellen Stimmangaben als Ausdruck der habituellen Stimme angesehen werden. Dies ist der Fall bei Lennie in *Of Mice and Men*. Die Tabelle zeigt dabei nur eine kleine Auswahl zu Lennies Stimmmarkierungen mit **softly**. In seiner leisen Stimme offenbart sich die Unsicherheit, aber auch die innere Sanftheit Lennies. Seine Fehltaten sind ungewollt, da er aufgrund seiner geistigen Behinderung bestimmte Situationen nicht richtig einschätzen und seine Handlungen nicht steuern kann.

"[...] Jesus Christ, you're a crazy bastard!" "I forgot,"	Lennie said	softly.	"I tried not to forget. [...]"	OMAM 8
"He can talk if he wants to tell you anything." He nodded slightly to Lennie. "We jus' come in,"	said Lennie	softly.		OMAM 35
Lennie watched him with wide eyes, and old Candy watched him too.	Lennie said	softly,	"We could live offa the fatta the lan"	OMAM 75

Aber auch andere Figurenstimmen in diesem Roman werden durch **softly** markiert. Allerdings handelt es sich bei ihnen um situationelle Stimmangaben, in denen sie Mitgefühl, Trauer oder Resignation offenbaren. Es scheint, als ob die leisen Stimmen in *Of Mice and Men* einen

Gegenpol zur harten Realität bilden, Momente an denen dem Leser das Innerste, das Menschlichste der Figuren zugänglich ist.

[...] There were sounds of splashing down the river in the direction Lennie had taken. George stopped whistling and listened. "Poor bastard,"	he said	softly,	and then went on whistling again.	OMAM 13
Candy looked about unhappily. "No," "I'm so used to him,"	he said he said	softly. softly.	"No, I couldn't do that. I had him too long." [shoot his dog] [...] "I had him from a pup."	OMAM 60
George	said	softly,	"– I think I knowed from the very first. I think I know'd we'd never do her [...]"	OMAM 118

Eine geringe Lautstärke kann auch auf andere Art gekennzeichnet werden. BACH 179 zeigt beispielsweise die Verwendung der Umschreibung **half-voice**, die anstelle der Lautstärke-Labels auftritt. Durch die Verwendung des Possessivdeterminers „his“ wird hier eine habituelle Stimmqualität gekennzeichnet.

'I'm sorry to be late,' he	uttered in his	half-voice.	BACH 179
----------------------------	----------------	--------------------	----------

Das Beispiel nimmt in der Tat Bezug auf Stimmangaben, die die geringe Lautstärke, aber vor allem die fehlende Energie der Stimme der Figur Patrick Setons aus Sparks *The Bachelors* kennzeichnen. Damit ähnelt die stimmliche Ausgestaltung der Figur genau der Lennies aus *Of Mice and Men*.

'You ought to build up your strength,' Patrick Seton said in his voice which seemed to	fade away	at the end of each sentence	BACH 21
'It was only a suggestion,' Patrick said, so that they	could hardly hear	the last syllable.	BACH 21
'Not the slightest grounds,' Patrick said,	more boldly	than usual.	BACH 21
'I only,' Patrick said	softly,	stroking his silver-yellow hair with his thin grey hand, and gazing at Alice with his pale juvenile eyes, [...]	BACH 22
His reply was so	low-voiced	that Elsie said 'What?'	BACH 22
But he replied	meekly:	'Give her a good meal.'	BACH 23
Patrick's lower lips thinly began to tremble as he said in his	almost inaudible	voice, 'I nearly didn't come in view of the unfortunate occurrence. [...]'	BACH 26

Hinter der habituellen leisen Stimme steht ein zurückhaltender, schüchterner Charakter. Diese Sprechermerkmale werden auch innerhalb der Stimmbeschreibungen mit **more boldly than usual** und **meekly** thematisiert. Sein Äußeres, er ist „narrow at the shanks and shoulders“ (BACH 21), und die „thin grey hand“ (BACH 22) unterstützen diesen Eindruck von Schwäche. Dabei fließen stereotype Vorstellungen, die eine Verbindung von äußerer Erscheinung und Stimme schaffen, und bestimmte stereotype Persönlichkeitsmerkmale, die eine habituell leise Stimme auslöst, in den literarischen Text ein.⁶⁵

8.2.5. Zweifachmarkierung mit *soft*, *quiet* und *low*

8.2.5.1. *soft*, *quiet* und *low* + Tonhöhenverlauf

- **soft + singing**

In STORYT 815 wird die leise Stimme durch das Label **singing** zusätzlich hinsichtlich des Tonhöhenverlaufs beschrieben, die hier an die Modulation einer Singstimme erinnert. Die Stimmbeschreibung ist in die sehr poetische Beschreibung der Vortragsweise des alten Mannes eingebettet. Dabei wirken zwischen der Vermenschlichung der Geschichte in „caressed the story“, dem Vergleich „like gentle strokes“ und der Stimmqualität Assoziationen, da eine **soft singing voice** ein Signal von positiver, sogar liebevoller Zuneigung ist. Die Wiederholung der Worte, „repeating the words again and again“ lassen die Geschichte zusätzlich wie den Refrain eines Liedes wirken und geben der Szene eine fast magische Atmosphäre, die durch die gesamte Kurzgeschichte aufrechterhalten wird.

On and on in a	soft	singing	voice,	the old man caressed the story, repeating the words again and again like gentle strokes.	STORYT 825
----------------	-------------	----------------	--------	--	---------------

⁶⁵ Vgl. zu leiser Stimme und Persönlichkeitsmerkmale Page/Balound, „The Effect of Voice Volume on the Perception of Personality“, 66: „In many cultures, a low voice volume has traditionally been viewed as connoting submissiveness, weakness, smallness, low status, and a lack of power and self-confidence, while a high voice volume has been viewed as connoting aggressiveness, strength, dominance, and self-confidence.“ Dagegen stehen aber Beispiele, in denen gerade eine geringe Lautstärke die Macht des Sprechers kennzeichnet. An einigen Stellen aus *Brave New World* wird ja gerade eine leise Stimme zur Konditionierung eingesetzt und signalisiert dabei Macht.

- **soft + vibrant**

Das Beispiel TSOP 127 verbindet geringe Lautstärke mit der Beschreibung der Tonvibration. Dabei wird der Grundparameter durch das Sprechverb **whispering** und das Label **very soft** emphatisch zweifach markiert. Das ALD definiert **vibrant** in Bezug auf Klang und Musik als „loud and powerful“, daher besteht eine Inkongruenz mit der Lautstärkeangabe des Beispiels⁶⁶. Das OED definiert mit „Characterized by, exhibiting, vibration; resonant“ und im Deutschen wird das Label als „volltönend, sonor“ (Collins) wiedergegeben. Auch hier zeigt sich der Mangel an Übereinstimmung. Generell kann eine Flüsterstimme nicht **vibrant** sein, denn dieses Merkmal setzt eine Vibration der Stimmlippen und ein gewisses Maß an Atemdruck voraus, daß beim Flüstern nicht vorhanden ist. Die Stimmangabe ist also rein physiologisch gesehen un schlüssig, dennoch dürfte sie beim Leser greifen, denn der Autor möchte hier wohl eine eindringliche, attraktive und sinnliche Frauenstimme beschreiben. Allein aufgrund stereotyper Vorstellungen, die Flüsterstimme und vibrierende Stimme unabhängig voneinander auslösen, scheint diese Bedeutung beim Leser auch dekodiert zu werden.

Then he seemed to hear a voice	whispering	beside him, a	very soft,	vibrant	voice.	‘Oh, I’m such a poor little fool; do tell me when I do wrong.	TSOP 127
--------------------------------	-------------------	---------------	-------------------	----------------	--------	---	----------

- **soft + trembling**

Auch die Stimme in COHTR 51 wird mit einem Label zum Tonhöhenverlauf gekennzeichnet. Allerdings ist **trembling** anders als **singing** eine unkontrollierte Form, die auf extreme Gefühle schließen läßt. Daß dies der Fall ist, zeigt auch der indirekte Vergleich mit der Stimme eines **pleading child**. Dabei sind die Parameter **soft** and **trembling** die paralinguistischen Kennzeichen des Sprechakts „Bitten/Flehen“, der in dem Vergleich **a pleading child’s** genannt wird. In ihrem Turn liefert Margaret in *Cat on a Hot Tin Roof* eine Beschreibung ihrer Eigenwahrnehmung, die aber durch die stimmliche Ausgestaltung als ein verzweifelter Appell an ihren Mann Brick zu verstehen ist.

⁶⁶ Das DCE hat keinen Eintrag von **vibrant** in Kollokation mit *voice, music* oder *sound*.

MARGARET. [...] Look, Brick! (<i>She stands before the long oval mirror, touches her breast and then her hips with her two hands.</i>) How high my body stays on me! – Nothing has fallen on me – not a fraction. ... (<i>Her voice is</i>	<i>soft</i>	<i>and</i>	<i>trembling:</i>	<i>a pleading child's.</i> [...])	Other men still want me. My face looks strained sometimes, but I've kept my figure as well as you've kept yours, and men admire it. I still turn heads on the street. [...]	COHTR 51
--	-------------	------------	-------------------	--------------------------------------	---	-------------

Die Kombination von Lautstärke und Tonhöenschwankung zeigt auch das Beispiel HAND 28, bei dem die Stimme von **low and trembling** zu **shrill and loud** wechselt. Die Stimme hat hier ebenfalls die Aufgabe, die Gefühlswelt des Sprechers zu spiegeln.⁶⁷

In the presence of George Willard, Wing Biddlebaum, who for twenty years had been the town mystery, lost something of his timidity , and his shadowy personality, submerged in a sea of doubts, came forth to look at the world. With the young reporter at his side, he ventured in the light of day into Main Street or strode up and down on the rickety front porch of his own house, talking excitedly. The voice that had been	low and trembling	became	shrill and loud.	The bent figure straightened . With a kind of wriggle, like a fish returned to the brook by the fisherman, Biddlebaum the silent began to talk, striving to put into words the ideas that had been accumulated by his mind during long years of silence.	HAND 28
--	--------------------------	--------	-------------------------	---	------------

⁶⁷ Die Figur des Wing Biddlebaum in der Geschichte „Hands“ aus Andersons *Winesburg, Ohio* wird an mehreren Stellen stimmlich charakterisiert. Die Außenseiterfigur, der ehemalige Dorfschullehrer, dem man vor über zwanzig Jahren fälschlicherweise pädophile Neigungen angelastet, und ihn somit zum „town mystery“ abgestempelt hat, verläßt im Gespräch mit dem Reporter Willard seine Isolation und durchbricht auch stimmlich sein Schneckenhaus. Dies wird im Korpusbeispiel durch „lost something of his timidity“ ausgedrückt. Dabei entspricht die ursprüngliche, habituelle Stimme – **low and trembling** – diesem Charakterzug. Die „neue“ Stimmqualität **shrill and loud** zeigt zwar eine Öffnung gegenüber dem Gesprächspartner, ist aber immer noch normabweichend. Besonders die schrille Qualität zeugt von emotionaler Anspannung. Im folgenden Text reihen sich weitere Stimmangaben: „His voice became **soft and reminiscent**, and with a **sigh of contentment** he launched into a **long rambling talk, speaking as one lost in a dream**“ (HAND 30), „Something **new and bold** came into the voice that talked“ (HAND 30), „As he talked his voice became **soft and musical**. There was a caress in that also“ (HAND 31). Die Stimme begleitet hier die schönen und schmerzlichen Erinnerungen an die Vergangenheit.

Interessant ist, daß auch eine andere Außenseiterfigur, Enoch Robinson, in „Loneliness“ als sich erinnernder alter Mann portraitiert wird, und dort ebenfalls viele Stimmbeschreibungen auftreten: „The **trembling voice** of the old man became **silent** and his body shook as from chill“ (LONE 176), „The old man sprang to his feet and his **voice shook with excitement**“ (LONE 176), „The **childish, eager voice** carried forward the tale“ (LONE 177), „The **old man's voice broke** and he shook his head. [...] he **said quietly** and **sadly**.“ (LONE 177). Anderson setzt also Stimmbeschreibung ein, um die Aufgewühltheit seiner Figuren, die die Vergangenheit Revue passieren lassen, einzufangen.

8.2.5.2. *soft, quiet und low* + Sprecherlabel

- **soft/low + cultured/cultivated**

Im Gegensatz zu den Labels **deep**, **high** und **loud** erscheint **soft** in den Korpustexten nur einmal in einer Zweifachmarkierung in Kombination mit einem soziolinguistischen, diastratischen Label, das den sozialen Status der Sprecher definiert.

Als Zeichen einer kultivierten Stimme, mit denen in THER 11 der „medical staff“ gekennzeichnet wird, gilt eine geringe Lautstärke. Dies bedeutet, daß sich Kultiviertheit mit Zurückhaltung und Freundlichkeit assoziieren läßt, deren Ausdruck wiederum eine leise Stimme ist. Begleitet wird die positive Beschreibung durch die Beschreibung der Mimik derselben Personen, die den Patienten „with kind smiles“ empfangen.

Everything was white and silver, stainless and gleaming in the diffused light, and the medical staff welcomed me with kind smiles and	soft	cultured	voices.	THER 11
--	-------------	-----------------	---------	------------

Generell werden Stimmen bevorzugt, die weder zu laut noch zu leise sind. Die Kombination von **soft** und **cultured** in THER 11 findet aber in der folgenden Aussage Bestätigung:

Der Erfahrung ... entspricht, daß grobkonstruierte Persönlichkeiten ... auch robuster und derber im stimmlichen Ausdruck sind als sensiblere Menschen. Unabhängig davon wird wohl unangemessen lautes Sprechen stärker noch als unangemessen leises Sprechen als unkultiviert beurteilt.⁶⁸

Die Assoziation von leisen Stimmen mit der Kultiviertheit des Sprechers zeigt sich auch in der Dreifachmarkierung AG 133, bei der die Stimme durch **melodious** noch hinsichtlich ihrer angenehmen Tonhöhenmodulation gekennzeichnet ist. Diese beiden Stimmqualitäten zeigen, daß die Sprecherin die Stimmnormen eines „servant“ überschreitet. Es handelt sich hier um eine bewußt angenommene Stimmqualität, was der Kommentar „a trick she has learned [...]“ deutlich zeigt. In der Stimme der Sprecherin ist ihr herkunftsanzeigender **Northern Irish accent** zudem kaum noch erkennbar. Die Stimmbeschreibung zeigt, daß Stimme und Akzent sehr eng mit dem sozialen Status einer Person verbunden sein können.⁶⁹

⁶⁸ Stock (1987), 115; zitiert nach Eckert/Laver, 42

⁶⁹ Vgl. zur Stimme der Grace Marks in Atwoods *Alias Grace* auch das Kapitel „Figurendarstellung“, das auf die Verbindung von Aussehen, Charakter und Stimme eingeht.

Her voice is	low	and	melodious,	and	more cultivated than is usual in a servant –	a trick she has learned no doubt through her long service in the house of a social superior; and she retains barely a trace of the Northern Irish accent with which she must have arrived, [...]	AG 133
--------------	------------	-----	-------------------	-----	---	---	-----------

5.2.5.3. *soft, quiet und low* + Emotion

Häufig treten emotionale Labels zu den Grundparametern **soft** und **low**. Die Korpustexte belegen, daß diese in der Regel zu den negativen Gefühlen gehören, also zu den Basisemotionen ANGER, SADNESS und FEAR, eine einzige Ausnahme bildet eine Zweifachmarkierung, in denen das Lautstärke-Label mit der Emotion LOVE kombiniert wird. Die Tendenz der negativen Stimmdarstellung könnte ein Indiz dafür sein, daß sich fiktionale Texte primär mit der Problem- und Konfliktdarstellung auseinandersetzen.

- **quiet/low** + SADNESS

Im emotionalen Bereich kann eine leise Stimme Ausdruck der Emotion SADNESS sein, wie hier in COHTR 146, in dem Margaret sich nicht von Maes Provokation beeindruckt läßt, sondern ihrer Trauer über Big Daddys unheilbare Krankheit Ausdruck verleiht.

MARGARET (<i>gently</i>). I know what Big Mama means. MAE (<i>fiercely</i>). Oh, do you? MARGARET	(<i>quietly</i>)	<i>and</i>	<i>very</i>	<i>sadly</i>)	Yes, I think I do.	COHTR 146
---	--------------------	------------	-------------	----------------	--------------------	--------------

Als Ausdruck von SADNESS ist auch die **low, resigned voice** in LBIA 92 zu verstehen, da Resignation eng mit Traurigkeit verbunden ist. Resignation führt zu Energielosigkeit, so daß sich daraus auch die leise Stimme erklärt. Für eine laute Stimme muß bei der Produktion nämlich mehr Atemdruck und höhere Anspannung der Stimmlippen aufgebaut und damit mehr Energie eingesetzt werden.⁷⁰

⁷⁰ Vgl. Eckert/Laver, 181

JIMMY: (<i>In a</i>	low,	resigned	<i>voice.</i>)	They all want to escape from the pain of being alive, and, most of all, from love. [...]	LBIA 92
----------------------	-------------	-----------------	-----------------	--	------------

Das Korpusbeispiel MRRIP 127 verbindet den Grundparameter **low** mit dem metaphorischen Label **bitterly**, das nicht ganz eindeutig zu definieren ist und wohl für eine Mischung aus den Emotionen ANGER und SADNESS steht. Dies kann man den Definitionstexten der Wörterbücher entnehmen, die **bitter** als „in a way that produces or shows feelings of great [sadness] or [anger]“ (DCE) und „feeling [angry], [jealous], and [upset] because you think you have been treated unfairly“ (ALD) paraphrasieren.

Für die Interpretation des Beispiels muß man jedoch eine zweite, wertend-kommentierende Ebene beachten. Zwar spricht Tom Ripley in dieser Szene aus *The Talented Mr Ripley* mit der leisen, Wut und Traurigkeit ausdrückenden Stimme, doch spricht er zum leblosen Körper Freddie Miles, den er kurz zuvor ermordet hat. Die Zynik Ripleys an dieser Stelle ist kaum zu überbieten. Die Stimmbeschreibung gewährt dem Leser hier sehr subtil einen Einblick in den wahren Charakter der Figur.

He looked at Freddie and said	low	and	bitterly:	‘Freddie Miles, you’re a victim or your own dirty mind.’	MRRIP 127
-------------------------------	------------	-----	------------------	--	--------------

- **low** + ANGER

In Kombination mit Labels, die die Basisemotion ANGER ausdrücken, kann **low** sowohl als [deep] als auch als [soft] interpretiert werden. Denkt man an die Tonhöhe einer Stimme, so fällt auf, daß sie bei Wut sowohl höher als auch tiefer werden kann. Diese Doppelausprägung gilt auch für die Lautstärke, weil ein Sprecher diese Empfindungen durch Lauter- und Leiserwerden der Stimme ausdrücken kann. Daß die Kombination von ANGER und leiser Stimme möglich ist, belegen Konstruktionen wie **whispered fiercely**. Analog ist STR 21 mit der Kombination **low, fierce voice** zu verstehen.

Der Ausdruck von ANGER durch eine leise Stimme kann wesentlich eindringlicher wirken als beispielsweise lautes Schreien. Es handelt sich um eine Art „kalter Wut“, in der ein hohes Maß an Abscheu, Verachtung und Haßgefühlen enthalten ist, was die Grenze zur Emotion HATE verwischt. Es liegt nahe zu argumentieren, daß die leise Stimme generell für HATE steht, während sich „echte Wut“, also ANGER, in einer lauten Stimme ausdrückt, die einen Kontrollverlust zeigt, den die andere Form nicht hat. Die Figur Madge aus dem Beispiel

läßt nämlich ein hohes Maß an Kontrolle und Reflektion erkennen, da auch die Objektsprache aus kohärenten Sätzen besteht, die ihre Position klar und deutlich ausdrücken.

Madge. [<i>In a</i>	<i>low,</i>	<i>fierce</i>	<i>voice]</i>	Keep your kind feelings to yourself. You think you can come amongst us, but you're mistaken. Go back and tell the Manager that.	STR 21
----------------------	-------------	---------------	---------------	---	--------

- **low** + FEAR

Leises Sprechen wird auch als Ausdruck von FEAR verstanden, was das Beispiel BNW 183 illustriert. Hier wird die Lautstärke mit dem Adjektiv **scared** kombiniert, daß zum Wortfeld „Angst“ gehört. Die Stimmbeschreibung vermittelt wie zahlreiche andere Stellen einen spöttischen Blick auf die Gesellschaft in *Brave New World*, in der Krankheit und Tod nicht existent sind. Am Sterbebett der *Savage* Linda erschreckt die Kinder der Anblick von körperlichem Verfall so sehr, daß die Angst ihren Stimmen zu entnehmen ist und sich auch in ihrer Mimik „staring with the frightened and stupid curiosity [...] manifestiert.

Linda astonished and rather alarmed them. A group stood clustered at the foot of her bed, staring with the frightened and stupid curiosity of animals suddenly confronted by the unknown. ‘Oh, look, look!’ They spoke in	low	scared	voices.	BNW 183
--	------------	---------------	---------	---------

Auch das Label **troubled** gehört im weitesten Sinne diesem Wortfeld an, so daß im Beispiel AICALL 192/93 die leise Stimme ebenfalls Ausdruck von FEAR ist. Der Sprecher Gerald verrät in dieser Szene aus *An Inspector Calls* seine Beunruhigung darüber, für den Selbstmord der Eva Smith, einer der ehemaligen Arbeiterinnen der Birling Familie, verantwortlich gemacht zu werden. Seine Worte sind als Rechtfertigung zu verstehen. Seine Stimme zeigt jedoch, daß er sich seiner Unschuld selber nicht sicher ist, wissend, daß die Affäre mit ihm sie in den Ruin gestürzt haben könnte.

GERALD: No, it wasn't. [<i>He waits a moment, then in</i>	<i>low,</i>	<i>troubled</i>	<i>tone]</i>	She told me she'd been happier than she'd ever been before – but that she knew it couldn't last – hadn't expected it to last. She didn't blame me at all. I wish to God she had now. Perhaps I'd feel better about it.	AICALL 192/93
--	-------------	-----------------	--------------	--	---------------

- **soft** + LOVE

Auch Zuneigung und Liebe, und damit die emotionale Basiskategorie LOVE, werden eher mit einer leisen als mit einer lauten Stimme assoziiert. In GOW 219 zeigt sich in der leisen Stimme der Sprecherin ein so hohes Maß an positiven Emotionen gegenüber der Hörerin, daß diese zu weinen beginnt.

And her voice was	so soft,	so full of love,	that tears crowded into Rose of Sharon's eyes, and flowed over her eyes and blinded her.	GOW 219
-------------------	-----------------	-------------------------	---	---------

- **low** + Stimmkontrolle

Daß eine leise Stimme Kontrolle des Sprechers über seine Gefühle zeigen kann, verdeutlicht die Stimmmarkierung in UJW 187, in der zu **low** das Adjektiv **composed** tritt. Dessen Marker [calm] und [not upset or angry] (DCE) zeigen, daß hier genau das Gegenteil von ANGER oder HATE ausgedrückt wird. Dies beweist, daß Stimmqualität niemals eigenständig Bedeutung hat, sondern sich Bedeutung immer im Kontext entwickelt. Die Sprecherin, Miss Leaming, muß in dieser Szene aus *An Unsuitable Job for a Woman* eine Zeugenaussage machen. Der Leser weiß, daß sie für den Mord verantwortlich ist, es gelingt ihr jedoch ihre Gefühle so kontrollieren, daß sie mit ruhiger Stimme die Geschehnisse als Selbstmord darstellen kann.

Miss Leaming gave her evidence first in a	low	composed	voice.	UJW 187
---	------------	-----------------	--------	---------

In NEF 87 zeigt die Stimme hingegen keine Gefühle oder sie läßt Gefühle vielmehr nicht an die Oberfläche treten. Das Label **expressionless** kennzeichnet Ausdruckslosigkeit der Stimme aufgrund fehlender Tonhöhenmodulation. Die Figuren Winston und Julia aus *Nineteen Eighty-Four* sind gezwungen mit diesen leisen, ausdruckslosen Stimmen zu sprechen. Jeglicher intimer Kontakt ist in diesem utopischen Staat verboten, so daß Interesse an anderen Menschen und Gefühle aus Selbstschutz nach außen hin unterdrückt werden müssen.

Neither of them looked up; steadily they spooned the watery stuff into their mouths, and between spoonfuls exchanges the few necessary words in	low	expressionless	voices.	"What time do you leave work?" [...]	NEF 87
---	------------	-----------------------	---------	--------------------------------------	--------

5.2.5.4. *soft, quiet und low* + Sprecherhaltung

- **low/quiet + grave/earnest**

In TPH 389 erscheint bei der Kombination von **low** und **grave** eine Interpretation von **low** als [soft] deshalb sinnvoll, weil der Lautstärkeparameter durch den Marker [quiet] zumindest in der Definition des DCE zu **grave** enthalten ist: „looking or sounding [quiet] and [serious], especially because something important or worrying has happened“ (DCE) und „[serious] in manner, as if sth sad, important or worrying has just happened“ (ALD). Zudem legt die indirekte Rede aufgrund ihres Inhaltes – die Figur fragt nach einem „professional tief“ – nahe, daß ein solches Anliegen wohl mit leiser Stimme vorgebracht werden muß. Das Label **grave** enthält in beiden Definitionen den Marker [serious] und einen Hinweis auf wichtige oder beunruhigende Ereignisse. Eine **grave voice** drückt also ernsthafte Besorgnis aus. Dies gilt auch für das Korpusbeispiel aus Rushdies Kurzgeschichte *The Prophet's Hair*. In der ausgewählten Stelle versucht der junge Atta einen Dieb zu finden, der in das Haus seiner eigenen Familie einbrechen soll, um das Unglück bringende Fläschchen mit dem Haar des Propheten zu stehlen. Allerdings verfügt der Leser zu Beginn der Erzählung nicht über diese Information, so daß die Stimmangabe den Leser gleichsam auf die düsteren Geschehnisse und die mystische Atmosphäre des Textes vorbereitet.

[...], the unmistakable sheen of wealth was to be seen entering the most wretched and disreputable part of the city, [...], and asking in	low,	grave	tones	where he might go to engage the services of a dependably professional thief.	TPH 389
--	-------------	--------------	-------	--	---------

Eine **quiet voice** kann aber auch die Ernsthaftigkeit einer Aussage unterstreichen. In LBIA 15 wird die Stimmqualität *very quietly and earnestly* in der anschließenden Regieanweisung als „*tired appeal*“ umschrieben. In der Stimme Alisons aus *Look Back in Anger* zeigt sich demzufolge auch ihre Erschöpfung, ihre Überforderung mit der schwierigen Beziehung zu ihrem Mann und ihre Verzweiflung über seine Aggressivität. Gerade dadurch, daß ihre Stimme dies erkennen läßt, zeigt sie Wirkung („*pulled him up*“), denn Jimmy setzt für einen kurzen Moment seine verbalen Angriffe auf Cliff aus.

ALISON:	(<i>Very quietly</i>	<i>and</i>	<i>earnestly</i>)	Jimmy, please – don't go on.	(<i>He turns and looks at her. The tired appeal in her voice has pulled him up suddenly. But he soon gathers himself for a new assault. [...]</i>)	LBIA 15
---------	-----------------------	------------	--------------------	---------------------------------	--	------------

- **low + reminiscent**

Ähnlich wie ernsthafte Besorgnis kann sich auch das Versenken in nostalgischer Erinnerung in der Stimme spiegeln. In UJW 128 tritt zu **low** das Adjektiv **reminiscent**. Die dadurch bezeichnete nachdenkliche Abgewandtheit vom Jetzt schlägt sich sicherlich in einer leisen Stimme nieder. Der Sprecher scheint mehr zu sich selbst, als zu den anderen Figuren zu sprechen.

When he spoke his voice was	low	reminiscent	'Half an hour ago I learned that Chris Lunn was dead. He was the best lab assistant I ever had. I took him out of an orphanage fifteen years ago. [...]	UJW 168
--------------------------------	------------	--------------------	---	------------

5.2.5.5. *soft, quiet* und *low* + Pragmatik

Lautstärke kann eine wichtige Rolle bei der Durchsetzung von Kommunikationsabsichten spielen. Die folgenden Beispiele nehmen direkt oder indirekt bezug auf die pragmatische Ebene von Aussagen.

- **soft + persuasive**

In der Kombination mit dem pragmatischen Label **persuasive**, das einen perlokutionären Effekt benennt, wird deutlich, daß die Stimme – bewußt oder unbewußt – zu ganz bestimmten Kommunikationszwecken eingesetzt werden kann. In OMAM 91/92, das zudem durch „grew“ einen Stimmwechsel darstellt, wird die Stimme als eine Möglichkeit der Überredung eingesetzt, da sie eindringlicher wirkt als eine laute Stimme. Der anaphorische Satzanfang „S'pose“ und die abschließende, herausfordernde Frage „Whatt'l do then?“ zeigen Merkmale eines argumentativen Textes, der letztendlich auf die Überzeugung des Gesprächspartners zielt. Objekt- und Metasprache bedingen und verstärken sich hier also gegenseitig. In dieser

Szene aus *Of Mice and Men* spielt Crooks seine Überlegenheit gegenüber Lennie aus, um „some kind of private victory“ (92) zu erlangen. Die Begebenheit zeigt, daß Unterdrückung hierarchisch weitergegeben wird, denn auch Crooks ist nur ein armer Tagelöhner.

His voice	grew	soft	and	persuasive	“S’pose George don’t come back no more. S’pose he took a powder and just ain’t coming back. What’ll do then?”	OMAM 91/92
-----------	------	------	-----	------------	---	---------------

- **low + conspiratorial**

Die Reduktion der Lautstärke kann auch den Status des Gesagten kennzeichnen und es so als vertraulich, verschwörerisch oder geheim markieren. In MAID 228 schafft die Sprecherin durch eine Stimme, die **low and conspiratorial** ist, eine Atmosphäre der Verschwörung. Die Stimme reflektiert dabei die äußeren Umstände der Romanszene. Die Sprecherin, Serena Joy, überreicht der Ich-Erzählerin – einer *handmaid* in *The Handmaid’s Tale* – ein Bild ihrer Tochter, von der sie gewaltsam getrennt wurde. Als Gegenzug wurde zwischen den beiden Frauen festgesetzt, daß die *handmaid* sich bereit erklärt, zusammen mit dem Chauffeur des Hauses ein Kind zu zeugen. Beide Handlungen sind verboten, so daß die Frauen auf die gegenseitige Geheimhaltung angewiesen sind.

“You can only have it for a minute,” Serena Joy says, her voice	low	and	conspiratorial.	“I have to return it, before the know it’s missing.”	MAID 228
--	-----	-----	-----------------	---	-------------

Daß es eine logische Verbindung zwischen Verschwörung und Stimmlautstärke gibt, zeigen auch die folgenden Beispiele aus *Nice Work*. In NW 201 wird die Kommunikationssituation durch die Mimik der Figur – „he glanced around in a slightly conspiratorial fashion“ – vorbereitet. Das Senken der Stimme geht damit einher.

When Robyn asked him what kind of business, he glanced around in a slightly conspiratorial fashion , and	lowered	his voice.	NW 201
---	----------------	------------	--------

Ein weiterer Beleg ist OS 120, bei dem die Stimme mit **worried** zum einen Beunruhigung, und damit die Emotion FEAR anzeigt, zum anderen aber durch **conspiratorial quietness** genau die gleiche Kombination von Lautstärke und Sprecherabsicht zeigt.

She was hardly on her feet when the telephone rang on her desk and she heard George's	worried	voice,	but speaking with such	conspiratorial quietness	that she could hardly hear.	OS 120
---	----------------	--------	-------------------------------	---------------------------------	-----------------------------	--------

- **low + intimate/confident**

In REB 176 steht **low** in Kombination mit **intimate**, das eine ähnliche Kommunikationssituation wie **conspiratorial** beschreibt. Das Lautstärke-Label muß als [soft] gelesen werden, da eine leise Stimme oder gar eine Flüsterstimme primärer Ausdruck von Intimität ist. Zusätzlich benennt die Stimmcharakterisierung mit **a voice I hated and feared** auch den negativen Effekt, den die Stimmqualität auf die Hörerin hat. Hier wird das Phänomen beschrieben, daß eine leise, intime Stimme als unangenehm oder sogar bedrohlich und abstoßend empfunden werden kann, wenn der Sprecher dem Hörer nicht bekannt und vertraut oder unsympathisch ist. Die Stimme durchbricht an solchen Punkten die Individualdistanz einer Person, ist also dem Adressaten nicht angemessen und wird ähnlich negativ bewertet wie eine ungewollte Berührung.

Im Textbeispiel aus *Rebecca* ist es die Stimme der undurchsichtigen Haushälterin Mrs. Danvers, die die junge Ich-Erzählerin einschüchtert. Die Stimme wird noch an anderen Stellen im Roman thematisiert, in denen die Figur ebenfalls als zwielichtig und böse erscheint.⁷¹

She took hold of my arm, and walked me towards the bed. I could not resist her, I was like a dumb thing. The touch of her hand made me shudder. And her voice was	low	and	intimate,	a voice I	hated and feared.	REB 176
---	------------	-----	------------------	-----------	--------------------------	---------

Ein weiteres Beispiel, das das Senken der Lautstärke als Signal der Vertraulichkeit markiert, ist NW 378.

He	lowers	his voice to a	confidential murmur:	NW 378
----	---------------	----------------	-----------------------------	--------

⁷¹ Die REB 176 unmittelbar vorausgehende Stimmbeschreibung verdeutlicht diese Negativdarstellung ebenfalls. Auch hier wird durch **ingratiating** die Absicht der Sprecherin markiert. Gleichzeitig enthält dieses Label eine negative Wertung, wie die Definition des DCE „trying too hard to get someone's approval - used to show disapproval“ zeigt: „‘Now you are here, let me show you everything,’ she said, her voice **ingratiating** and **sweet as honey, horrible, false.**“ (REB 176).

Weitere Beispiele sind „**cold** and **lifeless**“ (REB 72), „how **lifeless** her voice was, and **cold**, like her hand“ (REB 78), „**dull** and **toneless**“ (REB 78). Vgl. hierzu die Beispiele unter **cold** im Kapitel „Metaphern und Vergleiche“.

- **low + supplicating**

Das flehende Bitten, das in STR 17 durch *supplicating* ausgedrückt wird, wird vom Sprecher wohl deshalb in einer *low voice* vorgebracht, da die Reduktion der Lautstärke auch ein Zurücksetzen der eigenen Person signalisiert. Bei einer solchen Bitte, in der der Adressat die Entscheidungsgewalt hat, erscheint deshalb ein leises Sprechen, das seine Überlegenheit anerkennt, ein taktisches Verhalten zu sein, das mehr oder weniger bewußt eingesetzt wird. Tench, *Secretary to the Board*, scheint am Ende des ersten Akts von Galsworthys *Strife* jedoch mit ehrlicher Verzweiflung die Mitglieder des Firmenvorstands überzeugen zu wollen, den seit Wochen anhaltenden Streik zu beenden.

Tench.	[In a	<i>low</i>	<i>voice,</i>	<i>almost</i>	<i>supplicating</i>]	If you <i>could</i> see your way, sir, it would be a great relish to my mind, it would indeed. [...]	STR 17
--------	-------	------------	---------------	---------------	-----------------------	--	--------

- **quiet + apologetic**

Auch die Kombination von **quiet** und **almost apologetic** in OS 388 legt eine Interpretation der leisen Stimme als Zeichen der Unterordnung nahe, die für gewöhnlich eine Entschuldigung begleitet. Es handelt sich hier aber nicht um eine situationelle Stimmangabe, bei der die Sprecherin bewußt um Entschuldigung bittet, sondern um die habituelle Stimmqualität der Sprecherin. Die Stimme ist durch die Genitivmarkierung in „Miss Peverell’s“ als solche indentifiziert. Da der entschuldigende Ton der Figur sogar aus dem Ansagetext ihres Anrufbeantworters herausgehört werden kann, verweist das Beispiel auf eine subtile Gesamtcharakterisierung der Figur. Die Figur wirkt allein durch ihre Stimme extrem zurückhaltend und fast ängstlich.

She rang Miss Peverell first, but got only the answerphone with its usual message, spoken in Miss Peverell’s	quiet,	almost apologetic	tone.	OS 388
--	---------------	--------------------------	-------	--------

8.2.5.6. Kontrastive Stimmbeschreibung mit *soft*, *quiet* und *low*

Häufig kommen zweifachmarkierte Stimmbeschreibungen mit **soft**, **quiet** und **low** in Form von kontrastierenden Darstellungen vor. Diese „Zwar-aber-Konstruktion“ scheint gerade bei diesen Lautstärke-Labels gut zu greifen, da man mit ihnen die Abwesenheit bestimmter Merkmale verbindet. So erscheint eine **soft voice** in der Regel als wenig dominant oder wirkungsvoll. Solche stereotypen Vorstellungen werden in den Textbeispielen durchbrochen.

- **soft/low but distinct/clear**

Die Stimmarkierung in den Beispielen BNW 23 und HAM 98 sind figuren- und handlungstechnisch nicht besonders relevant. Sie zeigen nur, daß die Stimme, trotz der geringen Lautstärke gut wahrnehmbar sind. Allerdings legt der Sprecher in HAM 98 besonderen Wert darauf, gut verstanden zu werden.

'... all wear green,' said a	soft	but	very distinct	voice.	BNW 23
At this the black man called out	very softly,	but	so as to be clearly heard from the corner from which he now advanced:	'It was I.'	HAM 98

Analog ist OS 141 zu verstehen, das vom synonymen Lautstärke-Label **low** Gebrauch macht. Hier zeigt de Witts Stimmqualität den Versuch, trotz des Anblicks der unter Schock stehenden Balckie, Ruhe zu bewahren und sachlich nach den Gründen zu fragen.

She was supporting Blackie, whose wails were now subsiding into low heaving sobs. James de Witt's voice was	low	but	very clear:	"What is it, Mrs. Demery? What's happened? Where's Mr. Gerard?"	OS 141
---	------------	-----	--------------------	---	-----------

- **soft but strangely arresting**

Mit komplexerer Bedeutung sind die folgenden Beispiele ausgestattet. Zuvor wurde bei den Einfachmarkierungen erwähnt, daß ein Sprecher mit leiser Stimme als zurückhaltend und unauffällig gilt. Daß eine leise Stimme dennoch auffällig oder interessant sein kann, zeigt die Kombination **soft but strangely arresting** in TFH 137. Das wirkungsanzeigende Label

arresting bekommt durch den wertenden Prämodifikation **strangely** eine unbestimmte Note, die Faszination der Stimme, die trotz ihrer geringen Lautstärke besteht⁷², läßt sich nicht genau benennen⁷³.

Mrs. Clausen began, in her	soft	but	strangely	arresting	tone	– as if her late husband’s hand, not Patrick Wallingford, were the principal patient – [...].	TFH 137
-------------------------------	-------------	-----	------------------	------------------	------	--	------------

- **soft yet imperiously**

Eine leise Stimme muß auch nicht automatisch Indiz einer schwachen Persönlichkeit oder einer untergeordneten Rolle im Figurendialog sein. Die zusätzlich durch den Intensifier *very* prämodifizierten Adverbien **softly** und **imperiously** liefern einen interessanten Kontrast zwischen Lautstärke- und Sprecher-Label, da sie die typischen Assoziationen zwischen leiser Stimme und Sprechereigenschaften⁷⁴ sprengen. Hier wird die Lautstärke sogar dazu genutzt, Befehle zu erteilen, und der Sprecher steht in der Machthierarchie über den Hörern. Zwar bezieht sich diese Stimmangabe auf die bereits mehrfach erwähnte leise Stimme, die in *Brave New World* zu Konditionierungszwecken eingesetzt wird, doch wäre diese Stimmangabe wohl auch in einem realistischen Kontext vorstellbar. Das Beispiel TFH 137 zeigt ja, daß auch leise Stimme große Wirkung haben können.

Then a bell rang, and from the ceiling of the lift a loudspeaker began,	very softly	and yet	very imperiously,	to issue its commands . ‘Go down,’ it said, ‘go down. Floor Eighteen. Go down, go down. Floor Eighteen. Go down, go...’	BNW 53
--	--------------------	----------------	--------------------------	--	-----------

⁷² Normalerweise werden „kräftige, laute, aber nicht zu laute Stimmen meist als Zeichen von Vitalität, Dominanz und Extravertiertheit angesehen“. (Eckert/Laver, 42). Daraus läßt sich schlußfolgern, daß Menschen mit solchen Stimmen als interessanter und anziehender empfunden werden.

⁷³ Die Wirkung der Stimme der Mrs. Clausen wird in Irvings Roman *The Fourth Hand* an verschiedenen Stellen erwähnt, z.B. „[...] there was something about her tone of voice that could give her husband a hard-on“ (TFH 104), „Once more it was her tone of voice that killed him“ (TFH 104), „her special tone of voice“ (TFH 108), „But what worked, meaning what was irresistible, was her voice“ (TFH 128), „Doris Clausen’s arousing tone of voice“ (TFH 138), „rewarded her with that special voice of hers“ (TFH 149). Eine akustische Beschreibung erfolgt hingegen nicht, lediglich die Lautstärke wird im obigen Beispiel verzeichnet. Irving umgeht bei dieser Figur die Schwierigkeit der Lautbeschreibung und begnügt sich mit der einfacheren Beschreibung des Stimmeffekts.

⁷⁴ Vgl. die Beispiele BACH zur Stimme Patrick Setons, insbesondere „said **meekly**“ (BACH 23).

- **quiet but with a hiss**

Die Kombination von **quiet** und **with a hiss** macht deutlich, daß nicht nur eine laute Stimme paralinguistischer Ausdruck negativer Emotionen, in diesem Falle ANGER oder HATE, sein kann, sondern daß diese Emotionen auch in einer leisen Stimme vorhanden sein können. Die Grundbedeutung von **hiss** definiert das DCE rein akustisch mit „to say something in a loud whisper“. Wichtiger ist aber die pragmatische Bedeutung einer solchen stimmlichen Geste. Sie ist ein klares Indiz für eine negative Einstellung des Sprechers gegenüber seinem Hörer. In diesem Beispiel bezieht sich die zischende Artikulation auf das Wort „money“ der Objektsprache. Dies ist jedoch insofern problematisch, als daß eine zischende Stimme immer mit der Artikulation von Zischlauten einhergeht, die diesem Lexem fehlen. Es läßt sich schlußfolgern, daß der Autorin mehr an der pragmatischen Bedeutung der Formulierung liegt, als an ihrer technisch-akustischen Durchführbarkeit.

Her voice was still	quiet	but	with a hiss in it	when she said ‘money’.	SEA 130
---------------------	--------------	-----	--------------------------	------------------------	---------

8.2.6. Komplexe Stimmdarstellung mit *soft*, *quiet* und *low*

Die folgende Regieanweisung, STR 21, verbindet Lautstärke-, Sprechtempo- und diatopisches Label. Dabei wird die dialektale Ausprägung des *West-country burr*, der charakteristischen Aussprache des postvokalen /r/ in den südwestlichen Gebieten der Britischen Insel⁷⁵, durch den Downtoner *slight* mit einer Gradangabe versehen. Die Akzentangabe ist als sprecherimmanent, also extralinguistisch, zu werten, während die Grundparameter-Labels auch in Zusammenhang mit der Replik betrachtet werden müssen. Die beiden Aussagesätze, vor allem das „‘Twouldn’t be right.“ erhalten durch die leise, langsame Stimme eine Nachdrücklichkeit, die der Text ohne Stimmmarkierung nicht darstellen würde. Auf der paralinguistischen Ebene wird die Bedeutung Objektsprache also spezifiziert.

Mrs. Roberts. [<i>In a</i>	<i>soft</i> ,	<i>slow</i>	<i>voice</i>	<i>with a slight West-country burr</i>	Roberts will never give up the furnacemen and engineers. ‘Twouldn’t be right.	STR 21
-----------------------------	---------------	-------------	--------------	---	--	-----------

⁷⁵ Vgl. Wells, *Accents of English*, 341ff. Das Stück ist in einem Dorf an der englisch-walisischen Grenze angesiedelt, die örtlichen Dialektmerkmale spiegeln sich in der Stimmbeschreibung.

In den beiden folgenden Beispielen erscheint **soft** zwar als jeweils erstes Label der Mehrfachkombination, die anderen Labels haben jedoch eine höheres semantisches Potential, und es sind vor allem die Vergleiche, die die Stimmen wirkungsvoll ausgestalten. Deshalb erscheinen MAID 20 und MC 52 hier nur unkommentiert, um im Kapitel zu Metaphern und Vergleichen näher untersucht zu werden.

soft + Terminus aus der Musikfachsprache + Emotion mit Vergleich

[...]; gently we would complain, our voices	soft	and	minor-key	and	mournful as pigeons in the eaves troughs	MAID 20
---	-------------	-----	------------------	-----	---	---------

soft + 2 Sprecherlabels + Personenvergleich + Effekt

Because this is where Aadam Aziz was, on the afternoon after his signing of a death certificate, when all of a sudden a voice –	soft,	cowardly,	embarrassed,	the voice of a rhymeless poet –	spoke to him from the depths of the large old laundry-chest standing in the corner of the room, giving him a shock so profound that it proved laxative , and the enema contraption did not have to be unhooked from its perch.	MC 52
---	--------------	------------------	---------------------	--	---	-------

Der Grundparameter **low** kommt in einer Reihe von Dreifachmarkierungen vor. Im ersten Beispiel, REB 115, enthalten alle drei Labels – **hushed**, **gentle** und **low** – das zentrale Element [quiet]. Die Stimmbeschreibung steht in kohäsivem Verhältnis zu der akustischen Naturbeschreibung, die mit „tumbling of little streams und „quiet rains“ ebenfalls mit geringer Lautstärke beschrieben werden. Das Adverb *too* und der anschließende Vergleich „as if he had no wish to break upon the silence“ machen die Verbindung auf grammatischer und lexikalischer Ebene deutlich. Der Vergleich verdeutlicht zudem, daß der Sprecher die Lautstärke seiner Stimme bewußt an die der Umgebung anpaßt, um die sinnlich-romantische Stimmung nicht zu zerstören, die vor der akustischen Beschreibung der Szene schon andere Sinnesbereiche – den optischen, olfaktorischen und taktilen – abgedeckt hat. Textbelege hierfür sind: „There were no **dark** trees here, [...], but on either side of the narrow path stood azaleas and rhododendrons, not **blood-coloured** [...] but **salmon, white, and gold**, [...]. The air was full of their **scent, sweet and heady**, [...] the **dank rich moss beneath our feet**.“ (REB 115).

There was no sound here but the tumbling of the little stream, and the quiet rain. When Maxim spoke,	his voice was	hushed	too,	gentle	and	low,	as if he had no wish to break upon the silence.	REB 115
--	---------------	---------------	------	---------------	-----	-------------	---	---------

Die Dreifachmarkierung in MC 453 umfaßt mit **low** die Lautstärke und mit **mellifluous** ein Klanglabel, das die Stimme als wohltönend und ohne reibende, rauhe oder kratzende Geräuschkomponente beschreibt („a mellifluous voice or piece of music sounds pleasantly smooth“ DCE). Hinzu tritt mit **female** ein sprecherbezogenes Label, das die Stimme als die einer Sprecherin identifiziert. **Low** könnte an dieser Stelle auch als „tief“ interpretiert werden, da ja gerade eine etwas tiefere Frauenstimme als angenehm empfunden wird. Dies würde den Marker [pleasant] des Klanglabels spiegeln. Da dieser Textausschnitt aus *Midnight's Children* jedoch die Stimme der „Türsteherin“ des „Midnite-Confidential Club“ (MC 452) charakterisiert, dessen „location [...] underground, secret (although known to omniscient paanwallahs); its door, unmarked; its clientèle, the cream of Bombay society“ (MC 452) charakterisiert, und diese Beschreibungen das Geheimnisvolle und Verborgene des Ortes andeuten, so erscheint die Lesart [quiet] dennoch angebrachter. MC 453 ist eines jener Beispiele, in denen die Stimme nicht zur Figurencharakterisierung eingesetzt wird, sondern in der Vorstellung des Lesers eine ganz bestimmte Atmosphäre evoziert.⁷⁶

Movements visible through a small iron eye-level grille: a	low	mellifluous	female	voice	asked us to sate our business.	MC 453
--	------------	--------------------	---------------	-------	--------------------------------	--------

8.2.7. Lautstärkemarkierung durch *subdued*

Als Sonderform der Lautstärkemarkierung kann noch das Label **subdued** angeschlossen werden, daß neben dem der Lautstärkekomponente [quiet] auch die emotionale Komponente [unhappy] beinhaltet bzw. beinhalten kann, was eine Parallele zu den Kombination **soft/low** + SADNESS zeigt. Gleichzeitig wirkt die Reduktion der Lautstärke auch auf die Klangfülle und damit auf den Ausdruck von Kraft und Lebendigkeit der Stimme, was sich vor allem in den Markern [-intensity], [-strength], [-force] und [-vividness] zeigt, die indirekt auf Traurigkeit und Niedergeschlagenheit verweisen.

⁷⁶ Vgl. dazu auch die bereits erwähnten Beispiel von Rushdie „a **man's calm, deep** voice“ (TPH 390/01) und „**low throaty** voice, full of **promises** – but also of **menace** [...]“ (MC 233).

	OED	DCE	ALD
subdued	Reduced in intensity, strength, force, or vividness; moderated; toned down.	a sound that is subdued is quieter than usual a person that is subdued is unusually quiet and possibly unhappy	not very loud, intense, noticeable, etc 2000 (of sounds) not very loud

In den Korpusbeispielen MRRIP 222 und MC 365 verrät die Stimmarkierung jeweils mehr über die wahren Gefühle der Sprecherinnen als ihren Worten zu entnehmen ist. In MRRIP 222 erinnert sich Marge an den Tag, an dem sie ihren verschwundenen Freund Dickie zuletzt gesehen hat. Der paralinguistische Marker [unhappy] tritt hier deutlich hervor, aber das leise, unterdrückte Sprechen ist sicherlich auch Zeichen der Emotion FEAR. Mit MRRIP 222 liegt ein weiterer Beweis dafür vor, daß Stimmangaben immer der kontextabhängigen Interpretation bedürfen. Wörterbuchdefinitionen allein können die Bedeutungsnuancen nur unzureichend abdecken.

'February second,'	Marge said in a	subdued	voice.	MRRIP 222
--------------------	-----------------	----------------	--------	--------------

In MC 265 wird die **subdued voice** noch durch das Label **strange** bewertet. Die Sprecherin weicht von ihrer normalen Sprechlautstärke ab, so daß ihre Worte an den Telefongesprächspartner, er habe sich verwählt und möge nicht mehr anrufen, nicht authentisch klingen. In der Tat erkennt der zuhörende Ich-Erzähler, daß die Mutter nicht mit einem völlig Fremden spricht, sondern mit ihrem früheren Ehemann. Die Sprecherin unterdrückt also ganz bewußt ihre Stimme, um nicht bemerkt zu werden, erreicht aber genau das Gegenteil, da ihre Stimmqualität nicht ihre habituelle ist, und sie damit als **strange** auffällt.

[...] because I hear my mother answering a wrong-number telephone call – and with a	strange,	subdued	voice,	speak into the mouthpiece as follows: 'No; nobody by that name here; please believe what I am telling you and never call me again.'	MC 265
---	-----------------	----------------	--------	---	-----------

8.3. Einfach- und Mehrfachmarkierung mit *fast/quick/rapid* und *slow*

Die Sprechgeschwindigkeit ist der Grundparameter der am wenigsten unter dem Schlagwort *voice quality* zu vereinen ist. Es beschreibt den Sprechprozeß und die zeitliche Abfolge der Wörter im Satz. Dennoch gehört die Sprechgeschwindigkeit zu den stimmlichen Eigenschaften, die wie Tonhöhe und Lautstärke sehr auffällig ist – vor allem dann, wenn der durchschnittliche Wert über- oder unterschritten wird. In den Korpustexten erscheinen diese Labels in der Mehrzahl als situationelle Stimmangaben, was nochmals verdeutlicht, daß hier dynamische Faktoren und keine statischen individuellen Stimmqualitäten im Blickpunkt stehen.

In vielen Labels ist implizit ein Hinweis auf das Sprechtempo vorhanden. Laver reiht beispielsweise die impressionistischen Labels **droning**, **graveyard**, **drawling**, **sepulchral**, **sombre**, **staccato**, und **twittering** bei den „voice dynamic features“ unter die Rubrik Sprechtempo ein. Auch emotionale Stimmbeschreibungen wie **excited**, **anxious** oder **nervous** haben eine Erhöhung des Sprechtempos zur Folge⁷⁷. Daß Markierungen mit **fast**, **quick** und **slow** im Vergleich zu den anderen Grundparametern selten auftreten, mag daran liegen, daß der Parameter Sprechtempo in solchen Labels semantisch eingeschlossen ist. Als Gegenargument muß man jedoch einräumen, daß auch Lautstärke- und Tonhöhenmarkierung⁷⁸ in diesen Labels implizit vorhanden ist. Es ist deshalb nicht einfach, einen Grund für die geringe Frequenz der Tempo-Labels zu finden. Sicherlich liegt dies aber auch daran, daß das Sprechtempo tatsächlich nicht als Teil der individuellen *voice quality* wahrgenommen wird, und es deshalb für die stimmliche Gestaltung fiktionaler Figuren als weniger wichtig empfunden wird.

8.3.1. Einfachmarkierung mit *quick*

Da das Sprechtempo den Sprechprozeß beschreibt, erscheint es natürlich, daß die meisten Markierungen in Form von *process adverbials* auftreten. Allerdings ist es nicht immer eindeutig, ob sich das Adverb wirklich auf das Sprechtempo der jeweiligen Replik bezieht, oder ob es nicht die Geschwindigkeit der Replikenabfolge zwischen den einzelnen Sprechern

⁷⁷ Vgl. Brown, 138: Die Labels *excited*, *anxious/worried/nervous*, *crossly/angrily* sind mit *rapid tempo* verbunden. Erstaunlicherweise verbindet Brown *depressed/miserably/sadly* nicht mit *slow tempo*, obwohl Alltagsbeobachtungen zeigen, daß sich diese Emotionen oft in einer reduzierten Sprechgeschwindigkeit manifestieren.

⁷⁸ Das Label **twittering** impliziert z.B. die Tonhöhe **high**, **sepulchral** wohl die Lautstärke **soft**.

im Dialog markiert. Die Konstruktion **said quickly** würde dann auf eine Reduzierung der Pausen zwischen den Repliken hinweisen. In beiden Fällen steht hinter der Erhöhung des Sprechtempos die Kennzeichnung von Nervosität oder Verlegenheit des Sprechers. Die aufgelisteten Beispiele geben nur einen Ausschnitt der situationellen Stimmbeschreibungen wieder, sie erscheinen weitgehend unkommentiert. Um die paralinguistische Bedeutung einer erhöhten Sprechstimme zu zeigen, werden einige Beispiele detailliert betrachtet.

He panted a little with the enormity of it, then drained his glass and said quaveringly: 'Here goes, then [...]	He said	quickly:	'Now, listen to me, Christine. I'm going to go out and order a taxi now.'	LJ 127
She gave a little shiver and	said	quickly:	'Bit chilly here, isn't it?'	LJ 18
'To sign my son up for wrestling,'	Jenny said	quickly.	She hoped Garp would approve.	GARP 87
"I think we should get rid of this," I said. "I will,"	said Laura	quickly.	"I'll burn it in my fireplace." She folded it up, and slid it into her pocket.	BA 268

In UJW 27 möchte die Sprecherin durch die Beschleunigung ihres Sprechtempos eine für sie peinliche Situation überspielen. Die provozierende Frage ihres potentiellen Kunden nach weiteren Kunden – „And is there another client?“ – muß sie negativ beantworten. Da sie jedoch durch dieses Eingeständnis jegliches Druckmittel verliert und ihre finanzielle Abhängigkeit von diesem Auftrag damit preisgibt, versucht sie diese Situation zu überspielen, in dem sie ihre Konditionen mitteilt. Das schnellere Sprechen indiziert jedoch genau jene Nervosität, die sie zu verstecken sucht.

'And is there another client?' 'Well, not just at present but there very well could be.'	She went on	quickly:	'We have a fair-play clause. If I decide at any stage of the investigation that I'd rather not go on with it, you are entitled to any information [...]	UJW 27
---	-------------	-----------------	---	--------

Der Sprecher in FC 45 hingegen scheint sein Sprechtempo zu erhöhen, um seine Gesprächspartnerin zu besänftigen. Hier muß beachtet werden, daß Dorothy ihre Aussage mit trockener Stimme hervorbringt, in der sie ihren Unmut über die Tatsache zum Ausdruck bringt, daß ihre Tochter ihr die Aufgabe, sich um die Familie zu kümmern, nicht zutraut. Über die situationellen Stimmangaben wird dem Leser Einblick in die Beziehungskonstellation der Figuren gegeben, deren Stimmqualitäten bedeutungstragend sind.

'If you feel you can't cope, then you must say so.' 'It seems to me that I cope,' said Dorothy, dry . 'Yes, I know,' said David	quickly.	'You're marvellous.'	FC 45
--	-----------------	----------------------	-------

Das Sprechtempo wird in BA 479 als auffällig markiert, denn mit ihrer Frage, die die Ich-Erzählerin **too quickly** hervorbringt, verrät sie Interesse, wo sie Desinteresse vorspielen möchte. Dem Leser erschließt sich diese Stimmangabe aus seinem Textwissen. Mit „your pal“ spielt Winifred auf einen von der Ich-Erzählerin und deren Schwester eine Zeitlang verstecktgehaltenen linksradikalen jungen Mann an. Zwar weiß Winifred nichts von dieser Tatsache, sie ahnt jedoch, daß es Bindungen zwischen den beiden gibt. BA 479 verzeichnet also einen Kontrollverlust über die Stimme, der die innere Aufgewühltheit der Sprecherin angesichts der Nachricht widerspiegelt. Schnelleres Sprechen ist also hier Zeichen von Unaufrichtigkeit und mißglückter Lüge.⁷⁹

“Why will they take the money?” [...] “Because that’s the way things are,” said Winifred shortly. “By the by, your pal got arrested.” “What pal?” I said,	too	quickly.	BA 479
---	------------	-----------------	--------

8.3.2. Zweifachmarkierung mit *fast*, *quick* und *rapid*

8.3.2.1. *fast*, *quick* und *rapid* + Grundparameter

Zweifachmarkierungen mit Tempo-Labels treten selten auf. Die beiden ersten Beispiele verbinden schnelles Sprechtempo **quick** und **rapid** mit geringer Lautstärke **low**. In beiden Fällen ist die Stimme Ausdruck von Nervosität, aber aufgrund der geringen Lautstärke auch von Intimität. Besonders in FLW 126 wird dies deutlich, denn mit ihrer Frage bittet Sarah Charles zu einem allerletzten Treffen. In dieser emotionsgeladenen Szene aus *The French Lieutenant's Woman* kann die Stimme der Sprecherin ihre innere Anspannung nicht verbergen. Diese Stimmung wird natürlich durch das vorangegangene Gespräch aufgebaut, durch Worte wie „I beg you. I am not yet mad. But unless I am helped I shall be.“ (FLW 125)

⁷⁹ Erhöhtes Sprechtempo kann aber auch als „more persuasive“ und Menschen mit hohem Sprechtempo als „more intelligent, knowledgeable and objective“ wahrgenommen, was wiederum die Kontextabhängigkeit von Stimmparametern verdeutlicht. (Vgl. Apple/Streeter/Krauss, „Effects of Pitch and Speech Rate on Personal Attributes“, 716 und 720.)

oder durch Gesten wie „She stood before him with her face in her hands“ (FLW 126), die Verzweiflung auf verbaler und nonverbaler Ebenen ausdrücken.

She spoke in a	rapid,	low	voice.	‘All I ask is that you meet me once more. I will come here each afternoon. No one will see us.’	FLW 126
----------------	---------------	------------	--------	---	---------

In dem Beispiel STR 28 aus dem Galsworthys Bühnenstück *Strife* wird das Streitgespräch zwischen Madge und Rous, in dem sie versucht ihren Geliebten zu einem Kompromiß zwischen Arbeitern, Gewerkschaft und Arbeitgebern zu bewegen, mit **quick low voices** vorgetragen. Das erhöhte Sprechtempo ist sicherlich typisch für diese Kommunikationssituation. Das Beispiel ist insofern aber interessant, als daß Streit sich normalerweise in einem Anstieg der Lautstärke ausdrückt, und **low** – interpretiert man es als Lautstärke-Label – hier widersprüchlich wäre. **Low** könnte auch als tiefe Stimmlage interpretiert werden, aber auch dann ist es ungewöhnlich, denn es gilt die Regel, daß Stimmen in Konfliktsituationen eher dazu neigen, nach oben zu gehen.

ROUS. [<i>Who has a fierce distracted look</i>] Madge! I'm going to the meeting.	[<i>They speak in</i>	quick	low	<i>voices</i>]	STR 28
[MADGE, <i>without moving, smiles contemptuously.</i>]					
D'ye hear me?					

8.3.2.2. *fast, quick und rapid* + Klanglabel

Die Charakterisierung der Stimme als **quick** und **tense** ergibt sich in MRRIP 132 aus der Thematik – der Hörer wird über das Auffinden einer Leiche informiert – was auf eine angespannte Stimme und eine schnellere Sprechweise schließen läßt. Allerdings muß bei diesem Beispiel beachtet werden, daß es sich bei dem Sprecher um einen italienischen Polizeibeamten handelt und die Interpretation insofern relativiert werden kann, als daß die Sprechgeschwindigkeit eines Italieners aufgrund des kulturellen Unterschiedes – Autorin und Figur der Romanszene sind Amerikaner – von vornherein als schnell und die Artikulation als **tense** empfunden wird, so daß letztlich die Beschreibung einer habituellen Stimme vorliegen könnte.

The	quick,	tense	voice	stated that the corpse of Fred-derick Mee-lays had been found that morning on the Via Appia Antica, and [...]	MRRIP 132
-----	---------------	--------------	-------	---	-----------

8.3.3. Einfachmarkierung mit *slow*

Auch für die Einfachmarkierung der langsamen Sprechweise übertrifft die Markierung durch das Adverb **slowly** quantitativ die anderen Darstellungsmöglichkeiten. Dies liegt wiederum daran, daß die Thematisierung einer langsamen Sprechweise meist im Hinblick auf die direkte Rede einer Figur stattfindet. Auch diese Stimmbeschreibungen sind situationeller Art und können genau wie **quickly** auf die Unsicherheit des Sprechers deuten. Eine Verlangsamung des Sprechtempos ist aber auch ein kommunikativer Kunstgriff zur Zeitgewinnung. In realer Kommunikation verlangsamen Sprecher das Tempo, um ihre Aussagen überlegt gestalten zu können. Langsames Sprechen kann zudem dem Gesagten eine besondere Betonung und Wichtigkeit verleihen⁸⁰.

Langsames Sprechen kann aber auch ein permanentes Sprechermerkmal sein. Dieser Stimmfaktor führt dann bei der Beurteilung der Sprecher zu einer Gratwanderung. Einerseits wirkt eine Person, die immer überdurchschnittlich langsam spricht eher langweilig, energielos und desinteressiert, andererseits zeigen die Beobachtungen von Brown, daß diese Stimmqualität auch als Zeichen von Wichtigkeit, Verantwortung und Würde wahrgenommen werden können.⁸¹

Im folgenden werden einige Beispiele mit der Einfachmarkierung **slowly** detailliert betrachtet. Im Korpus sind sie natürlich wesentlich zahlreicher vorhanden. In STR 16 unterstreicht der Sprecher Scantelbury durch das bewußt gewählte langsame Sprechtempo die Ernsthaftigkeit seiner Aussage. Hier ist die paralinguistische Ebene eindeutig wichtiger Teil der Kommunikationsstrategie.

Scantelbury.	[<i>Slowly</i>]	My dear, I am not going to funk; you may rely on that.	STR 16
--------------	-------------------	--	--------

⁸⁰ Vgl. Brown, 138: Die *attitudes* **important**, **pompous** und **responsible** werden in ihrem Überblick mit *slow tempo* kombiniert.

⁸¹ Vgl. zu dieser Widersprüchlichkeit: Apple/Streeter/Krauss, 722: „[...] slow-speaking men were perceived as more passive (slower, colder, more passive, weaker) and more potent.“

Ebenfalls pragmatischer Natur ist die Reduktion des Sprechtempo in STR 3. Dem Leser wird die Funktion der **slowness** anders als beim oben genannten Beispiel gleich in der Regieanweisung mitgeteilt. Das Label **meaning** deutet hier auf besondere Betonung hin. Er möchte damit ausdrücklich auf die erbärmlichen Lebensbedingungen der Arbeiter hinweisen. Die Kritik wird nicht durch den Wortlaut der Aussage, sondern über die Stimme erreicht.

Underwood.	[<i>With meaning slowness</i>]	This house'll be the warmest place they've been in this winter.	STR 3
------------	----------------------------------	---	-------

Daß langsames Sprechen als emphatisch empfunden wird, zeigt auch die Wiederholung der letzten beiden Worte des formelhaften Glaubensgrundsatzes „History is bunk“ in BNW 30, die der Sprecher mit langsamer Stimme wiederholt. Die **strong, deep voice** trägt natürlich ebenso dazu bei, der Aussage einen bedeutungsvollen Gesamteindruck zu verleihen, ist aber – wie bereits gezeigt wurde – habituelles Kennzeichen der Figurenstimme Mustapha Monds.

'You all remember,' said the Controller in his strong, deep voice , 'you all remember, I suppose, that beautiful and inspired saying of Our Ford's: History is bunk. History,'	he repeated slowly ,	'is bunk.'	BNW 30
---	-----------------------------	------------	--------

In ROMF 381 aus Whartons Kurzgeschichte *Roman Fever* scheint sich **slowly** auf die nach und nach auftretenden Gedanken der Sprecherin zu beziehen, die sie, da sie erst langsam in ihrem Bewußtsein auftreten, auch mit langsamem Sprechtempo mitteilt. Das Sprechtempo zeigt einen kurzen Moment der Gedankenverlorenheit, den die Sprecherin selbst mit „I was just thinking“ ankündigt. Die folgende direkte Rede zeigt eine triadische Struktur: „to our grandmothers [...] to our mothers [...] to our daughters [...]“. Dabei fügt die Sprecherin jeweils eine Antwort auf ihre anfängliche fast philosophische Frage „what different things Rome stands for to each generation of travelers“ an. Einen solchen, rhetorisch strukturierten Text kann man in gesprochener Sprache in der Regel nicht schnell hervorbringen. Die Überlegungen erfordern eine Reduktion des Sprechtempo, die eben dieser Textausschnitt zeigt. Durch das langsame Sprechen wirken die Worte der Mrs. Ansley zudem sehr melancholisch, fast wehmütig, was sich gut in die romantisch-melancholische Stimmung Roms, einfügt. In den Worten der Mrs. Ansley klingt zudem das zuvor erwähnte „Memento Mori“ (ROMF 381) an, ein Gedanke, der durch das verlangsamte Sprechtempo forciert wird.

“I was just thinking,” she said	slowly,	“what different things Rome stands for to each generation of travelers. To our grandmothers, Roman fever; to our mothers, sentimental dangers – how we used to be guarded! – to our daughters, no more dangers than the middle of Main Street. They don’t know it – but how much they’re missing!”	ROMF 381
---------------------------------	----------------	--	----------

Weitere Beispiele werden in der folgenden Tabelle zusammengefaßt und erscheinen in unkommentierter Form.

A reasoned denunciation of the foe, followed up by a short account of his recent conversation with Carol, would stand a good chance of bringing total victory in this phase [...]. He felt, however, that he didn’t want to do it like that, and only said	slowly:	‘I don’t think I know either of you well enough.’	LJ 142
‘All right,’ Garp said,	slowly;	he held the baby, little Jenny Garp, on his knee. ‘All right. You know I don’t approve of this, Roberta, but I’ll go,’	GARP 485
I said to him,	very slowly,	“You want to write a drama series for Heartland Television about a Danish philosopher?”	THER 173

8.3.4. Zweifachmarkierung mit *slow*

8.3.4.1. *slow* + Tonhöhenverlauf

- **slow + quavering**

Das Tempo-Label **slow** erscheint in Zweifachmarkierungen mit ganz unterschiedlichen Labels. Das erste Beispiel, CP 198, kombiniert Tempo und unsteten Tonhöhenverlauf **quavering**, das hier als Kennzeichen der Stimme einer „old lady“ erscheint, also ein Altersmerkmal darstellt und keine Aussage über Nervosität, Ärger oder Angst ist, für die **quavering** ebenfalls eingesetzt werden kann, was die Marker [nervous] und [upset] (DCE), beim ALD zusätzlich [afraid] zeigen. Das Label beschreibt das typische „Tremolieren“⁸² das mit dem Altern der Stimme einhergeht. Zudem verlangsamt sich im Alter auch das Sprechtempo, so daß die gesamte Stimmbeschreibung für die habituelle Stimme einer alten

⁸² Habermann, 149

Sprecherin steht. Fiktionale Stimmangaben wie diese suggerieren dem Leser eine Pseudo-Realität, denn sie übertragen Alltagsphänomene in den Text, und machen ihn dadurch für den Leser glaubwürdiger.

This time it was an old lady , evidently a regular caller, for Boon rolled one eye in despair at the sound of her	slow,	quavering	voice.	CP 198
--	--------------	------------------	--------	--------

8.3.4.2. *slow* + Sprecherlabel

- **slow + grim**

In STR 56 kennzeichnet das Label **grim** mit der Definition „looking or sounding very serious“ (DCE und ALD) die Ernsthaftigkeit des Sprechers. Zuvor wurde bereits erwähnt, daß langsames Sprechen **important** und **responsible** wirken kann. Diese Bedeutung hat auch **slow** in diesem Beispiel, sie wird durch **grim** explizit gemacht. Die Stimme kontrastiert mit der Wortbedeutung der Replik „That’s where the fun comes in!“. Durch die stimmliche Gestaltung seiner Worte wird deutlich, daß es sich keineswegs um eine freudige Angelegenheit, sondern um ein ernstes Problem handelt. Versteckt könnte hinter der Markierung die emotionale Basiskategorie ANGER stehen. Demzufolge kann nicht nur eine hohe, tiefe oder laute Stimme Ausdruck von Ärger sein, sondern auch eine langsame. Wieder zeigt sich, wie mehrdeutig der Zusammenhang zwischen stimmlichem Ausdruck und Emotionen sein kann.

Harness.	[In a	<i>slow,</i>	<i>grim</i>	voice]	That’s where the fun comes in!	STR 56
----------	-------	--------------	-------------	--------	--------------------------------	--------

8.3.5. Komplexe Stimmdarstellung mit *slow*

Die Dreifachmarkierung in BNW 234 kombiniert Sprechtempo und Sprechrhythmus, wobei der Rhythmus durch das Adjektiv **heavy** dahingehend festgelegt wird, daß er nicht als leichter, melodioser, sondern als schwerfälliger Rhythmus wahrgenommen wird, der an den Klang einer Baßtrommel erinnert. Der beschriebene Sprechrhythmus und auch das langsame Sprechtempo werden in der Objektsprache durch die Abgrenzung der einzelnen Worte mit Bindestrichen und die darin enthaltene Alliteration verdeutlicht („We – want – the whip“). Es handelt sich hier um die Beschreibung einer kollektiven Stimme. Die Menschenmasse, die „hundred voices“, die hier „in unison“ mit ihrem Ruf nach der Peitsche zur Vorführung eines abstrusen Rituals aufrufen, erinnern an einen Schlachtgesang, dessen langsamer, schwerfälligen Rhythmus sehr bedrohlich wirkt. Durch den Anstieg der Lautstärke und die konstante Wiederholung der Formel in „parrot-fashion“ steigert sich die Menge in eine Massenhysterie, wie sie typisch für *Brave New World* ist.

<p>‘What do you want with me?’ ‘The whip,’ answered a hundred voices confusedly. ‘Do the whipping stunt. Let’s see the shipping stunt.’ Then, in unison and in a</p>	<p>slow,</p>	<p>heavy</p>	<p>rhythm,</p>	<p>‘We – want – the whip,’ shouted a group at the end of the line. ‘We – want – the whip.’ Others at once took up the cry, and the phrase was repeated parrot-fashion, again and again, with an evergrowing volume of sound, until, by the seventh or eighth reiteration, no other word was being spoken. ‘We – want – the whip.’ They were all crying together; and intoxicated by the noise, the unanimity, the sense of rhythmical atonement, they might, it seemed, have gone on for hours – almost indefinitely.</p>	<p>BNW 234</p>
---	---------------------	---------------------	-----------------------	--	--------------------

Derselbe akustische Effekt wird kurz darauf als **loud, insistent monotone** bezeichnet. Die Kombination zeigt, daß das Sprechtempo hier keine Bedeutung mehr hat. Eine Erhöhung des Sprechtempos bei einer Massenhysterie ist sowieso wahrscheinlich und geht wohl einher mit der Erhöhung der Lautstärke. Durch die zweite Beschreibung wird der **heavy rhythm** als **monotone** präzisiert. Durch formelhafte Wiederholung und den Sprechrhythmus drückt die Masse ihre Entschlossenheit aus, was durch **insistent** angezeigt wird.

<p>‘We – want – the whip; we – want – the whip,’ broke out again in the same</p>	<p>loud,</p>	<p>insistent</p>	<p>monotone.</p>	<p>BNW 234</p>
---	---------------------	-------------------------	-------------------------	--------------------

Das Beispiel AG 397 beschreibt die lautlichen Merkmale der Stimme der Grace Marks, die sich unter Hypnose befindet. Zuvor wird die Stimme des Hypnotiseurs beschrieben, dessen **soothing monotony** den beabsichtigten einschläfernden Effekt, der durch die gleichbleibende Tonhöhe und den immer gleichen Rhythmus erreicht wird, verdeutlicht. Als Reaktion auf diese stimmlichen Reize verlangsamt sich das Sprechtempo der hypnotisierten Figur. Das Label **languid**, das im Deutschen mit „müde“ oder „träge“ wiedergegeben wird, greift den Marker **slow** auf. Durch diese Doppelmarkierung wird emphatisch auf die verlangsamte Sprechgeschwindigkeit hingewiesen. Die dritte Markierung, **clearly audible**, schließt mit der kontrastiven Konjunktion *but* an. Dem Leser wird hier mitgeteilt, daß die Stimme trotz ihrer langsamen Trägheit, noch gut hörbar ist. Durch diese Stimmarkierung wird die Aufmerksamkeit des Lesers auf die folgenden Fragen und Antworten der Hypnose-Sitzung gelenkt.

His voice has a soothing monotony . [...] “Yes,” she says, in a voice that is	slow	and	languid ,	but	clearly audible .	AG 397
---	-------------	-----	------------------	-----	--------------------------	-----------

8.4. Zusammenfassung

Das Kapitel hat gezeigt, daß die Grundparameter Tonhöhe, Lautstärke und Tempo als Einfachmarkierungen je nach Kontext unterschiedliche paralinguistische Bedeutungen tragen können. Bei den Zweifachmarkierungen wird die Polysemie der Stimmparameter dann noch deutlicher, da ein und dasselbe Label mit oft konträren Emotionen und Sprechereinstellungen verbunden sein kann. Die Grundparameter werden aber auch zur Kennzeichnung habitueller Figurenstimmen eingesetzt, wobei sie dann meist eine vom Durchschnittswert abweichende Stimmkomponente benennen, die die Figur für den Leser interessanter erscheinen läßt. Sieht man quantitative Aspekte der Stimmbeschreibungen in fiktionalen Texten als Abbild der Wirklichkeit, so scheinen Tonhöhe und Lautstärke in der Wahrnehmung des Menschen eine größere Rolle zu spielen als Sprechgeschwindigkeit.

9. Klanglabels in Einfach- und Mehrfachmarkierung

Häufig treten die Klanglabels der Gruppen I bis III in Kombination mit den Grundparametern Tonhöhe, Lautstärke und Tempo auf. Diese Kombinationen wurden bereits im letzten Kapitel untersucht, so daß nun vorwiegend solche Kombinationen erscheinen, in denen die Klanglabels mit weiteren Klanglabels, sprecherbezogenen Angaben und Beschreibungen aus dem metaphorisch-bildhaften Bereich erscheinen. Die Analyse erfolgt dabei wie bei den Grundparametern nach Anzahl der Labels in Einfach- und Zweifachmarkierung, an die komplexere Stimmdarstellungen anschließen.

9.1. Labels der Gruppe I in Einfach- und Mehrfachmarkierung

9.1.1. Klanglabel *shrill*

9.1.1.1. Einfachmarkierung mit *shrill*

In LJ 131 steht **shrill** nicht nur für die Beschreibung der akustischen Merkmale der Stimmqualität ist, sondern trägt gleichzeitig paralinguistische Bedeutung. Der Taxifahrer drückt damit nämlich ANGER gegenüber dem Dixon aus, der sich ihm in den Weg stellt. Der Ausdruck „Taxi yourself“ nimmt den vorangehenden Turn „Taxi. Taxi“ auf, der durch die Stimmqualität in seiner Aggressivität unterstrichen wird und so die Note eines Fluchs erhält.

When they were right at the corner, Dixon stepped into the road and raised his hand, shouting urgently: ‘Taxi. Taxi.’ ‘Taxi yourself,’ a	shrill	voice	called from the back seat.	LJ 131
---	---------------	-------	----------------------------	--------

Zeichen der Verbitterung ist die schrille Stimme in FC 96. Die Stimmangabe **shrill** steht hier für die emotionale Verfassung der Sprecherin, die durch „bitterness“ näher bestimmt wird. Die Stimmangabe wird hier als Apposition mit Gedankenstrichen eingefügt, wodurch sie besonders betont wird. Das sprechaktnotierende Nomen „complaint“, dessen verbale Form im Sinne Searles den Expressiva¹ zuzordnen ist, geht zudem auf die Signalfunktion der

¹ Vgl. Bublitz, *Englische Pragmatik*, 109f.

Gesamtäußerung ein. Außerdem zeigt der Kommentar „could not change her voice“ an, daß die seelische Not der Sprecherin so groß ist, daß sie ihre Stimme nicht mehr kontrollieren kann. Genauso wie Grundparameter bestimmten Emotionen oder pragmatischen Aspekten zugeschrieben werden können, geschieht dies auch mit den Klanglabels, denn der Stimmklang ist die akustische Übersetzung zugrundeliegender menschlicher Gefühle und Beweggründe.

During this complaint –	shrill,	but Harriet could not change her voice – years of bitterness came pouring out.	FC 96
--------------------------------	----------------	--	-------

In JLC 37 ist **shrill** akustischer Ausdruck der Emotion HATE, die sich aus dem Textzusammenhang und der direkten Rede der Figur ergibt. Die Sprecherin Popo beschimpft ihre Schwester als „ghost“ und „number-three concubine“ und drückt somit schon auf der objektsprachlichen Ebene ihre Verachtung aus. Die **shrill voice** übertönt dabei das Stimmengewirr, das durch die Markierungen **cried**, **shouting** und **crying** entworfen wird, und der Szene eine tumultartige Note verleiht. Der Autorin gelingt es durch die Inszenierung eines Stimmszenarios² den emotionalen Ausbruch der Figuren für den Leser erfahrbar zu machen.

And then the talking stopped. My uncle rose from his chair. Everyone turned to look at the door, where a tall woman stood. I was the only one who spoke. “Ma,” I cried , rushing off my chair, but my auntie slapped my face and pushed me back down. Now everyone was standing up and shouting , and I hear my mother’s voice crying , “An-mei! An-mei!” Above this noise, Popo’s	shrill	voice	spoke. “Who is this ghost? Not an honored widow. Just a number-three concubine. If you take your daughter, she will become like you. No face. Never able to lift up her head.”	JLC 37
--	---------------	-------	---	--------

Weitere Beispiele dieser akustischen Übersetzung der Emotion ANGER durch den Stimmklang **shrill** sind JLC 137 und COHTR 37, in denen die Emotion explizit durch „anger“ und implizit durch „*tension*“ genannt wird.

“Too late change this,” said my mother	shrilly.	And I could sense her anger rising to its breaking point.	JLC 137
(The tension between them is building again, the voices becoming	shrill	once more.)	COHTR 37

² Solche Stimmszenarios finden sich auch in anderen Korpusbelegen, wie z.B. in BNW 188, das weiter unten besprochen wird. Sie treten meist dann auf, wenn Konfliktsituationen dargestellt werden und versuchen dem Leser die akustische Realität von durcheinandersprechenden Stimmen wiederzugeben.

Aggressivität, gepaart mit Zügen von Hysterie, zeigt die **shrill voice** der Granma in Steinbecks *The Grapes of Wrath*, mit der sie vom Freund ihres Enkels, einem Priester, ein Gebet fordert. Obwohl es sich hier vordergründig um eine situationelle Stimmangabe handelt, ist in ihr jedoch ein Verweis auf die Gesamtfigur enthalten, denn zuvor wird Granma bereits mit einer „shrill ferocious religiosity“ (GOW 81) ausgestattet. Hier wird das Lexem **shrill** in übertragener Bedeutung eingesetzt. Ihre initiale Stimmbeschreibung, „she bleated her shrill terrible war cry“ (GOW 82) verwendet ebenfalls das Lexem **shrill**. Das Aggressive, Ruppige und Unberechenbare ist also fest in ihrer Charakterstruktur verankert und wird dem Leser über die Stimme kommuniziert. Somit tritt ein Stimmerkmal, das in der Hauptsache Ausdruck von Emotionen und Einstellungen und der paralinguistischen Ebene zuzuordnen ist, als „gewohnheitsmäßige Stimmeigenschaft“³ auf und verweist dadurch auf die extralinguistische Ebene.

And Granma	raised a	shrill	voice,	“Preacher? You a preacher? Go git him. We’ll have a grace.”	GOW 84
------------	----------	---------------	--------	---	--------

Mit Prämodifikation tritt die verbale Form **shrilling** in GOW 108 auf. Winfield verstellt in seinem kindlichen Spiel die Stimme um durch sein **weakly shrilling** das angstvolle Quieken und Schreien eines Schweins vor der Schlachtung – von dem zuvor die Rede war – nachzuahmen. Zu beachten ist hier auch die mimische, gestische und motorische Ausgestaltung dieser fast ekstatischen Nachahmens („stuck his finger against his throat [...] horrible face [...] wobbled about [...] staggered and sank to the ground [...] waved arms and legs weakly“), die die stimmliche Ebene ergänzen. Allerdings besteht hier eine Diskrepanz zwischen dem Premodifier **weakly** und den Markern [loud], [sharp] und [piercing] von **shrill**, da **weakly** eine reduzierte Lautstärke und geringe Klangfülle impliziert und damit kaum den durchdringenden akustischen Effekt von **shrill** hervorrufen kann. Gemeint ist mit dieser Kombination wohl eher **squeak**, das im Gegensatz zu **shrill** mit dem Marker [not loud] ausgestattet ist, und das zudem an **squeal** mit den Markern [long], [high] und [nervous/excited] (ALD) erinnert, das in Kollokation mit dem Tierlaut eines Schweins steht.

And Winfield was reduced to madness. He stuck his finger against his throat, made a horrible face, and wobbled about,	weakly	shrilling,	“I’m an ol’ pig. Look! I’m an ol’ pig. Look the blood, Ruthie!“ And he staggered and sank to the ground, and waved arms and legs weakly.	GOW 108
---	---------------	-------------------	--	---------

³ Eckert/Laver, 27

9.1.1.2. Zweifachmarkierung mit *shrill*

In OURT 36 wird **shrill** mit der sprecherbezogenen Angabe **girls'** kombiniert. Dadurch, daß eine schrille Stimme den Marker [high] trägt, liegt eine Verbindung dieser Stimmqualität mit den hohen Stimmen von Mädchen nahe, aber auch von Kindern im allgemeinen und Frauen. Auf der Bühne stellen die Stimmen nur ein Hintergrundgeräusch dar, die von der Schule heimkehrenden Mädchen treten also nicht als Figuren auf. Da sich die Stimmangabe demnach nicht auf eine Replik des Dramas bezieht, ist darin auch keine paralinguistische Information zu Emotion oder Sprecherhaltung enthalten. Die Stimmangabe spiegelt lediglich ein akustisches Bild wieder, in dem die Stimmen von Schulmädchen in ausgelassener Stimmung mit dieser Stimmqualität assoziiert werden.

STAGE MANAGER: [...] No, sir. It's later than I thought. There are children coming home from school already.	[<i>Shrill</i>	<i>girls'</i>	<i>voices</i>	<i>are heard, off left.</i> [...]	OURT 36
--	-----------------	---------------	---------------	--------------------------------------	------------

Das Label **shrill** wird fast ausschließlich mit weiblichen Stimmen assoziiert, weil dies zum einen der natürlichen hohen Tonlage der Stimmen entspricht und zudem stereotype Vorstellungen von Stimmqualität und Emotionalität greifen. Als habituelle Stimmqualität wird **shrill** als äußerst unangenehm empfunden und die Sprecherin negativ bewertet. All diese Punkte spricht auch Fairclough mit seiner Beobachtung zur ehemaligen Premierministerin Margaret Thatcher an, die ihre Stimme durch intensives Stimmtraining in eine ihrer beruflichen Rolle angemessene Stimmqualität verwandelt hat:

As to the way she sounds, she has, with professional tuition lowered the pitch of her voice and reduced the speed at which she speaks. One motivation for doing so is that her voice used to be regarded as 'shrill'; 'shrillness' is very much (according to stereotypes) a feminine voice quality associated with being overly emotional. Apart from not sounding 'shrill', she now sounds more 'statesmanlike' and, according to some people, her husky voice quality is 'sexy'.⁴

In BNW 188 steht das Label **distinct**, das die Rezeption des Stimmklangs beschreibt, implizit für eine große Lautstärke die zusammen mit **shrill** als unangenehm empfunden wird und die Sprecher negativ bewertet. Dabei ist die Einbettung in das akustische Szenario des Textausschnitts interessant, denn bis auf die Stimmangaben zur Figur des *Savage*, zeichnen sich alle Stimmen – **loud, cheerful tone, yelled, distinct and shrill** – durch hohe Lautstärke

⁴ Fairclough, *Language and Power*, 183

aus. Dagegen spricht der Savage mit einer Flüsterstimme, um seiner Trauer über den Tod seiner Mutter Ausdruck zu verleihen. Huxley differenziert hier wie an anderen Stellen in *Brave New World* über die Stimmdarstellung zwischen der „perfekten“, modernen und fortschrittsgläubigen Gesellschaft und der „unzivilisierten“ Welt des *Savage*, wobei die Parameter vertauscht sind, da Unkultiviertheit normalerweise mit lauter Stimme assoziiert wird. Ironisch wirkt diese Szene zudem dadurch, daß die Kinder mit ihrer Frage „Whatever is he saying?“ zeigen, daß der Gottesbegriff, genauso wie das Gefühl der Trauer, für sie nicht existent ist.

<p>‘Now who wants a chocolate éclair?’ she asked in a loud, cheerful tone. ‘Me!’ yelled the entire Bokanovsky Group in choris. Bed 20 was completely forgotten. ‘Oh, God, God, God ...’ The Savage kept repeating to himself. In the chaos of grief and remorse that filled his mind it was the one articulate word. ‘God!’ he whispered it aloud. ‘God...’ ‘Whatever <i>is</i> he saying?’ said a voice, very near,</p>	distinct	and	shrill	through the warblings of the Super-Wurlitzer.	BNW 188
---	-----------------	-----	---------------	---	------------

9.1.1.3. Komplexe Stimmdarstellung mit *shrill*

Dem Label **shrill** begegnet man in einem weiteren Textbeleg aus *Brave New World*, das ebenfalls der Klangatmosphäre des Romans, die immer über der Normallautstärke liegt, entspricht. Es handelt sich hier um eine Szene, in der jeweils ein männlicher und weiblicher „Chor“ durch ein gegenseitiges abwechselndes Singen und Schreien die Masse in Ekstase versetzt. Wie in den obigen Beispielen sind es auch hier Frauenstimmen, die mit dem Label **shrill** bezeichnet werden. Zusätzlich werden die Singstimmen mit dem Nomen **treble** gekennzeichnet. Im Deutschen bezeichnet man damit die Oberstimme, und die Definition des ALD, „high-pitched in tone“, zeigt, daß dieses Label eine hohe Tonlage beinhaltet, wie dies auch bei **shrill** der Fall ist. Auch der Tierstimmenvergleich **neighing**, ebenfalls ein in der hohen Tonlage anzusiedelnder Klang, unterstreicht die Stimmcharakterisierung. Aber **neighing** hat in diesem Zusammenhang noch eine andere Funktion, die Tierstimmenvergleiche im allgemeinen auszeichnet. Durch den Vergleich der Stimmen mit dem Wiehern eines Pferdes findet eine „Entmenschlichung“ der Stimmen statt, **neighing** hat hier den

Beigeschmack von etwas wildem, unkontrolliertem, was genau der Massenhysterie der Szene entspricht.

Then	shrill	in a	neighing	treble	the women's answer. Then again the drums;	BNW 101
------	---------------	------	-----------------	---------------	---	---------

9.1.2. Klanglabel *sharp*

9.1.2.1. Einfachmarkierung mit *sharp*

Auf der akustischen Ebene ist das Klanglabel **sharp** dem Label **shrill** ähnlich, da beide der Gruppe I der Klanglabels entnommen sind. Wie bei **shrill**, läßt sich die paralinguistische Komponente der Stimmqualität **sharp** aus dem Kontext der einfachmarkierten Beispiele entnehmen, die ebenfalls negative Emotionen und Sprechereinstellungen beschreiben. Das Label tritt vor allem als adverbiale Markierung **sharply** in den situationellen Stimmangaben der Dialogszenen auf, in denen ein Konflikt zwischen den Gesprächspartnern spürbar ist.

Daß **sharp** auf der paralinguistischen Ebene negative Sprecherhaltung anzeigt, verdeutlicht das Beispiel UJW 139. Der als Anakoluth auftretende Fluch Hugos „What the hell –“ zeigt deutlich, daß hier die Emotion ANGER geäußert wird. Es ist dabei logisch, daß eine solche Aussage mit einer entsprechenden Stimme hervorgebracht wird, so daß sich in diesem Beispiel objekt- und metasprachliche Seite unterstützen und verstärken.

Hugo's voice was	sharp	‘What the hell – ’	UJW 139
------------------	--------------	--------------------	---------

In GOW 256 ergänzen sich Stimme und Mimik. Für Augen und Stimme wird hier jeweils eine Veränderung verzeichnet, wobei beide Kommunikationskanaäle die aufsteigende Emotion ANGER signalisieren. Die Beschreibung der Augen erfolgt mittels des metaphorisch gebrauchten Verbs **hardened**, daß in verbaler, aber vor allem in adjektivischer Form auch für die Beschreibung der Stimme eingesetzt wird. Gemeint ist damit die Verengung der Pupillen sowie ein Zusammenziehen der Augenbrauen und die dadurch entstehende charakteristische

Zornesfalte zwischen den Brauen. Dies ist die typische ärgerindizierende Mimik der Augen⁵. Der Ausschnitt aus *The Grapes of Wrath* ist ein sehr schönes Beispiel dafür, daß Stimmbeschreibung häufig mit der Darstellung von Mimik und Gestik einhergeht. Die nonverbalen Kommunikationskanäle senden ihre Signale in der realen Kommunikation aufgrund der „Koexpressivität von Stimme und Mimik“⁶ immer parallel. Im fiktionalen Text bleibt es dem Autor überlassen, inwieweit ein oder mehrere Kommunikationsebenen dargestellt werden.

He put down his too. His eyes hardened	and his voice	sharpened.	GOW 256
---	---------------	-------------------	---------

Das adverbiale Label **sharply** wird häufig als metasprachlicher Kommentar in Dialogszenen eingesetzt. Auch dort verdeutlicht die Stimmqualität die Emotion ANGER bzw. die negative Einstellung des Sprechers zu seinem Gesprächspartner. Es ist schon in den Wörterbuchdefinitionen durch die Marker [unfriendly] und [disapproving] definiert. Das OED gibt in seinem Definitionstext zur personen- und aussagebezogenen Bedeutung von **sharp** zusätzlich eine Bedeutungsbandbreite von Tadel über Beschimpfung und Satire bis hin zu Befehlen („Cutting in rebuke, invective or satire, harsh and peremptory in command“), von denen vor allem die Marker [rebuke] und [peremptory] in Stimmdarstellungen mit **sharply** aktiviert sind.

Die folgende Tabelle zeigt nur einen minimalen Ausschnitt der Kombinationen aus Sprechverb, in der Regel ein neutrales **said**, und dem Adverb **sharply**. Sie kommen in den Korpustexten so häufig vor, daß man davon ausgehen muß, daß **sharp** bzw. **sharply** eine der zentralen Stimmqualitäten ist, mit denen negative Sprecheremotionen und Einstellung zum Ausdruck gebracht werden. Die Tabelle soll hier weitgehend unkommentiert erscheinen, da sich die Sprecherhaltung aus dem Zusammenspiel von direkter Rede und Stimmbeschreibung ergibt. Lediglich einige Auffälligkeiten seien hier erwähnt. Befehle werden z.B. in GARP 138 und NEF 170 durch **sharply** modifiziert und erhalten dadurch ein besonders hohes Maß an Unfreundlichkeit, so daß der Marker [peremptory] voll zum Tragen kommt. Auch die Vokative in FC 66 und OMAM 6 bekommen durch den metasprachlichen Zusatz den Ton eines Vorwurfs oder einer Mahnung, worin sich die pragmatische Komponente [rebuke] manifestiert. Die Kursivmarkierung in der Objektsprache im Beispiel GARP 284 gibt dem

⁵ Vgl. zur visuellen Kommunikation und Mimik Eibl-Eibesfeldt, *Die Biologie des menschlichen Verhaltens*, 558ff. Speziell zur Pupillengröße bei ärgerlichem und erfreuten Gesicht: 561, Abbildung 6.28; zur Verbindung von Brauenbewegung und Emotion: 569.

⁶ Meyer-Kalkus, *Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert*, 63

Leser einen ironischen Blick auf die Sprecherin frei, da gerade die besondere Betonung von *not*, mit der sie ausdrücken möchte, nicht verärgert zu sein, in Verbindung mit **sharply** genau das Gegenteil beweist. In BA 262 wird bereits im vorausgehenden Text die Emotion der Sprecherin durch „she was annoyed“ thematisiert.

‘Slow down!’	Grandmother said	sharply	to me. ‘You’re just a young boy who likes to show off.’	GARP 138
His eye fell on the fragments of the glass paperweight. “Pick up those pieces,”	he said	sharply.		NEF 170
‘Ben!’	said Harriet	sharply.	She saw those cold eyes turn towards her, [...]	FC 66
“Lennie!”	he said	sharply.	“Lennie, for God’s sakes don’t drink so much.”	OMAM 6
‘I’m <i>not</i> upset,’	Helen said,	sharply.		GARP 284
And she was annoyed about the quarter of a pumpkin pie that went missing. Laura said she’d eaten it; she’d had a sudden fit of hunger, she said. “Curst and all?”	said Reenie	sharply.		BA 262
‘What do you want?’	she said	sharply	and without interrupting the motion of her hand.	PSYCH OPOLIS 432
She	said my name	sharply	in class, and once she said if I must cough, could I wait until class had finished.	IMEL 2346
‘You’re in luck, Dixon,’	Gore-Urquhart said	sharply,	handing round cigarettes.	LJ 110
“[...] Maybe they won’t hurt ‘im.”	He said	sharply,	“I ain’t gonna let ‘em hurt Lennie. [...]”	OMAM 119
“I can’t sleep,” I told him. “I dream too much.” “Then if you’re dreaming, you must be sleeping,” he said, intending a witticism. “You know what I mean,”	I said	sharply.	“It’s not the same. The dreams wake me up.”	BA 457
Suddenly he looked Cordelia full in the face.	He said	sharply:	‘What is the matter? Are you ill?’	UJW 172
EDGAR		[<i>sharply</i>]	My father says: “Do what we ought – and let things rip.”	STR 6
PETER. He’s got your mother. LAVINIA		(<i>sharply</i>).	He needs me more!	MBE 29

9.1.2.2. Zweifachmarkierung mit *sharp*

Die Kombination von **sharp** und **matter-of-fact** ist eigentlich ein Widerspruch, da **matter-of-fact** den Marker [no emotion] trägt, während **sharp** in der Regel eine negative Emotion ausdrückt. An dieser Stelle steht die Stimmbeschreibung aber für die nachdrückliche Kritik der Sprecherin, die sich nicht von unkontrollierten Gefühlen hinreißen läßt, sondern ihren in der direkten Rede formulierten [rebuke] zwar scharf, aber sachlich hervorbringt. Nicht nur an dieser Stelle in *The Grapes of Wrath* zeigt sich die energische, bestimmte Note, die mit der natürlichen Autorität des weiblichen Familienoberhaupts einhergeht.

Ma said, in a	sharp,	matter-of-fact	tone,	“I don’ see why him savin’ Tom got to get you drunk.”	GOW 281
---------------	---------------	-----------------------	-------	---	------------

Bei der Betrachtung der Stimmarkierung in FC 38, in dem **sharp** mit **peremptory** auftritt, kann nochmals auf die Definition des OED bezug genommen werden, in der [peremptory] als Marker von **sharp** auftritt. Diese Zweifachkombination zeigt ganz deutlich, daß der Fokus von **sharp** auf der paralinguistischen Seite anzusiedeln ist und die Funktion einer solchen Stimmbeschreibung weitaus mehr von Bedeutung ist als ihre Klangkomponente. Die Frage der Sprecherin, die vom reinen Wortlaut her als neutral zu bewerten ist, erhält durch die Stimmarkierung eine negative, aggressive Note. Aufgrund seines Textwissens kann der Leser in dieser Szene erkennen, daß sich der Groll der Sprecherin Harriet nicht gegen ihren Arzt richtet, sondern Zeichen ihrer immer stärker werdenden Verzweiflung über die außergewöhnlich schwierige Schwangerschaft ist. Für die Figur des Arztes ist diese Information jedoch nicht vorhanden, so daß er Harriets Frage als persönlichen Angriff empfindet. Der Effekt dieser Stimmführung zeigt sich in seiner ebenfalls negativen Reaktion. Der Ausdruck seiner Verärgerung wird im Text mit „annoyed look“ jedoch auf seine Mimik eingeschränkt.

‘Have you ever had a case like this before?’ Harriet	sounded	sharp,	peremptory	and the doctor gave an annoyed look.	FC 38
--	----------------	---------------	-------------------	---	-------

In FC 33 wird durch das zweite Element **cold** ebenfalls kein akustischer Effekt von **sharp** unterstrichen, sondern wiederum die Einstellung des Sprechers, die hinter dieser Lautqualität steht. Sowohl **sharp** als auch **cold**, das mit den Markern [- kindness] [- friendliness] [- enthusiasm] [- emotion] zu beschreiben ist, stehen in bezug auf die Stimme für eine unfreundliche Einstellung gegenüber dem Hörer. Die Verbindung von Objekt- und Metasprache ergänzt sich hier, denn es handelt sich bei „Sit down“ um einen Imperativ.

Dieser erhält durch die Stimmcharakterisierung die Note eines herrischen Befehlston. Interessant ist hier, daß die Autorin wie im obigen Beispiel den Effekt dieser Aussage und der begleitenden Stimmqualität verzeichnet. Mit „they gave him astonished, hurt looks and sat“ wird aber nicht nur die Hörerreaktion beschrieben, sondern indirekt liegt in dieser Reaktion auch der Rückschluß, daß dieser scharfe, kalte Befehlston nicht typisch für den Sprecher ist und somit eine emotionale Ausnahmesituation andeutet.

‘Sit down,’ David said	sharp	and	cold	and they gave him astonished, hurt looks and sat.	FC 33
------------------------	--------------	-----	-------------	--	-------

In den Wörterbüchern wird **sharp** nicht als Ausdruck der Emotion FEAR verzeichnet. Daß dies aber eine weitere paralinguistische Bedeutung der Stimmqualität sein kann, zeigt das Beispiel OS 104. Da die Sprecherin von starken Angstgefühlen überwältigt wird, entgleitet ihr die Stimmkontrolle, so daß sich die Angst in der hohen Tonlage und dem spezifischen schrillen Klang manifestiert, der an Hysterie erinnert. Die Angst der Sprecherin wird durch ihre Mimik begleitet, denn auch „frantic-eyed“, mit dem das Umherblicken Amys beschrieben wird, ist Zeichen von Nervosität und Angst. Für den Leser erreicht die kombinierte akustische und optische Darstellung der Angst, einen unmittelbareren Zugang zur Figur, und wirkt zudem spannungssteigernd.

Then Amy, her voice	sharp	with	fear,	said:	“Someone screaming. I heard a scream.“ She looked round them, frantic-eyed.	OS 104
---------------------	--------------	------	--------------	-------	---	--------

9.1.2.3. Komplexe Stimmdarstellung mit *sharp*

In der Stimmbeschreibung FC 70 stehen die Labels unverknüpft nebeneinander. Zur Identifikation der Sprecher dient das Sprecherlabel **children’s**. Das Verb **rose** steht hier weniger für einen Stimmwechsel, als für das plötzliche Auftauchen der Kinderstimmen. Diese werden mit dem Label **sharp** benannt, welches hier keine pragmatische Komponente aufweist, sondern den Klang hoher, durchdringend schreiender Kinderstimmen⁷, die aggressiv und unangenehm wirken. Das Adjektiv **distant** benennt die räumliche Distanz, die zwischen Hörer und „Stimmproduzenten“ liegt. Es handelt sich hier um eine akustische Moment-

⁷ Ähnlich wie beim Beispiel OURT 36, bei dem **shrill** die Mädchenstimmen markiert.

aufnahme, die, besonders in Verbindung mit den Worten „dark winter garden“, eine eher trostlose Atmosphäre heraufbeschwört, die der Grundstimmung des Romans entspricht.

Children's	voices	rose	sharp	and	distant	from the dark winter garden.	FC 70
------------	--------	------	-------	-----	---------	------------------------------	-------

Die Stimmqualität **sharp** wird in BNW 57 für das Erteilen von Befehlen eingesetzt. Der Stimmklang entspricht hier dem „pragmatischen Umfeld“, denn ein solcher direktiver Sprechakt wirkt nur dann ernstgemeint, wenn Stimme und Intonation entsprechend angepaßt sind. Zusätzlich zeigen sich Arroganz (**rather arrogant**) und ein herablassender, beleidigender Ton (**even offensive**) in der Stimme der Figur, wobei letzterer den OED-Marker [peremptory] reflektiert. Der anschließende Vergleich „of one who [...] in his superiority“ relativiert jedoch die eingesetzten Stimmqualitäten, denn es zeigt sich, daß der Sprecher Schärfe, Arroganz und Herablassung nur aufsetzt, um seine Unsicherheit zu überspielen. Vom Leser erwartet der Autor hier eine Entschlüsselung der Stimmangabe mit Hilfe des Weltwissens, da sich Unsicherheit oft in extremer Härte und Arroganz niederschlägt.⁸ Zusätzlich erfährt der Leser an dieser Stelle, daß sich Bernard in *Brave New World* gerade durch seine ungewöhnliche Zurückhaltung und mangelndes Selbstbewußtsein, sowie sein zwiespältiges Verhältnis zu den hierarchischen Strukturen von der Masse unterscheidet.⁹

Bernard gave his orders in the	sharp,	rather arrogant	and	even offensive	tone	of one who does not feel himself too secure in his superiority.	BNW 57
--------------------------------	---------------	------------------------	-----	-----------------------	------	--	--------

⁸ Stimmlich kann sich dies auch in einer erhöhten Lautstärke äußern. Vgl. hierzu Page/Ballood, 70: „The finding that a loud speaking individual was perceived as lacking in self-assurance was surprising in that it was directly contrary to anecdotal evidence and to Mehrabian's (15) view that speech volume is a correlate of a more dominant and self-assured feeling of a communicator. There are two possible explanations for the results of the present study. First, it is possible that the loud speaking individual may have been perceived as trying to compensate for feelings of weakness and a lack of self-assurance. According to Maslow, some people compensate for a feeling of weakness by behaving in a very dominant fashion. Maslow described such overcompensation as being characterized by being “more aggressive and louder than seems appropriate to the situation” (12, p. 418).“ Die Lautstärke-Komponente wird im Beispiel zwar nicht explizit genannt, doch impliziert **sharp** als Klanglabel der Gruppe I eine erhöhte Lautstärke.

⁹ Bernards mangelndes Selbstbewußtsein wird auch im folgenden Text thematisiert, in dem „his self-consciousness was acute and distressing“, „outsider“, „sense of being alien and alone“ und „chronic fear of being slighted“ (BNW 57/85) Schlüsselbegriffe zum Figurencharakter sind.

9.1.3. Klanglabel *piercing*

9.1.3.1. Komplexe Stimmdarstellung mit *piercing*

Weniger häufig und ausschließlich in komplexen Stimmbeschreibungen tritt das Label **piercing** auf. Dies mag daran liegen, daß hier vor allem der Klang und der Klangeffekt [unpleasant] im Vordergrund stehen und die Stimmqualität nicht automatisch über das paralinguistische und pragmatische Potential von **sharp** verfügt. Solche Stimmen kommunizieren in der Regel nicht bewußt, d.h. der Sprecher wird eine **piercing voice** nicht einsetzen, um seinem Gesprächspartner negative Emotionen und Einstellungen zu signalisieren, sondern es handelt sich hier um Stimmqualitäten, die meist unkontrollierte Emotionen, in der Regel FEAR, zum Ausdruck bringen. Dies belegen auch die Korpusbeispiele, in denen die Labels immer den stimmlichen Ausdruck der Angst übernehmen.

Dies muß jedoch nicht immer der Fall sein. Im Beispiel BNW 27 steht allein der Stimmklang und der akustische Effekt [unpleasant] im Vordergrund. Es besteht dabei eine semantische Verknüpfung des Labels **piercing** und mit dem Sprechverb **yapped**. Das Verb ist ein impliziter Tiervergleich, was die Definition des ALD „(esp of small dogs) utter [short] [sharp] [barks]“ verdeutlicht. Eine solche Stimme entspricht dem kurzen, hohen und scharf abgehackten Kläffen kleiner Hunde. Besonders der Marker [sharp] schafft eine Verbindung zum Label **piercing**, das derselben Klangkategorie entstammt. Beachtet man noch den übertragenen Sinn des Verbs („to talk in a noisy and annoying way“ ALD), so rundet sich der negative Gesamteindruck, den auch **piercing** ausübt, ab. Der mit dieser Stimme vorgebrachte Imperativ wirkt besonders scharf und gebieterisch.¹⁰ Das Sprecherlabel **female** ist rein additiv und dient zur reinen Sprecheridentifizierung. Dieses Beispiel erweitert das textinterne Korpus von Stimmbeschreibungen aus *Brave New World*, die in der Mehrzahl die Marker [loud], [high], [shrill], [sharp] und [unpleasant] tragen. Die permanente Geschäftigkeit der Welt und das Fehlen von Ruhe stehen dabei auch für die Inexistenz von Individualität.

‘Thirty to forty group!’	yapped a	piercing	female	voice.	BNW 27
--------------------------	-----------------	-----------------	---------------	--------	--------

¹⁰ Zum Gesamtkontext vgl. den Eintrag unter Tierstimmen – **yap** im Kapitel „Metaphern und Vergleiche“.

Schon das vorangegangene Beispiel charakterisiert durch **piercing** eine Frauenstimme. Es fällt bei näherer Betrachtung auf, daß auch die anderen Stimmbeschreibungen mit dem Adjektiv **piercing** Frauenstimmen sind. Dies könnte darin begründet sein, daß eine hohe Frauenstimme, zumal in emotionalen Ausnahmesituationen, in denen die Stimme noch weiter nach oben schnell, durchdringender wirkt als eine Männerstimme. Zudem steht **piercing** in den Korpusbeispielen in Kollokation mit den Sprechverben und Sprechnamen **scream** und **shriek**, die in ihrer semantischen Tiefenstruktur wiederum den Marker [piercing] tragen¹¹. Dies belegen sowohl die Wörterbuchdefinitionen mit den Markern [shriek, scream, whistle] als auch die Beispiele UJW 139 und DR 305, die **screams** und **piercing intensity** (UJW 139) und **scream** und **piercing** (DR 305) kombinieren. Der akustische Effekt auf die Hörer ist in beiden Fällen [unpleasant], was sich in DR 305 an wertenden Labels wie **terrible** oder in dem beschriebenen Effekt **curdled sympathy and frayed nerves** zeigt. Diese durchdringenden Schreie verwirren und schockieren und werden im Beispiel UJW 139 geradezu als unmenschlich, **inhuman**, beschrieben und mehr als unartikulierte Tierlaute – **the shriek of animal terror** – denn als menschliche Laute empfunden.

Interessant ist die Parallelität der Stimmbeschreibungen der beiden Autorinnen. Es spiegelt sich in ihnen die Tatsache, daß schrille, durchdringende Schreie allgemein als Zeichen von FEAR wahrgenommen werden. Die paralinguistische Bedeutung dieses Stimmklangs dürfte dabei ein kulturunabhängiges Faktum sein. Eine weitere Parallele besteht darin, daß es sich bei beiden Texten – P.D. James' *An Unsuitable Job for a Woman* und Minette Walters' *The Dark Room* – um *crime novels* handelt, in denen der Schock, den Figuren „erleiden“ und der durch die komplexe Stimmarkierung sehr emphatisch vermittelt wird, letztlich dem Spannungsaufbau der Geschichte dienen, und somit im Dienste der Leserlenkung steht.

The	screams	ran out with such	piercing intensity	that Cordelia half feared that the Marklands must hear. The sound was	inhuman,	the shriek	of animal terror.	UJW 139
-----	----------------	-------------------	---------------------------	---	-----------------	-------------------	--------------------------	---------

His wife began to	scream.	It was a	piercing	terrible	sound	that curdled sympathy and frayed nerves.	DR 305
-------------------	----------------	----------	-----------------	-----------------	-------	---	--------

¹¹ Vgl. hierzu aber die entsprechenden Beispiele in der Untersuchung zu den Kombinationen mit Sprechverben. Zwischen den Labels der Gruppe I und den Sprechverben **scream** [shrill], [piercing], [loud], [pain, alarm, anger, fear], **shriek** [very high], [loud], [shrill], [piercing], [terror, pain, fear, anger, excitement], **screech** [loud], [high], [unpleasant], [anger, fear, excitement] und **yell** [loud], [strident], [fear, rage, pain, excitement, anger] besteht eine Verbindung, deren Marker diese Verbindung deutlich zeigen. Sie werden aber, da sie in der Regel Ausgangsbasis für weitere Modifikation sind, unter den Sprechverben betrachtet.

9.1.4. Klanglabel *strident*

Die Wirkung von **strident** entspricht der von **piercing**, denn auch diese Stimmqualität wird vom Hörer als [unpleasant] empfunden. Obwohl auch **strident** als Ausdruck von negativen Emotionen vorstellbar ist, betonen die Beispiele die rein akustische Ebene des Labels, also die zentralen Marker [loud], [shrill] und [harsh], die das Label zur Gruppe I der Klanglabels zählen lassen, und die Reibekomponenten [grating] und [creaking].

9.1.4.1. Einfachmarkierung mit *strident*

Anders als bei **piercing** werden mit **strident** sowohl Frauen- als auch Männerstimmen markiert. In beiden Beispielen werden habituelle Stimmqualitäten beschrieben, bei denen nicht die indirekte Beschreibung von Gefühlen oder Kommunikationsabsichten, sondern die Vermittlung des Klangeindrucks einer individuellen Sprecherstimme im Mittelpunkt stehen. Figuren mit einer **strident voice** werden vom Leser aufgrund des Markers [unpleasant] negativ bewertet, wobei diese Antipathie vom Autor durch die Stimmdarstellung bewußt forciert wird.

Während NEF 65 lediglich eine kurze akustische Momentaufnahme darstellt, die dem Leser durch die Perspektive Winstons in *Nineteen Eighty-Four* die **strident voices** der *proles* vermittelt, ist die Stimme des Mannes in NEF 43 in ein größeres akustisches Szenario¹² eingebettet. Der negative Eindruck der **strident voice** und der Figur selbst wird vor allem durch das hohe Sprechtempo, den abgehackten Sprechrhythmus und den pausenlosen

¹² „Winston had finished his bread and cheese. He turned a little sideways in his chair to drink his mug of coffee. At the table on his left the man with the **strident voice** was still **talking remorselessly away**. A young woman who was perhaps his secretary [...] was listening to him and seemed to be eagerly agreeing with everything that he said. From time to time Winston caught some such remark as “I think you’re *so* right, I do *so* agree with you,” uttered in a **youthful** and **rather silly feminine** voice. But the other voice never stopped for an instant, even when the girl was speaking. Winston knew the man by sight [...] He was a man of about thirty, with a **muscular throat** and a **large, mobile mouth**. His head was thrown back a little, and because of the angle at which he was sitting, **his spectacles caught the light and presented to Winston two blank discs instead of eyes**. What was slightly horrible was that from the **stream of sound that poured out of his mouth**, it was **almost impossible to distinguish a single word**. Just once Winston caught a phrase – “complete and final elimination of Goldsteinism” – **jerked out very rapidly** and, as it seemed, **all in one piece, like a line of type cast solid**. For the rest it was **just a noise, a quack-quack-quacking**. And yet, though you could not actually hear what the man was saying, you could not be in any doubts about his general nature.

[...]

The stuff that was coming out of him consisted of word, but it was not speech in the true sense: it was a noise uttered in unconsciousness, **like the quacking of a duck**.

[...] The voice from the other table **quacked rapidly on**, easily audible in spite of the surrounding din.”

Redeschwall („**stream of sound that poured out of his mouth**“ und „ **jerked out very rapidly [...] all in one piece, like a line of type cast solid**“), sowie den Tiervergleich mit dem unartikulierten Geschnatter einer Ente („just a **noise**, a **quack-quack-quacking**“, „like the **quacking of a duck**“ und „**quacked rapidly on**“) vorangetrieben. Die Figur, die den „complete and final elimination of Goldsteinism“ fordert, wirkt nicht nur durch ihre Stimme bedrohlich und demagogisch, sondern wird auch optisch durch den „muscular throat“, den „large mobile mouth“ und die Lichtreflexion auf seiner Brille, die die Augen als „two blank discs instead of eyes“ erscheinen lassen, mit dämonischen Zügen ausgestattet. Die **youthful and rather silly feminine voice** der Gesprächspartnerin trägt zum akustischen Gesamteindruck der Szene bei und zeichnet ebenfalls ein negatives Figurenbild.

The	strident	voices	stopped abruptly. The women studied him in hostile silence as he went past	NEF 65
Winston had finished his bread and cheese. He turned a little sideways in his chair to drink his mug of coffee. At the table on his left the man with the	strident	voice	was still talking remorselessly away.	NEF 43

9.1.4.2. Zweifachmarkierung mit *strident*

Im Beispiel SW 54 steht **strident** mit **hoarse** in einer Zweifachmarkierung. Diese Kombination verbindet ein Label der Gruppe I mit einem der Gruppe II, dabei ist beiden Labels das Element der Reibung gemeinsam, das sich bei **strident** in den Markern [grating] und [creaking], bei **hoarse** in [croaking], [raucous] und [not smooth] zeigt. Bei **strident** steht aber vor allem der Marker [loud] im Vordergrund, denn es handelt sich um die Beschreibung von Singstimmen, die durch ein Mikrofon „powerfully amplified“, also verstärkt werden, so daß sie aufgrund der künstlich erhöhten Lautstärke als besonders laut, schrill und durchdringend empfunden werden. Auch in dieser Szene wird die Stimmqualität negativ bewertet, was zum einem im Label selbst begründet liegt, zum anderen aus dem Textzusammenhang hervorgeht, da die Figur des Persse selbst nachdem er sich vom Schauplatz des kuriosen „Mittelalterspektakels“, bei dem „a pair of entertainers from Ye Merrie Olde Round Table [...] entertained the diners with jokes about chambers and thrones, sang bawdy ballads, and encouraged the diner to pelt each other with bread rolls“, entfernt

hat, noch von den Stimmen „pursued“ wird. Die entnervenden Stimmen fügen sich also in die groteske Gesamtatmosphäre der Szene ein.

Perrse stole away from Martineau Hall [...]. The strains of a new song which the king and jester had just started, their	hoarse	and	strident	voices powerfully amplified pursued him: <i>King Arthur was a foolish knight A foolish knight he was He locked his wife in a chastity belt And then he lost the key!</i>	SW 54
--	---------------	-----	-----------------	--	----------

9.1.5. Klanglabel *creaky*

Das Label **creaky** erfüllt vor allem durch die zentralen Marker [high], [shrill] und [strident] sowie die implizit durch [grating] vorhandene Verbindung zu reibenden Geräuschen die Notwendigkeiten für die Zuordnung in die Gruppe I der Klanglabels. **Creaky voice** wird im Deutschen mit dem Terminus „Knarrstimme“ übersetzt und wird allgemein mit tiefer Tonlage assoziiert. Auch die Kollokationen, die **creaky** als Laute von [crickets], [grasshoppers] oder [floor boards] beschreiben, lassen nicht unbedingt an eine hohe Tonlage denken. Daraus ergibt sich eine Diskrepanz mit dem Marker [high]. Andererseits ist das Geräusch von [unoiled door hinges] wiederum eher hoch anzusetzen. Dieses Schwanken zwischen hoher und tiefer Tonlage zeigt auch die Interpretation der Knarrstimme bei Eckert/Laver, die zeigen, daß diese Stimmqualität in der Regel mit tiefer Stimmlage auftritt, und dann als Zeichen von „Ruhe und Gelassenheit“¹³ empfunden wird, während sie kombiniert mit hoher Tonlage „angespannt bis verkrampft“¹⁴ wirkt. Somit hat **creaky** je nach kombinierter Tonhöhe unterschiedliche paralinguistische Bedeutungen.

9.1.5.1. Komplexe Stimmdarstellung mit *creaky*

Im Beispiel POSS 89 erscheint **creaky** kombiniert mit dem Sprechverb *retorted*, das aufgrund seiner Definition „to reply [quickly], in an [angry] or [humorous] way“ (ALD) bereits im

¹³ Eckert/Laver, 71

¹⁴ Eckert/Laver, 72

Hinblick auf die attitudinale Ebene des Sprechers markiert ist. Im Beispiel ist der Marker [angry] aktiviert, denn der Hinweis **with self-restraint** zeigt, daß der Sprecher hier versucht, seine negativen Gefühle unter Kontrolle zu halten. Betonung und Wortwahl in der direkten Rede, die Betonungsmarkierung durch das kursive *know* und die Zustimmung verlangende *tag-question* „do we?“, deuten bereits auf eine gespannte Beziehung des Sprechers zu seinem Hörer. Die unterdrückten Gefühle verrät jedoch die Stimmqualität **creaky**, die hier auch eindeutig den Marker [high] trägt, denn aus dem Kontext ergibt sich die innere Anspannung des Sprechers. Dem Leser wird hier über die Stimmangabe ein Hinweis auf die Figurenkonstellation gegeben.

‘We don’t <i>know</i> until we’ve read it all, do we?’ he	retorted,	creaky	with	self-restraint.	POSS 89
---	------------------	---------------	------	------------------------	---------

9.1.6. Klanglabel *piping*

Das von Laver aufgeführte impressionistische Label **piping** erscheint in den Korpustexten auch in der Verbform **piped**. Aufgrund der Marker [high] und [shrill] und dem Klangvergleich mit Pfeifen [whistling] kann diese Stimmqualität, wie die anderen Klanglabels der Gruppe I als für das Ohr unangenehm eingestuft werden.

9.1.6.1. Einfachmarkierung mit *piping*

In TDW 661 handelt es sich um die Beschreibung einer Frauenstimme. Ähnlich wie bei **shrill** ist es möglich, daß auch hier die Männerstimme aufgrund physiologischer Unterschiede wohl nur emotionalen Ausnahmefällen in der Lage wäre, einen solchen Laut zu produzieren. Obwohl nicht explizit markiert, wird auch eine **piping voice** als unschön empfunden. Updike reiht diese Stimmbeschreibung in seiner Kurzgeschichte *The Doctor’s Wife* in eine Folge von weiteren negativen Stimmbeschreibungen ein, zu der „She pronounced “vicar“ rather **harshly**, perhaps humorously“ (TDW 660), „she intoned **gruffly**“ (TDW 662) und „Her voice had become **shrill**“ (TDW 668) gehören. In der Summe rufen sie auf Seiten des Lesers –

verstärkt natürlich durch ihr herablassendes Verhalten und die mehr oder weniger versteckten rassistischen Aussagen der Figur – eindeutig Antipathie hervor.

They were waist-deep in the sea and at a motion from Ralph they walked toward shore together. The calm warm water leaped from their strides. She was small beside him, and her voice	piped	at his shoulder. “I’m sorry he’s gone,” she said. “He was a lovely old gentleman. He had been here forty years. He loved the island.”	TDW 661
--	--------------	---	------------

Die adjektivische Variante kommt im Beispiel HAM 27 vor, wo die **piping voice** eine habituelle Stimmqualität darstellt. Daß **piping** eine hohe Tonlage impliziert, zeigt sich an einer folgenden Stimmbeschreibung, in der das Label **high-pitched** auftritt. Allerdings könnte es sich hier auch um eine situationelle Stimmbeschreibung handeln, da der Sprecher sich plötzlich mit einer Art Aufschrei in die Diskussion einschaltet. Aber die Tatsache, daß er letztlich in einen „embarrassing giggle of great age“ ausbricht – **giggle** beinhaltet ja auch eine hohe Tonlage – scheint die Vermutung zu bestätigen, daß auch das zweite Beispiel eine habituelle Stimmcharakterisierung darstellt. Die Figur wird zuvor als „crazy old man“ (HAM 20) eingeführt. Da Männerstimmen im Alter höher werden, erklärt sich aus der Altersangabe sicher ein Teil der Stimmqualität, da Cope jedoch als „crazy“ bewertet wird, liegt zudem die Schlußfolgerung nahe, daß seine Stimme auch Zeichen seiner Extrovertiertheit ist. Stimmlich wird er zunächst indirekt mit „Gott stood by a window receiving **squeaky** but racy reminiscences of Beardsly from Max Cope“ (HAM 21) vorgestellt. Das Label **squeaky** ist **piping** sehr ähnlich, schlägt also einen Bogen zu den anderen Stimmbeschreibungen. Die Beispiele zeigen, daß gerade die Stimmen von Romanfiguren häufig schrittweise konstruiert werden, so daß sich in der Vorstellung des Lesers nach und nach ein Gesamtbild entwickelt.

‘Anne,’ came Max Cope’s	piping	voice	from up the table, ‘have you arranged for a detective too? Don’t you think a detective – ’	HAM 27
At this Max Cope, who had all the appearance of dozing comfortably in his chair, suddenly burst out into	high-pitched	speech.	‘In fact, it’s “Puzzle find the oyster-wife” – eh?’ And looking cunningly round the table, he ended in the embarrassing giggle of great age.	HAM 29

9.1.7. Klanglabel *squeaky*

Ganz am Kategorienrand der Gruppe I steht das Label **squeaky**, das zwar auch durch hohe Tonlage und den Marker [shrill], seine Zugehörigkeit zu dieser Gruppe beweist, das sich aber von den anderen Labels durch den Marker [not loud] und [thin] unterscheidet. Auch die deutsche Übersetzung „piepsend“ und die Assoziation mit dem Laut einer [mouse] zeigt die geringe Lautstärke und Klangfülle.

9.1.7.1. Einfachmarkierung mit *squeaky*

Die Wörterbücher verzeichnen zu **squeaky** keine paralinguistische Komponente, doch das Korpusbeispiel NW 99 macht deutlich, daß es als Ausdruck von FEAR gewertet werden kann. Allerdings ist die Postmodifikation **with suppressed panic** zu beachten, die zeigt, daß die Sprecherin dieses Gefühl unterdrückt, und deshalb nur mit geringer Lautstärke spricht. Wird das Angst- bzw. Panikgefühl stimmlich voll und ganz zum Ausdruck gebracht, so werden zur Beschreibung eher Lexeme wie **piercing**, **shriek** oder **scream** herangezogen, die durch große Lautstärke die Unkontrolliertheit der Emotion spiegeln. In dem Textausschnitt ist die Stimmangabe ironisch zu verstehen, denn Robyn, die zuvor mit ihrem „friendly, sympathetic, anti-racist smile“ einem „young West Indian with Rastafarian dreadlocks“ eine positive, einladende Haltung signalisiert, reagiert recht geschockt auf die Reaktion ihres „Kommunikationspartners“. Der Autor überführt seine Figur hier der Vorspiegelung von Vorurteilsfreiheit.

To her alarm the young man immediately straightens up, takes his hands out of the pockets of his black leather jacket, and comes over to her car, stooping to bring his head level with the window. He mouths something through the glass which she cannot hear. [...] ‘Yes?’ she says, her voice	squeaky	with	suppressed panic.	NW 99
---	----------------	------	--------------------------	-------

9.1.7.2. Zweifachmarkierung mit *squeaky*

In LONE 169 steht die Stimmmarkierung **strange** and **squeaky** als Zeichen der Unsicherheit und Aufregung des Sprechers, die explizit durch „excited“ beschrieben wird. Zwar handelt es sich hier um eine situationelle Stimmangabe, doch verweist diese auf den Gesamtcharakter der Figur. Enoch Robinson in Anderson Kurzgeschichte *Loneliness*, „a quiet, smiling youth inclined to silence“ (LONE 167), findet nur schwer aus seiner Isolation und scheitert im Moment des Versuchs an seiner unsicheren Stimme, die zum einen die inkohärente Aussprache betrifft, die mit **sputtered and stammered** markiert ist, und zum anderen die *voice quality* selbst betrifft. Die Stimmbeschreibung ist eingebettet in die Szene eines Künstlertreffens, bei dem Enoch sich am Gespräch beteiligen möchte, ihm dies aber nicht gelingt und er weitgehend die Rolle des Beobachters einnimmt.¹⁵

<p>He stayed in a corner and for the most part said nothing. How his big blue childlike eyes stared about! [...] Enoch wanted to talk too but he didn't know how. He was too excited to talk coherently. When he tried he sputtered and stammered and his voice sounded</p>	<p>strange</p>	<p>and</p>	<p>squeaky</p>	<p>to him. That made him stop talking.</p>	<p>LONE 169</p>
---	-----------------------	------------	-----------------------	--	-----------------

¹⁵ In der Beschreibung der Augen und des Blicks in LONE 169, „big blue childlike eyes stared about“, liegt zudem ein Hinweis auf die Kindlichkeit des Protagonisten. Sie nimmt Bezug auf „He never grew up and of course he couldn't understand people and he couldn't make people understand him. The child in him kept bumping against things, against actualities like money and sex and opinion“ (LONE 176/68). Anderson gestaltet hier eine Außenseiterfigur, und macht dies auch durch die Stimmqualität deutlich. Das wertende Label **strange** nimmt deshalb nicht nur auf die situationelle Stimmqualität bezug, sondern ist auch als implizite Charakterwertung zu lesen.

9.2. Labels der Gruppe II in Einfach- und Mehrfachmarkierung

9.2.1. Klanglabel *hoarse*

Das Label **hoarse** trägt ein Übersetzungsproblem in sich. Im Deutschen wird es im *Collins Großwörterbuch Englisch* mit „heiser“ wiedergegeben. Mit Heiserkeit verbindet man jedoch eine hohe, dünne Stimme, was den Markern [deep] und dem Vergleich mit den Lauten eines [raven] eigentlich widerspricht. Der Vergleich mit [sore throat] läßt jedoch wiederum sofort an eine heisere Stimme denken. Die Wiedergabe von **hoarse** ist also nicht ganz eindeutig und schwankt zwischen heiserer und rauher Stimme. Die Stimmqualität kann rein physiologische Ursachen wie Erkältung oder Überanstrengung der Stimmbänder haben, sie kann aber auch in Momenten emotionaler Anspannung auftreten, in denen die Spannung der Stimmlippen so extrem ist, daß sie nicht regelmäßig schwingen und so die Stimme als rau empfunden wird¹⁶.

9.2.1.1. Einfachmarkierung mit *hoarse*

In den Korpusbeispielen ist **hoarse** fast ausschließlich akustischer Ausdruck emotionaler Verfassungen. Im Beispiel JLC 176 durchlebt die Ich-Erzählerin „[i]n a matter of seconds“ extreme Gefühlsschwankungen, die das komplexe schwierige Verhältnis zu ihrer Mutter widerspiegeln, und die explizit durch die Partizipialadjektive „angered“, „amazed“ und „frightened“ markiert sind. Auch durch die Wiedergabe ihrer direkten Rede mit den anaphorischen Satzanfängen „I wanted to [...]“ und den Satzabbrüchen wirkt die Ich-Erzählerin verwirrt und extrem nervös. Die **hoarse voice** ist hier die akustische Begleiterscheinung der inneren Verfassung, die im Anschluß durch **quavering voice** weitergeführt wird, denn auch das unkontrollierte Schwanken der Tonhöhe ist Zeichen von seelischer Aufgewühltheit.

¹⁶ Vgl. Eckert/Laver, 87f.

<p>I didn't know what to do or say. In a matter of seconds, it seemed, I had gone from being angered by her strength, to being amazed by her innocence, and then frightened by her vulnerability. And now I felt numb, strangely weak, as if someone had unplugged me and the current running through me had stopped.</p> <p>"Nothing's happened. Nothing's the matter. I don't know why I'm here." I said in a</p>	hoarse	voice.	<p>"I wanted to talk to you... I wanted to tell you ... Rich and I are getting married."</p> <p>[...]</p> <p>"You know?"</p> <p>"Of course. Even if you didn't tell me," she said simply.</p>	JLC 176
<p>This was worse than I had imagined. She had known all along, when she criticized the mink jacket, when she belittled his freckles and complained about his drinking habits. She disapproved of him. "I know you hate him," I said in a</p>	quavering	voice.	<p>"I know you think he's not good enough, but I ..."</p>	ibid.

Anders verhält es sich im Beispiel LOTUS 90, in dem die **hoarse voice** nicht als akustische Entsprechung von Emotionen zu verstehen ist, sondern als habituelles Stimmerkmal, auch wenn dies zu Beginn der Erzählung noch nicht deutlich hervortritt. Die folgende optische Beschreibung der Figur¹⁷ und weitere Stimmbeschreibungen, wie **monotonous sing-song voice** (LOTUS 91), verstärken den Eindruck, daß es sich hier um eine pathologische Stimme handelt, die die Figur von der Norm wegrücken läßt. In der Tat wird Lotus Heath als eine Ablehnung, Verachtung und Spott hervorrufende Außenseiterin portraitiert. Dies klingt bereits in den ersten gerüchteschwangeren Worten der Kurzgeschichte „Garland says she's a tart“ und unmittelbar vor der Lotus' Auftritt durch den Kommentar „Perhaps she will get tight earlier than usual tonight and not turn up.“ an.

'Good evening,'	Lotus said in a	hoarse	voice.	<p>'How are you? Quite well, I hope ... Good evening, Mr Miles. I've brought your book. <i>Most</i> enjoyable.'</p>	LOTUS 90
-----------------	-----------------	---------------	--------	---	----------

9.2.1.2. Zweifachmarkierung mit *hoarse*

Auch in BNW 106 handelt es sich um die Darstellung einer habituellen Stimmqualität, die bei der Erstvorstellung der Figur eingesetzt wird. Das Sprecherlabel **female** dient hier zur Identifizierung, denn die Figur wird zunächst nur durch ihre Stimme eingeführt, die Beschreibung des Aussehens folgt – genau wie bei LOTUS 90 – im Anschluß¹⁸.

¹⁷ Vgl. zur Verbindung von optischer und akustischer Beschreibung den Eintrag dieses Beispiels im Kapitel „Figurendarstellung“

¹⁸ Auf die Parallelität der beiden Figuren und Stimmen geht ebenfalls im Kapitel „Figurendarstellung“ ein

From the inner room a	rather	hoarse	female	voice	said, 'Coming.'	BNW 106
-----------------------	---------------	---------------	---------------	-------	-----------------	---------

AG 400 kombiniert zwei Labels der Gruppe II, wobei hier die emotionale Bedeutung der Stimmqualität im Vordergrund steht, die auch in den Definitionen der Labels anklingt. Auf der lautlichen Ebene überschneiden sich etliche Marker, **hoarse** wird durch [croaking] und **croak** durch [hoarse] definiert, was die starke Ähnlichkeit der Laute herausstreicht. Das OED verzeichnet zudem für die paralinguistische Ebene [dismal cry], worin ein Hinweis auf den Ausdruck negativer Emotionen liegt.

Simon ist in der Hypnose-Szene in *Alias Grace* emotional so angespannt, daß dies Auswirkungen auf seine Stimme hat. Mit der Darstellung des *free indirect thought*¹⁹ „He must keep [...]“ eröffnet die Autorin dem Leser Zugang zum Bewußtsein des Sprechers, der versucht, seine Gedanken zu ordnen. Daß ihm dies jedoch nicht gelingt, zeigt sich an der Eigenwahrnehmung seiner Stimme, die seine innere Anspannung in ein rauhes, heiseres Krächzen umsetzt.

'Ask her why,' says Simon. He can't understand what's happening. but this may be his last change to understand. He must keep his head, and pursue a straight line of inquiry. His voice, to his own ears, is a	hoarse	croak.	"I would breathe like this," says Grace. She utters a high erotic moan.	AG 400
--	---------------	---------------	---	--------

Daß es die innere Anspannung ist, die zu einer **hoarse voice** führen kann, verifiziert auch die Kombination von **hoarse** und **strained** in MRRIP 139. Das Adjektiv **strained** verweist durch seine Definitionen „showing the effects of worry or too much work“ (DCE) und „showing the effects of worry or pressure“ (ALD) auf negative Gefühle und belastende Situationen. Als Synonym verzeichnen sowohl ALD als auch DCE *tense*, was die These der Angespanntheit deutlich bestätigt. In dem Beispiel aus *The Talented Mr Ripley* zeigt die **hoarse, strained voice** Van Houstons deutlich seine Beunruhigung über den Mord an Freddie Miles, auf die der anschließende Dialog näher Bezug nimmt.

'Hello, Dick. This is Van Houston' [...] 'How've you been? It's been a long time, hasn't it?' the	hoarse,	strained	voice	asked.	MRRIP 139
---	----------------	-----------------	-------	--------	-----------

Ausdruck der Emotion HATE oder ANGER ist die Stimme in GOW 331. Diese Emotionen führen ebenfalls zu innerer Anspannung, die sich auf die Stimmproduktion auswirkt. An

¹⁹ Vgl. hierzu Leech/Short, Kapitel 10

diesem Beispiel zeigt sich der Haß der Sprecherin sowohl in ihren zweifach wiederholten Worten „I hate ‘em” als auch in ihrer Mimik, „Her eyes grew fierce“ und ihrer Stimme, die mit **fierce and hoarse** markiert wird. Sowohl für die Augen als auch für die Stimme wird das Adjektiv **fierce** eingesetzt, die starke Emotion wird dem Leser also dreifach über die linguistische Ebene, die paralinguistische nicht-akustische und die paralinguistische akustische Ebene vermittelt, wodurch Annies Haß auf die degradierende Verhaltensweise der *Salvation Army* besonders emphatisch wirkt.

“[...] Fella tol’ us to go to the Salvation Army.” Her eyes grew fierce . “We as hungry – they made us crawl for our dinner. The took our dignity. They – I hate ‘em [...]” Her voice was	fierce	and	hoarse.	“I hate ‘em,” she said.	GOW 331
---	---------------	-----	----------------	-------------------------	---------

Im Beispiel COHTR 110 kann der Stimmwechsel *softer and hoarser* als Folge des körperlichen Schmerzes („spasm of pain“) gelesen werden, der ja eine Verkrampfung des gesamten Körpers und damit auch des Stimmapparats zur Folge hat. Die Stimmqualität kann aber auch der sehr intimen, bewegenden Situation in *Cat on a Hot Tin Roof* angepaßt sein, in der Big Daddy, der zuvor seinem Unmut über die allgegenwärtige „mendacity“ (COHTR 109f.) in einem wütenden Monolog Luft gemacht hat, seinem Sohn Brick seine Wertschätzung und Zuneigung mitteilt.

BIG DADDY. [...] (A spasm of pain makes him clutch his belly. He sinks into a chair and his voice is	<i>softer</i>	and	<i>hoarser.</i>)	You I do like for some reason, did always have some kind of real feeling for – affection – respect – yes, always.... You and being a success as a planter is all I ever had any devotion to in my whole life! – and that’s the truth. ... [...]	COHTR 110
--	---------------	-----	-------------------	---	-----------

Eine Wertung der Stimme zeigt die Kombination **strange and hoarse**. Dabei ist die Stimmqualität im Korpusbeispiel CP 70 nicht ursächlich mit einer bestimmten Emotion verbunden, sondern dadurch bedingt, daß die Stimmbänder des Sprechers aufgrund des „disuse“ nur eine rauhe, heisere Stimme produzieren, die als normabweichend empfunden wird. Die Ursache der Stimmqualität ergibt sich aus dem Textzusammenhang, denn Morris Zapp, der als *visiting professor* an eine englische Universität kommt, findet die Universität in der vorlesungsfreien Zeit verlassen und kann so keine sozialen Kontakte pflegen. Das seltene Sprechen bewirkt, daß die Stimmbänder nicht mit der gewohnten Geschmeidigkeit schwingen und so ein rauher Klang entsteht. Den gleichen Effekt kann man im Alltag beobachten, wenn

die Stimme am Morgen unmittelbar nach dem Aufstehen zunächst noch heiser, rauh oder krächzend ist.

Morris felt himself cracking under this treatment. His vocal organs began to deteriorate from disuse – on the rare occasions when he spoke, his own voice sounded	strange	and	hoarse	to his ears.	CP 70
--	----------------	-----	---------------	--------------	-------

9.2.1.3. Komplexe Stimmdarstellung mit *hoarse*

Ein Beispiel für die Kombination zweier Klanglabels der Gruppe II ist **thick** und **hoarse** in BNW 119. Wie die Markertabelle zeigt, überschneiden sich die semantischen Merkmale dieser beiden Labels, **thick** wird sogar durch [hoarse] markiert. Die akustische Bedeutung der beiden Labels ist demnach recht ähnlich, es zeigt sich sogar ein Differenzierungsproblem in der Übersetzung, **thick** wird meist mit „belegter Stimme“ wiedergegeben, dahinter steht also wie bei **hoarse** eine Störung der normalen entspannten Stimmproduktion. Beide Labels könnten im Grunde isoliert stehen, denn sie würden einen ähnlichen Stimmklang beschreiben. Durch solche Doppelmarkierungen wird jedoch die Wirkung verstärkt, denn letztlich zielen solche Stimmangaben nicht auf eine exakte Wiedergabe akustischer Merkmale, sondern auf die mit ihnen assoziierten Emotionen. Der den Stimmqualitäten **thick and hoarse** angeschlossene Vergleich **like somebody else’s voice** zeigt, daß diese Stimmqualität nicht die normale Stimme der Sprecherin ist. Durch ihren emotionalen Zustand verändert sich das phonetische Erscheinungsbild ihrer Stimme so sehr, daß sie völlig befremdlich wirkt.²⁰

‘Popé brought it,’ she said. Her voice was	thick	and	hoarse	like somebody else’s voice.	BNW 119
--	--------------	-----	---------------	------------------------------------	---------

Ein sehr anschauliches Beispiel dafür, wie leicht die Stimme wahre Beweggründe und Gefühle von Sprechern verrät ist LJ 80. Der Sprecher, Jim Dixon, gibt einer Gesellschaft, die

²⁰ Allerdings wird die Ursache der Stimmveränderung aus dem Kontext nicht ganz deutlich. Die Sprecherin Linda bezieht sich hier auf *The Complete Works of William Shakespeare*, die sie als „full of nonsense“ und „[u]ncivilized“ betitelt. Linda, die aufgrund ihrer Schwangerschaft aus der *Brave New World* verbannt wurde, zeigt hier wohl noch die propagierte Ablehnung von Literatur, ihre Stimme würde damit also Abscheu und Ekel signalisieren. Zudem muß man beachten, daß ihre habituelle Stimme als **rather hoarse female voice** (BNW 106) markiert wurde, so daß situationelle und habituelle Stimmqualität nicht genau differenziert sind. Analog dazu kann BNW 109 aufgeführt werden: „‘For instance,’ she **hoarsely whispered**, ‘Take the way they have one another here. Mad, I tell you, absolutely mad. [...]’“, daß zum einen Lindas Entsetzen über „the way they have one another here“ zeigt, zum anderen aber wieder ihre habituelle Stimmqualität **hoarse** spiegelt.

er lieber früher als später verlassen möchte, eine vorgetäuschte Entschuldigung: „I’m afraid I’ve got to be off. My parents have come to see me unexpectedly“ vor. Er kann diese Lüge zwar mit der geplanten Lautstärke **loudly** hervorbringen, die Selbstsicherheit suggerieren soll²¹, doch schleicht sich eine **unforeseen hoarseness** in seine Stimme. Da auch Lügen unweigerlich zu innerer Anspannung führt, erscheint die unkontrollierte Stimmqualität hier logisch. Auch das anfängliche Husten ist Zeichen von Nervosität, die der Leser aufgrund seines Textwissens erschließen kann.

He coughed, then said	loudly	and with	unforeseen	hoarseness:	‘I’m afraid I’ve got to be off now. My parents have come to see me unexpectedly.’ He paused, to give room for any cries of protest and regret. When none came, he hurried on: ‘Thank you [...]	LJ 80
-----------------------	---------------	----------	-------------------	--------------------	--	-------

Eine **hoarse voice** muß jedoch nicht immer paralinguistische Informationen tragen. Wie in den Beispielen LOTUS 90 und BNW 106 kann sie auch individuelle Stimmqualität einer Person sein, die allerdings in der Regel als Normabweichung registriert wird. Daß auch äußere Faktoren wie „too many cigarettes“ and „strong drinks“ die Stimmqualität langfristig beeinflussen können, veranschaulicht das Beispiel SW 129, in dem das Merkmal **hoarse** eine „erworbene Stimmqualität“ ist. Die Stimme zeigt hier Schäden, die aus dem Alkohol- und Zigarettenkonsum der Figur resultieren. Trotz der Klangqualität **hoarse** enthält diese Stimme eine angenehme Tonhöhenmodulation, denn unter *lilt* versteht man „a pleasant pattern of rising and falling sound in someone's voice“ (DCE). Dieser Kontrast wird durch die Konjunktion *though* eingeführt. Mit dem **lilting accent of county Sligo** wird die Beschreibung durch eine diatopische Angabe erweitert. Die Sprecherin stammt aus dem Westen Irlands, dessen Sprechern eine angenehme, melodiose, auch als *Irish lilt* bezeichnete Sprechweise eigen ist.

Die rauhe Stimmqualität der Bernadette, ihr Verhalten und der Hinweis auf ein Übermaß an Make-up („long, mascara-clogged lashes“ SW 129) evozieren im Leser das Bild einer „abgestürzten“ Existenz, der die kalte Realität zu einer harten Schale verholfen hat. In der Tat verdient die alleinerziehende Mutter unter dem Künstlernamen „Marlene the Chambermaid“ (SW 131) als Stripperin ihren Lebensunterhalt. Die Stimmtdarstellung spielt dabei eindeutig mit stereotypen Assoziationen, die dieses Milieu hervorruft.

²¹ Vgl. nochmals Scherer/Wolf, 31, „paralinguistic confidence [is] expressed by increased loudness of voice [...]“

“I cannot go home,” she said in a voice,	though	hoarse	from too many cigarettes and no doubt strong drinks ,	still retained the lilting accent of county Sligo.	SW 129
---	--------	---------------	---	--	--------

NW 29 beschreibt die Stimmen der Lieblingssängerinnen der Romanfigur Vic. Dabei handelt es sich um reale Sängerinnen, was dieses Beispiel besonders interessant macht, da ein Vergleich zwischen Stimmbeschreibung und Stimmklang möglich ist. Das Label **honeyed** trägt in den Wörterbüchern sowohl positive als auch negative Elemente: „honeyed voices sound soft and pleasant, but are often insincere” (DCE) und „soft and intended to please, but often not sincere” (ALD). Es bezeichnet also Stimmen mit geringer Lautstärke, [soft], die auf den Hörer angenehm, [pleasant], wirken. Dabei ist diese Wirkung vom Stimmproduzenten beabsichtigt, [intended to please], wobei die dahinterstehenden Absichten [not sincere] sein können. Diesen letzten Marker kann man aber für die Beschreibung in NW 29 außer acht lassen. Viel wichtiger ist hier die lautliche Komponente [soft], die auch die Sprechverben **moaning** und **whispering** reflektieren. Gleichzeitig wird dadurch eine sinnlich-erotische Komponente der Stimmen angesprochen, die auch mit der Stimmqualität **slightly hoarse** verbunden ist. Auch wenn diese Komponente für **hoarse** nicht direkt verzeichnet ist, so wird doch das ihm verwandte **husky** mit dem Marker [attractive] gerade bei Frauenstimmen oft mit erotisierender Ausstrahlung verbunden. Der Gesamteffekt, der in **honeyed** explizit durch [pleasant] vorhanden ist, wird durch die psychische und physische Entspannung des Höreres („soothe his nerves and relax his limbs“) bestätigt.

Die Sängerinnen waren vor allem in den 70er und 80er Jahren des 20. Jahrhunderts populär. Daß in diesem Beispiel so viele unterschiedliche Sängerinnen mit einer Stimmqualität beschrieben werden, mag daran liegen, daß sie mit ihren Stimmen – mit dem leisen, leicht rauhen oder heiseren Klang – für die „Stimm-Moden“²² zu jener Zeit stehen. Vergleicht man die Stimmbeschreibung in NW 29 mit jener Stimmbeschreibung aus dem *Obituary* zum Tod der Soulsängerin Dusty Springfield (GUARDIAN 4/3/99), so fallen Parallelen auf. Hier ist es analog zu **slightly hoarse** die metaphorische **smoky intimacy**, die ihre Stimme so unverwechselbar macht.

²² Eckert/Laver, 155. Gerade die Schlager- und Popindustrie scheint solche Stimm-Moden immer wieder neu zu kreieren. Eckert/Laver verweisen auf den Trend der 80er und 90er Jahre, bei dem sich die Stimmen vor allem durch ihre Flüsterkomponenten und ihre Nasalität auszeichneten. Vgl. zu Stimm-Mode auch Moses, „Die Stimme der Neurose“, 174

Carly Simon, Dusty Springfield, Roberta Flack, Dionne Warwick, Diana Ross, Randy Crawford and, more recently, Sade and Jennifer Rush. The subtle inflexions of these voices ,	honeyed	or	slightly hoarse,	moaning and whispering of women's love, its joys and disappointments, soothe his nerves and relax his limbs.	NW 29
--	----------------	----	-------------------------	--	----------

9.2.2. Klanglabel *rough*

Das Label **rough** wird durch seinen Marker [harsh] und durch eine Reihe von Markern, die in ihrer Label-Form wiederum [rough] beinhalten (**hoarse, harsh, croak, gruff** und **raucous**), der Gruppe II zugeordnet. Die aus den Markern [discordant] und [not sounding soft or gentle] zu entnehmende Wahrnehmung einer rauhen und eher lauterem Stimmkomponente wird als [unpleasant] empfunden. Dies ist ebenfalls typisch für diese Gruppe der Klanglabels. Handelt es sich nicht um eine permanente Stimmqualität, sondern ist diese abhängig von emotionalem und Situationskontext, so kann eine **rough voice** auf die Emotion ANGER hindeuten. Darauf verweist allerdings nur das DCE mit dem Marker [angry].

9.2.2.1. Einfachmarkierung mit *rough*

Eine Parallele zum Beispiel BNW 119, mit dem Vergleich **like somebody else's voice**, zeigt die folgende Beschreibung, REB 152, in der die Stimmqualität **rough** mit **not his voice at all** ebenfalls als von der habituellen Stimme abweichend markiert wird. Die stimmliche Veränderung geht einher mit einer veränderten Mimik („His face was dark and queer“) und dem körperlichen Verhalten der Figur („threw his paper to the ground and got up [...]).“). Hinter dieser Beschreibung des nonverbalen akustischen Kanals und der Ebene der Kinesik steht ein nicht genannter Gefühlsumschwung, so daß der Leser allein aufgrund der Mimik- und Stimmbeschreibung erkennt, daß in der Figur eine innere Verwandlung stattfindet, die hier als ANGER identifiziert werden kann. Maxim reagiert damit auf die Unterstellung seiner Frau, sie geheiratet zu haben „so that there would never be any gossip“.

<p>‘What a slap in the eye I must be to them,’ I repeated. And then, ‘I suppose that’s why you married me,’ I said; ‘you knew I was dull and quiet and inexperienced, so that there would never be any gossip about me. Maxim threw his paper on the ground and got up from his chair. ‘What do you mean?’ he said. His face was dark and queer, and his voice was</p>	<p>rough,</p>	<p>not his voice at all.</p>	<p>REB 152</p>
---	----------------------	-------------------------------------	----------------

9.2.2.2. Komplexe Stimmdarstellungen mit *rough*

In dem Beispiel BA 283 ist das Label **rough** in eine sehr komplexe Stimmbeschreibung eingebaut, wobei **rough** neben der tiefen Stimmlage, die durch **low, deep almost** gekennzeichnet ist, die zentrale lautliche Besonderheit der Stimme ausmacht, um die sich alle anderen bildhaften Vergleiche gruppieren. Dabei steht auch **rough** bereits in **rough, scraped overlay** als impliziter Vergleich, denn die Verbindung der Qualität **rough** mit einem „Überzug“ arbeitet mit der Primärbedeutung des Wortes, das die Rauheit einer Oberfläche beschreibt („having a surface that is not even or regular“ ALD). **Scraped** ist synonym zu **rough** zu verstehen, denn auch hier wird auf die Oberflächenstruktur verwiesen, die durch die Verbhandlung „to rub against a rough surface“ erreicht wird. Auch die folgenden expliziten Vergleiche suggerieren die Idee einer rauhen Oberfläche, denn sowohl die **cat’s tongue** als auch die Beschreibung des Stoffes, **velvet made of leather**, suggerieren Rauheit. All diese Komponenten arbeiten mit der Übertragung aus dem taktilen Bereich auf den akustischen, so daß man hier von einer synästhetischen Stimmbeschreibung sprechen kann. Schließlich faßt der Begriff **whisky voice** die Parameter tiefe Tonlage und rauhe Stimmgebung zusammen. Bereits in SW 129 wurde eine Parallele zwischen Alkohol und rauher Stimme aufgezeigt, ganz ähnlich funktioniert die Assoziation auch in diesem Beispiel, wobei hier die Vorstellung einer Trinkerstimme wirkt.²³

<p>Her voice was what was called a whisky voice –</p>	<p>low, deep almost</p>	<p>with a</p>	<p>rough, scraped overlay to it</p>	<p>like a cat’s tongue – like velvet made of leather.</p>	<p>BA 283</p>
--	--------------------------------	---------------	--	---	---------------

Die Stimme der Saint Joan in Shaws gleichnamigen Bühnестück wird durch drei Merkmale identifiziert, die sowohl Klang beschreiben als auch indirektes Charakterisierungsmittel sind.

²³ Zur Bedeutung der Stimmbeschreibung in bezug auf den Figurencharakter der Winifred aus *The Blind Assassin* vgl. das Kapitel „Figurendarstellung“.

Im Vordergrund der Klangebene steht *rough*. Kombiniert wird es mit den metaphorischen Labels *bright* und *strong*. Mit beiden assoziiert man lautliche Komponenten, die bei *bright* eine hohe Tonlage und vor allem bei *strong* durch die Marker [powerful], [loud] und [firm] (OED) erhöhte Lautstärke und große Schallintensität suggerieren. Viel wichtiger sind aber jene Marker von *bright*, nämlich [happy] [cheerful] and [full of energy], die über die Klangebene hinaus weisen und diese Stimmqualität in Verbindung mit Energie, Tatkraft und Freude setzen, also genau jenen charakterlichen Eigenschaften, die die Persönlichkeit Joans ausmachen.²⁴

A GIRL'S VOICE	<i>bright,</i>	<i>strong,</i>	<i>and</i>	<i>rough]</i>	SJ 52
----------------	----------------	----------------	------------	---------------	-------

9.2.3. Klanglabel *harsh*

Sehr häufig tritt in den Korpusbeispielen das Label **harsh** auf, und zwar sowohl als situationelle als auch als habituelle Stimmmarkierung. Ist der Stimmklang situationsabhängig, läßt er auf negative Emotionen und Sprechereinstellung schließen. Diese ausgeprägte paralinguistische Bedeutung wird durch die Marker [stern], [cruel], [severe] und [unkind] gekennzeichnet. Diese Merkmale können aber auch permanente Charakterzüge eines Sprechers benennen, so daß die eigentlich situationelle Abweichung von der normalen Stimme als Ausdruck einer strengen und unfreundlichen Persönlichkeit in der Stimme verfestigt ist.

9.2.3.1. Einfachmarkierung mit *harsh*

Paralinguistische Bedeutung trägt das Label **harsh** GOW 14, das durch *became* explizit einen Stimmwechsel bezeichnet. Hier steht es sowohl für den Stimmklang als auch als Zeichen der aufsteigenden Emotion ANGER, der sich auch in der Mimik der Figur, „lips stretched tight over his long teeth“ und „licked his lips like a dog“, ankündigt. Die Gesichtszüge erinnern

²⁴ Vgl. zu Stimme, Aussehen und Charakter der Joan auch das Kapitel „Figurendarstellung“.

hier vor allem durch den Vergleich mit einem Hund stark an die Vorbereitung zum Kampf, der in der Folge auf der verbalen und stimmlichen Ebene tatsächlich stattfindet.

<p>“You sure took a hell of a long time to get to it, buddy.” The driver did not look over. “Get to what? How do you mean?” Joad’s lips stretched tight over his long teeth for a moment, and he licked his lips like a dog, two licks, one in each direction from the middle.</p>	<p>His voice became</p>	<p>harsh</p>	<p>“You know what I mean. You give me a goin’-over when I first got in. I seen you.”</p>	<p>GOW 14</p>
--	-------------------------------------	---------------------	--	----------------------------

Mit *Tears harshening her voice* wird in LBIA 23 ebenfalls ein Stimmwechsel verzeichnet. Hier ist die rauhe, kratzige Stimme jedoch Ausdruck der Emotion SADNESS, da die Sprecherin in Tränen ausbricht. Die aufgestauten Emotionen Alisons, die das gesamte Stück *Look Back in Anger* durchziehen, führen genau wie ANGER zu einer Verengung des Vokaltrakts und zu einer Spannung der Stimmlippen, die dann unregelmäßig schwingen und die Stimme rauh erscheinen lassen.

<p>ALISON: I don’t feel very brave.</p>	<p>(<i>Tears</i></p>	<p><i>harshening</i></p>	<p><i>her voice.</i>)</p>	<p>I really don’t, Cliff. I don’t think I can take much more. (<i>Turns her head away.</i>) I think I feel rather sick.</p>	<p>LBIA 23</p>
---	----------------------	--------------------------	---------------------------	---	-----------------------------

Wie die obigen Beispiele belegen, ist eine **harsh voice** immer mit negativen Gefühlen und Einstellungen des Sprechers verknüpft. Weiter Beispiele für diese akustisch-paralinguistische Doppelstruktur sind Darstellungen mit dem adverbialen **harshly**. Diese „Kompaktheit“ macht es zu einem sehr ökonomischen Mittel, Stimmen im Dialog darzustellen. Die folgenden Beispiele stehen unkommentiert, da sie nach dem gleichen Muster verlaufen, wie die bereits diskutierten Beispiele, und sich die emotionale bzw. attitudinale Bedeutung jeweils aus dem Kontext ergibt.

<p>‘Perhaps we’d do better to marry when you come back.’</p>	<p>She said</p>	<p>harshly,</p>	<p>‘I mightn’t come back if <i>The Chelsea Set</i> sells enough.</p>	<p>JAPGE N 63</p>
<p>That stopped her for a moment. “You can’t <i>want</i> to,” she said, looking up at me. Her eyes were damp and pink: she’d been crying. This annoyed me: what right had she to be doing the crying? It ought to have been me, if anyone. “What I want isn’t the point,”</p>	<p>I said</p>	<p>harshly.</p>	<p>“It’s the only sensible thing. [...]”</p>	<p>BA 289</p>

The screams ran out with such piercing intensity that Cordelia half feared that the Marklands must hear. The sound was inhuman, the shriek of animal terror . [...].	He turned	harshly	on Cordelia: ‘What the hell did you do that for?’	UJW 139
“If you are a man, Winston, you are the last man. Your kind is extinct; we are the inheritors. Do you understand that you are <i>alone</i> ? You are outside history, you are non-existent.”	His manner changed and he said	more harshly:	“And you consider yourself morally superior to us, with our lies and our cruelty?”	NEF 205

9.2.3.2. Zweifachmarkierung mit *harsh*

In der Zweifachkombination HAM 84 wird **harsh** durch den Grundparameter **rapid** ergänzt. Dahinter läßt sich eine Verstärkung der attitudinalen Bedeutung erkennen, dann auch schnelles Sprechen kann Ausdruck von Unfreundlichkeit, Mißachtung oder Geringschätzung sein. Zwar bringt der Sprecher seinem Gesprächspartner „new interest“ entgegen, doch ist die kontrastiv anschließende Stimmmarkierung ein Zeichen dafür, daß er das Argument seines Gesprächspartners „‘War?’ said Appleby, carried to generalities despite himself, ‘the springs of war are surely not in spy-word and filched papers?’“ als nicht wichtig erachtet, und durch die Erhöhung des Sprechtempos und die Veränderung der Stimmqualität dies auch kennzeichnet. Außerdem zeigt das schnellere Sprechen und die emphatische Verneinung „No, no“ an, daß der Sprecher dieses Thema rasch übergehen möchte.

His companion regarded him with a new interest. But his voice was	harsh	and	rapid	as he answered. ‘War! No, no – that is something bigger than a man’s hand. [...]’	HAM 84
---	--------------	-----	--------------	---	-----------

Ebenfalls mit einem Grundparameter, **loud**, wird **harsh** in WAVW 114 kombiniert. Beide Labels stehen in Komparativform und kennzeichnen somit einen Stimmwechsel. Der Sprecher beginnt seinen Turn nämlich mit einer leisen Stimme, mit der Intensität, in der seine Aggression aufflammt, ändert sich auch seine Stimme. Hohe Lautstärke und harsche, rauhe Stimme sind hier wieder deutliches Merkmal von ANGER bzw. HATE, die in *Who’s afraid of Virginia Woolf* den Grundtenor des Stücks ausmachen.

GEORGE. No. (<i>He starts quietly but as he goes on his tone becomes</i>	harsher,	<i>his voice</i>	louder.)	Well, it's an allegory, really – probably – but it can be read as straight, cosy prose ... and it's all about a nice young couple who come out of the middle-west [...] and his mouse is a wifey little type who gargles brandy all the time ... and...	WAVW 114
--	-----------------	------------------	-----------------	---	-------------

Die Labels **harsh** und **guttural** in OS 469 ergänzen sich gegenseitig. Im Grunde ist diese Zweifachmarkierung redundant, denn beide Labels stammen aus der Gruppe II der Klanglabels. **Guttural** verweist vom Wortsinn her lediglich auf den Produktionsort der Stimmqualität, [produced in the throat], wird aber ebenfalls mit etwas rauhem und kratzendem assoziiert. Obwohl die Szene, in der die Sprecherin auf das Auffinden eines „second body“, also auf einen Mord, verweist, die Manifestation von Emotionen vermuten lassen könnte, beschreibt das Beispiel eine habituelle Stimme, was sich an der Verwendung des Possessivdeterminers *her* zeigt.

Now she looked up and said in her	harsh	rather	guttural	voice:	“This is the second body you've found, Mandy, since you arrived at Innocent House. [...]”	OS 469
-----------------------------------	--------------	---------------	-----------------	--------	---	-----------

Anders verhält es sich in OS 327, bei dem beide Labels in der syntaktischen Variante **harshly guttural** auftreten. Denn hier zeigen sich durch die Stimmqualität deutlich die Emotionen der Sprecherin. Die Rückkehr zur **normal voice** bestätigt, daß es sich zuvor um eine situationelle Stimmangabe mit paralinguistischer Bedeutung handelt. Die Objektsprache „Why did you come here?“ wäre ohne den metasprachlichen Kommentar neutral. Erst durch die Stimmangabe wird dem Leser verdeutlicht, daß die Frage Claudia Etiennes als Vorwurf und Antipathiebekundung zu werten ist.

Claudia's voice was	harshly	guttural.	“Why did you come here?” [...] Claudia Etienne had found her normal voice .	OS 327
---------------------	----------------	------------------	--	--------

Als Unterstützung des Imperativs setzt Cato in CAEW 297 seine Stimme ein. Die Marker [severe], [cruel] und [unkind], die man mit der Stimmqualität **harsh** automatisch assoziiert, lassen den negativen Imperativ besonders scharf und nachdrücklich erscheinen. Dabei zeigt die Objektsprache „Don't waste your emotions, Quintus Scipio“ schon auf eine negative Sprecherhaltung hin, die durch den Stimmklang nur noch unterstützt wird. Man muß allerdings beachten, daß es sich hier nicht nur um eine situationelle Stimmangabe handelt, die

paralinguistisch-pragmatische Funktion hat, sondern die **harsh and toneless voice** die habituelle Stimmqualität der Figur repräsentiert, die wie bei OS 469 durch einen Possessivdeterminer gekennzeichnet wird²⁵. Auf der akustischen Ebene trägt **toneless** die Marker [dull] und [flat] (ALD). Die Stimme zeigt wenig Tonhöhenmodulation und ein vibrierendes Timbre ist nicht vorhanden. Eine **harsh voice** könnte diese akustischen Parameter auch gar nicht erfüllen, denn die Reibekomponente schließt diese aus. Paralinguistisch bedeutet **toneless** wiederum Abwesenheit von Emotionen (DCE und ALD), wobei man hier präzisieren und auf die Abwesenheit positiver Emotionen und Einstellungen zum Hörer einschränken muß, die durch **harsh** vorgegeben sind.

“Rot the <i>lex Labiena!</i> ” cried Metellus Scipio. “Don’t waste your emotions, Quintus Scipio,” said Cato in his	harsh	and	toneless	voice.	CAEW 297
---	--------------	-----	-----------------	--------	-------------

Eine Verbindung von **harsh** und dem wertenden Label **queer** liefert das Beispiel REB 224. Die Wertung ist in diesem Fall ein Indiz für die Abweichung von der habituellen Stimmqualität und erinnert an ein weiter oben zitiertes analoges Beispiel des Romans, in dem die Stimme als **rough, not his voice at all** (REB 152) markiert wird. Die emotionale Veränderung, der ANGER des Sprechers, drückt sich wie in REB 152 in einer rauhen Stimmkomponente aus. Die Definition von **queer** als „strange or difficult to explain“ (DCE) deutet an, daß die Ich-Erzählerin und Hörerin auch hier die paralinguistische Bedeutung des Stimmqualität nicht genau einordnen kann. Hinter **queer** steckt also nicht nur eine Wertung, sondern auch das Nichtbenennbare und Befremdliche der Stimme. Insgesamt wird also Stimmklang mit Sprecherhaltung und Effekt auf die Hörerin vermittelt. Die Stimmdarstellung bezieht sich auf weitere stimmliche und mimische Beschreibungen Maxims, der in dieser Szene aus *Rebecca* mit extremen Gefühlen auf das Maskenball-Kostüm der Ich-Erzählerin reagiert, das seine erste Frau Rebecca vor Jahren trug. Weder die Ich-Erzählerin noch der Leser verfügt an dieser Romanstelle über genügend Informationen, um die Reaktion Maxims deuten zu können. Insofern dienen die Beschreibungen von Stimme und Mimik dazu, die Dramatik zu erhöhen und den Spannungsbogen weiter zu spannen.²⁶

²⁵ Catos Stimme wird zudem an weiteren Stellen in *Caesar’s Women* ähnlich beschrieben, so daß es sich hier wirklich um eine habituelle Stimmqualität handelt, die die Figur mit einer permanenten Aggressivität ausstattet: „Cato announced in a **loud, harsh, unmusical** voice“ (CAEW 26) und „said Cato in that same **hard harsh** voice“ (CAEW 159). Somit wird dem Leser durch die Stimmdarstellung, die im Text weit auseinanderliegen und Kohäsion zeigen, ein Charakterbild vermittelt.

²⁶ Jede einzelne Darstellung der nonverbalen Kommunikation dieser Szene stehen für die Emotion ANGER und HATE: „Maxim had not moved. He **stared up at me**, his galss in his hand. There was **no color in his face**. It was **ashen white** [...]. Then Maxim moved forward to the stairs, his **eyes never leaving my face**. [...] His **eyes**

'What are you standing there for?' he said, his voice	harsh	and	queer	'Didn't you hear what I said?'	REB 224
---	--------------	-----	--------------	--------------------------------	---------

In MC 128 steht **harsh** ebenfalls nicht nur für einen rauhen Stimmklang, sondern ist Ausdruck von zugrundeliegenden Emotionen. Die Kombination mit **bitter**, eine metaphorische Übertragung des eigentlich den Geschmackssinn betreffenden Adjektivs auf einen Gefühlszustand („feeling [angry], [jealous], and [upset] because you think you have been treated unfairly“ DCE) unterstreicht diese emotionale und attitudinale Komponente. In ihrer Gesamtheit ist die Beschreibung einer langfristigen Stimmveränderung, die durch **crept into his voice**, sowie den Textzusammenhang angezeigt wird. Die Stimmqualität ist der akustische Ausdruck der inneren Verbitterung der Figur, es wird also über die Stimme auf die Charakterveränderung der Figur verwiesen.

I never heard Wee Willie Winkie in his prime. After his blind-eyed bereavement, his sight gradually returned; but something	harsh	and	bitter	crept into his voice.	MC 128
---	--------------	-----	---------------	------------------------------	--------

9.2.3.3. Komplexe Stimmdarstellung mit *harsh*

Im Beispiel IJG 61 wird **harsh way of speaking** als Merkmal eines College-Akzents und damit indirekt mit einer diastratischen Angabe, die die Sprecherin einer bestimmten sozialen Schicht zuordnet, kombiniert. Die Sprecherin ist offensichtlich Absolventin eines prestigeträchtigen Colleges, eine genaue Zuordnung wird jedoch nicht gegeben, da die Stimme dem Leser durch das Bewußtsein einer Erzählerfigur vermittelt wird, die von einiger Distanz die Stimme der ihr unbekannteren Sprecherin wahrnimmt. Die Stimmdarstellung beruht also auf Vermutungen, die der Erzähler aufgrund des akustischen Eindrucks gewinnt. Dabei wird indirekt auch eine Charakterwertung der Figur vorgenommen, die die paralinguistische Ebene von **harsh** aktiviert. Durch die Art ihres Sprechens erhält die Figur überhebliche und aggressive Züge, Charaktermerkmale, die sich durch die gesamte Kurzgeschichte

blazed in anger. His face was still ashen white. [...] 'It's the picture,' I said, **terrified at his eyes, at his voice.** [...] When Maxime spoke again **I did not recognize his voice.** It was **still** and **quiet**, and **icy cold, not a voice I knew.** [...] His eyes were the only living things in the **white mask of his face** [...] he said, his **voice harsh and queer.** (REB 223/24). Direkte lexikalische Kohäsion besteht zwischen „**I did not recognize his voice**“, „**not a voice I knew**“ und dem Label **queer**, die alle auf das Moment der Entfremdung zwischen der Ich-Erzählerin und ihrem Mann verweisen.

hindurchziehen, und das Verhältnis zu ihrem Gesprächspartner bestimmen.²⁷ Auch hier steht der Stimmklang indirekt für zentrale Persönlichkeitsmerkmale, was darauf verweist, daß die beiden Parameter in der realen Welt untrennbar verbunden sind.

She had a	harsh	way of speaking –	perhaps the accent of the school, Roedean or Celtenham Ladies' College,	which she had not long ago left	TIJG 61
-----------	--------------	--------------------------	--	---------------------------------	---------

Die Dreifachkombination **woman's harsh scream** in UJW 164 zeigt eine der möglichen Kollokation von **harsh** mit einem Sprechnamen. Auf der paralinguistischen Ebenen ist die Stimme hier Ausdruck von Angst und Panik, die sich auch aus dem Kontext – die schreiende Frau ist in einen Verkehrsunfall verwickelt – ergibt. Dabei ist diese Bedeutung in **scream** schon durch den Marker [fear] gekennzeichnet und auch **harsh** steht für negative Emotionen. Das Label **woman's** dient hier lediglich zur Sprecheridentifizierung. Die Stimmdarstellung ist zusammen mit der Geräuschbeschreibung „the squeal of braking tyres“ als Lautimpression zu lesen, die dem Leser die spannungsgeladene Atmosphäre der Unfallsituation vermitteln soll. Gleichzeitig wird durch „smell of petrol“ auch die olfaktorische Wahrnehmungsebene einbezogen, so daß der Leser unmittelbarer am Geschehen beteiligt wird.

There was a smell of petrol, a	woman's	harsh	scream,	the squeal of braking tyres.	UJW 164
--------------------------------	----------------	--------------	----------------	------------------------------	---------

Das Label **strangled**, das in OS 65 zu **harsh** tritt, gibt einen Hinweis auf die Stimmproduktion, die aufgrund physiologischer Vorgänge in Angstsituationen zu einer Verengung des Vokaltrakts und einer erhöhten Stimmlippenspannung führen. Der so produzierte Stimmton wird als **strangled** wahrgenommen, also so „als ob es einem die Kehle zuschnürt“. Die rauhe Stimme entsteht dabei durch die unregelmäßige Stimmlippen-schwingung. Die Stimmqualität wird in diesem Beispiel als **hardly recognizable as human, disembodied** und **alien** empfunden und damit sehr stark negativ bewertet. OS 65 beschreibt die Stimme einer Romanfigur, die einen Herzinfarkt erleidet und in Panik um Hilfe ruft. Die drei wertende Stimmmarkierungen beziehen sich also primär auf die Unartikuliertheit der Stimme, die im Hörer wiederum Angstgefühle auslösen. Der Vergleich mit einem **waterman shouting from the river** läßt sich nur aus dem Textzusammenhang erschließen. Der Roman spielt im Umfeld eines an der Themse gelegenen Verlage, von dem aus man die Rufe der Schiffer hören kann, die im allgemeinen wohl als rau empfunden werden, wobei hier

²⁷ Vgl. zu diesem Beispiel auch das Kapitel „Figurendarstellung“.

natürlich auch stereotype Vorstellungen verarbeitet werden. Durch die Mehrfachmarkierung wird in dieser Szene die Dramatik der Situation unterstrichen, wodurch sich die Spannung für den Leser erhöht.²⁸

He had given one call, but in a voice that was	so harsh	and	strangled	that it was hardly recognizable as human,	and she thought she was hearing some waterman shouting from the river . It had taken her a couple of seconds to realize that this disembodied, alien voice was calling her name.	OS 65
--	-----------------	-----	------------------	--	--	-------

Als letztes Beispiel sei hier noch auf die Beschreibung der kollektiven Männerstimme in BNW 101 hingewiesen, die an gleicher Stelle analog zu den Frauenstimmen stehen, die als **shrill neighing treble** auftreten. Auch die Männer befinden sich in einem Zustand der Ekstase, ihre Aggressivität zeigt sich in dem Label **fiercely** und in dem **harsh metallic unison**. Wie bei den Frauenstimmen geht es hier nicht um die Modifikation von direkter Rede, sondern lediglich um die Darstellung der aggressiven Stimmung, die unterschwellig in der Massenhysterie vorhanden ist. Die negative Bedeutung von **harsh** wird also herausgekehrt, **metallic** verweist durch seine Marker [rough], [hard], und [unpleasant] (ALD), ebenfalls auf einen unschönen Klang, der die Aggressivität unterstreicht.

There was a sudden startling burst of singing – hundreds of	male	voices	fiercely	in	harsh	metallic	unison.	BNW 101
---	-------------	--------	-----------------	----	--------------	-----------------	---------	---------

9.2.4. Klanglabel *croak*

Das Klanglabel **croak** ist vor allem durch seine Marker [rough], [hoarse] und [deep] mit den anderen Labels der Gruppe II verbunden. Zusätzlich bieten die Wörterbuchdefinitionen Klangvergleiche mit den Lauten von [frog] und [raven], sowie mit [sore throat] den Hinweis auf Stimmstörungen aufgrund gesundheitlicher Probleme. Hier liegt auch eine Parallele zu **hoarse**, das über die gleichen Marker verfügt.

²⁸ Die Beispiel UJW 164 und OS 65 stammen von derselben Autorin. In beiden Fällen setzt James zur Spannungssteigerung durch **harsh** markierte Stimmen ein. Es wäre sicherlich interessant systematisch zu untersuchen, welche Stimmarkierungen in weiteren *crime* oder *mystery novels* verschiedener Autoren eingesetzt werden und ob diese in der Imagination des Lesers zum Spannungsaufbau beitragen.

9.2.4.1. Einfachmarkierung mit *croak*

Zeitlich begrenzt, da gesundheitsbedingt, ist die Stimmqualität der Sprecherin in NW 246. Der Text liefert hier mit „She had a cold, [...]“ die Erklärung für die Stimmqualität, die in der verbalen Form **croaked** eingesetzt wird. Hier kommt der Marker [sore throat] zum Tragen, so daß die Stimmangabe hier rein informativer Natur ist, und keine emotionale oder attitudinale Bedeutung trägt.

He phoned her home number. It had rung about fifteen times, and he was just about to put the receiver down, when Robyn's voice	croaked,	‘Hallo?’	She had a cold , probably flu. She sounded extremely cross. She had been asleep, she said.	NW 246
--	-----------------	----------	---	--------

Die Sprecherin in GOW 238 zeigt in der Stimme aber körperliche Erschöpfungszustände – die allerdings auch auf seelische Anspannungen hindeuten, und der Stimme somit auch emotionale Informationen zuweisen. Die Erschöpfung offenbart sich nicht nur in der Stimme, die aufgrund der fehlenden Kraft und des mangelnden Atemdrucks nur rauh hervorgebracht werden kann, sondern auch in den optischen Faktoren, wie dem ausdruckslosen Gesicht, den tiefliegenden, roten Augen. Das Lexem **weariness**, daß für die Beschreibung der Augen eingesetzt wird, nennt explizit den Zustand der Erschöpfung. Steinbeck läßt den Leser hier optisch und akustisch an dem Leid der Figur teilhaben, durch die explizite Darstellung entsteht in der Vorstellung des Lesers ein eindrückliches Figurenbild, mit dem der Autor das Mitgefühl des Lesers auszulösen versteht.

“My God, Ma, you sick?” Her face was stiff and putty-like , and her eyes seemed to have sunk deep into her head , and the rims were red with weariness . Her feet touched the ground and she braced herself by holding the truck-side. Her voice was a	croak.	“Ya say we’re acrost?”	GOW 238
--	---------------	------------------------	---------

Ebenfalls aus *The Grapes of Wrath* stammen die folgenden Beispiele, die beide die Stimme des Jungen beschreiben, der in der Schlußszene des Romans mit seinem im Sterben liegenden Vater in einer alten Scheune auf die Familie Joad trifft. Auch hier kann **croaked** und auch **croaking monotone** als Zeichen von Erschöpfung, aber auch von Resignation, Schicksalsergebenheit und immenser Trauer gewertet werden. Die letzten Aspekte scheinen vor allem durch **monotone** bestätigt zu werden, denn die gleichbleibende Sprechweise und die fehlende Rhythmisierung deuten eben auf eine resignierte Haltung und die Emotion SADNESS hin. Auch hier wird die Stimmdarstellung eingesetzt, um durch die implizit

beschriebenen Emotionen im Leser Reaktionen wie Bestürzung, Trauer und Mitgefühl auszulösen.

There were two figures in the gloom; a man who lay on his back, and a boy sitting beside him, his eyes wide, staring at the newcomers. As she looked, the boy got slowly up to his feet and came toward her.	His voice	croaked.		“You own this here?” [...]	GOW 474
[...] “Thank ya,” she said. „What’s the matter’th that fella?”	The boy spoke in a	croaking	monotone.	“Fust he was sick – but now he’s starvin’.”	GOW 474

Eine Parallele zu GOW 474 liefert der Textbeleg SNSM 213, bei dem **flat** semantisch gesehen **monotone** entspricht, da beide Labels auf der akustischen Ebene für fehlende Tonhöhenmodulation stehen. Hier erklärt sich die Stimmqualität aus dem Textzusammenhang jedoch so, daß die unmodulierte, krächzende Stimme nicht auf Gefühlsbewegungen schließen läßt, sondern die Beeinträchtigung der Stimme nach einer durchzechten Nacht beschreibt. Es handelt sich damit ebenfalls um eine „körperliche“ Ursache, ähnlich dem Effekt, der durch eine Erkältung ausgelöst wird. Der Vergleich der Beispiele GOW 474 und SNSM 213 verdeutlicht, wie wichtig der Kontext für die Interpretation von Stimmbeschreibungen ist. Die Polysemie von Stimmen tritt klar hervor und zeigt, daß es in der Regel keine Eins-zu-Eins-Zuordnung von Stimmklang und zugrundeliegender emotionaler und attitudinaler Bedeutung gibt.

Every night he went out with Ambergate to get drunk [...]. His head ached [...]. “Ernie,” Arthur said in a	flat	croaking	voice	to Ambergate, “untie me.”	SNSM 210/213
--	-------------	-----------------	-------	---------------------------	-----------------

9.2.4.2. Zweifachmarkierung mit *croak*

Alle oben genannten Beispiele sind situationelle Stimmangaben. Die folgenden Zweifachkombinationen verweisen hingegen auf die habituelle Stimmqualität einer Figur aus Rushdies *The Moor’s Last Sigh*. Die Stimmbeschreibung ist dabei aufs engste mit der Beschreibung des Äußeren der Figur verbunden. An unterschiedlichen Textstellen wird auf die krächzende Stimme verwiesen, wobei auch immer wieder der Vergleich mit einem Frosch bemüht wird,

der ja auch als Marker [frog] im Label enthalten ist. In der Kombination von **guttural croak** in MOOR 293 bedingen und verstärken sich die beiden Labels gegenseitig. Beide entstammen der Gruppe II, wobei **guttural** auf impressionistische Weise Produktionsort und Produktionsart, [deep in the throat], benennt, die zu der rauhen, krächzenden Stimmqualität von **croak** führt. Die Konstruktion **that guttural croak of his** zeigt deutlich, daß dies die charakteristische Sprechweise der Figur ist.

'First class,'	he said in that	guttural	croak	of his.	MOOR 293
----------------	-----------------	-----------------	--------------	---------	-------------

Zuvor wurde die Stimme schon als **frog's croak**, also mit einem expliziten Tiervergleich beschrieben. Die Textstelle ist zudem ein eingängiges Beispiel für die Verknüpfung von Stimme und Aussehen, den in Parallelismus zur Beschreibung der Stimme wird auch die Beschreibung der Lippen – „fat frog's lips“ und der Augen – „froggy eyes“ – des Sprechers betrieben. Der Gesamteffekt, den der Autor dadurch bei seinem Leser auslöst, ist von Ablehnung geprägt, denn eine solche Stimme und ein solches Aussehen schwören eher Antipathie als Sympathie hervor. Die „speech“ der Figur, also ihr Redehalt, ist zudem „foul-tongued, terrifying, lethal“. Die gesamte Figurendarstellung basiert auf der stereotypen und phobiegesteuerten Vorstellung, daß Frösche ekelerregende und abstoßende, aber gleichzeitig auch furchteinflößende Tiere sind. Auf die anderen Figuren wirkt er in der Tat einschüchternd, denn seine „commands could not be gainsaid“. Unterstützt wird dieser Effekt noch durch andere körperliche Faktoren: die eindeutig pejorative Beschreibung der Körperfülle als „burglar's sack“, sowie die Zungenbewegung, die implizit wieder an die von Fröschen erinnert, die Gier in den Augen, die plumpen Finger und das breite zahnfleischzeigende Lächeln, all diese Merkmale verstärken die Antipathie. Selbst die Mutter des Ich-Erzählers diffamiert die Figur als „This little frog-face“ (MOOR 233). Durch diese Beschreibung, die die Figur zudem unter dem Schlagwort „Frog King“ subsumiert, ist sie in der Vorstellung des Lesers unverrückbar negativ gezeichnet. Gleichzeitig erscheint die Figur des Raman Fielding als eine Art Karikatur, die beispielsweise auch der Hinweis auf sein Telefon dessen „receiver looked like a bright green plastic frog, and croaked instead of ringing“ (MOOR 233) unterstützt wird. Akustische, optische und charakterliche Ausgestaltung der Figur werden hier emphatisch eingesetzt, um das Bild einen bestimmten Figurentypus zu suggerieren.

<p>Mostly he was brooding stillness; but every so often, goaded by some visitor's injudicious remark, speech would burst from him, foul-tongued, terrifying, lethal. And in his low cane chair with his great belly slung across his knees like a burglar's sack, with his</p>	<p>frog's</p>	<p>croak</p>	<p>of a voice</p>	<p>bursting through his fat frog's lips and his little dart of a tongue licking at the edges of his mouth, with his hooded froggy eyes gazing greedily down upon the little beedi-rolls of money, [...], and which he rolled lusciously between his plump little fingers until at length he broke slowly into a huge, red-gummed smile, he was indeed a, a Mainduck Rajay whose commands could not be gainsaid.</p>	<p>MOOR 232</p>
---	----------------------	---------------------	-------------------	--	---------------------

9.2.5. Klanglabel *gruff*

Auch **gruff** ist ein typisches Label, daß neben einer akustischen auch eine paralinguistisch-pragmatische Bedeutung trägt. Da **gruff** sich in seiner Primärbedeutung auf „coarse-grained; containing coarse or rough particles“ (OED)²⁹ bezieht, handelt es sich um eine metaphorische Übertragung aus dem Materialbereich. Das Geräusch, das beispielsweise das Laufen über ein solch beschaffenes Material bewirkt, wird nochmals auf die Stimme übertragen, die dann mit den Labels [rough] [hoarse] oder [guttural] versehen wird. Gleichzeitig ist diese Stimmqualität ein paralinguistisches Zeichen. Personen, die mit einer **gruff voice** sprechen, zeigen deutlich ihre Verärgerung oder vermitteln dem Gesprächspartner eine abweisende Haltung. Diese Kennzeichnung der *manner* läßt sich aus den Markern [rough, surly, or sour in aspect of manner] (OED) erkennen.

9.2.5.1. Einfachmarkierung mit *gruff*

Der zuletzt genannte Aspekt steht bei BNW 178 im Vordergrund. Es geht hier nicht um die Darstellung einer individuellen Stimmqualität, sondern der Stimmklang ist situationeller Art

²⁹ Vgl. hierzu auch Aarts/Calbert, *Metaphor and Non-Metaphor. The Semantics of Adjective-Noun Combinations*, 34. Hier wird das Adjektiv *coarse* (zusammen mit *fine, powdery, granular*) als [e substance] → [e texture] bezeichnet, womit der Bezug zur Oberflächenstruktur nochmals bestätigt wird. Zur genaueren Erläuterung dieser Klassifizierung siehe Kapitel „Metaphern und Vergleiche“.

und erschließt sich aus der Textsituation, die John und Lenina in einer heftigen Auseinandersetzung zeigen. Johns Frage „What is it?“ wirkt durch seine Art des Sprechens, die hier durch das *manner adverb* **gruffly** gekennzeichnet wird, besonders unfreundlich und läßt auf eine beleidigte, unversöhnliche Haltung schließen. Ohne das Kontextwissen und ohne die metasprachliche Modifikation wäre die direkte Rede als wertneutrale Frage zu verstehen.

‘John.’ ‘What is it?’	he asked	gruffly.	‘I wonder if you’d mind giving me my Malthusian belt.’	BNW 178
--------------------------	----------	-----------------	--	------------

Für die klangliche Ebene steht **gruff** jedoch in dem Beispiel SNSM 93, bei dem die Figur die Stimme der Art des vorgetragenen Textes anpaßt. In dieser Szene verstellt Arthur nämlich seine Stimme, um seinem fünfjährigen Neffen eine Gruselgeschichte zu erzählen. Um diese authentisch zu gestalten, macht er seine Stimme rau und kehlig, und produziert im Laufe der Geschichte „weird sounds with his throat“ (SNSM 94). Ein Bezug zu Stimmqualität und Wortinhalt besteht hier bei der Beschreibung der Fenster als „winders that creaked“, denn **creak** benennt wie **gruff** eine knarrende bzw. reibende Geräuschkomponente. Hier spielt sicher das Stereotyp eine Rolle, daß man mit einigen Figuren aus Horror- oder Gruselfilmen solche Stimmqualitäten assoziiert. Der gewünschte perlokutionäre Effekt, den Arthur durch den linguistischen und paralinguistischen Kommunikationskanal auslösen möchte und auch tatsächlich auslöst, zeigt sich im Kommentar der Mutter „[...] you’ll frighten the poor little bogger to death“, sowie an der Mimik und den nervösen Handbewegungen des Kindes selbst: „William looked at him with full white eyes, hands curling and uncurling near an empty plate, his face round and pale, his lips parting wider and wider as the story unfolded“ (SNSM 94).

“Now then, yer little bogger, let me tell yer a story.” He accentuated his	gruff	voice.	“Once upon a time – [...] – there was a bad man who lived in a dark wood, in a gret big castle, wi’ water drippin’ down the walls, and spiderwebs as big as eiderdowns in every corner, winders that creaked and trapdoors everywhere that swallered people up if they made a false move ...”	SNSM 93
--	--------------	--------	--	------------

9.2.5.2. Zweifachmarkierung mit *gruff*

In der Charakterisierung UJW 132 kombiniert die Autorin Lautstärke **loud** und **gruff**. Dabei unterstreicht die große Lautstärke den unfreundlichen Effekt, den **gruff** hervorruft, denn auch überhöhte Lautstärke wird in der Regel als Unfreundlichkeit aufgefaßt. Obwohl die Sprecherin mit ihren Worten dem Drängen ihrer Gesprächspartnerin nachgibt, und „that friend of yours“ – durch das Demonstrativum *that* eine an sich schon etwas despektierliche Wortwahl – gestattet zu Besuch zu kommen, so vermerkt der Text durch Stimmangabe und die zusätzlichen Kommentare „capitulation [...] ungraceful“ und „invitation grudging“, daß die Sprecherin als unfreundlich und ruppig empfunden wird. Durch die Gedankenpräsentation der Hauptfigur Cordelia wird zudem deutlich, daß sich in der Stimme der Widerwillen der Figur äußert („Cordelia could guess what it had cost her to give it.“). Dadurch wird dem Leser die paralinguistische Bedeutung der Stimme nochmals explizit erklärt. Anscheinend verspüren Autoren an vielen Stellen das Bedürfnis, das Verstehen der Stimmangaben „abzusichern“. Solche emphatischen Strukturen dienen also dem reibungslosen Ablauf des Decodierungsprozesses.

Suddenly the woman spoke in a	loud	and	gruff	voice	looking straight ahead. ‘That friend of yours, the boy who came here. He left his address. He said he wouldn’t mind sitting with the doctor on a Sunday if I wanted a break; [...] Tell him he can come over if he wants to.’ The capitulation was ungracious, the invitation grudging . Cordelia could guess what it had cost her to give it .	UJW 132
-------------------------------	-------------	-----	--------------	-------	---	------------

9.2.5.3. Komplexe Stimmdarstellung mit *gruff*

Die Beschreibung der Stimme des Tom Buchanan aus *The Great Gatsby* kombiniert in GG 121 **gruff** mit einem weiteren Label der Gruppe II, **husky**, sowie mit dem Adjektiv **muffled**, das auf eine gedämpfte Stimme hinweist. Dieser letzte Aspekt hängt wohl damit zusammen, daß sich eine räumliche Distanz zwischen Hörer und Stimmproduzenten befindet, da sich letzterer in der „hall“ des Hauses befindet, so daß die Akustik der Räume diesen Effekt hervorruft.

Simultaneously I heard his voice,	gruff,	muffled,	husky,	at the hall telephone.	GG 121
-----------------------------------	---------------	-----------------	---------------	------------------------	--------

Die Kombination von **gruff** und **husky** wird bereits bei der Einführung der Figur als Kennzeichen der habituellen Stimme angeführt. Die Registerangabe **tenor** legt die für einen Mann relativ hohe Tonlage fest. Diese Stimme gewährt zudem mit „fractiousness“ und „paternal contempt“ tiefe Einblicke in den Charakter der Figur. Die Stimme ist somit äußerer Ausdruck der inneren Verdrießlichkeit und der verachtenden Art, mit der die Figur anderen Menschen begegnet. Die paralinguistische Komponente von **gruff** steht hier im Vordergrund. Auch die vom OED genannte Ursache einer **husky voice** [effect of [...] violent emotion], die ja eigentlich zeitlich begrenzt ist, scheint hier anzuklingen, da die Figur des Tom Buchanan immer latent aggressiv ist. Die eigentlich situationsabhängige Emotion mit ihrer stimmlichen Ausprägung ist bei ihm zur permanenten Eigenschaft geworden. Die Beschreibung des Äußeren verstärken die negative Wirkung, der „hard mouth“ und die „shining arrogant eyes“ sowie der „cruel body“ betonen die aggressive Härte der Figur. Beim Leser rufen Stimme und Aussehen klar Ablehnung hervor.³⁰

Now he was a sturdy straw-haired man of thirty with a rather hard mouth and a supercilious manner . Two shining arrogant eyes had established dominance over his face and gave him the appearance of always leaning aggressively forward. [...] It was a body capable of enormous leverage – a cruel body . His speaking voice , a	gruff	husky	tenor,	added to the impression of fractiousness he conveyed. There was a touch of paternal contempt in it, even toward people he liked – [...]	GG 13
---	--------------	--------------	---------------	---	-------

9.2.6. Klanglabel *raucous*

Das Label **raucous** zeigt durch seine Marker [hoarse] [rough] und [harsh-sounding] seine Zugehörigkeit zur Gruppe II der klangbeschreibenden Labels. Zudem wird die mit der Reibekomponente einhergehende hohe Lautstärke als unangenehm empfunden, dafür steht der Marker [unpleasantly loud].

³⁰ Vgl. auch das Kapitel „Figurendarsellung“.

9.2.6.1. Einfachmarkierung mit *raucous*

Das Label **raucous** wird in den Wörterbüchern nicht explizit mit einer paralinguistischen Angabe versehen. Daß es aber wie andere Labels dieser Gruppe attitudinale Bedeutung tragen kann, zeigt das Beispiel SNSM 166, in dem Arthur zum einen seinem Unmut über das Wetter zum Ausdruck bringt, zum anderen aber auch die latente Antipathie gegenüber seinem Onkel spürbar wird, auf den der narrative Textteil der Szene eingeht. Hier dient die Stimmangabe quasi als Bestätigung des Erzählerkommentars.

<p>At half-past eight his Uncle George came into the pub. Arthur knew him for a sponger and disliked him but, under the circumstances, called out and treated him to a pint. George filled his pipe, and complained that the weather was bad. He wanted rain. “Don’t come it,” Arthur said</p>	<p>raucously.</p>	<p>“We ‘ad about fifteen inches last week. The ground’s still soppin’ wet.”</p>	<p>SNSM 166</p>
--	--------------------------	---	-----------------

9.2.6.2. Zweifachmarkierung mit *raucous*

In OS 94 geben die Labels **raucous** und **foreign** nicht die Stimme einer Einzelperson wieder, sondern die Impression, die die Stimmen der Venezianer als Gesamtphänomen hinterlassen. Für die fünfzehnjährige Figur, deren Eindrücke während eines Venedigaufenthalts hier wiedergegeben werden, steht die akustische Ebene der Wahrnehmung im Vordergrund, da sie die italienischen Wortbedeutungen selbst nicht entschlüsseln kann. Daraus erklärt sich das Label **foreign**, in dem neben der Bedeutung „fremd“ aber auch ein „befremdlich“ anklingt. Die Tatsache, daß die Sprecherin die gesamte Geräuschkulisse der Stadt als „constant noise“ empfindet, deutet ebenfalls auf ein Moment der Befremdlichkeit hin. Obwohl die Labels additiv zu verstehen sind, kann doch ein Zusammenhang erstellt werden. Der Effekt der Stimme entsteht, weil die häufig bei Italienern auftretende Stimmqualität **raucous** in der „akustischen Welterfahrung“ der Figur eine Normabweichung darstellt und weil die Wahrnehmung allein auf die paralinguistische Ebene reduziert ist, die damit umso eindrücklicher wirkt. Die optische Beschreibung der „dimly lit old churches“, die implizite Klangbeschreibung des Bewegungsverbs „shuffle“ und der Einblick in die psychische Verfassung der Sprecherin, „the terror of losing her father“, deuten zusammen mit impressionistischen Stimmendarstellung auf eine verängstigte Figur hin. Somit wird in einem

recht kurzen Textabschnitt über den akustischen und optischen Kanal und über direkte Beschreibung der Emotionen eine komplexe Innenschau der Figur entworfen.

Her impression was of constant noise,	raucous	foreign	voices,	the terror of losing her father in the crush, of dimly lit old churches in which the attendant would shuffle to switch on the light and illumine a fresco, a painting, an altarpiece.	OS 94
---------------------------------------	----------------	----------------	---------	---	----------

Eine längerfristige Veränderung der Stimmqualität beschreibt MC 446. Die Stimme der Sprecherin ändert sich dabei insofern, als daß sich ihre Stimmqualität und ihre Lautstärke ihren „Gesprächsinhalten“ angleicht. In diesem Textausschnitt aus *Midnight's Children* arbeitet Rushdie mit Assoziationen, die Thematik und Stimme miteinander in Verbindung setzen. So wie der anfangs wohl eher harmlose „gossip“ der Sprecherin immer mehr in die Fäkalsprache abgeleitet („scatological“), damit also die Thematik „rauher“ wird, so wird auch ihre Stimme rauher und lauter. Diesem Beispiel kann man gut die negative Konnotation von **raucous** entnehmen.³¹

Durga, however, flourished: her gossip grew more scatological, her voice	louder	and	more raucous,	until at last she reminded me of Reverend Mother in her later years, when she expanded and my grandfather shrank.	MC 446
--	---------------	-----	----------------------	---	-----------

9.2.6.3. Komplexe Stimmdarstellung mit *raucous*

Eine semantische Verbindung besteht im Beispiel FC 57 zwischen den Adjektiven **thick** ([deep] [hoarse] [guttural] [throaty] [husky] [-clear]) und **raucous**, die beide der Gruppe II der Klanglabels zuzuordnen sind. Sie stehen auf klanglicher Ebene primär für die rauhe, krächzende Stimmqualität. Ihre implizit vorhandene Lautstärkemarkierung wird durch das Sprechnommen **cries** verstärkt, denn Schreien verlangt nach erhöhter Lautstärke. In Verbindung mit **cries**, steht neben dem akustischen Bild auch die paralinguistische Bedeutung des Nomens. Es kann Ausdruck von Schmerz und Wut, aber auch von Freude und Überraschung sein. Das ALD faßt diese Vielschichtigkeit unter dem Marker [strong feeling] zusammen.

³¹ Eine solche Veränderung der habituellen Stimme wurde zuvor schon für MC 128 verzeichnet („something harsh and bitter crept into his voice“). Bei Rushdie werden charakterliche Veränderungen demnach mit Stimmmarkierungen verbunden.

Im Textbeispiel steht die Beschreibung für die trotzigen Schreie des hyperaggressiven Kindes Ben, die durch den Possessivdeterminer „his“ als habituelle Stimmqualität dargestellt werden. Seine Aggression zeigt sich sowohl stimmlich, als auch in der Beschreibung der körperlichen Handlung – an der Art wie Ben an der Vergitterung, die, nachdem er fast aus dem Fenster gestürzt war zur Sicherheit eingebaut wurde, rüttelt. Auch die Handlungsverben *grip* und *shake* enthalten einen impliziten Hinweis auf aggressives Verhalten.³²

Heavy bars were put in, and there Ben would stand on the sill, gripping the bars and shaking them , and surveying the outside world, letting out his	thick	raucous	cries.	FC 57
---	--------------	----------------	---------------	----------

In FC 112 werden wie in MC 446 Lautstärke **loud** und Stimmqualität **raucous** verbunden. Hinzu treten die Adjektive **jeering** und **jokey**. Die damit gezeichnete lustige Stimmung der Familie, in der aber gleichzeitig höhnisch-verachtende Töne wahrnehmbar sind, spiegelt sich in den rauhen, krächzenden Stimmen. Auf den Leser wirkt diese Szene beklemmend, da die Autorin an dieser Stelle mit einer Gratwanderung zwischen Sympathie und Antipathie spielt. Der Leser weiß, daß die Familie in *The Fifth Child* enorm unter dem unzugänglichen, aggressiven Kind Ben leidet, so daß die Szene um den „family table“ wie ein Ventil für die aufgestauten Gefühle erscheint. Dafür hat der Leser Verständnis, doch die Stimmdarstellung und auch die Tatsache, daß Ben abseits sitzt und beobachtet wird, hinterläßt einen fast bitteren Nachgeschmack. Diese Szene ist symptomatisch für den gesamten Roman, in dem der Leser in den Gewissenskonflikt der Figuren, die zwischen Verantwortung, Selbstaufgabe und Schutz der restlichen Familie schwanken, hineingezogen wird. Analog zur Szene FC 112 findet der Leser auch am Ende des Textes zu keinem abschließenden Urteil.

When they sat around the big family table, talking in their style, which was	loud	raucous	jeering	jokey	they were always looking at Ben.	FC 112
--	-------------	----------------	----------------	--------------	----------------------------------	-----------

³² Daß sich das normabweichende aggressive Verhalten des Kindes in *The Fifth Child* sowohl im Verhalten als auch in der Stimme (und sogar in der dermalen Veränderung) manifestiert, zeigen weitere Textbelege: „Ben **roared with rage, fastened like a leech** to the other nipple, and **sucked so hard** she felt that her whole breast was disappearing down his throat.“ (FC 49) und „She was holding Ben up in the air. He was **wrestling, fighting, struggling**, crying in his characteristic way, which was a **roar** or a **bellow**, while he went **yellowish white with anger – not red, like a normal cross baby**. (FC 49). Auch die Stimmangabe „[...] and find out why his speech was so **thick** and **awkward**?“ (FC 12) in dem das Label **thick**, das ebenfalls der Gruppe II angehört, analog zu **raucous** verwendet wird, deutet auf die habituelle Stimme Bens hin.

9.2.7. Klanglabel *thick*

Das Label **thick** ist streng genommen wie **small**, **big**, **huge** und **thin** eine metaphorische Übertragung eines Dimensionsadjektivs auf die Stimme. Doch ist es von seinen phonetischen Effekten wesentlich präziser definiert als die anderen metaphorischen Labels, hinter denen in der Regel die Parameter [loud] und [soft] oder ein Mehr oder Weniger an Stimmvolumen stehen. Die Definition des OED zeigt beispielsweise, daß das adjektivische Label **thick** in „transferred senses“ durch eine Vielzahl anderer Lexeme umschrieben werden kann: "Not clear; [hoarse]; having a confused or [husky] sound; indistinct, inarticulate; also of [low] pitch; [deep]; [guttural], [throaty]“. Die zentralen Lexeme des Definitionsvokabulars stammen also aus der Gruppe II, so daß es sinnvoll erscheint, das Label genau hier einzuordnen. Im Deutschen wird dieses Label in Kollokation mit der Stimme meist als „belegt“ wiedergegeben. Dieser Terminus beschreibt den Eindruck, den ein Hörer vom Klang einer solchen Stimme hat. Die Vorstellung geht dahin, daß „etwas“ auf den Stimmbändern liegt, das den reinen Klang beeinträchtigt. So erklären sich auch die englischen Marker, denn [hoarse], [husky] und [throaty] bezeichnen die Störung der normalen Stimmbandschwingung mit dem Effekt, daß die Stimme rau, heiser oder kehlig klingt.

9.2.7.1. Einfachmarkierung mit *thick*

Die Stimme wird dann als **thick** bezeichnet, wenn der Sprechapparat und der Vokaltrakte des Sprecher entweder durch eine Erkältung stark beeinträchtigt wird oder wenn negative Emotionen des Sprechers – meistens ANGER oder HATE – sich nicht unterdrücken lassen. Die paralinguistische Ebene wird durch die Marker [angry] und [upset] abgedeckt. Diese emotionale Bedeutungskomponente zeigt sich auch in den Beispielen INDI 139 und SNSM 85, in denen die Labels **thickly** die Verärgerung der Sprecher ausdrückt, die sich aus den jeweiligen Kontexten ergibt.

'Be quiet,'	said Kit,	thickly.	'You have no grasp of the matter. No idea how to handle this.' James gave a dry cough of a laugh.	INDI 139
"No,"	she cried	thickly,	"don't be daft. [...]"	SNSM 85

Für LDJIN 138 gibt der dem vierten Akt vorangestellte Nebentext die Betrunkeneheit Tyrones an („*He is drunk [...]*“, LDJIN 137), so daß die Beeinträchtigung der Stimmqualität hier auf äußeren Ursachen beruht.

TYRONE	(<i>his voice</i>	thick)	Who’s that? Is it you, Edmund?	LDJIN 138
--------	--------------------	----------------	--------------------------------	--------------

9.2.7.2. Zweifachmarkierung mit *thick*

Die Kombination **thick and hoarse** (BNW 119) wurde bereits unter dem Label **hoarse** besprochen. Eine weitere Zweifachkombination bietet **thick and uneven** im Beispiel CG 124. Zum Stimmklang tritt die Beschreibung des Tonhöhenverlaufs, der un stetig, also vom Sprecher unkontrolliert ist. Paralinguistisch betrachtet deutet dieser akustische Ausdruck auf starke negative Gefühlsbewegungen des Sprechers hin. Generell wird eine **thick voice** als Kennzeichen von Furcht, Aufregung oder Ärger verstanden, der Marker [upset] (DCE), aber auch das weiter gefaßte, nicht spezifizierte [emotion] (ALD), deuten darauf hin.

Die emotionale Bedeutung der Stimmbeschreibung wird im Korpusbeleg zuvor bereits thematisiert, als der Sprecher Derek „a little gasping sound of surprise or anger“ von sich gibt. In dieser Szene am Ende des Romans *The Cement Garden* entdeckt Derek das inzestuöse Verhältnis zwischen dem Ich-Erzähler und seiner Schwester Julie. Die Gefühlspalette des Sprechers reicht von trauriger Erkenntnis („[...] and a voice from across the room said **mournfully**, ‘Now I’ve seen it all.’ CG 124), über „surprise“ bis hin zu „anger“, der sich vor allem in der Stimmbeschreibung manifestiert und auch explizit durch „Now Derek was angry.“ (CG 125) dargestellt wird.

Derek made a little gasping sound of surprise or anger . [...] This time his voice was	thick	and	uneven.	CG 124
--	--------------	-----	----------------	--------

Ein weiteres Beispiel für das Zusammenspiel von Stimmklang und Gefühlsausdruck ist GOW 288. Das Label **tuneless**, das eigentlich die fehlende Melodie einer Singstimme bezeichnet, kann hier als logische Konsequenz des Labels **thick** angesehen werden, denn der unklare, rauhe Klang einer belegten Stimme kann niemals zu einer melodischen Stimme führen. Die paralinguistische Ebene des Klangs wird durch das Adverb **drably** bestimmt. Es handelt sich

dabei um eine metaphorische Übertragung aus dem optischen Bereich, da **drab** Dinge beschreibt, die „not bright in colour“ (DCE) sind. Das Dunkle oder Dumpfe wird hier in den akustischen Bereich übernommen. Zum einen wird dadurch nochmals die fehlende Melodik und Harmonie der Stimme thematisiert. Betrachtet man aber die Tatsache, daß **drab** auch die Bedeutung „in a way that stops you from feeling cheerful“ (DCE) enthält, so klingt hier zum anderen die Emotion SADNESS an, so daß die Stimme auch Melancholie und Traurigkeit ausdrückt. Dabei ist für den Kontext wichtig, daß nicht der Gesang einer konkreten Figur im Mittelpunkt steht – die Stimme ist nur von „[d]own below the embankment“ zu hören –, sondern daß es dem Autor hier vielmehr um das Heraufbeschwören einer melancholischen Stimmung geht, die durch das kohäsive Element der Wiederholung noch verstärkt wird. Im zweiten Beispiel erscheint das Label **dull**, das als Synonym zu **tuneless** zu betrachten ist, wobei **tuneless** selbst explizit im dritten Beispiel wiederholt wird. Dort kommt noch das Tempo-Label **slow** hinzu, das die melancholische Wirkung der Singstimme ebenfalls unterstreicht, denn auch in langsamem Sprechen bzw. Singen drücken sich Gefühle von Traurigkeit aus. Diese Szene, die nur eine impressionistische akustische Momentaufnahme darstellt, spiegelt sehr eindrücklich die gesamte von Hoffnungslosigkeit geprägte Atmosphäre von *The Grapes of Wrath* wieder. Auch hier wird dem Leser durch die emphatische Stimmbeschreibung die Stimmung erfahrbar gemacht.

Down below the embankment the sound of a	thick,	tuneless	voice,	singing drably .	GOW 288
And the	dull		voice	sang.	GOW 288
And the voice was close this time, the same	slow,	tuneless	singing.		GOW 288

In INDI 196 tritt in Form der postmodifizierenden Präpositionalphrase **with fury** zu dem Label **thick** noch die emotionale und attitudinale Bedeutung der Stimmqualität. Das Nomen **fury** mit der Definition „extreme, often uncontrolled anger“ entstammt der emotionalen Basiskategorie ANGER, kann aber auch HATE ausdrücken, was die Verwendung im Beispiel nahelegt. In der Textszene werden die sich entladende Emotionen der „attackers“ und „fighting men“ durch die Stimmqualität **thick** und zusätzlich durch die Sprechnamen „**shrieking**, [...] **yells** and **shouts**“ beschrieben. Die Sprechnamen stehen auf der akustischen Ebene für erhöhte Lautstärke, auf der emotionalen-attitudinalen Ebene verweisen sie im Text auf die oben genannten Emotionen. Auch hier handelt es sich wieder um eine Klangimpression und nicht um die Darstellung individueller Stimmen, die der Figuren-

charakterisierung dient. Die Autorin ruft im Leser durch die Beschreibung der Geräuschkulisse einer Schlacht eine Art gespeichertes Klangwissen ab, das den meisten Lesern aufgrund von filmischen Umsetzungen der Thematik bekannt sein dürfte.

Gradually, as they stole up to the Belmont stockade, Dulé distinguished different sounds, the fierce explosions of musket fire, the shrieking of the attackers, the yells and shouts and curses and groans of fighting men,	their voices	thick with fury,	the different languages reduced to meaninglessness by the struggles [...]	INDI 196
--	--------------	-------------------------	---	----------

9.2.8. Klanglabel *husky*

Das Label **husky** enthält neben der akustischen Ebene, die durch die Marker [hoarse] und [rough] eine rauhe Stimmqualität verzeichnet, weitere Merkmale, die es an den Kategorienrand rücken lassen. Die Stimmqualität bezeichnet das OED als „dry in the throat, so that the timbre of the voice is lost, and its sound approaches more or less a hoarse whisper. (An effect of continued speaking, laryngeal inflammation, or violent emotion)”. Dies bedeutet, daß die Lautstärke bei **husky** wesentlich geringer ist als bei anderen Labels der Gruppe II. Deshalb erscheint auch der Marker [quiet], der den anderen Labels fehlt. Ursache der Stimmqualität kann Überanstrengung der Stimmbänder oder der Ausdruck extremer Gefühle sein. Zudem wird diese Stimme auch als [attractive] wahrgenommen³³, ganz im Gegensatz zu dem Marker [unpleasant] von **rough**, **harsh** oder **raucous**. Die Attraktivität einer **husky voice** schwenkt dabei teilweise in den sexuellen Bereich über³⁴. Die Übersetzung bietet eine Reihe von Möglichkeiten, die von „rauh“, über „belegt“ und „heiser“ zu „rauchig“ reichen. Sie benennen jedoch alle den gleichen akustischen Effekt.

³³ Vgl. DD 370: „[...] **deep** and husky, and **not unattractive**“.

³⁴ Vgl. hierzu die Beschreibung von Margaret Thatchers Stimme als „sexy“ im Zitat von Fairclough, 183 im Eintrag zu **shrill**.

9.2.8.1. Einfachmarkierung mit *husky*

Das Korpus liefert eine Reihe von Stimmangaben, in denen **husky** als alleiniges Stimmcharakterisierungsmittel auftritt. Aus dem Textzusammenhang ergibt sich für die Beispiele in der Regel auch das *signifié* der Stimmqualität.

So verweist das Erröten der Cheryl und das Senken ihrer Augen in SW 259 auf ihre Verlegenheit. Deren stimmlicher Ausdruck ist der rauhe, heisere Klang, der hier durch **huskily** markiert ist. Der Leser wird also durch die Beschreibung des optischen und akustischen Kanals über den emotionalen Zustand der Figur informiert. Die Interpretation dieser Hinweise setzt natürlich die Kenntnis der Signale voraus, die häufig kulturabhängig sind, hier aber wohl allgemeine menschliche Kommunikationsparameter betreffen.

Cheryl blushed even more deeply, and dropped her eyes . “No,”	she said	huskily .	SW 259
---	----------	------------------	--------

In GOW 321 zeigt die Stimme der Rose of Sharon aus *The Grapes of Wrath* ihre freudige, fast ekstatische Aufregung an, als sie zum ersten Mal in ihrem Leben ein Bad genommen hat. Hier bekommt die Stimme also eine ganz andere paralinguistische Bedeutung. Für den heutigen Leser läßt sich eine gewisse Komik der Szene nicht in Abrede stellen, gleichzeitig wirkt die Figur durch den Ausdruck ihrer kindlichen, ungekünstelten Freude sehr rührend, so daß es Steinbeck, wie an vielen anderen Romanstellen, gelingt Sympathie zu wecken.

And then she looked closely at the girl. Her hair was dripping and combed, and her skin was bright and pink. [...] “You had a bath,” Ma said. Rose of Sharon spoke	huskily .	“I was in there when a lady come in an’ done it. Know what you do? You get in a little stall-like, an’ you turn handles, an’ water comes a-floodin’ down on you – hot water or col’ water, jus’ you want it – an’ I done it!”	GOW 321
--	------------------	---	---------

Auch die anderen Korpusbeispiele erklären sich auch dem Kontext und können hier in unkommentierter Form als Tabelle erscheinen. In allen Fällen sind extreme Gefühle der Figur aus der Stimmqualität ersichtlich. Bei LDJIN 123 verweist „*deeply moved*“ explizit auf die Gefühlsbewegung, so daß die Regieanweisung einen Teil der Interpretationsleistung erübrigt.

He supposed in a	husky	tone	that his foot had gone to sleep in the car.	LITFH 698
Eva (<i>in a</i>	husky	voice)	Perhaps when you got used to the idea you wouldn’t want to break off.	FSR 52

BIG DADDY. And listen to me, don't look at the chandelier. ... (Pause. Big Daddy's voice is	<i>husky</i> .)		– Somethin' else we picked up at th' big fire-sale in Europe. (Another pause.) Life is important. There's nothing else to hold on to. A man that drinks is throwing his life away. Don't do it, hold on to your life. There's nothing else to hold on to. ...	COHTR 88
TYRONE (<i>deeply moved</i> – his voice	<i>husky</i> .)		Can you think I'd ever forget, Mary?	LDJIN 123
TYRONE	(<i>huskily</i> ,		<i>trying to force a smile</i> .) I'm not complaining, Mary.	LDJIN 126

9.2.8.2. Zweifachmarkierung mit *husky*

Da das Label häufig mit den Tonhöhen-Grundparametern **low** und **deep** erscheint, wurde diese Kombination bereits dort besprochen, so daß hier nur eine weitere Stimmbeschreibung detailliert betrachtet wird. Das Beispiel FSR 57 trägt der paralinguistischen Bedeutung von **husky** Rechnung, die diese Stimmqualität mit starken Emotionen verbindet. So ist das emotionale Label **agitated**, das die Aufregung des Sprechers kennzeichnet, Ursache des Stimmklangs. Auch hier ist es wieder die innere Anspannung die zur Verkrampfung des gesamten Vokaltrakts und der Stimmlippen führt, so daß die unregelmäßige Schwingungen und die fehlende Atemkontrolle als **husky** wahrgenommen werden. Der Sprecher Wilfred offenbar hier durch seine Stimme seine Verzweiflung über seine nicht erwiderte Liebe zu Lois. Stimme und Worte – das inständige Bitten an Lois – gehen hier Hand in Hand, wobei die stimmliche Ausgestaltung des Turns wesentlich mehr Figureninformation und Bedeutung trägt als die Wortebene, die auch ein neutrales Bitten darstellen könnte.

Wilfred	(in a	<i>husky</i> ,	<i>agitated</i>	<i>tone</i>)	Don't go, Lois.	FSR 57
---------	-------	----------------	-----------------	---------------	-----------------	--------

9.2.8.3. Komplexe Stimmdarstellung mit *husky*

In der vierfachmarkierten Stimmbeschreibung DD 202 werden die Elemente Stimmkraft, Kommunikationsabsicht, Stimmqualität und zugrundeliegende Emotion kombiniert. Im Zentrum steht aber die Verbindung von **conspiratorial** und **husky with excitement**. Die

Stimmqualität erklärt sich aus **excitement**, also der Aufregung des Sprechers Jago, der über die Ermordung Hilary Robarts berichtet. Die Interpretation von **conspiratorial** könnte in die Richtung von Sensationsgier verweisen, scheint aber hier wohl dem Spannungsaufbau zu dienen. Auf der akustischen Ebene ergibt sich für dieses Beispiel jedoch eine Inkongruenz. Das metaphorische Label **strong**, das das OED als „powerful, loud and firm“ beschreibt, fügt sich nämlich nicht in Reihe der anderen Labels ein, denn allein schon der Faktor [loud] ist mit einer **conspiratorial voice**, die ja wegen der Übergabe von Geheimnissen leise sein muß, nicht vereinbar. Zudem trägt auch **husky** das Merkmal [quiet] bzw. [whisper]. Bei **strongly** muß in diesem Zusammenhang die Lautstärkemarkierung ausgeblendet und der Fokus eventuell auf [firm], und damit auf die kontrollierte Tonhöhenbewegung, gelegt werden. Die Stimmbeschreibung ist sonst nicht schlüssig. Da es sich bei dem Textausschnitt um eine Stimmdarstellung in einer *crime novel* handelt, könnte man jedoch argumentieren, daß gerade die Unbestimmtheit zur Spannungssteigerung eingesetzt wird.

George Jago's voice came over	strongly,	conspiratorial,	husky	with	excitement.	DD 202
----------------------------------	------------------	------------------------	--------------	------	--------------------	--------

9.2.9. Klanglabel *throaty*

Die beiden Labels **guttural** und **throaty** sind Synonyme. Die Beispiele in denen **guttural** zusammen mit anderen Labels auftritt³⁵, wurden bereits weiter oben unter den Labels **harsh** und **croak** besprochen. Die folgenden Ausführungen beziehen sich deshalb alle auf Stimmdarstellungen mit **throaty**.³⁶

³⁵ Die Beispiele **harsly guttural** (OS 327), **rather harsh guttural** (OS 469) und **guttural croak** (MOOR 293).

³⁶ Alternativ dazu gibt es auch einige Stimmdarstellungen, bei denen durch den Einsatz der Konstruktionen **in his throat** und **throat-peeling** auf die Produktionsweise hingewiesen wird. Vom akustischen Standpunkt aus, entsprechen diese Formulierungen dem Label **throaty**. Beispiele sind: „On the bench some man spoke **in his throat**, the words impossible to catch [...]“ (LFMG 538) und „He added a **throat-peeling** ‘Hallaher’.“ (LJ 190).

9.2.9.1. Zweifachmarkierung mit *throaty*

Daß gerade rauhe, heisere oder kehlige Stimmen oft befremdlich wirken, zeigt sich daran, daß das Beschreibungsmuster Klanglabel der Gruppe II und negativer Wertung mehrfach in den Korpus-texten auftritt.³⁷

Auch in WAVV 182 bewertet **strange** die Stimmqualität der Sprecherin. Die Regieanweisung findet sich am Ende von *Who's afraid of Virginia Woolf* und zeigt Marthas Reaktion auf Georges Ankündigung „Sweetheart, I'm afraid I've got some bad news for you ... for us, of course. Some rather sad news.“ (WAVV 182). Sie ist gleichsam als Ruhe vor dem letzten Aufflammen gewaltiger Emotionen zu verstehen, die durch Georges Behauptung „Martha ... (*a long pause*) ... our son is ... dead.“ ausgelöst wird.³⁸

MARTHA (<i>a</i>	<i>strange</i>	<i>throaty</i>	<i>voice</i>)	Tell me.	WAVV 182
-------------------	----------------	----------------	----------------	----------	-------------

Die befremdliche Wirkung der Stimmqualität **throaty** wird, wenn auch indirekter, ebenfalls in CAEW 59 thematisiert. Die Parenthese – **or a voice, so different and throaty was it** – verzeichnet eine von der habituellen Stimme des Sprechers abweichende Klangqualität. Dabei wird der unbestimmte Artikel durch Kursivschrift hervorgehoben, um den Kontrast zu „his voice“ zu betonen. Der Kontrast ergibt sich aus dem Situationskontext, denn Caesar und Servilia vereinbaren zuvor die Konditionen eines Heiratsabkommens zwischen ihren Kinder Julia und Brutus. Caesars Stimme wechselt dann von einem neutralen Ton zur Stimmqualität **throaty**, die die folgende Liebesszene zwischen Caesar und Servilia einleitet. Die Klangqualität steht also ebenfalls für extreme Emotionen, die aber anders als in WAVV 182 nicht auf FEAR sondern auf sexuelle Erregung verweisen.

“Do you know,” came his voice –	or <i>a voice,</i>	so different	and	throaty	was it – “that you have the most delicious little ridge of hair as far down your backbone as I can see? [...]”	CAEW 59
------------------------------------	--------------------	---------------------	-----	----------------	---	------------

³⁷ Bereits erwähnt wurden die Beispiele „Her voice was **thick and hoarse like someboy else's voice**“ (BNW 119) und „[...] his voice was **rough, not his voice at all**“ (REB 152).

³⁸ Die folgenden Regieanweisungen zu Marthas Stimme sind (*rigid fury*) (WAVV 183), (*quivering with rage and loss*) (WAVV 184) und (*a howl which weakens into a moan*) (WAVV 185). Diese Schema der auf- und abfallenden Emotionen und ekstatischen Konfrontationen zwischen Martha und George wird auch an anderen Stellen des Stücks deutlich, so z.B. im ersten Akt mit den folgenden Regieanweisungen: GEORGE (*very quietly*) [...] MARTHA (*viciously triumphantly*) [...] GEORGE (*almost crying*) [...] MARTHA (*her voice rising to match his*) [...] (*A brief silence*) (WAVV 71-73).

9.2.10. Klanglabel *rasping*

Das Label **rasping** und seine verwandten Formen **rasp** und **raspy** gehören wie **grating** zu Gruppe II der Klanglabels. Bei diesen Labels tritt aber die rauhe, reibende Stimmqualität noch stärker hervor, denn die Vorstellung des Reibens von Gegenständen gegeneinander oder auf bestimmten Flächen wird durch den jeweiligen Verbsinn beschrieben. Die durch die Handlung entstehenden Geräusche – Reiben, Kratzen, Raspeln – dienen als Vergleich für die Beschreibung der Stimme. Insbesondere für **rasp** verzeichnen die Wörterbuchdefinitionen eine paralinguistisch-pragmatische Komponente. Hinter der klanglichen Ausprägung enthält das Verb die Bedeutung „to go about complaining in an irritating voice“ (DCE) und zeigt somit eine negative Sprecherhaltung mit der darin enthaltenen emotionalen Basiskategorie ANGER, sowie mit [irritating] gleichzeitig den negativen Effekt der Stimmqualität auf den Hörer an.

9.2.10.1. Einfachmarkierung mit *rasping*

In BEL 54 scheint **raspy** auf den ersten Blick lediglich die Stimmqualität ohne Hinweis auf emotionale und pragmatische Faktoren zu benennen. Beachtet man jedoch, daß sich die Sprecherin „dreamy-eyed“ in einer Art entrückten Lethargie befindet, in der sie „deep sighs“ von sich gibt und ihre Worte nur murmelt („murmured“), so scheint auch die **raspy voice** ein Zeichen dieses ungewöhnlichen Zustands zu sein, der aber nicht genau zu definieren ist. Das Indefinite der Stimmangabe umgibt die Titelfigur Beloved, Sethes als Kind ermordete Tochter, deren Geist aus dem Haus vertrieben wurde und die unmittelbar zuvor als lebendiges junges Mädchen das Romangeschehen betritt, mit einer geheimnisvollen Aura. Die schwer zu entschlüsselnde Stimmangabe, die analog zu BEL 52 zu lesen ist³⁹, entspricht dem Grundtenor des Romans *Beloved*, der den Leser in eine eigentümliche Welt aus Realität, Imagination und Rückschau führt, in der es teilweise schwierig ist, das Erzählte mit konkreter Bedeutung zu verbinden.

³⁹ Auch hier wird die Stimme durch ein Klanglabel der Gruppe II gekennzeichnet: „What might your name be?” asked Paul D. “Beloved,” she said, and her voice was **so low and rough each one looked at the other two**. They heard the voice first – later the name.” Beide Stimmmarkierungen scheinen für das Normabweichende und damit Unbegreifliche der Figur zu stehen, der Kommentar „They heard the voice first [...]“ unterstreicht zudem die Besonderheit und den Effekt der Stimme.

Sometimes, when Beloved lay dreamy-eyed for a very long time, saying nothing, licking her lips and heaving deep sighs , Denver panicked. “What is it?” she would ask. “Heavy,” murmured Beloved. “This place is heavy.” “Would you like to sit up?” “No,” said the	raspy	voice.	BEL 54
--	--------------	--------	--------

In INDI 173 gehen linguistische und paralinguistische Ebene konform, denn die Stimme, die hier durch das Verb **rasp** gekennzeichnet ist, begleitet die „curses“. Die sprachliche Äußerung eines Fluchs vorgetragen mit einer weichen, melodischen Stimme wäre ein Widersinn. Der krächzende, schnarrende Klang unterstreicht dabei das die negative Sprecherhaltung

Sycorax would not reply except to	rasp	her curses.	Kit’s language was bitter in her mouth.	INDI 173
-----------------------------------	-------------	-------------	---	----------

Der unangenehme Effekt den die kratzende Stimme auf das menschliche Ohr ausübt, steht besonders in NEF 22 im Vordergrund. Alle Mitteilungen, die in Orwells *Nineteen Eighty-Four* über den „Telescreen“ gemacht werden⁴⁰, sind durch laute Musik – hier dem „trumpet call“ und ebenso laute, aufdringliche und unangenehme Stimmen gekennzeichnet. Die aggressive Macht des totalitären Staates wird somit auch in den Stimmen ihrer Funktionäre für den Leser spürbar.

The voice from the telescreen paused. A trumpet call, clear and beautiful, floated into the stagnant air. The voice continued	raspingly:	“Attention! Your Attention, please! [...]”	NEF 22
---	-------------------	--	--------

9.2.10.2. Komplexe Stimmdarstellung mit *rasping*

Das Label **rasp** tritt zwar nicht in Zweifachmarkierungen, wohl aber in komplexen Stimmdarstellungen auf. In BNW 58 wird durch den Komparativ **more loudly** die Veränderung einer Stimme beschrieben, es handelt sich also klar um eine situationelle Stimmangabe. Verbunden ist **rasp** hier mit dem Sprechverb **shouted** und der Angabe zur Lautstärke **more loudly**. Dabei steht **rasp** für den Ausdruck der Sprecheremotion. Diese Stimmangabe, die neben der phonetischen Qualität auch für die Emotion ANGER steht, wird

⁴⁰ Vgl. auch die Beispiel NEF 27 „Thirty to forty group!” **yapped** a **piercing female** voice“ und NEF 172 “Smith!” **yelled** a voice from the telescreen. Hier zeigt sich eine Parallele zu *Brave New World*, in der ebenfalls eine „Grundakustik“ den Roman durchzieht und dort ebenfalls als Gesellschaftskritik zu lesen ist.

bereits in den vorangehenden Stimmangaben **irritably**, das die Emotion direkt benennt, und die Erhöhung der Lautstärke **shouted more loudly** bei der Wiederholung des Imperativs „Hurry up!“, die ebenfalls als Zeichen des ansteigenden Ärgers zu lesen ist, vorbereitet. Das Adjektiv **ugly** bewertet dabei **rasp** und unterstreicht die unangenehme Empfindung des Hörers bei einer solchen Stimme. Bernard reagiert als *Alpha Minus* hier stimmlich auf die vermeintliche Provokation eines *Delta Minus*, auf die „bestial derision [...] in those blank grey eyes“, die eine Herausforderung des Machtgefüges darstellt. Schon unmittelbar zuvor zeigt die Stimmdarstellung BNW 57, daß Bernard aufgrund mangelnden Selbstbewußtseins in derartigen Situationen überreagiert.⁴¹ Insofern kann der Leser über die Stimmdarstellung den Figurencharakter interpretieren.

<p>‘Hurry up!’ said Bernard irritably. One of the glanced at him. Was that a kind of bestial derision that he detected in those blank grey eyes? ‘Hurry up!’</p>	<p>he shouted more loudly,</p>	<p>and there was an</p>	<p>ugly rasp</p>	<p>in his voice.</p>	<p>BNW 58</p>
---	---------------------------------------	-------------------------	-------------------------	----------------------	---------------

Die Charakterisierung einer habituellen Stimmqualität erfolgt hingegen in WID 390. Die **raspy voice** der Sprecherin wird in dieser Kombination mit Angaben zur Ursache der Stimmqualität ergänzt. Sie erklärt sich dadurch, daß die Sprecherin „chain smoker“ ist. Übermäßiges Rauchen kann nämlich die Stimmbänder schädigen und zu rauher Stimmbildung führen. Ein weiterer Faktor ist der Alkoholkonsum der Sprecherin. Die Beschreibung **thickened by booze** zeigt, daß die Stimme ihre normale Klarheit und Höhe eingebüßt hat.⁴² Das Label **southern accent** ist dagegen rein additiv, steht also nicht in kausalem Zusammenhang mit den beiden anderen Markierungen, sondern gibt eine sprecheridentifizierende Information, da es die Herkunft der Sprecherin aufgrund ihres Akzentes näher bestimmt. Auffallend ist an diesem Textauszug, daß durch die Beschreibung der Stimme eine Fülle von individuellen Details über die Sprecherin vermittelt wird. Diese sehr ökonomische Darstellungsweise mag damit zusammenhängen, daß es sich um eine Nebenfigur handelt, die quasi als Momentaufnahme zur Belebung der Szene in das Geschehen eingebaut wird.

⁴¹ Vgl. den Eintrag unter **sharp**: „Bernard gave his orders in the **sharp, rather arrogant and even offensive tone of one who does not feel himself too secure in his superiority**.“

⁴² Solche Stimmursachen werden auch in anderen Korpusbeispielen gegeben, z.B. SW 29 „**hoarse from too many cigarettes** and no doubt **strong drinks**“ und INDI 283 „**deep** as a torch singer’s from the **smoking** and the **gin**“. Die literarischen Beispiele spiegeln dabei die Realität. Ein nicht-fiktionales Beispiel für die Umschreibung der Rauheit einer Stimme durch Anspielung auf Tabak- und Alkoholkonsum zeigt die folgende Sängerstimme: „Then a voice **smoked in Virginia leaf** and **pickled in 100 proof bourbon rasps** out a few lines.“ („Voice pickled in 100 proof Bourbon“, *Independent*, 6. März 1998)

She was too thin – a chain smoker with a	raspy	voice	and	a southern accent	thickened by booze.	WID 390
--	--------------	-------	-----	--------------------------	----------------------------	------------

9.2.11. Klanglabel *grating*

Wie bereits erwähnt, beinhaltet auch **grating** neben der Verbhandlung des Reibens den Klang, der mit dieser Handlung verbunden ist. Insgesamt wirkt auch dieses Label [discordant], sowie [hard] auf das menschliche Ohr. Der Gesamteffekt ist, wie bei den meisten Labels der Gruppe II [unpleasant].

9.2.11.1. Komplexe Stimmdarstellung mit *grating*

Das Label **grating** erscheint nur an einer Stelle im Textkorpus und zwar in einer sehr komplexen Fünffachmarkierung, bei der vor allem der negative Effekt des Labels betont wird. Verbunden ist **grating in loud, grating American voices** mit einem Grundparameter, sowie einer sprecherbezogenen Angabe zum Akzent der Stimmen. Die hohe Lautstärke und das reibende Stimmgeräusch deuten bereits auf eine als unschön empfundene Qualität hin. **American** ist rein additiv zu werten. Der Effekt der lauten, reibenden Stimmen wird durch das metaphorische Verb „forced“ und das Vergleichsbild „sank like claws“ verstärkt. Beide sind dem Wortfeld „Gewalt und Jagen“ entnommen. Die Stimmen erleben durch diese Bilder eine Art Personifikation, sie werden gleichsam zu Raubtieren, die sich dem Hörer mit Gewalt aufzwingen.

Auch diese Stimmangabe muß im Textzusammenhang gelesen werden. Die Hauptfigur des Romans, Tom Ripley, befindet sich auf einer Party, empfindet die Menschen und ihre Gespräche jedoch als nahezu unerträglich, was dem Leser durch die Präsentation der Gedankenwelt mitgeteilt wird: „[...] and thought that in another few months his nerves, his patience, would be able to bear even people like this“ (MRRIP 211). Seine Gedanken spinnen sich in der Folge um das Wort „June“, dem Monat in dem er nach Griechenland zu segeln hofft: „June. *June*. How **sweet and soft the word was, clear and lazy and full of sunshine!** His reverie lasted only a few seconds however.“ An diese *though presentation* schließt unmittelbar die Beschreibung der Stimmen an. Der Kontrast zwischen den positiven

Assoziationen, die das Wort „June“ in Ripleys Gedanken hervorruft, und der negativen Wirkung der Stimmen der Partygäste lassen den Textausschnitt eindringlicher und wirkungsvoller erscheinen. Mit der Darstellung des Rückzugs auf die Gedankenwelt der Figur und der Rückkehr in die „reale“ Welt durch die lärmenden Stimmen, verarbeitet die Autorin ein alltägliches Phänomen, in denen Geräuschkulissen für einen kurzen Moment aus dem Bewußtsein ausgeblendet werden können und erst nach einiger Zeit wieder direkt wahrgenommen werden. Für die Figurencharakterisierung läßt sich aus dieser Stimmbeschreibung zudem ein subtiler Hinweis auf Ripleys gestörtes Verhältnis zu anderen Menschen schließen.

The	loud,	grating	American	voices	forced	their way into his ears again, and	sank like claws into the nerves of his shoulders and his back.	MRRIP 211
-----	--------------	----------------	-----------------	--------	---------------	------------------------------------	---	--------------

9.2.12. Klanglabel *scratchy*

Analog zu **scraping** und **grating** ist **scratchy** zu bewerten, denn auch hier verbindet das zugrundeliegende Verb Handlung und daraus resultierender Klang. ALD und DCE verzeichnen sogar einen eigenen Eintrag in Kollokation mit *voice*: „a scratchy voice or musical sound is [rough] and [not smooth and pleasant]“ (ALD) und „(of a record, voice, etc.) making a [rough], [unpleasant] sound like sth being scratched across a surface“ (DCE). Die Marker zeigen Verbindung zum Label **rough**, der Wirkung auf den Hörer ist auch hier negativ.

9.2.12.1. Zweifachmarkierung mit *scratchy*

Der einzige Textbeleg ist JLC 219, der **scratchy** mit dem Grundparameter **high** verbindet. Die Kombination ist additiv, da **scratchy** keine bestimmte Tonhöhe impliziert. Denkt man jedoch an einen Gegenstand der über eine Oberfläche kratzt, so kann man sich diesen Laut auch als hoch vorstellen. Der negative Effekt wird durch eine hohe Tonlage sogar verstärkt. Die Kombination der beiden Labels scheint einen Laut zu beschreiben, der in Richtung **shrill** weist. Die Sprecherin bringt mit ihrer Stimme „cries of joy“ zu Ausdruck, es ist aber nicht klar, ob es sich hier lediglich um eine situationelle Stimmqualität handelt, denn der folgende Satz, „She had a [...]“ kann durchaus die Beschreibung ihrer habituellen Stimme beinhalten. Da diese Nebenfigur nicht weiter ausgebaut wird, können auch keine Rückschlüsse über das Verhältnis von Figurencharakter und Stimme gezogen werden, so daß der Korpusbeleg, wie WID 390, lediglich dazu dient die Erzählung mit akustischen Momentaufnahmen auszufüllen.

When we arrived, a young servant ran out and greeted my mother with cries of joy . She had a	high	scratchy	voice.	JLC 219
---	-------------	-----------------	--------	---------

9.2.13. Klanglabels *cracked* und *crackling*

Auf die Unterscheidung zwischen **cracked** und **crackling** wurde bereits bei der semantischen Beschreibung der Klanglabels eingegangen, weshalb die Korpusbelege hier zusammen betrachtet werden.

9.2.13.1. Einfachmarkierung mit *cracked* und *crackling*

In LITFH 705 versucht der Sprecher, seine Stimme **merrily** erscheinen zu lassen. Der Kontrollversuch schlägt aber fehl. Die Beklemmung des Sprechers, der sich in einer Art Spiegelkabinett verloren hat – dem *Fun House* des Titels, das ein Symbol für den Lebensabschnitt des Erwachsenwerdens und die damit verbundene Orientierungslosigkeit darstellt – zeigt sich daran, daß seine Frage, die mit dem umgangssprachlichen „where the

heck“ Gelassenheit vermitteln soll, „stiff“ wirkt. Das Verb **cracked** zeigt hier das Versagen der Stimme an. Grund dafür ist, daß sich der Junge „terrified“ fühlt und sich in der Stimme die Emotion FEAR manifestiert.

He'd called out once, as though merrily : "Anybody know where the heck we are?"	but the query was too stiff , his voice	cracked,	When the sounds stopped he was terrified: [...]	LITFH 705
--	--	-----------------	---	--------------

In INDI 233 ist die Stimmqualität jedoch kein Zeichen von Emotionen, sondern durch die Markierung mit dem Possessivdeterminer *her* als habituelle Stimme der Sprecherin ausgewiesen. **Crackling** bedeutet hier auch nicht „versagende“ oder „gebrochene“ Stimme, sondern bezeichnet eine permanente Geräuschkomponente, die an Knistern, Prasseln oder Rascheln erinnert. Die Stimmqualität begleitet hier eine als generell unfreundlich und streng gezeichnete Figur, was sich in dem Kommentar „unusual largeness“ und im folgenden an „Madame's smile showed the effort of her boon“ (INDI 134) zeigt. Der rauhe Stimmklang wird hier also ganz deutlich als Charaktersymbol eingesetzt. In der Figur der Madame Davenant, die ein „clean and respectable and quiet private hotel“ (INDI 230) leitet, kommen dabei stereotype Vorstellungen einer gestregnen Hausherrin zum Tragen.

Madame raised her	crackling	voice	from the large brown desk where she presided in the hall beyond, and asked them with unusual largeness if they would like some refreshment.	INDI 233
-------------------	------------------	-------	---	-------------

9.2.13.2. Zweifachmarkierung mit *cracked* und *cracking*

Das Label **cracked** erscheint in einigen Beispielen zusammen mit dem Tonhöhenlabel **high**. Die Beispiele mit diesen Kombinationen – OS 142 und NEF 215– wurden bereits im Rahmen des Grundparameters **high** besprochen. Die Kombination **thin** und **cracked**, die in zwei unterschiedlichen Textausschnitte, CP 83 und FSR 83, auftritt, zeigt eine weitere typische Kollokation des Labels. Semantisch erklärt sich die Verbindung daher, daß eine dünne Stimme, die wenig Stimmkraft zeigt, eher zum Brechen neigt als eine volle Stimme. **Cracked** zeigt hier also deutlich Artikulationsprobleme an. In CP 83 ergibt sich die Stimmqualität aus dem langen Nicht-Sprechen der Figur, ist also ein rein physiologisches Problem. In FSR 83 zeigt die Singstimme Evas, mit der sie am Ende von Maugham Stück *For Services Rendered*

die englische Hymne intoniert, das zwiespältige Verhältnis zu Land und Nation, das die Schrecken des ersten Weltkrieges mit sich bringen. Die Stimme hat hier also gesellschaftskritische Symbolkraft.

'Come in,' he	said in a	thin	cracked	voice	and cleared his throat.	CP 83
Eva begins to	<i>sing in a</i>	<i>thin</i>	<i>cracked</i>	<i>voice.</i>	<i>God save our gracious King! [...]</i>	FSR 83

In JLC 99 nimmt **cracking** wieder eine ganz andere Bedeutung an. Durch die Postmodifikation **with anger** wird die paralinguistische Komponente der Stimmqualität explizit beschrieben.

"Embarrass you be my daughter?"	Her voice was	cracking	with	anger.	JLC 99
---------------------------------	---------------	-----------------	------	---------------	--------

In OS 196 zeigt die Kombination von **cracked** und **querulous**⁴³ ebenfalls eine Verbindung zur Emotion ANGER, allerdings deutet die Beschreibung des Weinens und die Objektsprache, mit den emphatisch aneinandergereihten rhetorischen Fragen, sowie dem sentenzartigen „It has to be“ auf eine Mischung aus Trauer, Schock und Trotz hin, mit der die Figur Frances die Möglichkeit eines Mordes aus ihrer Vorstellung zu verbannen scheinen möchte. Die Stimme steht also für starke, unkontrollierte Emotionen, die sprecherbezogene Markierung **a little querulous** kann aber auch als Moment des Spannungsaufbaus gelesen werden, da der Leser die kategorische Ablehnung der Mordtheorie als Verdachtsmoment interpretieren kann.

No one had seen her weep but her face was drained and bloated , the eyes were dull under swollen lids , and when she spoke her voice sounded	cracked	and	a little querulous.	'What does it matter if Mrs Demery does talk? What does it matter what we say? No one here has anything to hide. It's obvious what happened. Gerard died of natural causes or an accident [...] But it's all fairly straightforward surely. It has to be.'	OS 196
--	----------------	-----	----------------------------	--	--------

⁴³ Laver listet das Label **querulous** bei den impressionistischen Labels unter *pitch movement* ein, was zeigt, daß der Sprechakt des Klagens eine Veränderung der Tonhöhe, genauer gesagt ein Schwanken der Tonhöhe, impliziert, die der Stimme eine weinerliche Note geben.

9.2.13.3. Komplexe Stimmdarstellung mit *cracked* und *crackly*

Die Stimmqualität **cracked** bzw. **crackly** gilt als Merkmal der Stimmqualität alter Menschen. Das dies nicht autoren-spezifisch, sondern allgemein gültig ist, zeigt sich an zwei Beispielen unterschiedlicher Autorinnen (Warner und James), die dieses Label in Verbindung mit **voice of the very old** bzw. **an old woman's voice** einsetzen. Die Labels **deep** und **crackly** als Charakteristikum einer alten Stimme entspricht vor allem – wie hier im Textauszug – im Hinblick auf eine alte Frauenstimme der Realität. Frauenstimmen werden im Alter generell tiefer, während Männerstimmen höher werden. Im ersten Beispiel werden die beiden Stimmeigenschaften auch auf regelmäßigen Alkoholkonsum, „often pickled“ zurückgeführt.

‘Dost thou, in the name of this Child, renounce the Devil and all his works [...]?’ [...] the godmother who now answered, in the	deep	and	crackly	voice	of	the very old and often pickled,	‘I renounce them all.’	INDI 21
---	-------------	-----	----------------	-------	----	--	------------------------	------------

Die Tatsache, dass eine alte Stimme an Geschmeidigkeit und Modulationsfähigkeit verliert zeigt die zweifachmarkierte Stimmangabe **cracked** and **tremulous**, die das in alten Stimmen deutlich wahrnehmbare Tremolo wiedergibt. Die Stimmbeschreibung ist an sich ein Vergleich mit einer alten Frauenstimme, und die akustischen Merkmale stehen in diesem Fall für emotionale Aufgewühltheit der Sprecherin, was durch den Zusatz „and the words strained in her throat“ noch verstärkt wird. Sie ist also im Gegensatz zu INDI 21 als situationelle Stimmangabe zu verstehen. Die Mehrfachmarkierung soll dabei die Dramatik der Szene unterstreichen.⁴⁴

Her voice, when it came, sounded like an	old woman's	voice,	cracked	and	tremulous,	and	the words strained in her throat.	DD 112
--	--------------------	--------	----------------	-----	-------------------	-----	--	-----------

Auch im Korpusbeispiel POSS 17/18 wird die Stimme einer alten Frau, der „octogenarian Mrs Irving“ (POSS 17), mit dem Label **cracked** beschrieben. Die Textstelle stellt dem Leser

⁴⁴ Es handelt sich in dieser Szene aus *Devices and Desires* um eine Rückblende, in der die Figur Alice Mair zusammen mit ihrem Bruder Alex den Tod ihres verblutenden Vaters beobachtet, ihm aber nicht zu Hilfe kommt, da er die Familie tyrannisiert und Alice sexuell mißbraucht. Die Stimmangabe zeigt Alices Reaktion auf die Instruktionen ihres Bruders „‘Whatever he’s been doing to you, he won’t do it again. Ever. Listen to me and I’ll tell you what happened. We left him and went down to climb the apple trees. Then we decided that we’d better get back. Then we found him. That’s all there is, it’s as simple as that. You don’t need to say anything else. [...] You understand?’“ (DD 112).

die Figur zudem als „old witch“ vor, woraus sich zum einen analog zu INDI 233 die Assoziation von Stimmqualität und negativer Figurendarstellung ergibt, zum anderen durch das Label **gracious**, das hier als [condescending] zu interpretieren ist. Figurencharakterisierung erfolgt also auch in diesem Beispiel über die Stimmdarstellung.

But the did not know that in the beginning, as Mrs Irving expatiated in her	cracked	and	gracious	voice	on the high brick wall which dated from the Civil War, [...]	POSS 17/18
---	----------------	-----	-----------------	-------	--	---------------

9.3. Labels der Gruppe III in Einfach- und Mehrfachmarkierung

9.3.1. Klanglabel *booming*

Booming ist das Label der Gruppe III, das am häufigsten im Korpus belegt ist. Der Grund dafür könnte sein, daß dieses Label mit seinen Markern [deep], [loud], [resonant/reverberating] und [hollow] semantisch recht gut zu fassen ist.

9.3.1.1. Einfachmarkierung mit *booming*

Daß **booming** in sich die Lautstärkekomponente [loud] trägt wurde bereits in der auftretenden Kombination **loud** und **booming** bei den Grundparametern gezeigt. Es kann aber auch als eigenständiges Verb **boomed** und als Nomen **boomer** auftreten, die ebenfalls die laute, tiefe und nachhallende Qualität des Adjektivs haben. Es lassen sich Beispiele anführen, die sowohl die Sprechstimme als auch das Lachen mit dieser Stimmqualität ausstatten.

Eine besondere, mediumabhängige Stimme – **reading voice** – wird in BACH 125 mit der verbalen Form des Labels **boomed** kombiniert. Father Sockets setzt hier beim Rezitieren der Verse, seiner „little translation of the much-translated Horace“ (BACH 124), die tiefe, laute und dröhnende Stimmqualität ein, um die Theatralik des Vorgelesenen, zu erhöhen. Zudem liegt in der Stimmbeschreibung auch eine stereotype Assoziation von **booming voice** als typische Stimme eines Priesters, der die tiefe, dröhnende Stimme auf der Kanzel einsetzt. Insofern dient die Stimmbeschreibung hier der Karikatur, was noch dadurch verstärkt wird, daß Father Socket, selbst als ein Mitglied der Teegesellschaft hektisch aufbricht, sein Rezitation nicht unterbricht, und so sein überzogener Enthusiasmus ironisiert wird.

'Mount Soracte's dazzling snow,'	boomed	Father Socket in his	reading	voice	'piling upon the branches...'	BACH 125
----------------------------------	---------------	----------------------	----------------	-------	-------------------------------	----------

9.3.1.2. Zweifachmarkierung mit *booming*

In der Mehrzahl der Fälle erscheint **booming** in Zweifachkombination. Im Beispiel GARP 555 wird das Lachen der Sprecherin als **frightening boomer** beschrieben. Der akustischen Ausprägung wird also gleich der Effekt, den diese Stimmqualität beim Hörer auslöst, beigefügt. Der Hörer empfindet das Lachen, das im Deutschen mit „dröhnend“ wiedergegeben werden kann, als einschüchternd.⁴⁵ Dabei ist dieser perlokutionäre Effekt nicht von der Sprecherin intendiert, ist aber entscheidend für die Gesamtkonzeption der Figur.

Roberta laughed her	frightening	boomer	of a laugh.	GARP 555
----------------------------	--------------------	---------------	-------------	-------------

Zur gleichen Figur bietet der Autor an früherer Stelle in *The World According to Garp* die Beschreibung der Sprechstimme. Diese wird ebenfalls durch das Label **booming** markiert, hier allerdings in Kombination mit dem metaphorisch übertragenen Dimensionsadjektiv **huge**, welches für eine Stimme mit der Eigenschaft [strong] und [loud] steht. Mit einer solchen Stimmqualität assoziiert man ganz automatisch einen Sprecher bzw. wie in diesem Fall eine Sprecherin, die über eine gewisse physische Statur und Präsenz verfügt. Die Stimme in diesem Beispiel gehört der transsexuellen Roberta Muldoon, die ehemals ein berühmter Football-Spieler war. In ihrer Stimmqualität, die man aufgrund von Erfahrungswerten und Klischeevorstellungen mit einem männlichen Sprecher, stärker noch mit einem Football-Spieler, assoziiert, spiegelt sich gewissermaßen ihre Lebensgeschichte.⁴⁶ Solche kohäsiven Elemente bei der Beschreibung der Stimme sind nicht selten, und solche Reiterationen verstärken das (akustische) Bild, das sich der Leser von der Figur macht.

Ellen took to giving poetry readings with Roberta Muldoon, who had a	huge	booming	voice.	GARP 549
--	-------------	----------------	--------	-------------

⁴⁵ Das Beispiel OS 40 verzeichnet mit dem metaphorischen **overpowered** ebenfalls die Wirkung der Stimmqualität, die hier vor allem aufgrund der großen Lautstärke den anderen Sprecher im wahrsten Sinne des Wortes überdröhnt. Dieses analoge Beispiel zeigt, daß zu laute Stimmen häufig als unangenehm empfunden werden: „He had started to tell his son something of the house’s architectural history, but his voice had been **overpowered** by the tour-guide’s **booming** commentary, **loud enough to be heard by every boat on the river.**”

⁴⁶ Vgl. zu dieser Figur auch das Kapitel „Figurendarstellung“.

Der unangenehme Effekt, den eine **booming voice** auslösen kann, zeigt sich auch in der Kombination mit **incisive** in MRSSTONE 10, bei dem beide Labels für die negative Stimmwirkung stehen.⁴⁷

Unfortunately she did not choose to wear the tailored clothes that would be congruous with her	booming	incisive	voice	and her alert, military bearing.	MRS STONE 10
--	----------------	-----------------	-------	----------------------------------	--------------

MWP 1723 zeigt eine semantische Verknüpfung der Labels, da **hollowly** als Marker [hollow] von **booming** auftritt, so daß hier der hohl klingende akustische Effekt herausgestrichen wird. Vergleicht man dieses Beispiel mit dem weiter oben besprochenen BACH 125, so fällt auf, daß auch hier mit Reverend Samuel aus *Mrs Warren's Profession* ein Kirchenvertreter mit der Stimmqualität **booming** beschrieben wird. Die Theses des Stimmstereotyps erhärtet sich dadurch.⁴⁸ Da die Replik jedoch einen Imperativ ausspricht, kann es sich hier auch um eine situationelle Stimmqualität handeln, mit der die Figur seinen Worten den nötigen Nachdruck verleihen möchte.

REV. SAMUEL.	[booming	hollowly]	Silence, sir.	MWP 1723
--------------	------------------	-------------------	---------------	----------

9.3.1.3. Komplexe Stimmdarstellung mit *booming*

Mit einem akustischen Vergleich arbeitet die Stimmbeschreibung MC 239, in der das Label in der verbalen Form **boomed** auftritt. Der Klang der **horns of ships**, mit ihrem tiefen, lauten und hallenden Ton, also genau den Merkmalen des Labels, wird in einem direkten Vergleich herangezogen. Das Label erhält dadurch mehr „akustische Anschaulichkeit“ und das „akustische Bild“ belebt die Stimmbeschreibung.

⁴⁷ Da diese Stimmbeschreibung eng mit der optischen Darstellung der Figur zusammenhängt, wird dieses Beispiel im Kapitel „Figurendarstellung“ explizit aufgegriffen.

⁴⁸ Vgl. auch im folgenden unter dem Label **rumbling**: „[...] the fashionable **clergyman** said something in a **rumbling undertone**“ (LJ 222)

Hanif Aziz	boomed	like	the horns of ships in the harbour	and smelled like an old tobacco factory . I loved him dearly, for his laughter, his unshaven chin , his air of having been put together rather loosely , his lack of coordination which made his every movement fraught with risk. [...] Adults never trusted him to behave with proper decorum [...].	MC 239
------------	---------------	------	--	--	--------

Einige Seiten später wird die Sprecherstimme ein zweites Mal mit den identischen akustischen Merkmalen belegt. Dabei besteht lexikalische Kohäsion zwischen **booming**, hier als denominales Adjektiv, und dem erneut auftauchenden Schiffsvergleich, der hier allerdings mit dem Determinativkompositum im Gegensatz zum Hyperonym **ships** des ersten Beispiels, die Art des Schiffes näher bestimmt. Auch Präzisierung **steamship's** gibt dem Leser wieder ein akustisches Bild an die Hand, der sich den Klang eines solchen Schiffes wohl eben mit jenen lautlichen Merkmalen vorstellt, die wiederum dem Label **booming** entsprechen. Vor und zwischen den beiden ausgewählten Beispielen wird die Stimme Hanif Aziz zudem mit den Verben **booming cheerily** (MC 206), **bellowed** (MC 239), **booms** (MC 239) und **bellowing** (MC 240) beschrieben, wobei **bellow** auch eine tiefe, laute Stimme impliziert („to shout loudly in a deep voice“ DCE und „to shout in a loud deep voice, especially because you are angry“ ALD, wobei hier der emotionale Faktor auszublenzen ist).

‘Hai-yo! Black man!’ in his	booming	steamship's	voice.	MC 241
-----------------------------	----------------	--------------------	--------	--------

Wie die Fülle der Stimmbeschreibungen in einem sehr kurzen Textabschnitt zeigt, liegt ein deutlicher Fokus auf der Stimme der Figur. Der Leser wird im ersten Beispiel aber nicht nur auf der akustischen, sondern mit „smelled like an old tobacco factory“ auch auf der olfaktorischen Ebene und mit „unshaven chin“ auf der optischen und taktilen Ebene angesprochen. In der Vorstellung des Lesers werden hier stereotype Vorstellung aufgerufen, die Stimmklang, Tabakgeruch und die „air of having been put together rather loosely“ so verbinden, daß sie das Bild eines polternden, rauhen, etwas derben, aber dennoch nicht unsympathischen Charakters hervorbringen. Es entsteht dabei der Eindruck eines zumindest aus der kindlichen Erzählerperspektive sympathischen Rauhbeins.

Bereits die Wörterbuchdefinition assoziiert **booming** mit Donnergerollen. Dieses implizit vorhandene Vergleichsmoment findet seinen expliziten Ausdruck im Beispiel INDI 259, das mit **rose** einen Stimmwechsel verzeichnet, bei dem die Stimme an Lautstärke zunimmt, und

die Stimme gleichzeitig die dröhnende Qualität **boomed** annimmt. Die Stimmveränderung ist abhängig von der Thematik des Gesagten. Der Sprecher berichtet in der direkten Rede voller Begeisterung über einen Schauspieler, dessen Stimme als „a voice of thunder“ charakterisiert wird. Um diese Stimmqualität zu untermalen, paßt der Sprecher seine eigene Stimmqualität der berichteten an, er imitiert also durch seinen Stimmwechsel die Stimme des Schauspielers.⁴⁹ Gleichzeitig kann man diesem Beispiel wiederum eine weitere berufsbezogene Stimmvorstellung entnehmen, nach der die ausgebildete Stimme eines Schauspielers tiefer, sonorer und dröhnender erscheinen kann als eine „Normalstimme“.

'Now this man was an actor, RADA, the Old Vic, the whole caboodle, including –(Kit's voice now	rose	and	boomed)	'— a voice of thunder.'	INDI 359
--	-------------	-----	----------------	-------------------------	-------------

9.3.2. Klanglabel *rumbling*

Bei dem Klanglabel **rumbling** ist vor allem die Kollokation mit [thunder] und [drums] hilfreich, die es ermöglicht, Stimmbeschreibungen mit akustischem Alltagswissen abzugleichen. Wie ein Großteil der anderen Labels dieser Gruppe handelt es sich auch bei **rumbling** um einen länger andauernden Klang mit tiefer Tonlage. Das Label tritt nur in Mehrfachcharakterisierungen auf.

9.3.2.1. Zweifachmarkierung mit *rumbling/rumbly*

Rumbling ist im Beispiel LJ 177 mit der Registerangabe **bass** kombiniert. Der Baß ist die tiefste männliche Stimmlage, und diese tiefe Tonlage verbindet die beiden Labels, denn auch für **rumbling** setzen die Wörterbuchdefinition die Marker [low] bzw. [deep]. Zudem

⁴⁹ Dies ist ein Phänomen, das man auch im Alltag antrifft. Wenn über Personen mit außergewöhnlich hohen oder tiefen oder anders auffälligen Stimmen gesprochen wird oder Gespräche wiedergegeben werden, nimmt der Berichtende häufig eine andere Stimmqualität an, um die Darstellung lebendiger zu gestalten. Vgl. zur narrativen Wiedergabe von Dialog unter Einbeziehung nachahmender Stimmqualität auch Tannen, *Talking voices*, 124: „Through the animation of dialogue with paralinguistically distinct and highly marked voice quality, the speaker constructed a drama involving lifelike characters in dynamic interaction. As onlookers to the drama, the audience becomes involved by actively interpreting the significance of character and action.“

assoziiert man mit **bass** eine hohe Tonfülle und Resonanz, die ja auch das Klanglabel – und hier wirkt der Vergleich mit Donnergrollen – aufweist. Die beiden Labels verbindet also eine logische Kollokation. Eine **rumbling soprano voice** wäre hingegen widersprüchlich. Zwischen akustischer und optischer Beschreibung der Figur besteht eine stereotype Verbindung. Die Figur hat ihr „impressive exterior“ ihrer körperlichen Statur zu verdanken; der „barber“ wird als „big fat man“ beschrieben. Ebenso wie die äußere Erscheinung ist auch die Stimme beeindruckend, denn eine tiefe, dröhnende und donnernde Stimme wirkt auf den Hörer wesentlich imposanter als eine hohe, dünne Stimme. Dabei wirkt das Klischee, daß ein Sprecher mit kräftiger Statur auch eine kräftige, tiefe Stimme haben muß⁵⁰. Das Optische spiegelt das Akustische und umgekehrt.

Standing on the pavement was a big fat man whom Dixon recognized as his barber. Dixon felt a deep respect for this man because of his impressive exterior , his	rumbling	bass	voice	and his unsurpassable stock of information about the Royal Family.	LJ 177
---	-----------------	-------------	-------	--	-----------

Auch in LJ 222 wird der **rumbling undertone** mit dem Sprecher bzw. mit dem Sprecherberuf in Verbindung gesetzt, denn auch hier wirkt die Klischeevorstellungen, die von einem „fashionable clergyman“ eine tiefe, donnernde Stimme erwartet, die Autorität und Würde ausstrahlt. Das Label **undertone** zeigt aber, daß die Lautstärke hier reduziert ist. Die Stimmbeschreibung dient hier wohl nicht der Charakterisierung der Figur, auch wenn man eventuell das genannte Stereotyp erkennen kann, sondern fängt lediglich eine Lautimpression auf, die aus den anderen Stimmen, die plötzlich zu hören sind, heraussticht.

Voices were now starting up in the body of the Hall; the fashionable clergyman said something in a	rumbling	undertone;	LJ 222
--	-----------------	-------------------	-----------

⁵⁰ Vgl. auch das Kapitel „Figurendarstellung“. Dazu ist allerdings noch anzumerken, daß klassisch ausgebildete Sänger der Baß-Lage in der Regel eher groß und schlank von Statur sind, daß es im Grunde also keine Verbindung von Körpergewicht und Stimmhöhe und Stimmvolumen gibt, da die Stimmlage ja von der Länge der Stimmlippen abhängig ist. Vgl. hierzu Habermann, *Stimme und Sprache*, 111: „Bassisten sind selten kleiner als 1,70m und meist größer als 1,80m, dabei dann auffällig schlank“. Das Beispiel zeigt aber deutlich, wie sehr stimmbezogene Klischeevorstellung in den Köpfen verankert sind..

9.3.2.2. Komplexe Stimmdarstellung mit *rumbly*

Auch die Verbindung von **rumbly** und **old** in INDI 399 erscheint schlüssig, da man mit dieser Klangqualität wohl eher die Stimme eines alten denn eines jungen Sprechers verbindet. Eventuell spielt auch hier der Autoritätsgedanke eine Rolle, der schon in der Verbindung von „clergyman“ und **rumbling** angeklungen ist. Die These wird durch den Vergleich der Stimme **like something wisely fermented** unterstützt, in der eine Verbindung von Alter, Weisheit und diese Faktoren repräsentierende Stimmqualität erkennbar ist. Es handelt sich um eine sehr literarische Form der Stimmdarstellung, deren Komplexität noch durch weitere Angaben erhöht wird. Dabei verweist **English mien** auf den Akzent der Stimme, der aber gleichzeitig mit dem **viola timbre of an island origin still vibrating through it** kontrastiert wird und damit in der Figurenstimme ein Thema des Romans *Indigo* – der Kontrast zwischen England und der karibischer Welt – spiegelt. Das Verb **vibrating** deutet, wie auch der Vergleich mit dem Klang der Bratsche, auf eine tiefe, nachhallende Stimmqualität hin. Hier schließt sich also der Bogen zu **rumbly**, das ebenfalls für tiefe und vibrierende, wenn auch weniger harmonische Töne steht. In die Stimmbeschreibungen wird also eine Vielzahl von Figureninformationen gelegt.

At this another voice,	rumbly	and	old	like something wisely fermented, cut in above the chorus, above the heroic battle cries of Atala, the whispered discoveries of Miranda and George.	It was a voice with an English mien ,	in spite of the viola timbre of an island origin still vibrating through it: [...]	INDI 399
------------------------	---------------	-----	------------	---	--	--	----------

9.3.3. Klanglabel *resonant*

Die Stimmqualität **resonant** ist ebenfalls [loud], [deep] und [resounding]. Allerdings hat sie insgesamt eine positivere Konnotation als **rumbling** und **booming**, was sich deutlich am Beispielsatz des DCE „*the violin’s smooth, resonant tone*“ zeigt, denn ein Klang, der mit **smooth** beschrieben wird, deutet auf angenehme Wirkung. Das Label tritt ebenfalls nur in Mehrfachkombinationen auf.

9.3.3.1. Zweifachmarkierung mit *resonant*

Die positiven Empfindungen, die eine **resonant voice** hervorbringt, finden in POSS 448 einen Beleg. Die Figur rezitiert in die Gedichte John Donnes mit einer Stimme, die als **resonant and beautiful** beschrieben wird. Die Kombination ist schlüssig, da eine klangvolle Stimme als attraktiver und in der Tat schöner empfunden wird als beispielsweise eine leise, dünne Stimme. Hier steht die Stimme des totgeweihten Ash in Byatts *Possession*, der in einer „feverish piece of time [...] had become obsessed by the poems of John Donne“, symbolisch für ein letztes Aufflackern des Lebenswillens. Für den Leser erhält die vorausgehende Beschreibung des körperlichen Verfalls, dem Ash mit einer „lebendigen“ Stimme die Schönheit der Poesie entgegensetzt, eine sehr dramatische und bewegende Note.

At the beginning there had been a feverish piece of time in which, for some reason, he had become obsessed by the poems of John Donne, had recited them to the ceiling, in a voice	both	resonant	and	beautiful,	puffing away the fronds of beard from his mouth.	POSS 448
---	------	-----------------	-----	-------------------	--	----------

Die Kombination von **resonant** und **professional-sounding** in der Beschreibung der Stimme einer Nachrichtensprecherin in TFH 64 ist als „akustisches Abbild“ der Realität zu lesen. In den letzten Jahren wurden die Stimme von Nachrichtensprecherinnen⁵¹ immer tiefer und sonorer, offenbar um durch die Vermeidung der hohen Stimmlage, die leicht mit einer Kleinmädchen-Stimme assoziiert wird, größere Kompetenz und Professionalität auszustrahlen⁵². Betrachtet man die Marker von **resonant**, [deep], [loud], [clear] und [continues for a long time], so sind dies genau die lautlichen Merkmale, die diese realen Sprechstimmen ausmachen. Die Kombination bietet also eine akustische Komponente und mit **professional-sounding** eine Komponente, die für die allgemeine gesellschaftliche Bewertung der Stimme steht. Auch das Gesicht der Sprecherin hat „professionelle“ Züge und erfüllt alle Attribute, die es als ein „face made for television“ auszeichnen.

⁵¹ Als Beispiele der realen Welt können hier die Stimmen der Nachrichtensprecherinnen Susanne Daubner (Tagesschau) und Gundula Gause (heute-journal) erwähnt werden.

⁵² Vgl. dazu Eckert/Laver, 36, Abb.7: Zeitungsartikel aus dem Flensburger Tageblatt vom 14.4.93 mit dem Titel „Frauen klingen tiefer“: „Es ist heute gesellschaftlich eher akzeptabel nicht so weiblich zu klingen. Eine tiefere Stimme wird mit Reife und Autorität in Verbindung gebracht.“

Barbara Frei anchored the morning news for the ZDF. She had a	resonant	professional-sounding	voice	a wary smile, and a thin-lipped mouth. She had shoulder-length dirty-blond hair, adroitly tucked behind her ears. Her face was beautiful and sleek, with high cheekbones; in Wallingford's world, it was a face made for television.	TFH 64
---	-----------------	------------------------------	-------	---	-----------

9.3.4. Klanglabel *sonorous*

9.3.4.1. Einfachmarkierung mit *sonorous*

Das Label **sonorous** erscheint nur in einer einzigen Stimmbeschreibung innerhalb der Korpustexte. Es handelt sich hier um eine habituelle Stimmcharakterisierung, die durch „in that [...] way he has of talking“ gekennzeichnet wird. Das Beispiel MISSJO 467 ist deshalb interessant, da hier eine Romanfigur die Stimme einer anderen Figur – ihres Vaters – in der direkten Rede thematisiert, denn mit „Now don't misunderstand [...]“ gibt sie den Wortlaut des Vaters während einer Auseinandersetzung wieder. Die besondere Betonung seiner habituellen sonoren Stimmqualität vermittelt dem Leser das Bild einer respekteinflößenden Vaterfigur, so daß auch hier mit stereotypen Vorstellungen gearbeitet wird.

'[...] Now don't misunderstand me, darling. Your mother and I don't for a moment begrudge you the use of this flat,' he says in that	sonorous	way he has of talking.'	MISSJO 467
---	-----------------	-------------------------	---------------

9.3.5. Klanglabel *vibrant*

Das Label **vibrant** zeigt durch die Marker [loud] und [resonant] semantische Verknüpfung mit den Klanglabels der Gruppe III, wobei das Vibrieren der Stimme einen volltönenden Klang erzeugt. Besonders fällt bei **vibrant** die Stimmwirkung auf, die mit [attractive] und [exciting] zeigt, daß Sprecher mit dieser Stimmqualität eine starke Wirkung auf ihre Hörer ausüben und damit insgesamt als attraktiv bewertet werden.

9.3.5.1. Komplexe Stimmdarstellung mit *vibrant*

Das Label erscheint in den Korpustexten nur in komplexen Stimmdarstellungen.⁵³ In INDI 265/66 wird das Label **vibrant** als Merkmal der professionell ausgebildeten Stimme eines Schauspielers eingesetzt. Es erläutert die Umschreibung **actor's timbre**. Die Textstelle erklärt durch „trained to come from deep in the diaphragm“ die Voraussetzungen für solch eine Stimmqualität, die nur durch eine gute Atemtechnik und die Stütze des Zwerchfells entstehen kann. Hier steht **vibrant** in der Bedeutung der Klang-Labels der Gruppe III, könnte also durch synonyme Ausdrücke wie **sonorous** und **resonant** ersetzt werden. Der Sprecher hat also volle Kontrolle über seine Stimme. Interessant ist auch der Kontrast dieser Stimme mit dem Eindruck, den Miranda von ihrer eigenen Stimme hat. **Tinkly** suggeriert einen Stimmklang mit den Markern [light], [high] und [ringing], und steht damit in Opposition zu der vibrierenden, kräftigen Stimme eines Schauspielers.⁵⁴

Her voice sounded tinkly to her ears, tinkly and absurdly well-brought up; his own voice was	vibrant,	an actor's timbre,	trained to come from deep in the diaphragm,	while his accent slid around, hinting at American films and North London schooling and drama classes, and beneath these layers, the island's underswell rose. So that from the sound of him she grasped the archaeology of his life.	INDI 265/66
--	-----------------	---------------------------	--	--	----------------

In BNW 202 ist das Verb **vibrated** in einer Dreifachmarkierung eingebettet. Dabei hat das prämodifizierende Adverb **thrillingly** die Aufgabe, die Stimmwirkung, die in **vibrated** implizit anklingt⁵⁵, deutlich zu machen. Die Tonhöhenangabe **deep** ist ein additives Merkmal der Stimme und steht unabhängig von der Stimmvibration. Es kennzeichnet die habituelle Tonlage Mustapha Monds in *Brave New World*, die schon bei der Betrachtung des Grundparameters **deep** angesprochen wurde. In der vibrierenden Stimme manifestiert sich Monds grenzenlose Begeisterung für die Errungenschaften des Klonens, die durch seine Handbewegungen noch unterstrichen werden.

⁵³ Die Stimmarkierung **vibrate** erscheint hingegen in Einfachmarkierung. Da **vibrate** aber unkontrollierte Tonhöhenschwankungen benennt, deren Ursache starke Emotionen sind, wird es in das Kapitel zum Tonhöhenverlauf aufgenommen. **Vibrant** hingegen steht durch [sonorous] den Klanglabels der Gruppe III nahe. Allerdings ist der Unterschied von **vibrant** und **vibrate** in der Wortbedeutung nicht sehr groß, so daß die Trennung aufgrund der unterschiedlichen Verwendung in den Textbeispielen erfolgt.

⁵⁴ Vgl. dazu die Erläuterung dieses Beispiels unter **tinkly** am Ende dieses Kapitels.

⁵⁵ Die verbale Form **vibrate** ist hier analog zu **vibrant** zu verstehen, und deutet auf [energy] nicht aber auf unkontrollierte Tonhöhenschwankungen hin, die bei Angst oder Wut entstehen. Anders ist dies bei BNW 88 wo **vibrated with indignation** weniger die Sonorität und Klangfülle der Stimme gezeigt wird, als vielmehr die Schwankungen aufgrund der Emotion ANGER. Das Beispiel zeigt, daß die Trennung zwischen **vibrant** und **vibrate** nicht klar zu ziehen ist.

‘But how useful! I see you don’t like our Bokanovsky Groups; but, I assure you, they’re the foundation on which everything else is built. They’re the gyroscope that stabilizes the rocket plane of state on its unswerving course.’ The	deep	voice	thrillingly	vibrated;	the gesticulating hand implied all space and the onrush of the irresistible machine.	BNW 202
--	-------------	-------	--------------------	------------------	---	------------

9.3.6. Klanglabel *growling*

In dem Label **growling** liegt ein impliziter Tier- und Naturvergleich vor, der durch die Marker [animal] und [thunder] verdeutlicht wird. Gleichzeitig enthält diese Stimmqualität eine pragmatische Komponente, denn **growling** ist häufig Ausdruck von Ärger oder Bedrohung. Auch hier zeigt sich natürlich die Parallele zur Tierstimmensemantik, denn Knurren oder Brummen sind im Tierreich ein Zeichen von Drohung.

9.3.6.1. Einfachmarkierung mit *growling*

Als Ausdruck der Emotion ANGER ist **growling** in MRRIP 70 zu verstehen. Die direkte, kurz angebunden wirkende direkte Rede und das Verlassen des Raumes verstärken den Eindruck, daß der Sprecher seinem Hörer mit negativen Gefühlen begegnet.

‘It’s just the way you act,’ Dickie said in a	growling	tone,	and went out of the door.	MRRIP 70
---	-----------------	-------	---------------------------	-------------

Das Beispiel MRRIP 70 muß in Verbindung zu einer weiteren Stimmdarstellung aus *The Talented Mr Ripley* gelesen werden. Ripley imitiert in MRRIP 68 die Stimme seines Freundes, die er ganz genau in ihre lautlichen „Baussteine“ zu analysieren vermag. Zum einen liefert die Beschreibung mit **Dickie’s higher pitch on the emphasised words** eine Angabe zur typischen Intonation der betonten Wörter im Satz – im Textausschnitt würde die Tonhöhe demnach mit dem kursiv markierten Wort „*love*“ nach oben gehen. Ein weiterer Stimmfaktor ist **the little growl in his throat at the end of the phrase**, auf den das oben genannte Beispiel

Bezug nimmt. Dahinter könnte sich schlicht die Tatsache verbergen, daß die Satzintonation am Ende von Aussagesätzen fällt, und das diese Tonhöhenenkung beim beschriebenen Sprecher in eine Knarrstimme übergeht, daß also **growl** hier für die Knarrstimme steht. Im folgenden werden dieser lautlichen Komponente zwei jeweils antonyme Interpretationspaare zugeordnet. Dabei ist es schwer eine logische Verbindung zwischen Klang und Emotion zu schaffen. Während **growl** aufgrund der Wörterbuch-definition eine negative Einstellung gegenüber dem Hörer nennt, dem die Labels **unpleasant** und **cool** entsprechen würde, wird hier der Klang auf positive Weise auch als **pleasant** oder **intimate** beschreiben. Das vorangestellte einfachmarkierte Beispiel MRRIP 70, das als Spiegel zu MRRIP 68 zu lesen ist, zeigt die erste Bedeutungsvariante. In beiden Stimmdarstellungen steht aber nicht die Wiedergabe von Dickies individuellem Stimmklang, der je nach Situation andere Bedeutung annehmen kann, im Vordergrund, sondern die Aufdeckung von Tom Ripleys gesteigerter Sensibilität, die es ihm erlaubt akustische Details und kleinste Stimmungsschankungen zu registrieren und sie zu imitieren, was für den Fortgang der Handlung – Ripley schlüpft nach dem Mord an Dickie in dessen Rolle – entscheidend ist. Insofern dient die Stimmdarstellung an dieser frühen Romanstelle bereits als subtile Figurencharakterisierung, von der das Verständnis des weiteren Textes abhängt.

'Marge, you must understand that I don't love you.' Tom said into the mirror in Dickie's voice ,	with Dickie's higher pitch on the emphasized words,	with the little growl in his throat at the end of the phrase that could be pleasant or unpleasant, intimate or cool, according to Dickie's mood.	MRRIP 68
---	--	--	-------------

9.3.7. Klanglabel *ringing*

Aufgrund der semantischen Merkmale [loud] und [resonant] kann **ringing** in die Gruppe III der Klanglabels aufgenommen werden. Allerdings muß man für **ringing** eine höhere Tonlage ansetzen, da hier eine Kollokation mit Telefonklingeln oder Glockenläuten vorhanden ist, die auf eine hohe Tonlage schließen lassen. Anders ist dies bei **rumbling** und **growling**, die mit [thunder] und damit mit tiefer Tonlage assoziiert werden. Die Marker [high] und [clear] rücken das Label demnach in den Randbereich der Gruppe.

9.3.7.1. Zweifachmarkierung mit *ringing*

Die Kombination **loud** und **ringing** wurde bereits bei den Lautstärke-Labels vorgestellt. Parallel zur Kombination von **resonant** und **beautiful** in POSS 448 wird auch die Stimmqualität **ringing** durch das wertende Label **beautiful** angenehme und schöne Stimmqualität markiert. Das Beispiel BNW 158 entstammt dem Roman *Brave New World*. Bereits an anderer Stelle wurde auf die Wichtigkeit der Stimmen in diesem Roman hingewiesen. Während die Stimmen häufig schrill, laut und aufdringlich gezeichnet werden, ist die Stimme in diesem Beispiel völlig anders charakterisiert. Der „Arch-Community-Songster of Canterbury“ hat die Aufgabe, die „Ford’s Day Celebration“ zu moderieren. Die Massen beeindruckt und manipuliert er dabei auch durch den Effekt seiner Stimme.

‘And now, my friends,’ said the Arch-Community-Songster of Canterbury in that	beautiful	ringing	voice	with which he led the proceedings at Ford’s Day Celebration [...]	BNW 158
---	------------------	----------------	-------	---	---------

Das gemeinsame Auftreten von **ringing** mit der Registerangabe **soprano** bestätigt die für **ringing** angesetzte hohe Tonlage. Sowie es in der Kombination **rumbling bass voice** keine Möglichkeit gibt, das tiefe Stimmregister durch ein hohes zu ersetzen, so ist auch in diesem Beispiel ein Tausch mit diametral entgegengesetzten Registern, also eine *ringing bass voice, nicht möglich. Das Beispiel stammt ebenfalls aus *Brave New World*, die Stimme ist hier aber weniger positiv gezeichnet, da sich hinter der Aufzählung „One, two, three [...]“ Kommandos verbergen, die zum „Malthusian Drill“ (BNW 146), eine Art Konditionierung der Schulkinder, gehören. Im Vordergrund steht hier die hohe Stimme, die kombiniert mit der großen Lautstärke die Autorität der Sprecherin untermauert. Solche Machtbekundungen durch Stimmdarstellungen sind typisch für den gesamten Roman.

From behind the door [...] a	ringing	soprano	voice	called, ‘One, two, three, four,’ and then, with weary impatience, ‘As you were.’	BNW 146
------------------------------	----------------	----------------	-------	--	---------

9.3.7.2. Komplexe Stimmdarstellung mit *ringing*

In POSS 125 tritt **ringing** in Verbindung mit **clear** auf, so daß hier der zugrundeliegende Marker [clear] explizit genannt wird. Die Angabe **not Scots** zeigt, daß sich die schottische Herkunft des Sprechers, die man dem Namen Euan MacIntyre entnehmen kann, sich nicht im Akzent niederschlägt. Auf diese Dreifachmarkierung folgt eine Reihe von sehr komplexen Beschreibungen. Dabei verweisen **toffee-nosed** und **plummy** auf die soziale Schicht eines Sprechers. Diese werden wiederum akustisch übersetzt durch die Labels „**hooting, curtailed, drawling, chipping sounds**“, die sich auf Lautstärke und Artikulation der Stimme beziehen. Wichtiger als die akustische Übersetzung dieser Darstellung ist aber die Funktion der Stimmbeschreibung, die hier eng mit der Erzählperspektive verbunden ist. Die Stimmbeschreibung reflektiert die Eindrücke einer Romanfigur, wobei bei Rolands Beurteilung aus der Kindheit erhaltene Vorurteile gegenüber diesen „Oberschicht-Stimmen“ vorhanden sind. Die Klangeigenschaften **clear and ringing** scheinen auf eine selbstbewußte Person zu verweisen, was zuvor schon in der impliziten Figurencharakterisierung „There was something powerful about him, Pluto delivering Persephone at the gate of the underworld“ anklingt. Auch die optische Beschreibung der Kleidung und der Statur unterstreichen die Züge der Figur, und vermitteln das Bild eines selbstbewußten, erfolgreichen und attraktiven Mannes.⁵⁶ Da die gesame Präsentation der Figur durch das Bewußtsein Rolands erfolgt, bei dem sich ganz deutlich Eifersuchtsgefühle regen, die eine neutrale Beurteilung verhindern, erklären sich auch die negativ wertenden schichtspezifischen Stimmangaben.

Euan MacIntyre leaned over and gravely extended a hand downwards. There was something powerful about him [...] His voice was	clear	and	ringing,	not Scots,	full of what Roland might inaccurately have called toffee- nosed sounds, or plummy sounds, sounds he had spent his childhood learning to imitate derisively, hooting, curtailed, drawling, chipping sounds that pricked his non-existent hackles with class hostility.	POSS 125
---	--------------	-----	-----------------	-------------------	--	-------------

⁵⁶ „A pair of soft, clean glistening black shoes [...] impeccably creased matt charcoal pin-striped light woollen legs, [...] beautifully cut lower hem of jacked, ist black vent revealing a scarlet silk lining, its open front revealing a flat muscular stomach under a finely-striped red and white shirt. [...] The shoulders and chest were as expected; the tie was knitted red and black silk. The face wa oval. There were horn-rimmed glasses under a modified 1920s haircut, very short back and sides, moderlatly over the brow, black.“ (POSS 124/25). Zudem erwähnt der Text noch den „scarlet Porsche“ (POSS 124) MacIntyres, der wiederum den sozialen Status spiegelt.

9.4. Weitere klangbeschreibende Labels

9.4.1. Klanglabel *tinkly*

In Verbindung zu **ringing**, aber außerhalb der Gruppe III der Klanglabels, steht das Label **tinkly**, das die Marker [light], [high] und [ringing] beinhaltet und wie **ringing** auch mit dem Klang einer [bell] assoziiert wird.

In INDI 256/66 steht es zweifach als emphatische Wiederholung in Verbindung mit einem sprecherbezogenen Label. Das Label **well-brought up** stellt eine Übertragung des Sprechercharakteristikums, das einen sozialen Aspekt beschreibt, auf die Stimme dar. Dieses Adjektiv wird normalerweise in bezug auf Kinder verwendet: „a child who is well-brought-up has been taught to be polite and to behave well“ (DCE), und steht für das anerzogene höfliche Verhalten gegenüber anderen Personen. Auch das Klanglabel **tinkle**, das eine leise, hohe Stimme beschreibt, kann mit Kinderstimmen in Verbindung gebracht werden. Miranda ist an dieser Stelle von dem Wutausbruch des Schauspielers George Felix, den sie bei Filmaufnahmen gegen seinen Willen fotografiert, so eingeschüchtert, daß sie nur eine hohe, mädchenhafte Stimme hervorbringen kann, die zudem mit **absurdly well-brought up** ein übersteigertes Maß an Höflichkeit und damit Unterwerfung zeigt. Zudem kontrastiert ihre Stimme mit der von Felix, die nicht nur die Klangqualität einer ausgebildeten Stimme zeigt, sondern mit ihrer tiefen Tonlage auch Selbstsicherheit und Dominanz suggeriert.⁵⁷ Die unterschiedlichen Stimmen stehen hier auch für den Gegensatz zwischen Mirandas gehobener sozialer Stellung, die in den 60er Jahren als „criminal class“ (INDI 266) diffamiert wurde, und Felix avantgardistscher, alternativer Lebenswelt.

Her voice sounded	tinkly	to her ears,	tinkly	and	absurdly well-brought up;	INDI 265/66
-------------------	---------------	--------------	---------------	-----	----------------------------------	----------------

In THER 181 tritt das Klanglabel **tinkle** in der Kombination **tinkle-of-tiny-bells** auf, die das Lachen der Figur beschreibt. Die Assoziation des Klangs mit dem von Glocken ist hier explizit gemacht. Samantha setzt ihr Lachen aus pragmatischen Gründen ein, um der direkten Frage ihres Gesprächspartners Tubby auszuweichen und um die unerwartete Situation zu

⁵⁷ „[...] his own voice was **vibrant**, an **actor’s timbre**, **trained to come deep in the diaphragm**, while his **accent** slid around, **hinting at American films and North London schooling and drama classes**, and beneath these layers, the **islands’ underswell** rose. So that form the sound of him she grasped the archaeology of his life.“

überspielen. In beiden Korpusbelegen reagieren die Sprecherinnen also auf unerwartete Situationen mit einem Anstieg der Tonhöhe.

“Do you really like <i>me</i> , Samantha?” Well, I was a bit taken aback at the speed with which we’d reached this point. It was like being taken for a ride in one of those Gti’s that look like sedate family saloons and do nough to sixty in about three seconds flat. So I laughed my	tinkle-of-tiny-bells	laugh	and said it sounded like a leading question.	THER 181
---	-----------------------------	-------	--	-------------

Weitere Korpusbelege für dieses hohe, klingend Lachen sind folgende, wobei LJ 109/10 auf LJ 23 rekurriert. Der Klang wird in diesen Textausschnitten zudem durch das metaphorische Label **silver** markiert, welches für einen Klang steht, der mit den Markern [high-pitched], [clear] und [musical] umschrieben werden kann.

Margaret was laughing in the way Dixon had provisionally named to himself	‘the tinkle of	tiny	silver	bells ’.	LJ 23
---	-----------------------	-------------	---------------	-----------------	-------

Dixon had been expecting a	silver-bells	laugh	from Margaret to follow this remark, but it was still hard to bear when it came.	LJ 109/10
----------------------------	---------------------	--------------	--	-----------

9.4.2. Klanglabel *nasal*

Das Label **nasal** tritt an mehreren Korpusstellen auf. In allen Fällen dient die Stimmbeschreibung dazu, negative Lesereinstellungen zu evozieren, da dieser die Figur aufgrund stereotyper Assoziationen von übersteigter Nasalität und Arroganz kaum wohlwollend bewerten wird.

Die Kombination von **thin** und **nasal** in CP 109 verweist sowohl auf Nasalität als auch auf geringe Klangfülle und hohe Tonlage, die implizit in dem metaphorischen Label **thin** enthalten sind. Die erhöhte Tonlage wurde durch *high* ja im Beispielsatz des DCE eingesetzt, und findet im Textbeispiel Bestätigung.

Ringbaum’s	thin	nasal	voice	floated out into the corridor.	CP 109
------------	-------------	--------------	-------	--------------------------------	-----------

Im Beispiel CP 197 handelt es sich um eine Telefonstimme, die Figur, die hier eine Frage an den Gast einer Radio-Talk-Show richtet, tritt im Verlauf der Handlung nicht weiter in Erscheinung, wird also nur auf die Stimme und den Inhalt des Gesagten reduziert. Durch den Wegfall des optischen Kanals werden Stimmerkmale häufig stärker wahrgenommen und erscheinen auffälliger. Dieses Phänomen wird in der Textszene sicherlich mitverarbeitet. Wichtiger erscheint aber die Funktion, der Figur zumindest durch die Stimme eine gewisse Individualität zu gewähren und die Szene dadurch interessanter zu gestalten. Zudem wird der Anrufer durch die Stimme in ein negatives Licht gerückt, da der Autor davon ausgeht, daß beim Leser die oben erwähnten Stimmstereotype wirken.

'If I understand you correctly, Professor Swallow,' said the	nasal-voiced	caller,	'you're saying that the people who started the Garden were ultimately responsible for all the violence that followed.	CP 197
--	---------------------	---------	---	-----------

Auf das Beispiel MWP 1719, bei dem die Regieanweisung zur Stimme Crofts zusammen mit der optischen und charakterlichen Beschreibung der Figur einhergeht, geht das Kapitel „Figurendarstellung“ näher ein. Auch ist es Aufgabe der Stimmdarstellung auf den Charakter der Figur zu verweisen und eine negative Leserhaltung zu evozieren.

CROFTS	<i>Nasal</i>	voice,	<i>reedier</i>	<i>than might be expected from his strong frame.</i>	MWP 1719
--------	--------------	--------	----------------	--	-------------

9.5. Zusammenfassung

Dieses Kapitel zeigt, wie stark die Klanglabels der Gruppen I bis III an der Darstellung von Stimmen beteiligt sind. Dies liegt sicherlich daran, daß sie über ein hohes semantisches Potential verfügen. So legt die Bedeutung einzelner Labels bereits paralinguistische Elemente fest – bestimmte Klangqualitäten stehen für Emotionen oder sind auf der pragmatischen Ebene kommunikationsunterstützend. Die verschiedenen Kombinationsmöglichkeiten lassen auch die Vielschichtigkeit solcher Stimmlabels erkennen. Die Polysemie findet hier ihre Bestätigung, und die Kontexte können zu ganz unterschiedlichen Gesamtbedeutungen führen. Die These, daß die Klanglabels untereinander eine Familienähnlichkeit aufweisen und daß dabei bestimmte Labels Randbereiche und Zwischenstellungen innerhalb der Gruppen einnehmen, konnte durch die Mehrfachkombinationen gezeigt werden.

In den Texten dienen die Labels der Gruppe I meist zur Kennzeichnung von Frauenstimmen und sind akustischer Ausdruck emotionale Anspannungen, Aggressionen und Angstzustände. Auch die Labels der Gruppe II stehen für Sprecheremotionen, wobei hier auch eine ganze Palette negativer Gefühle und Sprechereinstellungen kommuniziert wird. Daneben sind sie aber häufiger als die Labels der Gruppe I habituelle Stimmqualitäten und ihre hohe Frequenz deutet darauf hin, daß das rauhe oder reibende Geräusch in der realen Welt eine am häufigsten registrierte Normabweichung darstellt. Während die Labels der Gruppe I und II über eine Vielzahl von paralinguistischen Bedeutungen verfügen und demnach zur Kennzeichnung situationeller Stimmen eingesetzt werden, markieren die Labels der Gruppe III häufig habituelle Stimmqualitäten von Figuren, die sich durch Selbstsicherheit oder Dominanz auszeichnen.

10. Aussprache- und Rhythmus-Labels

Neben den Grundparametern und den Klanglabels gibt es eine Vielzahl von Stimmbeschreibungen, die Aussprache und Sprechrhythmus einer Stimme kommentieren. Dazu gehören die Labels **clipped**, **staccato**, **drawling**, **stammering**, **sibilate** und **blurred**. Sie benennen Deutlichkeit bzw. Undeutlichkeit der Artikulation, kennzeichnen eine schleppende oder eine schnelle, abgehackte Sprechweise, bezeichnen in erster Linie also jene stimmlichen Merkmale eines Sprechers, die weniger einen Stimmklang als vielmehr eine Besonderheit der Aussprache beschreiben¹. Alle Stimmmarkierungen dieser Kategorie stellen eine Abweichung von der festgelegten Sprechnorm dar.

10.1. Abgehackte Stimme

	OED	DCE	ALD
clipped	(a) mumbled or indistinct (b) pronounced quickly , distinctly , and without drawling	a clipped voice is quick and clear but not very friendly	verb <i>clip</i> : omit (parts of words) when speaking 2000 (of a person's way of speaking) clear and fast but not very friendly : <i>his clipped military tones</i>

Das Adjektiv **clipped** wird in Verbindung mit Sprache im OED zum einen als „(a) mumbled or indistinct“, zum anderen als „(b) pronounced quickly, distinctly, and without drawling“ bezeichnet. Der ersten Bedeutung entspricht auch die Definition der vierten Auflage des ALD, bei der **clipped** im Sinne von nicht vollständig ausgesprochenen Wörtern, d.h. einem Weglassen der Endsilben, zu verstehen ist². Die Bedeutungen (a) und (b) sind diametral entgegengesetzt, wobei für die im Korpus vorkommenden Beispiele die zweite Bedeutung anzusetzen ist, die im Deutschen mit dem Adjektiv „abgehackt“ wiederzugeben ist und demnach auf den Sprechrhythmus verweist. Dies ist eindeutig aus den Kombinationsmöglichkeiten von **clipped** mit anderen Labels zu erkennen.

¹ Dementsprechend listet Laver diese Labels auch unter der Kategorie *segmental pronunciation*.

² In der vierten Auflage des ALD erscheint nur diese Definition im Eintrag zum Verb **clip**. Das Adjektiv **clipped** mit der Bedeutung „abgehackt“ ist in dieser Auflage nicht verzeichnet.

Die Definitionen zu **clipped** zeigen auf der lautlichen Ebene den inhärenten Tempo-Marker [quick], zudem benennen [clear] und [distinctly] die Tatsache, daß diese Art des Sprechens aufgrund der präzisen Artikulation gut wahrnehmbar ist. Der Hinweis auf die Artikulation liegt auch in der negativen Markierung [not drawling] des OED. Zur den akustischen Markern tritt eine wichtige paralinguistische Bedeutung, denn Personen, die mit einer **clipped voice** sprechen, werden als [not very friendly] wahrgenommen. Die Kollokation „*clipped military tones*“, die im Beispielsatz des ALD (2000) auftritt, verdeutlicht diese negative Sprechereinstellung, da man mit dem Militär stereotypenbedingt einen unfreundlichen Befehlston assoziiert.

Korpusbeispiele

Im Beispiel CG 11 wird das Aussprache-Label **clipped** mit dem diatopischen Label **Germanic** kombiniert, das als indirekter Vergleich mit den Stimmen deutschen Sprecher fungiert. **Clipped** benennt dabei die häufig von Nichtmuttersprachlern empfundene abgehackte Sprechweise des Deutschen, die auch als „Sägeblattintonation“ bezeichnet wird. Diese Klangempfindung spiegelt den unterschiedlichen Intonationsverlauf und Sprechrhythmus des Englischen und des Deutschen wieder. Während das Englische eine ausgeprägtere Sprechmelodie mit einer Verschleifung der einzelnen Wörter vorweist, wirkt das Deutsche, wohl auch aufgrund vieler auf Konsonanten endender Wörter, weniger melodiös. Die Tatsache, daß die beiden Kinder dieser Szene aus *The Cement Garden* in einem Spiel „scientists examining a specimen from outer space“ imitieren zeigt, daß in der Vorstellung der spielenden Kinder Wissenschaftler, die sich mit solch befremdlichen Wesen beschäftigen, auch mit einer entsprechenden fremdklingenden Stimme sprechen müssen. Dies wird durch die Nachahmung deutschklingender Stimmen erreicht.

The game was that Julie and I were scientists examining a specimen from outer space. We spoke in	clipped	Germanic	voices	as we faced each other across the naked body.	CG 11
--	----------------	-----------------	--------	---	-------

Analog dazu ist das Beispiel SW 197 zu verstehen, in dem diese Ausspracheeigenheit des Deutschen, die in **clipped** implizit vorhanden ist, explizit durch die bildhaften Vergleiche „biting off the consonants and spitting them out“ – also durch Handlungen, die normalerweise mit Eßbarem verbunden sind (deshalb „as if they were pips“) – umschrieben wird.

[...] in Germanically accented English,	biting off the consonants	and	spitting them out as if they were pips.	SW 197
---	---------------------------	-----	---	--------

Ebenfalls mit einem sprecherbezogenen Label wird **clipped** in der Kombination **clipped military voice** in NEF 21 verwendet, die genau dem Beispielsatz des ALD entspricht. Läßt man Konnotationen außer acht, so steht **military** im weitesten Sinne für ein Berufsumfeld, ist also ebenfalls ein Sprecherlabel. Semantisch verbunden sind die beiden Labels dadurch, daß Befehle im militärischen Umfeld meist mit abgehackter Sprechweise gegeben werden, die auch durch die Lautstärke – das Kommandobrüllen – bedingt ist.

Im Beispiel bezieht sich die Stimmangabe nicht auf freies Sprechern, sondern auf lautes Vorlesen, was der metasprachliche Ausdruck **reading out** benennt. Interessant ist in diesem Beispiel das Wortfeld, das der Autor um den Begriff **military** aufbaut und zu dem die Lexeme **armaments** und **Fortress** – Fachbegriffe aus der Militärsprache – gehören, im weiteren Sinn auch das Adjektiv **brutal**. Durch die Postmodifikation der Stimme **with a sort of brutal relish** wird vor allem der Sprecher negativ charakterisiert, da ihn die militärischen Errungenschaften, die der Zerstörung anderer dienen, erfreuen. Thematik und Stimme, und damit Metasprache und indirekt wiedergegebene Objektsprache ergänzen und bedingen sich. Das Beispiel aus Orwells *Nineteen Eighty-Four* ist ein Beispiel dafür, wie die pervertierte Weltanschauung des Überwachungsstaates, die Krieg zum erstrebenswerten Normalzustand deklariert, dem Leser durch Stimmbeschreibung vermittelt und indirekt negativ wird.

The music from the telescreen had stopped. Instead, a	clipped	military	voice	was reading out ,	with a sort of brutal relish , a description of the armaments of the new Floating Fortress which had just been anchored between Iceland and the Faroe Islands.	NEF 21
---	----------------	-----------------	-------	--------------------------	---	--------

Die segmentale Aussprache, für die das Label **clipped** steht, wird im Beispiel LJ 224 durch die Umschreibung der spezifischen Konsonantenbetonung verdeutlicht. Hier findet sich ein Hinweis darauf, daß die besondere Betonung von Konsonanten, die leicht als überartikuliert wahrgenommen werden kann, den Eindruck einer abgehackten Stimme verstärkt. Zudem wird hier durch **keeping his voice well up at the end of each phrase** der Intonationsverlauf beschrieben. Der Autor vermerkt dadurch, daß die Intonationskurve am Ende einer Intonationsphrase keine Tonhöhenveränderung erfährt, sondern vom Sprecher ein *level tone*, also eine gleichbleibende Tonhöhe, beibehalten wird. Dies ist insofern ungewöhnlich, als daß die Intonationskurve am Ende von Aussagesätzen nach unten geht.

Das Textbeispiel aus *Lucky Jim* ist eingebettet in das Kapitel 22, in dem die Hauptfigur Jim einen Vortrag hält, bei dem er mehrfach seine Stimmqualität – gewollt und ungewollt – wechselt. Zu Beginn verfällt er in die typische Sprechweise und Intonation seines Professors, an der Textstelle LJ 224 trifft die Nachahmung den *Principal*. Es zeigt sich darin Dixons Unsicherheit, sein mehr schlechte als rechte Vorbereitung zu diesem Vortrag schlägt sich in extremer Nervosität nieder. Die Absurdität der Situation, Dixons innere Auflehnung gegen die bestehenden universitären Strukturen – er ist ja die Verkörperung eines *Angry Young Man* – lassen die Stimme dann sogar haßerfüllt weden. Die gesamte Szene ist sehr komikgeladen, und diese Komik ergibt sich aus den verschiedenen Stimmwechseln³.

He cleared his throat, found his place, and went on in a	clipped	tone,	emphasizing all the consonants and keeping his voice well up at the end of each phrase.[...] It was some moments before he realized that he was now imitating the Principal.	LJ 224
--	----------------	-------	---	--------

Mit dem Sprechverb **whispers** wird **clipped** in MAID 211 verbunden. In dieser Kombination scheint **clipped** jedoch in der Bedeutung „mumbled or indistinct“ (OED) zu stehen. Mit der anderen Bedeutung assoziiert man nämlich eher eine höhere Lautstärke, zudem benötigt eine harte, abgehackte, überartikulierte Sprechweise mehr Atemdruck als dies bei einer Flüsterstimme der Fall ist. Die These, **clipped** hier im Sinne von undeutlicher Sprechweise zu sehen, wird durch die Lexeme „telegram“, „verbal semaphore“ und „amputated speech“ näher bestimmt, die die Idee der „verschluckten“ Silben und „mumbled“ aufnehmen und fortführen. Der einleitende Konditionalsatz „If you can call it talking“ deutet an, daß diese Sprechweise sowohl von der Lautstärke als auch von der Artikulation her, Stimmen in Ausnahmesituationen zeigt, in denen Angst und Unterdrückung ein normales, freies Sprechen

³ Weitere Beispiele aus dieser Szene sind: „In his own general unease, Dixon, who could never understand afterwards how he came to do it, produced an **excellent imitation of Welch’s prelude blaring sound**. [...] What further **animal noises** would come out of his mouth if he did? [...] he’d gone using Welch’s manner of address. [...] hearing **Welch’s intonation clinging tightly around his voice**, powerless for the moment to strip it away [...]. He stopped speaking, poised his mouth for a tone as different from Welch’s as possible, and started off afresh. [...] in a **blurred, halting mumble that suggested the extremity of drunkenness**. [...] began again, but **not in his normal voice**. He seemed to have forgotten to speak ordinarily. This time he chose an **exaggerated northern accent** as the least likely to give offence or to resemble anybody else’s voice. [...] No more imitations, they frightened him too much, but he **could suggest by his intonation, very subtly of course, what he thought of his subject and the worth of the statements he was making**. [...] he began to **infuse his tones with a sarcastic wounding bitterness**. [...] he was **contriving to sound like an unusually fanatical Nazi trooper in charge of a book-burning reading out to the crowd excerpts from a pamphlet written by a pacifist, Jewish, literate Communist**. [...] Almost unconsciously he began to adopt an **unnameable foreign accent** and to **read faster and faster**, his head spinning. [...] He read on, **spitting out the syllables like curses**, leaving mispronunciations, omissions, spoonerisms uncorrected, turning over the pages of his script like a score-reader following a *presto* movement, **raising his voice higher and higher**. [...] Dixon said in his **normal voice**.” (LJ 222-227).

verhindern. Der Textausschnitt ist Atwoods *The Handmaid's Tale* entnommen und gehört zu einer Reihe von Stimmbeschreibungen, in denen sich die Lebenssituation der *handmaids*, die zu rechlosen Dienerinnen und „Gebärmaschinen“ degradiert werden, auf subtile Weise widerspiegelt.⁴

If you can call it talking, these	clipped	whispers	projected through the funnels of our white wings. It's more like a telegram, a verbal semaphore. Amputated speech.	MAID 211
-----------------------------------	----------------	-----------------	---	-------------

Besonders anhand des letzten Beispiels läßt sich erkennen, daß die für den Leser relevante Gesamtbedeutung immer über die reine Addition der Bedeutung der Stimmlabels hinausgeht. Die Labels stehen zwar für einen Stimmklang, doch ist das primäre Ziel der Autorin nicht eine realistische Darstellung dieses Klangs. Vielmehr geht es ihr darum, durch die Stimmangaben im Leser eine bestimmte Atmosphäre oder ein bestimmtes Gefühl zu wecken. Die Kombination **clipped whispers** steht exemplarisch für die Gesamtsituation der *handmaids*, die nicht frei, sondern nur in Angst sprechen können. Es wird dem Leser ein *signifiant* an die Hand gegeben, dessen *signifié* er aus dem Kontext erschließen muß.

10.2. Staccato-Stimme

	OED	DCE	ALD
staccato	Detached, disconnected , i.e. with breaks between successive notes . Used adj. or advb. as a direction to a performer to render a passage in this style; also as n., a succession of disconnected notes. Also transf. in all these uses.	if music is played staccato, the notes are cut short	(to be played) with each successive note short, clear and detached; not smooth(ly) 2000 (music) with each note played separately in order to produce short, sharp sounds with short sharp sounds: a peculiar staccato voice

Ähnlich wie **clipped** verhält sich das Label **staccato**, das ebenfalls mit „abgehackt“ wiedergegeben werden kann. Allerdings handelt es sich bei diesem Label um einen Begriff, der ursprünglich aus der Musiksprache stammt, was sich auch in den verschiedenen Wörter-

⁴ Das Kapitel „Figurendarstellung“ geht auf diesen Aspekt der Stimmen der *handmaids* noch näher ein.

buchdefinition widerspiegelt, in denen **staccato** im Hinblick auf „music“ und „note“ erläutert wird. Es beschreibt dort die kurzen, prägnanten Pausen zwischen einer Reihe schnell aufeinanderfolgender Töne. Der Marker [short] erinnert dabei an den Marker [quick] von **clipped**. Der Marker [sharp] ergibt sich aus der Kürze und Prägnanz der Töne. Auf der musikalischen Ebene beschreibt dies ein rein akustisches Merkmal. Überträgt man diesen Marker jedoch auf die Stimme, so entfaltet sich aus ihm eine paralinguistische Bedeutung, denn [sharp] impliziert Unfreundlichkeit⁵. Hier liegt eine weitere, wenn auch etwas verborgene Verbindung zu **clipped**.

Korpusbeispiele

Das Beispiel STR 10 zeigt einen semantischen Zusammenhang zwischen dem Label *staccato* und den anderen Stimmangaben. Der dezidierte Rhythmus, für den *staccato* steht, wird vor allem durch den Zusatz *his consonants short and crisp* unterstrichen, der die in *staccato* enthaltenen Merkmale [short] und [detached] wiederaufnimmt. Das Rollen der *r*'s verstärkt den *Staccato*-Effekt zusätzlich, und auch hier wird die Sprechweise mit einer hervorstechenden Artikulation der Konsonanten verbunden. Lediglich die Beschreibung *pronouncing his a's like an Italian a* steht für eine besondere, individuelle Lautfärbung dieses einen Vokals durch den individuellen Sprecher und steht unabhängig von den übrigen stimmbeschreibenden Elementen. Die paralinguistische Information, die Roberts in Galsworthys Bühnenstück *Strife* durch seine Sprechweise vermittelt, spiegelt sich in **biting** wieder, das seine negative Einstellung gegenüber Harness erkennen läßt. Da er seine Worte als sarkastischen Kommentar verstanden wissen will, setzt er diese extrem abgehackte Sprechweise ein. Die Objektsprache der Replik allein „How are you [...]“ würde ohne die paralinguistische Bedeutung der Stimmqualität als freundliche Begrüßung gelten, erst durch die Stimmangabe wird der Sarkasmus spürbar, denn die Bedeutung der Stimme überlagert die Satzaussage und ist ausschlaggebend für die Gesamtaussage.⁶ Die Stimmangabe steht exemplarisch für die Atmosphäre des gesamten Stücks. Die verschiedenen Parteien, die um die Beendigung des Streiks verhandeln, gehen sehr unwirsch miteinander um, der angespannte Ton spiegelt die angespannte Lage wieder.

⁵ Vgl. auch die paralinguistischen Marker zu **sharp**: [disapproving] und [unfriendly].

⁶ Auf das Phänomen, daß bei Diskrepanz zwischen paralinguistischer und linguistischer Bedeutung (d.h. Satzaussage) immer zugunsten der paralinguistischen – der Stimmbedeutung – entschieden wird, geht das Kapitel zu Meta- und Objektsprache noch näher ein.

ROBERTS. Thank you, Mr. Underwood; we'll stand – in the presence of the Board. [<i>He speaks in a</i>	<i>biting</i>	<i>and</i>	<i>staccato</i>	<i>voice,</i>	<i>rolling his r's, pronouncing his a's like an Italian a, and his consonants short and crisp.</i>	How are you; Mr. Harness? Didn't expect t' have the pleasure of seeing you till this afternoon.	STR 10
--	---------------	------------	-----------------	---------------	--	---	-----------

MOOR 325 verwendet das Label **staccato** unter ähnlichen Bedingungen. Zum einen verweist die Verwendung des Sprechverbs **barked** auf die lautliche *Staccato*-Qualität des Hundebellens, bei dem keine melodische Intonationskurve entsteht, sondern durch die Aneinanderreihung kurzer Töne ein abgehackter akustischer Effekt. Die Definition des DCE zum Verb **bark** „when a dog barks, it makes a short loud sound or series of sounds“ zeigt dies durch den Marker [short], der auch bei **staccato** auftritt.

Weiterhin zeigt die Kombination von **staccato** und **toughness**, daß eine derartige Sprechweise mit Härte und Anspannung assoziiert wird. Dies ist zum einen der Atemdruck und die natürliche Muskelspannung, die bei dieser Stimmqualität im Vokaltrakt und an den Stimmlippen erzeugt wird. Zum anderen – und hier ist **toughness** doppeldeutig zu verstehen – verweist der Autor auf ein Charakteristikum des Sprechers, auf seine harte, unnachgiebige Haltung gegenüber dem Hörer.

Interessant wirkt dieser Textausschnitt auch dadurch, daß die Stimmqualität in Opposition zu den „soft, curlicued words of flattery and deference“ steht. Von einschmeichelnden Worten würde man eine entsprechend sanfte, melodiose stimmliche Begleitung erwarten. Diese Stimmqualität würde nämlich die gewünschte Kommunikationsabsicht unterstützen. Daß diese Diskrepanz zwischen linguistischer und paralinguistischer Ebene den Hörer erstaunt, wird durch den Kommentar „was strikingly at odds [...]“ vermerkt.

Then some phrases –	almost barked –	of negotiations, in which the	staccato	toughness	of his delivery was strikingly at odds with the words he employs, soft, curlicued words of flattery and deference.	MOOR 325
---------------------	------------------------	-------------------------------	-----------------	------------------	--	-------------

10.3. Schleppende Stimme

	OED	DCE	ALD
drawling	To prolong or lengthen out the sounds of speech in an indolent or affected manner ; to speak slowly , by affectedly prolonging the words	to speak slowly , with vowel sounds that are longer than usual <i>'Can't do that,' he drawled languidly.</i> <i>'What you got there?' he asked in a slow Texan drawl.</i>	speak or say (sth) in a [slow] [lazy] manner, with drawn-out vowels <i>a broad Texan drawl</i> 2000 to speak or say sth slowly with vowel sounds that are longer than usual

Für eine andere Artikulationsart steht das Label **drawling**, das durch seine Marker [speak slowly] und [in a slow manner] eine verlangsamte Sprechweise impliziert. Zudem ist eine präzise Artikulation aufgrund von Verschleifungen kaum vorhanden. Durch die extreme Längung von Vokalen kommt es nämlich zu einem **staccato** genau der entgegengesetzten akustischen Eindruck.⁷ Assoziiert wird diese Sprechweise zum einen mit einer regional gefärbten Aussprache, vorwiegend dem *Texan drawl*, der sowohl im DCE als auch im ALD in den Beispielsätzen erwähnt wird. Außerhalb der diatopischen Ebene wirkt eine **drawling voice** meist negativ. Die Marker [indolent or affected manner] und [lazy manner] werten den durch diese Sprechweise hervorgebrachten Eindruck der Trägheit und Affektiertheit ab.

Korpusbeispiele

In CP 222 soll das Sprechverb die verlängerten Vokale bei der Artikulation von „Really?“ verdeutlichen. Mit dieser Überartikulierung bringt der Sprecher sein Erstaunen über die Aussage seines Gesprächspartners zum Ausdruck, das er auch in dem erklärenden „I thought you'd favour [...]“ artikuliert. **Drawled** hat hier also die paralinguistische Funktion, Erstaunen oder Ungläubigkeit auszudrücken und geht wohl mit einem Anstieg der Intonation, in diesem Fall einem *high rise*, einher.⁸

'I'd say, promote Swallow,' Morris said, handing back the file. 'Really?' Stroud	drawled.	'I thought you'd favour the other man. He seems the better scholar.'	CP 222
---	-----------------	--	--------

⁷ Vgl. Brown, *Listening to Spoken English*, 134: „Sometimes all the stressed syllables in an utterance are lengthened yielding the effect characterized as ‘drawling’“.

⁸ Vgl. Gimson, 243: „[...] some attitudes are inherently more associated with questions; in particular, high rise [...] often has a meaning of surprise [...]“.

In CP 60 steht **drawl** in Verbindung mit der topografischen Angabe **Montana** als Aussprachemerkmal einer Varietät des amerikanischen Englisch. Dabei wird die schleppende Sprechweise als typisch für Sprecher aus dem Bundesstaat Montana empfunden. Durch das zweite prämodifizierende Element **cowboy's** erfährt die diatopische Varietät **Montana drawl** eine weiter einschränkende, diastratische Komponente, da der Autor auf die Aussprache der Berufsgruppe der Cowboys hinweist. Auf objektsprachlicher Seite klingt die Varietät durch Abweichung von der Standardorthographie in den Wörtern „Goddammit“ und „gonna“ nach. Da die Stimme durch den Possessivdeterminer *his* als habituelle Stimmangabe identifiziert wird, nimmt sie hier keinen Einfluß auf das Sprechhandlungsverb **complaining**. Der Sprecher würde auch in einem neutralen Kontext, in dem er keine Beschwerde formulieren möchte, mit dieser Stimmqualität sprechen.⁹

He recalled Luke Hogan [...] complaining in his	Montana	cowboy's	drawl,	'Goddammit, Morris, what are we gonna do with this guy Swallow? [...]'	CP 60
--	----------------	-----------------	---------------	--	-------

In OS 228 beschreibt die Autorin die Unvereinbarkeit der Sprecherworte mit der Sprecherstimme. Letztere ist durch eine schleppende Sprechweise gekennzeichnet, die zusätzlich mit dem Lautstärkelabel **soft** und dem positiv wertenden **agreeable** insgesamt ein angenehmes Klangbild suggeriert, das zudem dem äußeren Erscheinungsbild der Figur entspricht, die ebenfalls leicht schwerfällig und melancholisch wirkt.¹⁰ Die Stimmqualität erscheint aber **oddly inappropriate to his words**, da die direkte Rede der Figur mit „Did you really need to interrogate her?“ eine scharfe Anklage enthält. Solche Inkongruenzen werden von Autoren gern eingesetzt, um die Aufmerksamkeit des Lesers auf bestimmte Figuren zu lenken. Da die Figur de Witt in dieser Szene aus *Original Sin* einer Polizeibefragung unterzogen wird, liegt die Funktion der Textstelle auch darin, Verdachtsmomente zu evozieren. Der Kontrast betrifft hier nicht nur die Stimme, sondern auch die Darstellung der

⁹ Das Beispiel beschreibt die Stimme einer Nebenfigur, die nur an dieser Stelle des Romans *Changing Places*, dazu noch in der Erinnerung einer anderen Figur, auftritt. Dies zeigt, daß nicht nur Hauptfiguren mit Stimmbeschreibungen ausgestattet werden. Lodge gibt auch seinen Nebenfiguren häufig eine sehr individuellen Stimme. Zudem spiegelt sich hier die Thematik von *Changing Places*, da der Roman britisches und amerikanisches Universitätsleben thematisiert und die Figuren durch ihren Akzent differenziert werden. Stimmbeschreibungen zu Nebenfiguren tragen aber der Tatsache Rechnung, daß man in realer Kommunikation im allgemeinen sensibel auf Stimmen reagiert, auch oder gerade wenn einem der Sprecher unbekannt ist. Diese akustischen Momentaufnahmen scheinen sehr wichtig zu sein, da sie zentral an der Entscheidung zwischen Sympathie und Antipathie beteiligt sind.

¹⁰ „He was very tall, certainly over six feet, and **loose-limbed** with a suggestion of **gawkiness** in the **long bony wrists**. His **face**, with something of the **melancholy humour of a clown**, was lean and intelligent, his cheeks flat under the jutting bones. A **heavy strand of light brown hair** fell across the high forehead. His **eyes** were **narrow, sleepy** under **heavy lids**, but they were eyes which missed little and gave nothing away.“ (OS 228).

Augen, die zwar „narrow, sleepy under heavy lids“ sind, die der Figur mit „eyes which missed little and gave nothing away“ aber ein hohes Maß an Undurchsichtigkeit bestätigen.

When he spoke the	soft	agreeable	drawl	was oddly inappropriate to his words.	‘I’ve just seen Claudia. She looks desperately tired. Did you really need to interrogate her? She has, after all, lost an only brother in appalling circumstances.’	OS 228
-------------------	-------------	------------------	--------------	--	---	--------

Die von OED und ALD vorgeschlagenen semantischen Merkmale [indolent] und [lazy] finden in den Beispielen BACH 205 und SW 47 durch die Adverbien **wearily** und **listlessly** ihren Ausdruck. Marker und Labels bezeichnen hier einen körperlich-geistigen Zustand, der aus einer Mischung von Müdigkeit und Lustlosigkeit besteht. Der Sprecher in BACH 205 ist ein Graphologe, der in dieser Gerichtszene die Echtheit eines Dokuments bestätigen soll. Fairleys Stimme zeigt absolutes Desinteresse. Sein Unmut über die endlose Reihe von Fragen wird im vorausgehenden Text schon durch die linguistischen Ebene zum Ausdruck gebracht, da die Figur in ihrer direkten Rede häufig nur mit Ein-Wort-Sätzen, „Yes“ oder „No“ (BACH 203-205), antwortet.

‘It couldn’t be a question of eyesight?’ ‘The documents are greatly enlarged by the microscope,’ Fairley	drawled	wearily.	BACH 205
---	----------------	-----------------	----------

In SW 47 endet eine Reihe von Sprechverb-Adverb-Kombinationen – **listlessly**, **impatiently** und **cooly** – die alle die gelangweilte, am Kunden desinteressierte Haltung der Sprecherin zeigen, mit dem Verb **drawled**, daß als Abschluß einer *cohesive chain* von Stimmangaben steht. Dabei beschreibt **drawled** die schleppende und undeutliche Aussprache der Verkäuferin, die auch in der Objektsprache durch die Schreibung nach Art des *eye dialect* – *Kinoielpyew* und *meedyum* – die verlängerten Vokale und das Zusammenziehen von Wörtern widerspiegelt. Hier werden die Marker [indolent] und [lazy] deutlich.

Die Komik dieser Szene aus *Small World* ergibt sich dadurch, daß der Gesprächspartner der völlig ruhigen, gelangweilten und desinteressierten Verkäuferin aufgrund des Gesprächsthemas immer nervöser wird, was sich wiederum in seiner Stimme ausdrückt. Die Figur des Persse „felt throttled by his embarrassment“, wobei sich genau dieses Würgegefühl in einer Stimme mit **mutter**, **in strangled accents** und einem heiseren Flüstern (**whispered hoarsely**) manifestiert. Es zeigt sich also, daß die emotionale Anspannung, die der Sprecher in einer für ihn peinlichen Situation empfindet, zur Anspannung der Stimmuskulatur führt.

Diese wiederum führt zu unregelmäßiger Stimmlippenschwingung, die als deutlich hörbare Reibung wahrgenommen wird.

<p>“Yis?” she said listlessly. Persse felt throttled by his embarrassment. He wanted to run and flee through the door, but his limbs refused to move. “Kinoielpyew?” said the girl impatiently. Persse stared at his boots. “I’m after wanting some Durex, please,” he managed to mutter, in strangled accents. “Small meedyum or large?” said the girl coolly. This was the turn of the screw Persse had not anticipated. “I thought they were all the one size,” he whispered hoarsely. “Nah. Small meedyum or large,”</p>	<p>drawled</p>	<p>the girl, inspecting her fingernails.</p>	<p>SW 47</p>
---	-----------------------	--	------------------

10.4. Undeutliche Stimme

	OED	DCE	ALD
<p>slur</p>	<p>To become indistinct through imperfect articulation.</p>	<p>to speak unclearly without separating your words or sounds correctly</p>	<p>run (sounds, words) into each other so that they are indistinct</p> <p>2000 to pronounce words in a way that is not clear so that they run into each other, usually because you are drunk or tired</p>
<p>blurred</p>	<p>Smeared with or as with ink, as when wet writing is rubbed or brushed.</p> <p>Made indistinct and dim like blurred writing.</p>	<p>unclear in shape, or making it difficult to see shapes</p>	<p>become unclear or indistinct</p> <p>2000 not clear; without a clear outline or shape</p>

In den Bereich der Aussprachemarkierung fällt auch **slurred**, das aufgrund seines Markers [unclearly] in Opposition zu **clipped** und **staccato** steht, die beide für eine präzise Artikulation stehen, bei der Silben und Wort klar voneinander getrennt gesprochen werden. Synonym dazu wird **blurred** verwendet, bei dem allerdings eine metaphorische Übertragung vom optischen auf den akustischen Bereich stattfindet. Die Primärbedeutung läßt sich auf unterschiedliche Weise mit „verschmiert“, „verschwommen“ oder „unklar“ wiedergeben, Formen und Umrisse können also nicht klar gesehen werden. Die Wörterbücher verzeichnen keinen Eintrag zur Verwendung des Adjektivs in bezug auf die Stimme. Dennoch zeigt das Korpusbeispiel, daß die Übertragung aus dem optischen auf den akustischen Bereich möglich

ist. Dabei wird die Idee des schlecht Wahrnehmbaren und Undeutlichen in der übertragenen akustischen Bedeutung beibehalten. Für die Stimme bedeutet dies, daß die Worte nicht klar voneinander abgegrenzt sind, die Artikulation undeutlich ist. Somit steht auch **blurred** in Antonymie zu **clipped** und **staccato**.

Korpusbeispiele

Das Korpus bietet nur einen Textbeleg für **slurred**. In SW 246 spricht Miss Maiden nicht nur mit einer **slurred voice**, sie hat auch ihre Augen geschlossen und bewegt ihrem Körper unkontrolliert auf ihrem „shooting stick“ hin und her. Das gesamte Szenario erinnert an Vorstellungen, die von Weissagungen des Orakels von Delphi überliefert sind – an das Sitzen der Priesterin auf dem Dreifuß und die schleppende, durch betäubende Gase hervorgerufene, tranceartige Stimme. Diese Entrücktheit wirkt jedoch im Hinblick auf die Alltäglichkeit der Frage nach der Besetzung des „UNESCO Chair“ so überzogen, daß damit nur die Karikatur der Figur beabsichtigt sein kann. Die übertriebene, dem Kontext nicht angepaßte Stimme ist in der Tat typisch für das theatralische Wesen der Miss Maiden, die in *Small World* insgesamt humoristisch-spöttisch betrachtet wird.¹¹

<p>“And who,” says Joy impulsively, “do <i>you</i> think will get the UNESCO Chair?” Miss Maiden closes her eyes and seems to sway on the fulcrum of her shooting stick as she considers the question. “The most surprising person,” she says in a</p>	slurred	voice.	<p>“It always is in these cases.” Fearing that she is about to faint, Philip steps forward to lend his support, but Miss Maiden suddenly opens her eyes and straightens up.</p>	SW 246
--	----------------	--------	--	-----------

In GOW 412 bekommt die Stimmangabe **blurred**, die zunächst nur die Undeutlichkeit der Aussprache vermerkt, im Kontext eine zusätzliche Bedeutungsnuance. Hier ist die schlechte Artikulation Ausdruck der Hysterie der Sprecherin. Sie manifestiert sich auch in der dermalen Veränderung des Gesichts, dem „growing red with hysteria“, das explizit die Ursache der Veränderungen markiert¹². Die Objektsprache könnte den metasprachlichen Kommentar **blurred** durch die Synkope des Endkonsonanten und die Verschmelzung von *want to* in „I

¹¹ Vgl. unter „Einfach- und Mehrfachmarkierung mit Grundparametern“ auch SW 245: „Miss Maiden holds up a hand to command their attention, and begins to **recite** in a **high, vatic chant** [...]“

¹² Zeichen der Hysterie ist in dieser Szene auch die Anhebung der Tonhöhe, die durch „Her voice **rose hysterically**“ (GOW 412) markiert wird. Endpunkt der Hysterie ist durch „Rose of Sharon’s **voice thinned to a whimper**“ (GOW 412) definiert. Während die Worte vorher zumindest noch artikuliert werden konnten, ist die Figur überhaupt nicht mehr in der Lage zu sprechen.

don' wanta [...]“ reflektieren. Da solche Formen jedoch in weiteren direkten Reden von *The Grapes of Wrath* auftreten, können sie auch als habituelles dialektales Aussprachemerkmal angesehen werden, so daß das Beispiel keine direkte Verbindung zwischen Meta- und Objektsprache aufweist. Steinbeck vermittelt die starke Emotion der Figur hier über die Beschreibung von Optik und Akustik, so daß in der Vorstellung des Lesers ein eindrückliches Bild entsteht. Die Einbeziehung mehrerer Sinnesebenen kommt in den Korpustexten häufig vor und bedient den Wunsch des Lesers nach einer Vielzahl von Informationen, die die Figuren einer Art Pseudo-Realität „lebendig“ erscheinen lassen.

“You get away from me. It ain't the first fella you killed, neither.”	Her face was growing red with hysteria .	Her words blurred .	“I don' wanta look at you.” She covered her head with her blanket.	GOW 412
---	--	----------------------------	--	------------

10.5. Stotternde und stockende Stimme

	OED	DOCE	ALD
stammer	To falter or stumble in one's speech; esp. to make one or more involuntary repetitions of a consonant or vowel before being able to pass from it to the following sound	to speak with a lot of pauses and repeated sounds , either because you have a speech problem , or because you are nervous, excited etc	<p>speak with sudden pauses and a tendency to repeat rapidly the same sound or syllable (because of a speech defect or from fear, excitement, etc)</p> <p>2000 to speak with difficulty, repeating sounds or words and often stopping, before saying things correctly</p>
falter	To stumble in one's speech ; to speak hesitatingly or incoherently ; to stammer . Of the voice, speech, etc.: To come forth incoherently.	to speak in a voice that sounds weak and uncertain , and keeps stopping	<p>(of a voice) waver</p> <p>2000 to speak in a way that shows that you are not confident</p>

Stottern kann sowohl eine permanente Sprechstörung als auch ein zeitlich begrenztes Phänomen sein, wobei es im letzteren Fall meist Zeichen von Unsicherheit, Verlegenheit oder Angst ist. Dies zeigen auch die Definition zu **stammer**, die als Ursachen des situationsabhängigen Stotterns [nervous], [fear] und [excitement] – im Gegensatz zu [speech defect] –

angeben. Akustisch zeigt sich Stottern durch eine schnelle, unkontrollierte Wiederholung eines Lautes, die den normalen Sprechfluß unterbricht.

Ähnlich wie **stammer** beschreibt auch **falter** ein Aussprachephänomen, daß dem Stottern sehr ähnlich ist. Sind die Gefühle eines Sprechers zu intensiv, so kann die Stimme immer schwächer [weak] und dünner werden bis sie ganz wegbricht. Dieses stimmliche Phänomen, bei dem die Stimme eines unsicheren Sprechers ([uncertain]) immer wieder versagt, wird durch das Verb **faltered** gekennzeichnet.

Korpusbeispiele

Das Stottern findet im Textausschnitt INDI 9 bereits in der Objektsprache durch die Auslassungspunkte und die Wiederholung von „I“, das die [involuntary repetitions of a consonant or vowel] kennzeichnet, eine graphische Umsetzung. Zudem gibt dieses Beispiel mit „He’s afraid“ die Sprecheremotion FEAR an, die als Ursache der Aussprachequalität gilt. Der Marker [fear] des ALD wird also durch die Stimmangabe bestätigt. Die kombinierte Darstellung von Objektsprache, explizit genannter Emotion und Stimmangabe schafft ein sehr nachdrückliches Figurenbild, das dem Leser einen unmittelbareren Zugang zur Figur ermöglicht.

[...] ‘Her mother ... I, I have always wanted nothing but her happiness...’ He’s afraid , he’s	stammering.	The young master frowns, the fat man giggles. “I want her safe ... You see, she’s the most precious thing I have.”	INDI 9
---	--------------------	--	--------

Auch an anderer Stelle desselben Textes, INDI 157, wird mit **stammering** kein permanenter Sprachdefekt angezeigt. Im Stottern manifestiert sich hier ebenfalls eine emotionale Ausnahmesituation, die allerdings nicht explizit benannt wird. Die Verzweiflung der Sprecherin zeigt sich aber auch in ihrer leisen Stimme, die ebenfalls häufig Zeichen von FEAR ist. Durch die metasprachliche Modifikation erhält die direkte Rede der Figur eine eindringliche Note. Zwar läßt sich schon anhand des Wortinhaltes und der Thematik mit dem Vokativ „Dulé!“ und der durch Pünktchen gekennzeichneten Satzabbruch „You left...“ feststellen, daß die Sprecherin ihre Gefühle kaum kontrollieren kann, doch erhält die Aussage erst durch die Stimmbeschreibung ihre volle Bedeutung. Bei der Gegenüberstellung der Korpusbeispiele fällt deren Parallelität bezüglich des Verhältnisses von Objekt- und Metasprache ins Auge, denn in beiden Fällen wird das Label **stammering** auch in der direkten Rede „gekennzeichnet“.

She paused. Her	voice continued	low,	stammering.	'I don't want to live here anymore. Dulé! You left ... I want to go too.'	INDI 157
-----------------	-----------------	-------------	--------------------	---	----------

In GP 2198/99 zeigt **stammered** die Verlegenheit der Sprecherin. Laura aus Mansfields Kurzgeschichte *The Garden Party* versucht die Stimme ihrer Mutter zu imitieren, um vor den Arbeitern, die eine „marquee“ für die Gartenparty aufbauen sollen, erwachsen und selbstsicher zu wirken. Der Vergleich **like a little girl** zeigt, daß ihr Versuch aber genau das Gegenteil bewirkt. In diesem Beispiel wird das zögerliche, stockende Sprechen auch objektsprachlich durch die Gedankenstriche, die Satzabbrüche und den *voiced filler* „er“ gekennzeichnet, was zeigt, daß das Stottern eine der wenigen Stimmerkmale ist, die sich durch graphologische Zeichen markieren läßt.

“Good morning,” she said, copying her mother’s voice. But that sounded so fearfully affected that she was ashamed, and	stammered	like a little girl,	“Oh – er – have you come – is it about the marquee?”	GP 2198/99
--	------------------	----------------------------	--	------------

Auch in RIH 2418 wird **faltering** objektsprachlich durch Pünktchen markiert. Diese kennzeichnen den Satzabbruch, der aufgrund des Versagens der Stimme entsteht. Auch hier ist die paralinguistische Bedeutung klar ersichtlich, Moon ist schockiert und verängstigt, als Birdboot ihn indirekt des Mordes beschuldigt. Die emotionale Anspannung bleibt auch in den folgenden Repliken erhalten, so daß das Label nochmals in RIH 2420 auftritt.

MOON.	[<i>faltering</i>]	But I swear I ..	RIH 2418
MOON	[<i>faltering</i>]	But Simon was the madman, wasn't he?	RIH 2420

In SW 78 beschreibt **faltered** zusammen mit dem Erbleichen des Sprechers und dem gebannten Starren einen Schockmoment. Durch die Beschreibung der akustischen, dermalen und mimischen Veränderungen des Sprechers kann der Leser aufgrund seines Alltagswissens die Gesamtbedeutung erschließen. Die genannten Phänomene sind universeller und damit kulturunabhängiger Natur.

Philip's voice	faltered,	and Morris saw him turn pale, staring at the living-room door.	SW 78
----------------	------------------	---	-------

10.6. Zischende Stimmen

	OED	DCE	ALD
sibilant	Having a hissing sound	making or being an 's' or 'sh' sound	like or produced with a hissing sound
hiss	<p>To make the sharp spirant sound emitted by certain animals, as geese and serpents, or caused (e.g.) by the escape of steam through a narrow aperture, or uttered in the pronunciation of 's'.</p> <p>Of a person: To make this sound as an expression of disapproval or derision.</p> <p>To utter or express by hissing or with a hiss, esp. as expressive of intense anger or hate.</p>	<p>to say something in a loud whisper</p> <p>to make a noise which sounds like 'ssss'</p>	<p>make a sound like a long 's' make this sound to show disapproval</p> <p>2000 to make a sound like a long 's' to make a sound like a long 's' to show disapproval of sb/sth, especially an actor or speaker to say sth in a quiet angry voice</p>

Das Label **sibilate**, das im Korpus nur in dieser verbalen Form auftritt, bezeichnet eine Sprechweise, die durch die markante Aussprache der Zischlaute auffällt. Diese werden mit großer Energie, also mit vermehrtem Luftausstoß artikuliert, der durch die geschlossenen Zähne hindurchgepreßt wird. Synonym dazu verhält sich **hiss**, das paralinguistisch durch die Marker [disapproval] und [angry] markiert wird, und damit eine negative Sprechereinstellung zeigt.

Korpusbeispiele

Das Sprechverb **sibilated** in INDI 17/18 zeigt aufgrund des Kontextes ganz deutlich die paralinguistische Bedeutung der Wörterbuchdefinitionen. Der Sprecher unterstreicht mit seiner zischenden Stimme die in seiner direkten Rede gemachte gehässige Aussage. Die Häufung des Zischlauts *s* in der direkten Rede („Astrid“, „so“, „cross“, „just“, „burst“, „pieces“) unterstreicht die Wirkung. Die zusätzliche Verbindung der Stimmqualität mit dem proxemischen Element des „leant over“ – also der Überschreitung der normalen Sprecher-Hörer-Distanz – wirkt bedrohlich und intensiviert die paralinguistische Information der Stimme. Auch schon das Ausdrücken der Zigarette „in front of Astrid“, bei dem das Geräusch „with a sizzle“ die Stimmqualität anaphorisch vorwegnimmt, kann im übertragenen Sinne als Zeichen der Nichtachtung gelesen werden. In diesen nonverbalen Codes spiegelt sich die

negative Einstellung des Sprechers wieder. Die Emotion HATE bestimmt nicht nur an dieser Stelle das Verhältnis von Kit und Astrid Everett in Marinas *Indigo*.

Kit began advancing on his wife, with the stub of his cigarette in his hand. He put it out in front of Astrid with a sizzle in a slick of egg flown from the bowl into the ashtray in the table, and then leant over and	sibilated	into her face.	'One day, Astrid, you'll get so cross you'll just burst into tiny little pieces.'	INDI 17/18
---	------------------	----------------	---	------------

Das Beispiel SEA 130 wurde bereits unter dem Kapitel zur Lautstärke untersucht. Es sei hier aber nochmals erwähnt, daß die Stimmqualität, die durch **hiss** beschrieben wird, nicht mit der Lautung des Wortes „money“ übereinstimmt, da, rein artikulatorisch, eine zischende Stimme auch nur mit der Artikulation von Zischlauten einhergehen kann. Die metasprachliche Markierung soll hier die negative Haltung der Sprecherin verdeutlichen.

“[...] And she love you and she give you all she have. Now you say you don't love her and you break her up. What you do with her money, eh?” Her voice was still quiet , but	with a hiss in it	when she said 'money'.	SEA 130
---	--------------------------	------------------------	---------

10.7. Explizite Beschreibung der Aussprache

Neben den Verben und Adjektiven zur Aussprachemarkierung gibt es eine Reihe von Korpusbeispielen, in denen ein typisches Aussprachemerkmal der Figur detailliert beschrieben wird. Dies können, wie zum Beispiel in MRRIP 225 und BNW 134, Angaben zur Artikulation einzelner Laute sein. In MRRIP 225 spricht die Figur McCarron das italienische Wort „Mongibello“ mit einer stimmlosen Affrikate /tʃ/, die im Italienischen jedoch stimmhaft /dʒ/ gesprochen wird, worauf sich auch der anschließende Kommentar „as if he had no knowledge of Italian“ bezieht. Die Markierung “pronouncing [...] with a hard ‘g’” zeigt die gängige nicht-linguistische Vorstellung von harten und weichen Konsonanten, bei denen der akustische Eindruck, den die stimmlose und stimmhafte Artikulation beim Hörer erweckt, mit diesen metaphorischen Begriffen umschrieben wird. Figurentechnisch hat eine solche Stimmangabe keine Funktion, sie ist vielmehr eine akustische Momentaufnahme, in der die Autorin vielleicht eigene akustische Beobachtungen einfließen läßt, um ihrem fiktionalen Text den Anschein von Realität zu geben oder um den Blick des Lesers für minimale Details zu schärfen.

'You were then in Mongibello?' McCarron asked,	pronouncing	the town's name	with a	hard 'g' ,	as if he had no knowledge of Italian.	MRRIP 225
--	--------------------	-----------------	--------	-------------------	---------------------------------------	-----------

Die verlängerte Artikulation des Zischlautes *s*, durch den die Aussprache des *Director*, auffällt, wird in BNW 134 mit dem Züngeln einer Schlange verglichen. Dieser Vergleich ist sicherlich akustischer Natur, er überträgt aber gleichzeitig die mit einer Schlange assoziierten negativen Stereotype – Gefährlichkeit, Unberechenbarkeit und Falschheit – auf die Sprecherfigur. Die Stimmbeschreibung wird objektsprachlich durch die Schreibung „Yes-s“ mit der Wiederholung des Zischlauts vorbereitet. Auch der plötzliche Stimmwechsel, bei dem die Lautstärke extrem angehoben wird, was der implizite Trompetenvergleich **trumpeted** markiert, weicht von der Norm ab und trägt zum negativen akustischen und charakterlichen Gesamtbild der Figur bei, das schon in dem Adverb **portentously** und später in **majestically** (BNW 135) anklingt. Die Figur drückt ihre Macht, mit der sie sich gegenüber Bernard positioniert, durch ihre Stimme aus.¹³

'Yes; Mr Marx,' said the Director portentously . 'I did ask you to come here. You returned from your holiday last night, I understand.' 'Yes,' Bernard answered. 'Yes, Mr Marx,' said the Director. 'I did ask you to come to me here. [...]' 'Yes,' Bernard answered. 'Yes-s,' repeated the Director,	lingering, a serpent, on the 's'.	Then, suddenly raising his voice , 'Ladies and gentlemen,' he trumpeted , 'ladies and gentlemen.'	BNW 134
---	--	---	---------

Auch in PYG 743 steht mit *pedantic correctness of pronunciation* ein expliziter Hinweis auf die Aussprache. Eliza Doolittle hat durch Higgins Sprechunterricht ihren Cockney-Akzent überwunden und wird in dieser „Testszene“ Mrs Higgins vorgestellt. Die Artikulation weist keinen *glottal stop*, keine Londoner Vokalfärbung und kein *h-dropping* mehr auf. Daß gerade dies für Eliza eine große Anstrengung bedeutet, zeigt die zweite Regieanweisung „*She gasps slightly in making sure of the H in Higgins*“. Die Stimme wird zudem durch **great beauty of**

¹³ Der Stimmbeschreibung des *Directors* geht die Beschreibung der Stimme Bernard Marxs voraus, der versucht, durch die bewußte Manipulation seiner Stimme so selbstsicher wie sein Gesprächspartner zu wirken. Der Kontrollversuch schlägt allerdings fehl: „A veneer of **jaunty self-confidence thinly concealed his nervousness**. The voice in which he said, 'Good-morning, Director,' was **absurdly too loud**; that in which, correcting his mistake, he said, 'You asked me to come and speak to you here,' **ridiculously soft, a squeak**.' (BNW 134). Dieses Beispiel verdeutlicht nochmals, daß das Hierarchiesystem in der Stimme deutlich wird. Zwar handelt es sich dabei um einen fiktionalen Text, doch gilt auch für die reale Welt eine Verbindung von Stimme und Macht, wie beispielsweise die Untersuchungen von Götttert, *Geschichte der Stimme*, „Die Stimme des Diktators“ und „Totale Propaganda“ (435-449) zeigen.

tone positiv bewertet, der Stimmklang wird akustisch aber nicht näher bestimmt, man muß darunter wohl eine eher tiefe Stimmlage mit hoher Klangfülle verstehen.¹⁴

LIZA [<i>speaking with pedantic correctness of pronunciation and great beauty of tone</i>]	How do you do, Mrs Higgins?	[<i>She gasps slightly in making sure of the H in Higgins, but is quite successful</i>].	Mr Higgins told me I might come.	PYG 734
--	-----------------------------	--	----------------------------------	---------

Hat ein Sprecher **difficulty in forcing [...] words between his teeth**, so kann dies, wie im Beispiel SW 5, ein Zeichen von Antipathie sein. Bei dieser Artikulationsweise wird der Mund geschlossen gehalten, es fehlt der Wechsel von Lippenrundung und Lippenspreizung, der zu einer deutlichen Artikulation führt. Zudem ist ein zusammengepreßter Mund auf der paralinguistischen Ebene Ausdruck von Reserviertheit und Ablehnung¹⁵. Durch diesen metasprachlichen Kommentar, bei dem die Artikulationsweise durch „seemed to have some difficulty“ zudem nur angedeutet wird, wird in ironischer Weise das negative Verhältnis des Dr Suttcliffe zu seinem *Head of Department* deutlich.

“Our Head of Department,” Dr Suttcliffe	seemed to have some difficulty in	forcing these words between his teeth.	SW 5
--	--	---	------

Ähnlich ist das Beispiel GNFI 271 konstruiert, bei dem zur undeutlichen Artikulation noch eine Flüsterstimme tritt, die die Verständlichkeit noch weiter herabsetzt. Da der Sprecher sich alleine auf einem Boot befindet und seine Worte „an die Sonne“ richtet, ist eine klare Artikulation nicht nötig. Dennoch drückt diese Produktionsweise eine grimmige Haltung des Sprechers aus. Zudem deutet die Stimme hier auf den brummigen und eigenbrödlerischen Charakter der Figur, der sich über die Vorschriften der Fischereibehörde hinwegsetzt und vor Sonnenaufgang illegal auf das Meer hinausfährt.

Alternately, he prayed and cursed, trying with words to delay the sun. ‘A few minutes,’	he whispered	through clenched teeth.	‘Just a few minutes more.’	GNFI 271
--	---------------------	--------------------------------	----------------------------	----------

¹⁴ Shaw gibt zur Figur der Eliza keine habituelle Stimmangabe. Allerdings hegt der Leser zu Beginn des Stückes wohl die Idee einer lauten, schrillen Stimme, durch die Elizas Dialekt recht vulgär wirkt. Dieses Stimmstereotyp ist sicherlich auch durch die filmische Umsetzung des Stückes bedingt, in der Eliza tatsächlich mit dieser Stimmqualität spricht.

¹⁵ Vgl. hierzu Leonhard, 79ff.: „Mienen des Mundes“, besonders 109, Abb. 146 „Widerwille“, was der Sprechereinstellung im Textbeispiel wohl sehr nahe kommt.

11. Intonation, Tonhöhenverlauf und Betonung

Intonation hat in der gesprochenen Sprache eine strukturierende Funktion. Damit ist beispielsweise die „division of utterances into INTONATIONAL PHRASES“¹⁶ gemeint oder die Unterscheidung in Aussage- und Fragesatz durch fallende bzw. steigende Intonation am Satzende. Darunter fällt aber auch die Kennzeichnung von Information als alt oder neu, wobei „the nucleus marks the end of the NEW INFORMATION“¹⁷. In Stimmbeschreibungen von Texten spielen diese Darstellungen aber kaum eine Rolle¹⁸. In den Texten kommt vielmehr eine andere Aufgabe der Intonation zum Tragen:

In der Sprachmelodie, vermutlich auch im Rhythmus, ist Information über die Emotionalität enthalten, die wir offenbar aufgrund eines uns angeborenen Ausdrucksverständnisses entschlüsseln können; denn Menschen sind in der Lage, auch Texte, die in einer ihnen fremden Sprache gesprochen wurden auf ihren Stimmungsgehalt zu beurteilen [...].¹⁹

Intonation trägt demnach paralinguistische Informationen, durch die sich emotionale und attitudinale Zustände des Sprechers erkennen lassen²⁰. Für die Darstellung von literarischen Figuren ist die Beschreibung des Intonationsverlaufs ihrer Stimme deshalb ein weiteres Mittel zur indirekten Charakterisierung.

Intonationsverlauf wird in den Korpustexten an vielen Stellen durch Labels wie **rise**, **fall**, **drop** und **lower** markiert. Da diese aber nicht besonders aussagekräftig sind, werden sie im Rahmen dieser Arbeit nicht betrachtet. Hier soll das Augenmerk auf den Beispielen liegen, in denen Intonations- und Betonungsmuster durch Labels wie **monotonous** oder **tremble**

¹⁶ Gimson, *Pronunciation of English*, 231

¹⁷ Gimson, 241

¹⁸ Ein Beispiel, bei dem der Satztyp durch die Metasprache gekennzeichnet wird ist SW 188: „[...] then changes his intonation to the interrogative: „Yes?““. Im Grunde ist die metasprachliche Markierung redundant, da sie im Schriftbild durch das Fragezeichen festgesetzt ist.

¹⁹ Eibl-Eibesfeldt, 656. Eibl-Eibesfeldt beruft sich hier auf eine Studie von Sedláček und Sychra (1963, 1969), die einen Satz (übersetzt „Das Bett ist schon gerichtet“) aus Leos Janáček's *Aus dem Tagebuch eines Verschollenen* von 23 Schauspielerinnen mit unterschiedlichen Emotionen vorlesen ließen. Testpersonen waren 70 tschechische Personen, Studenten aus Asien, Afrika und Lateinamerika, die kein Tschechisch sprachen.

²⁰ Gimson, 234ff., gibt eine Übersicht über den Zusammenhang von Intonationsverlauf und paralinguistischer Information. Er unterteilt dabei in (1) major declaratives, (2) minor declaratives, (3) wh-interrogatives, (4) yes/no-interrogatives, (5) tag-interrogatives, (6) imperatives, (7) exclamatives und (8) social formulae. Dabei gibt er Beispiele wie „*Good morning* with a high fall is sincere [...], with a low fall is brusque, and with a low rise is polite [...]“ (247), räumt aber ein, daß „attitudinal meaning of an utterance must always be interpreted within a context, both of the situation and also of the speaker's personality. It may well happen that an intonation which is neutral in one set of circumstances might, for instance, be offensive or patronizing when used by another person or in other circumstances“ (243). Es zeigt sich also, wie schwierig es ist, generelle Aussagen über die Bedeutung von Intonation zu machen. Diese Problematik wird auch in Tench, *The Intonation Systems of English* deutlich, bei dem ganz unterschiedliche Verbindungen von Tonhöhenverlauf und *attitude* erläutert werden. Der Vorteil geschriebener Texte ist die Überprüfbarkeit des Kontexts und der Figur.

beschrieben werden. Des weiteren finden sich auch Beispiele für die explizite Markierung von Intonation und Betonung.

11.1. Gleichbleibender Tonhöhenverlauf

Zu den stimmbeschreibenden Ausdrücken, hinter denen sich ein Hinweis auf den Tonhöhenverlauf verbirgt, liefert das Korpus die Labels **monotonous**, **mechanical**, **expressionless**, **inflectionless** und **droning**. Sie benennen alle das Fehlen einer steten Auf- und Abwärtsbewegung der Stimme, so daß eine Tonhöhenmodulation nicht vorhanden ist. Da aber gerade die Schwankungen der Tonhöhe, wenn sie nicht in unkontrollierter Form erfolgt wie beispielsweise beim Zittern der Stimme, positiv empfunden wird, werden diese monotonen Stimmen als ausdruckslos und langweilig und Sprecher mit dieser habituellen Stimmqualität als uninteressant und introvertiert bewertet. Im situationellen Kontext sind monotone Stimmen Ausdruck von Langeweile und Desinteresse. Sie werden als Normabweichung immer negativ bewertet.

11.1.1. *monotonous*

	OED	DCE	ALD
monotonous	<p>Of a sound or utterance: continuing on or repeating the same note; having little or no variation in tone, pitch, or cadence. Also, of a musical instrument: able to produce sounds at only one pitch.</p> <p>In extended use: lacking in variety; uninteresting or tedious through continued sameness or repetitiveness; lifeless, plain, prosaic, routine.</p> <p><i>monotone</i>: A continuation or uninterrupted repetition of the same vocal tone; an utterance continued or repeated without change of pitch</p>	<p>boring because of always being the same</p> <p>monotone: a sound or way of speaking or singing that continues on the same note without getting any louder or softer, and therefore sounds very boring</p>	<p>not changing and therefore uninteresting; boring or tedious</p> <p><i>monotone</i>: way of speaking in which the pitch of the voice remains level and unchanging</p> <p>2000 never changing and therefore boring: <i>a monotonous voice</i></p> <p><i>monotone</i>: a dull sound or way of speaking in which the tone and volume remain the same and therefore seem boring</p>

Das Label **monotonous** (und seine nominale Form **monotone**) ist zentrales Label dieser Gruppe von Stimmangaben. Dies zeigt die Häufigkeit, in der es vor allem in Mehrfachkombinationen auftritt. Die Definitionen enthalten durch Marker [little or no variation in tone, pitch, or cadence] und [level] eine lautliche Komponente, die die fehlende Tonhöhenvariation benennt. Zudem tritt ganz klar der Effekt zu Tage, den eine monotone Stimme auf den Hörer ausübt, denn die Marker [boring], [uninteresting] und [tedious] verzeichnen alle eine negative Wirkung. Sie bestätigen die Beobachtungen, daß Sprecher mit monotonen Stimmen weniger interessant und attraktiv, ja sogar extrem negativ beurteilt werden: „Beim **Monotonismus** fehlt die Tonhöhenveränderung völlig, und solche Sprecher werden äußerst negativ bis hin zu pathologisch eingeschätzt.“²¹

Korpusbeispiele

In dem Korpusbeispiel STR 3 werden Angaben zu Sprechtempo und Tonhöhenverlauf kombiniert. Dabei könnte diese situationelle Stimmmarkierung ein Zeichen für Desinteresse sein. Der Autor scheint hier aber wohl eher die Beobachtung eingefangen zu haben, daß längere Texte mit bereits bekannten Fakten – es handelt sich hier um die „minutes“ der vorangegangenen Sitzung – mit einer **rapid and monotonous voice** vorgelesen werden.

Tench.	[..., reads in a	rapid	and	monotonous	voice]	“At a Board Meeting held the 31 st of January at the Company’s Offices, [...]”	STR 3
--------	------------------	--------------	------------	-------------------	--------	---	----------

Die folgende Regieanweisung ist Albees *The Zoo Story* entnommen. Der Außenseiter Jerry trifft auf den klassischen Vertreter der Mittelklasse, Peter, und verwickelt ihn in ein folgenreiches Gespräch. Der ausgewählte Nebentext folgt auf die lange Rede Jerrys im ersten Akt des Stücks, in der er Peter die „Story of Jerry and the dog“ erzählt, dem aggressiven Hund seiner Vermieterin, den er durch Rattengift fast getötet hat, und dessen Beziehung zu ihm er nun genauestens überprüft. Peter kann sich aus Jerrys hypnotischem Sermon keinen Reim machen, worin die Thematik des Stücks, die Kommunikationsschwierigkeiten zwischen den Menschen, angedeutet wird. Auf Peters Schreien „I DON’T WANT TO HEAR ANY MORE“ – die Großbuchstaben markieren die Lautstärke objektsprachlich – reagiert Jerry wiederum verwirrt. Die Stimmangabe in ZOO 32, **in a monotone, wearily**, zeigt seine erschöpfte

²¹ Eckert/Laver, 34

Resignation über die Unfähigkeit durch Kommunikation die Mauern zwischen seiner Welt und Peters bürgerlicher Welt zu überwinden. Monotonie ist in diesem Kontext also Zeichen der Resignation.

<p>PETER I DON'T WANT TO HEAR ANY MORE. I don't understand you, or your landlady, or her dog. ...</p> <p>JERRY Her dog! I thought it was my ... No. No, you're right. It <i>is</i> her dog. (Looks at peter intently, shaking his head) I don't what I was thinking about; of course you don't understand.</p>	<i>(In a</i>	monotone,	wearily)	I don't live in your block; I'm not married to two parakeets, or whatever your setup is. I am a <i>permanent transient</i> , and my home is the sickening roominghouses on the West Side of New York City, which is the greatest city in the world. Amen.	ZOO 37
--	--------------	------------------	-----------------	---	-----------

Das Beispiel MAID 26 verwendet die nominale Form des Labels, **montone**, dessen Definition der des adjektivischen Labels entspricht. Die Autorin verwendet neben dieser akustischen Markierung mit **of a doll** eine Vergleichsbeziehung. Die fehlende Tonhöhenmodulation der Sprecherin wird mit der einer Puppe verglichen, womit sie vermutlich auf die monotonen Stimmen von batteriebetriebenen Spielzeugpuppen anspielt. Die Kenntnis dieser künstlichen Stimmen wird beim Leser vorausgesetzt. Durch den Vergleich wird – ist die Kenntnis beim Leser vorhanden – der Klang wesentlich anschaulicher. Zudem besteht eine gedankliche Verbindung zwischen der Leblosigkeit einer monotonen Stimme, die durch den OED-Marker [lifeless] angezeigt wird, und der einer Puppe. Mit dem Begriff **doll** assoziiert man im übertragenen und bei dem Atwood-Text auch feministischen Sinn aber auch die Reduktion der Frau auf ein willenloses Objekt. Atwood spielt sicherlich mit dieser Assoziation, so daß sie zwar den Klang der Stimme durch den Vergleich veranschaulicht, sie den tieferen Sinn aber durch die assoziative Bedeutung vermittelt²².

They used to have dolls, for little girls, that would talk if you pulled a string at the back; I thought I was sounding like that,	voice	of a monotone,	voice	of a doll.	MAID 26
--	-------	-----------------------	-------	-------------------	------------

OMAM 129 bietet eine Mehrfachkombination, bei der zunächst das metaphorische Label **woodenly** in dessen OED-Definition „Lacking grace, liveliness, interest, or the like; expressionless, spiritless; dull and inert; stiff and lifeless“ die Ausdruckslosigkeit angedeutet wird. Die Definition trägt die Marker [expressionless], das auch als Label dieser Gruppe

²² Die Ich-Erzählerin aus *The Handmaids Tale* beschreibt noch an zahlreichen anderen Stellen ihre eigene Stimme. Darauf geht das Kapitel zur „Figurendarstellung“ näher ein.

fungiert, und [dull], das in der Definition des ALD zu **monotonous** auftritt. **Monotonous** und die explizitere Umschreibung **had no emphasis** bezeichnen ebenfalls das Fehlen einer abwechslungsreichen Tonhöhenvariation, so daß hier starke Redundanz vorliegt. Die dreifache Wiederholung ein und desselben stimmlichen Phänomens wirkt jedoch sehr nachdrücklich. In Georges hypothetischen Worten in *Of Mice and Men* zeigt die Stimme keine Wut gegenüber Lennie, der der Grund für den andauernden „mess“ ist. In der monotonen Stimme manifestiert sich vielmehr Georges Resignation, sein Wissen, daß sich die Lebensumstände niemals ändern werden. Steinbeck gelingt es hier wieder über die Stimmdarstellung eine fast melancholische Stimmung und ein großes Mitgefühl für die Figuren im Leser zu evozieren.

George shook himself. He said,	woodenly	“If I was alone I could live so easy.” His voice was	monotonous,	had no emphasis.	“I could get a job an’ not have no mess,” He stopped.	OMAM 129
--------------------------------	-----------------	---	--------------------	-------------------------	---	----------

In GOW 357 wird die Stimme eines *Callers* des traditionellen nordamerikanischen *Square-Dance* beschrieben. Die Monotonie der Stimme ergibt sich aus den kurzen Kommandos, die den Tanzenden zugerufen werden. Gekennzeichnet sind diese durch Gedankenstriche in der direkten Rede. Zudem wird die Stimme des Sprechers mit einer hohen Tonlage markiert, die aber unabhängig von dem intonationsmarkierenden **monotone** steht. Monotonie ist auch mit einer tiefen oder mittleren Stimmlage möglich, da es sich ja nur um einen fehlenden Wechsel handelt. Deshalb ist es auch möglich, daß eine monotone Stimme trotzdem **vibrant**, d.h. volltönend oder sonor erscheint. Die Ursache der Monotonie liegt in diesem Beispiel also nicht in der Einstellung oder dem Charakter des Sprechers, sondern ergibt sich aus der stimmlichen Grundstruktur der Kommunikationssituation: Die Monotonie ist typisch für das Geben von Kommandos beim *Square-Dance*. Damit die Tänzer die Kommandos des *Callers* durch die Musik hindurch verstehen können, ist eine hohe, sonore Stimme zudem der Situation angepaßt.

“Swing to the right an’ swing to the lef”; break, now – break – back to – back,” the caller sang the	high	vibrant	monotone.	GOW 357
---	-------------	----------------	------------------	---------

Im Korpusbeispiel LOTUS 91 erstaunt zunächst die Kombination von **monotonous** und **sing-song**, da das erste Label die Abwesenheit von Tonhöhenschwankungen impliziert während beim zweiten aufgrund des Vergleichs mit einem Lied eine solche vorhanden ist. Erklären

läßt sich diese Kombination dadurch, daß die Sprecherin mit ihrer Stimme zwar einen Wechsel zwischen zwei unterschiedlichen Tönen vollzieht, daß dieser aber immer gleichbleibend ist und deshalb monoton wirkt. Daß diese Stimme die Idee einer **voice of a woman who often talked to herself** suggeriert, setzt als indirekten Vergleich die Beobachtung ein, daß geistig verwirrte Menschen häufig in einer singsangartigen Stimme vor sich hin sprechen. Das Beispiel kennzeichnet die Figur Lotus mit einem normabweichenden Verhalten.²³

In the bedroom next door Christine could still hear her	monotonous	sing-song	voice	the voice of a woman who often talked to herself	LOTUS 91
---	-------------------	------------------	-------	---	-------------

Das paradoxe Verhältnis von **sing-song** und Monotonie tritt auch im Beispiel NW 104 auf. Der „telephone operator“ der Firma „J.Pringle & Sons“ gebraucht neben der Standard-Begrüßungsformel auch einen „Standard-Tonhöhenverlauf“. Lodge verarbeitet hier eine akustische Beobachtung aus der realen Welt. Oft haben solche telefonischen Begrüßungsfloskeln einen melodieartigen Tonhöhenverlauf, der Freundlichkeit und Höflichkeit suggerieren soll. Aus der Stimme der Sprecherin läßt sich jedoch erkennen, daß dieses Intonationsmuster so eingeschliffen ist, daß es keine echte Freundlichkeit, sondern nur eine gelangweilte Haltung ausstrahlt.²⁴ **Monotonous** tritt hier zwar nicht als Label auf, doch trägt es den Marker [boring], so daß hier durchaus eine semantische Beziehung vorhanden ist.

Every minute or so the telephone operator	intoned in a	bored	sing-song,	‘J. Pringle & Sons good morning kin I ‘elp yew?’ [...]	NW 104
--	---------------------	--------------	-------------------	--	--------

Der Kontrast zwischen Sprechstimme und Singstimme wird in LJ 47 thematisiert. Die Singstimme Goldsmiths ist mit **tenor** hinsichtlich der Stimmlage und mit **bawling** indirekt hinsichtlich der Lautstärke („to shout in a loud voice“ DCE und „to shout loudly especially in an unpleasant or angry way“ ALD) gekennzeichnet. Durch **bawling** wird die Singstimme zudem mit einer humoristischen Note belegt, denn die paralinguistische Bedeutung von **bawl** [angry] erscheint, obwohl sie vom Sänger sicherlich nicht intendiert ist. Goldsmith singt also

²³ Auf die Gesamtkonzeption dieser Figur geht das Kapitel „Figurendarstellung“ noch näher ein.

²⁴ Die singende Sprechmelodie scheint man häufig mit der Stimme von Sekretärinnen oder Telefonistinnen zu verbinden. Derselbe Korpustext liefert nämlich die Variante **secretarial sing-song**. Allerdings zeigt die Stimme hier keine Anzeichen von Monotonie: „I’m afraid Mr Wilcox is out at the moment,” Shirley **intoned in a secretarial sing-song**.” (NW 197)

mit einer Stimme, die permanent so klingt als ob er wütend wäre.²⁵ Dahingegen ist die Sprechstimme ein **furry monotone**. Das metaphorische Label **furry** mit der Übertragung aus dem taktilen in den akustischen Bereich steht hier wohl für eine gedämpfte, leise Stimme, die auf einen lethargischen Charakter schließen läßt.

'Not like you, old boy,' said Goldsmith's	furry	monotone,	so different from his	bawling tenor	in song.	LJ 47
---	--------------	------------------	-----------------------	----------------------	----------	-------

Anhand des Beispiels LL 8 läßt sich erkennen, daß eine monotone Stimme paralinguistischer Ausdruck von Langeweile sein kann. Vor der Stimmbeschreibung wird die Stimmung der Sprecherin Lettice aus dem Shaffers Stück *Lettice and Lovage* in dieser Situation als „*bored*“ beschreiben. Ihre Stimme reflektiert diesen Zustand mit **mechanical monotone**. Zudem ist das erhöhte Sprechtempo, **much faster**, ebenfalls Zeichen von gelangweiltem Desinteresse. Die Sprecherin scheint in der Hoffnung, ihren Vortrag schneller beenden zu können, auch schneller zu sprechen. Das Label **mechanical** erscheint als eigenständiges Label dieser Gruppe. Die Kombination mit **monotone** ist emphatisch, zeigt aber auch, daß Lettice den Vortragstext schon viele Male dargebracht hat. Dieser gleichförmige Ablauf dieser Führungen zeigt sich zu Beginn des Stücks, wenn der Text von Szene 1: B bis zu dem Satz „This alludes to an incident which occurred on the Feast of Candleman 1585 –“ (LL 9) völlig identisch mit dem Text von Szene 1: A ist. Die Überwindung der Routine zeigt sich in Folge dadurch, daß Lettice von ihrem gewohnten Text abweicht, und diese „Befreiung“, die ihre theatralische Art widerspiegelt, auch stimmlich begleitet wird. Sie spricht dann **With sudden ardour** (LL 9).

LETTICE herself is <i>bored</i> , and recites her text in a	mechanical	monotone,	much faster than before.	LL 8
---	-------------------	------------------	---------------------------------	------

²⁵ Die Beschreibung der Singstimme wird im Text stark betont, denn zuvor wird schon an zwei Stellen auf das enthusiastische Singen Goldsmiths eingegangen: „[...] whose **tenor voice** held enough **savage power**, especially above middle C, to obliterate whatever noises Dixon might feel himself impelled to make.” (LJ 36) und „sang **tremulously** and **very loudly**” (LJ 37).

11.1.2. *mechanical*

	OED	DCE	ALD
mechanical	Of a person or action: working or operating like a machine ; acting or performed without thought ; lacking spontaneity or originality ; automatic , routine .	a mechanical action, reply etc is done without thinking , and has been done many times before	(of people) acting (as if) without thinking , in a machine-like way 2000 (<i>disapproving</i>) (of people's behaviour and actions) done without thinking, like a machine

Das Label **mechanical** wurde in LL 8 schon angerissen. Im übertragenen Sinne verweist es auf eine Handlung oder Aussage „done without thinking, [...] done many times before“ (DCE). Deshalb wird es in LL 8 auch in bezug auf Lettices Rezitation des Standardtextes der Schloßführung verwendet. Die Definitionen verzeichnen keinen Eintrag in Verbindung mit **voice**. Auf der akustischen Ebene manifestiert sich die Idee **mechanical** aber sicherlich in einer monotonen Stimme, was auch LL 8 bestätigt.

Korpusbeispiele

Als Textbeleg wird COG 187 herangezogen. Die Parallele zu NW 104 fällt sofort ins Auge, denn auch hier handelt es sich um die Beschreibung der Telefonstimme eines *operators*, die als **mechanical** empfunden wird. Es tritt also ganz deutlich die Routine, mit der Telefonnummern vorgelesen oder Ansagen gemacht werden, in den Vordergrund. Solche Stimmen wirken unpersönlich und wie in den Beispielen NW 104 und LL 8 wird das Label auch hier dazu verwendet, eine Stimme zu beschreiben, mit der ein für berufliche Zwecke mehr oder weniger auswendig gelernten Text vorgetragen wird.

A	mechanical	voice	spoke the number back to him and announced that it has been disconnected. The voice then repeated the message, and afterwards the line went dead.	COG 187
---	-------------------	-------	---	---------

In der adverbialen Form **mechanically** in LJ 117 zeigt sich, daß Dixon das von Christine angesprochene Thema unangenehm ist. Der gleichbleibende Tonhöhenverlauf, das Fehlen des Anhebens der Tonhöhe insgesamt sowie die Beibehaltung eines eher langsamen Sprechtempos sind Zeichen von Desinteresse. Dies kann man auch im Umkehrschluß daran erkennen, daß Menschen in Alltagsgesprächen schneller, höher und mit mehr Tonhöhen-

bewegung sprechen, wenn sie von einem Thema sprechen, daß sie positiv berührt. Da Dixon in *Lucky Jim* von seinem Verhältnis zu Professor Welch aber alles andere als begeistert ist, signalisiert er dies – wohl unbewußt – in seiner Stimme. Dabei gibt der Wortlaut seiner direkten Rede ein positives Verhältnis vor, doch die paralinguistische Ebene bestimmt hier die Bedeutung der Gesamtaussage, die in Opposition zum Wortlaut steht. Auch die Beschreibung der körperlichen Reaktion auf diese Frage, „Dixon stiffened“, signalisiert Dixons Einstellung, da Menschen nur bei „angenehmen“ Themen entspannt sein können. Das, was ein Gesprächspartner in realer Kommunikation automatisch bemerken würde, muß vom Text ausformuliert werden, da sonst die Gesamtbedeutung für den Leser nicht ersichtlich wäre.

'How are you getting on with Professor Welch these days?' Christine asked suddenly. Dixon stiffened. 'Oh, not too badly,'	he said	mechanically.	LJ 117
---	---------	----------------------	--------

11.1.3. *expressionless*

	OED	DCE	ALD
expressionless	Of the features, voice, etc. Destitute of expression; giving no indication of character, feeling, etc. ; inexpressive.	an expressionless face or voice does not show what someone thinks or feels	not showing feelings or thoughts 2000 not showing feelings, thoughts, etc. an expressionless face/ tone/ voice

Das Label **expressionless** mit seinen Definitionen zeigt deutlich, daß sich die Ausdruckslosigkeit sowohl optisch anhand des Gesichtsausdrucks als auch akustisch anhand der Stimme wahrnehmen läßt. Die Definition zeigt auch, daß eine **expressionless voice** keinen Hinweis auf die Gefühle des Sprechers gibt. Dieser Eindruck wird durch das Fehlen der Tonhöhenmodulation erweckt, das für eine Reihe von paralinguistischen Bedeutungen steht.²⁶ Zudem spielen bei einer ausdruckslosen Stimme auch Faktoren der Produktion eine Rolle. Geringer Atemdruck und eine geringe Spannung des Muskelapparats im Vokaltrakt können

²⁶ Vgl. hierzu die Tabelle in Eibl-Eibesfeldt, 661, die die verschiedenen paralinguistischen Bedeutungen von Tonhöhenvariation und Änderung des Tonhöhenverlaufs verzeichnet. *Geringe Tonhöhenvariation* kann für Ekel, Ärger, Furcht oder Langeweile stehen. *Starke Tonhöhenvariation* drückt Glück, Fröhlichkeit, Aktivität und Überraschung aus. Die Änderung des *Tonhöhenverlaufs nach unten* ist Zeichen von Langeweile, Fröhlichkeit und Traurigkeit, die umgekehrte Bewegung steht für Frucht, Überraschung, Ärger und Stärke. Teilweise sind die Emotionen widersprüchlich. Dies erklärt sich daraus, daß die Bedeutung immer nur situationell bestimmbar ist.

nur zu einer geringen Klangfülle führen. Diese akustischen Merkmale, die aufgrund fehlender Energie entstehen, werden sicherlich auch als **expressionless** wahrgenommen.

Korpusbeispiele

Die Stimme in LJ 90 wird explizit als **expressionless** beschrieben, es fehlen ihr also Klangfülle und Tonhöhenmodulation und damit rhythmisierende und betonende Elemente. Dies wird durch **odd** negativ bewertet. Dabei ist nicht klar, ob sich **odd** auf eine nicht genannte Eigenheit der Stimme bezieht oder ob die Stimme aufgrund ihrer Ausdruckslosigkeit so empfunden wird. Der Gesamteindruck bleibt jedoch bei beiden Interpretationen bestehen. Der Autor möchte die Stimme der Sprecherin Margaret als von normalen Sprechstimmen abweichend charakterisieren, um so einen Hinweis auf ihren schlechten emotionalen Zustand zu geben. Das Adverb „still“ zeigt an, daß sich die Stimmbeschreibung auf zuvor gemachte Angaben beziehen muß. Margarets Stimme wird in der Dialogszene mit Jim mehrfach gekennzeichnet. Sie spricht **in a puzzled, lost way** und **with fatigue**. Ihre Suche nach ihrer Handtasche ist „slowly and inefficiently“. Aufgrund seines Textwissens kann der Leser die nonverbalen Signale Margarets als Zeichen ihrer Depression und ihres emotionalen Zustandes nach ihrem mißglückten Selbstmordversuch erkennen. In Stimme und Gestik manifestiert sich das Innerste der Figur.²⁷

'I'm a bit short of cash until... Shall I get Neddy to ask me down for tea at the week-end?' 'If you like. Bertrand'll be there, though.' She still	spoke in an	odd,	expressionless	voice.	LJ 90
--	-------------	-------------	-----------------------	--------	-------

²⁷ Margaret wird an einigen Romanstellen in *Lucky Jim* über ihre Stimme charakterisiert. Dabei entsteht der Eindruck einer fast manisch-depressiven Figur, denn in LJ 111 spricht sie beispielsweise in einem Ton, in dem sich ihre depressive Stimmen mit leicht euphorischen Zügen überlagert: „She said this in a **tone that combined the vibrant with the flat, like a great actress** demonstrating the economical conveyance of strong emotion. This was her habit when making avowals“. Auch das Beispiel „‘A-ah,’ Margaret said. It was her usual greeting to a roomful of people; a **long, exhaled, downward glissando.**“ (LJ 80) zeigt nichts von ihrem emotionalen Zustand. An anderer Stelle tritt ihre Weinerlichkeit und Depression wieder zu Tage: „, In a **high voice, kept steady only by obvious effort**, she said [...]“ (LJ 76) und „[...] she said, **slowly and painfully, like a foreigner reading out of a phrase book**“ (LJ 157)

11.1.4. *inflectionless*

	OED	DCE	ALD
inflection	<i>inflection</i> : Modulation of the voice ; in speaking or singing: a change in the pitch or tone of the voice . Hence inflexionless (inflectionless) <i>a.</i> , void of inflexion or modulation.	<i>inflection</i> : the way the sound of your voice goes up and down when you are speaking	inflection: rise and fall of the voice in speaking 2000 a change in how high or low your voice is as you are speaking

Das Nomen **inflection** bezeichnet die Auf- und Abwärtsbewegungen der Stimme beim normalen Sprechen, weshalb die negierte Form des Adjektivs **inflectionless** ebenfalls in die Gruppe der monotonen Stimmen gehört.

Korpusbeispiele

Im Korpusbeispiel DAISY 761 wird das Label durch den Downtoner *almost* abgeschwächt. Die Stimme ist nahezu monoton. Diese Qualität hat hier die Aufgabe, die durch „stubborn“ gekennzeichnete Haltung der Sprecherin anzuzeigen, mit der sie Trotz und Widerwillen ausdrückt. Das Beispiel zeigt, wie vielfältig und kontextabhängig die Bedeutung von stimmbeschreibenden Labels sein kann. In ihrer Kurzgeschichte *Daisy* portraitiert Oates eine junge Frau, gefangen zwischen Genie und Schizophrenie. Sie zeigt diese Abnormalität bereits als Kind, denn einerseits ist sie ein „ein most precocious, gifted child“ (760), andererseits ist sie „subborn“ und „capricious“ (761). Die situationelle Stimmangabe spiegelt demnach die Charakterzüge der Figur.

In her fourteenth year she often refused to eat, to bathe, to undress for bed, to leave the house even on special outings Bonham arranged for her to theaters and museums. It was clear to him that she wasn't sick but merely stubborn . "I won't. I won't," she said. Her voice	almost	inflectionless.	DAISY 761
--	---------------	------------------------	--------------

11.1.5. *droning*

	OED	DCE	ALD
droning	Verb <i>drone</i> : To give forth a continued monotonous sound; to hum or buzz, as a bee or a bagpipe ; to talk in a monotonous tone.	to make a continuous low dull sound to speak in a boring way , usually for a long time	make a low humming sound talk, sing, or say (sth) in a flat monotonous tone of voice 2000 Nomen: a continuous low sound made by some musical instruments, for example BAGPIPES, over which other notes are played or sung

Monotonie wird auch durch das Verb **drone** beschrieben, das den Marker [monotonous] trägt. Zudem ist es durch [low] auf eine tiefe Stimmlage festgelegt. Der Klangvergleich mit [bagpipe] oder [bee] ermöglicht die Inferrenzziehung von akustischem Weltwissen, so daß ein solcher Stimmklang gut vorstellbar ist. Das typische Brummen bzw. Summen wird auch in den Definitionen durch [hum] und [buzz] wiedergegeben. Wichtig ist bei diesem Label vor allem der Effekt, der durch [boring] markiert wird, und der auch in den Korpusbeispielen zum Tragen kommt.

Korpusbeispiele

Die mit **droning** markierte Stimme des Professors in TSOP 141 wird dem Leser durch das Bewußtsein Amorys vermittelt, der die gesamte Vorlesung als langweilig und monoton empfindet, was aber auch in seinem eigenen „lack of enthusiasm“ (TSOP 141) begründet liegt, die das zentrale Charaktermerkmal der Figur aus Fitzgeralds *This Side of Paradise* darstellt. Dabei ist seine Aufmerksamkeit auf seine eigene Gedankenwelt gerichtet, so daß er die Stimme nur als Hintergrundgeräusch wahrnimmt, das von „far away“ zu kommen scheint. Die Stimmangabe dient hier also nicht der individuellen Figurendarstellung, sondern beschreibt ein rezeptives Phänomen.

‘And entitled A Song in the Time of Order,’ came the professor’s voice,	droning	far away.	TSOP 141
---	----------------	-----------	----------

In SEA 45 liest Mother St. Justine den Schülerinnen des Stifts Heiligengeschichten vor, die eigentlich zur Erbauung dienen sollen, die aber durch die monotone Stimme der Sprecherin einen ganz anderen Effekt erzielen.²⁸ Die Stimmbeschreibung evoziert hier ein trostloses Bild des Stiftslebens, wobei die Rezeption der von TSOP 141 sehr ähnlich ist, denn die Hörerinnen scheinen die Stimme auch hier nur halb wahrzunehmen.

'[...] more lovely and more richly dressed than he had ever seen her in life,'	drones	Mother St. Justine.	SEA 45
--	---------------	---------------------	--------

Die Monotonie von **drone** wird in GARP 35 durch die Adjektive **steady** und **changeless** hervorgehoben, die nochmals das Fehlen einer Sprechmelodie benennen. Interessant ist dabei, daß es sich um eine von den „nurses“ bewußt eingesetzte Stimmqualität handelt, mit der sie ihre Patienten beruhigen und schließlich zum Schlafen bringen möchten. Zwar werden in diesem Beispiel stereotype Vorstellungen verarbeitet, doch zeigt es deutlich, daß die Stimmqualität **droning** langweilig und einschläfernd wirkt.

Most nurses droned to their patients – a	steady	changeless	voice	intent on producing sleep [...]	GARP 35
---	---------------	-------------------	-------	--	---------

11.2. Veränderung des Tonhöhenverlaufs

Bei den Labels, die die Veränderung des Tonhöhenverlaufs markieren, muß zwischen solchen unterschieden werden, bei denen der Tonhöhenverlauf kontrolliert stattfindet, und solchen, bei denen der Sprecher keinen Einfluß auf die Tonhöhenschwankungen hat. Zur ersten Gruppe gehören die Labels **modulated**, **melodious** und **vibrant**. Zur zweiten Gruppe all jene Labels, die ein unkontrolliertes Zittern oder Schwanken der Stimme kennzeichnen, also Labels wie **trembling/tremulous**, **quivering** oder **shaky**.

Es besteht dabei ein erheblicher Unterschied hinsichtlich der paralinguistischen Bedeutung der beiden Arten von Labels. Während die erste Gruppe eher längerfristige sprechertypische Stimmerkmale verzeichnet, zeigen die Labels der zweiten Gruppe in der

²⁸ Hier klingt auch das *phrasal verb* **to drone on** mit der Bedeutung „to speak in a boring way, usually for a long time“ (DCE) an, das den Effekt der Stimme deutlich benennt.

Regel einen Kontrollverlust des Sprechers an. Es sind in diesem Fall negative Emotionen die sich paralinguistisch in der Stimme äußern.

11.2.1. Kontrollierte Tonhöhenvariation

11.2.1.1. *modulate*

	OED	DCE	ALD
modulate	To vary the tone, pitch, or strength of (one's voice, a note, etc.); to vary or inflect in tone; to give tune or melody to, to adapt to a new tune.	to change the sound of your voice	vary the strength, volume or pitch of (one's voice) 2000 to change the quality of your voice in order to create a particular effect by making it louder, softer, lower , etc.

Die Definitionstexte zum Verb **modulate** benennen zunächst nur die Veränderung von Tonhöhe und Lautstärke der Stimme. Lediglich die sechste Auflage des ALD verzeichnet mit [to create a particular effect] eine mögliche pragmatische Komponente. Dies zeigt, daß **modulated** unter die Gruppe von Labels fällt, bei denen die Veränderung der Tonhöhe kontrolliert stattfindet.

Korpusbeispiele

Daß eine solche Stimme generell als angenehm empfunden wird zeigen die beiden Korpusbeispiele²⁹. In TSOP 12 wird das Label mit dem positiv wertenden **exquisitely** prämodifiziert, welches das Besondere und Schöne einer solchen Stimmodifikation herausstreicht. Daß die Sprecherin sich in dieser Szene aus Fitzgeralds *This Side of Paradise* selbst stilisiert, zeigt sich auch an dem Einsetzen des „sigh“ und dem „pathos“, den sie in ihre Gesichtszüge legt, um ihrer Aussage „I am feeling very old to-day“ Theatralik zu verleihen. Der Vergleich mit den Händen Sarah Bernhards verstärkt diesen theatralischen Zug. Die stimmliche Darstellung der Figur in dieser Szene steht in Einklang mit dem dekadenten

²⁹ Auch die Stimmbeschreibung „**beautifully modulated** voice“ im *Obituary* für die britische Schauspielerin Helen Cherry (*Independent*, 3. Oktober 2001) zeigt die Kombination von positiver Wertung + *modulated*.

Charme der reichen Beatrice Blaine, die zuvor mit einer „exquisit delicacy of her features“ (TSOP 11) ausgestattet wurde und deren luxuriöser, aber unerfüllender Lebensstil Krisen hervorruft, wie dies mit „his mother became so bored that she had a nervous breakdown in a fashionable hotel“ (TSOP 11) gezeigt wird. Vor der Stimmbeschreibung verfügt der Leser also über Informationen zum Charakter der Figur, so daß die Interpretation der Beschreibung des Tonhöhenverlaufs nicht auf der akustischen Ebene stehen bleibt, sondern ebenfalls als subtiles Charakterisierungsmittel verstanden wird.

“I am feeling very old to-day, Amory,” She would sigh , her face a rare cameo of pathos , her voice	exquisitely	modulated,	her hands as facile as Bernhardt’s. ‘My nerves are on edge – on edge. We must leave this terrifying place tomorrow and go searching for sunshine.	TSOP 12
--	--------------------	-------------------	--	------------

In CAEW 298 wird die positive Konnotation noch deutlicher durch die Prämodifikation mit dem wertenden **beautifully**. In dieser Szene aus *Caesar’s Women* wird geplant, durch Bestechung einen Erfolg Caesars bei den „religious elections“ (CAEW 297) zu verhindern. Während einige der Beteiligten bereit sind Geld zu geben, zieht sich Cicero durch seine rhetorisch geschickte Formulierung aus der Affäre. Er lenkt die Gedanken der Hörer weg von der Wirkung seiner finanziellen Mittel hin zur Wirkung seiner rednerischen Fähigkeiten, die er als weitaus nützlicher darstellt. Bei seiner Argumentation setzt er ganz bewußt eine **beautifully modulated voice** ein, die den Hörer angenehm umschmeichelt. Die Stimme ist hier pragmatisches Mittel, um Sprecherinteressen durchzusetzen.³⁰

Cicero now understood perfectly why he was there, and said, voice	beautifully	modulated,	“The penurious state of my finances is too well known for me to think you expect anything more from me than an onslaught of speeches to the electors. A service I am extremely happy to provide.”	CAEW 298
---	--------------------	-------------------	---	-------------

³⁰ Zur Wichtigkeit der Stimme in der antiken Redekunst vgl. auch Göttert, *Geschichte der Stimme*, Kapitel IV „Forensische Rhetorik“. Viele antike Denker und Redner haben sich mit der Wirkung der Stimme beschäftigt. So unterstreicht Demosthenes beispielsweise die Verbindung von „Stimme, Mimik, Gestik“ (63). Isokrates „hatte darauf hingewiesen, daß die Hörer sich nicht nur mit Worten, sondern auch mit dem Klang bezaubern ließen“ (65). Cicero betont die Verbindung zwischen Redekunst und Schauspiel (vgl. 63) und formuliert Grundsätze wie: „an der Stimme, an ihrem ‘Ton’ [soll man] ablesen, was der Sprecher ‘sagen’ will, mehr noch: was er wirklich ‘will’.“ (65). McCullough verarbeitet in ihrem Roman also das überlieferte Wissen der Redekunst.

11.2.1.2. *melodious*

	OED	DCE	ALD
melodious	Of music, speech, etc.: characterized by melody ; having a sweet or pleasant sound ; tuneful .	something that sounds melodious sounds like music or has a pleasant tune	of or producing pleasant music; tuneful 2000 pleasant to listen to, like music: <i>a rich melodious voice</i>

Auch bei **melodious** steht die positive Klangwirkung im Vordergrund, die in den Definitionstexten durch [pleasant] gekennzeichnet wird. Die Stimme nimmt in diesem Fall die harmonischen Tonhöhenvariationen der Musik an.

Korpusbeispiele

Das Korpusbeispiel CAEW 298 schließt an die unmittelbar vorangehende Stimmbeschreibung zu Cicero, **beautifully modulated** (CAEW 298) an. Ciceros Stimmqualität, die einen geradezu entwaffnenden Effekt auf die Hörer ausübt, wird auch von Hortensius in seiner unmittelbar folgenden Replik eingesetzt, in der sie als **melodious** gekennzeichnet wird. Der Sprecher möchte den stimmbegründeten kommunikativen Erfolg Ciceros auch für sich umsetzen. Das Label **melodious** rekurriert dabei auf **modulated** und zeigt, daß die beiden Labels semantisch verbunden sind.

“Then there only remains,” said Hortensius, his voice	quite as	melodious	as Cicero’s,	“to decide which of the two you will finally stand against Caesar.”	CAEW 298
---	----------	------------------	--------------	---	----------

In MC 82 wird die Stimme implizit mit einem **song** verglichen. Es ist davon auszugehen, daß auch hier die melodiose Tonhöhenvariation angesprochen wird. Doch scheint sie sich so sehr weg von einer für die Sprechstimme angemessenen Ausprägung in Richtung echten Singens zu bewegen, daß sie auf den Hörer einen befremdlichen Eindruck macht, der durch **perplexing** gekennzeichnet ist. An dieser Stelle zeigt sich deutlich, daß auch an sich positive Stimmerkmale nur so lange akzeptiert werden, wie sie sich innerhalb der festgesetzten Norm bewegen.

... And now a pause in that	perplexing	song	of a voice, [...]	MC 82
-----------------------------	-------------------	-------------	-------------------	-------

Analog dazu ist das folgende Beispiel zu lesen. In MC 81/82 veranschaulicht das Label **high** die erhöhte Stimmlage des Sprechers, und der Vergleich der Stimme mit einem **song** zeigt, daß die Stimme melodios moduliert, also nicht monoton ist. Die zusätzliche Modifikation von **song** durch **foreign** gibt der Stimme etwas Geheimnisvolles. Dazu trägt auch der anschließende Kommentar „and repeats and repeats like a stuck record“ bei, der die Idee eines fremden Liedes, mit einem sich immerfort wiederholenden und dadurch geheimnisvoll, fast beschwörerisch wirkenden Refrains suggeriert. Rushdie stellt mit dieser Stimme einen hellhäutigen Bettler mit dar, dessen Stimmqualität dem wiederholten Bitten einen flehentlichen Ton gibt, der bei der Angesprochenen zu „embarrassment because he was not white“ führt.

Turning, she finds herself looking into the face of – impossible! – a white man, who stretches out a raggedy hand and says in a voice	like a	high foreign song,	‘Give something, Begum Sahiba...’ and repeats and repeats like a stuck record while she looks with embarrassment into a white face with long eyelashes and a curved patrician nose – embarrassment because he was white, and begging was not for white people.	MC 81/82
---	--------	---------------------------	---	----------

11.2.2. Unkontrollierte Tonhöhenvariation

11.2.2.1. *vibrant*

	OED	DCE	ALD
vibrate	Of sounds : To strike <i>on</i> , sound <i>in</i> , the ear, etc., with an effect like that of a vibrating chord; to resound ; to continue to be heard. Chiefly <i>poet</i> . To move or swing backwards and forwards , or upwards and downwards, with some degree of rapidity ; to quiver, shake, or tremble .	if something vibrates, or if you vibrate it, shakes quickly and continuously with very small movements	to resound or quiver with rapid slight variations of pitch 2000 resound or quiver with rapid slight variations of pitch : <i>His voice vibrated with passion</i>

Auf die Differenzierungsproblematik zwischen **vibrate** und **vibrant** wurde bereits bei der Gruppe III der Klanglabels eingegangen. Die verbale Form erscheint innerhalb dieses Kapitels, da die Korpusbelege die Stimmen nicht im Sinne von [sonorous], dem Marker von **vibrant**, erscheinen lassen, sondern im Sinne von [quiver], das die Unkontrolliertheit der Stimme aufdeckt.

Korpusbeispiele

Das Vibrieren der Stimme in FC 87 verdeutlicht unterschwellige Gefühle, die vom Sprecher eigentlich unterdrückt werden möchten. Der Kommentar „with what he was suppressing“ deutet dies an. Einmal mehr zeigt sich, daß die Stimme ein kaum kontrollierbarer Indikator für Gefühle ist. Die zugrundeliegende Emotion wird allerdings nicht genannt, sondern läßt sich aus dem Textwissen als Zeichen von ANGER erschließen³¹.

‘He’s not going to get over it, Harriet.’	And now his voice	vibrated	with what he was suppressing.	FC 87
---	-------------------	-----------------	-------------------------------	-------

Anders als in obigem Beispiel wird die BNW 88 die Emotion, die zur vibrierenden Stimme führt, explizit genannte. **Indignation** steht hier für die Emotion ANGER. Der *Director* in *Brave New World* drückt über seine Stimme „disapproval“ aus.³²

The Director’s voice	vibrated	with an	indignation	that had now become wholly righteous and impersonal – was the expression of the disapproval of Society itself.	BNW 88
----------------------	-----------------	---------	--------------------	---	--------

³¹ Zur Stimme als Indikator von Gefühlen des Hasses und der Verzweiflung in Lessings *The Fifth Child* vergleiche auch das Kapitel zur Figurendarstellung.

³² Analog zu BNW 88 steht BNW 184: ‘Well, then, keep them away from this bed.’ The Savage’s voice was **trembling** with **indignation**.’, das nochmals die Zugehörigkeit von **vibrate** zu den Labels verdeutlicht, die unkontrollierte Tonhöhenschwankungen bezeichnen.

11.2.2.2. *tremble*

	OED	DCE	ALD
tremble	Of persons (less commonly of animals), or of the body or a limb: To shake involuntarily as with fear or other emotion , cold, or weakness; to quake, quiver, shiver. Said of the tremulous or vibratory motion or effect of light, sound, speech , etc.	to shake slightly in a way that you cannot control , especially because you are upset or frightened if your voice trembles, it sounds nervous and unsteady	shake involuntarily (from fear, cold, weakness, etc.); quiver : <i>trembling hands</i> . <i>His voice trembled with rage</i> . 2000 to shake in a way that you cannot control , especially because you are very nervous, excited, frightened , etc.: <i>My legs were trembling with fear</i> . <i>Her voice trembled with excitement</i> .

Das Verb **tremble** bezeichnet seinem Primärsinn nach unkontrollierte Körperbewegungen. Dieser Bewegungsablauf wird metaphorisch auf die menschliche Stimme übertragen und erscheint in den Markern [unvoluntarily] und [cannot control]. Auch im Deutschen wird „zittern“ für beide Bereiche verwendet, dabei steht das Label generell für negative Emotionen, denn es wird mit [fear] oder [anger] assoziiert. Die vom Verb **tremble** abgeleiteten adjektivischen Formen **trembly** und **trembling**, sowie die verwandten synonymen Formen **tremulous**, **tremor** und **tremors** treten in Vergleich zu anderen Labels dieser Gruppe häufig in den Korpusbeispielen auf. Dies scheint die These zu bestätigen, daß Stimmbeschreibungen vorwiegend dazu verwendet werden, negative Emotionen zu beschreiben.

Korpusbeispiele

Die dem Label zugrundeliegende Emotion muß in den drei folgenden Beispielen aus dem Kontext erschlossen werden, es gilt hier aber die Regel, daß eine **trembling** oder **tremulous voice** für negative Gefühle wie Angst oder Aufregung steht. Ohne den jeweiligen metasprachlichen Zusatz wäre die Objektsprache vor allem in CP 216 und in MOOR 248 als neutrale Frage bzw. als neutrale Berichterstattung in Form von indirekter Rede zu werten. Erst die Stimmmarkierung legt nahe, daß sich die Sprecher in emotionalen Ausnahmesituationen befinden.

'Morris?' Hilary's voice	sounded	trembly.	CP 216
--------------------------	----------------	-----------------	--------

Minnie telephoned from the Gratiaplena to tell me in a	trembling	voice	that Uma had visited her [...]	MOOR 248
--	------------------	-------	--------------------------------	-------------

Bei MC 271 läßt sich jedoch aufgrund des Gesprächsinhalts – dem „suicide of my beloved uncle Hanif“ der Grund für die zitternde Stimme erkennen. Thema und Stimme drücken die Schockiertheit und Verzweiflung der Sprecherin aus.

[...]; and it was the telephone which informed us, in the	tremulous	voice	of my aunt Pia, of the suicide of my beloved uncle Hanif.	MC 271
---	------------------	-------	--	--------

Analog hierzu stehen die Stimmbeschreibungen CAL 40 und DR 475³³, die von der nominalen Form **tremor** Gebrauch machen, bei denen aber die gleiche emotionale Komponente zu erkennen sind. In CAL 40 zeigt Cal durch seine Satzaussage „Don’t fuss. I’m O.K.“ zwar an, daß er keine Hilfe benötigt, doch kann der seine Stimme nicht so wie seine Worte kontrollieren, so daß der tiefe Schock über die Attacke einer Gruppe Jugendlicher sich als **tremor** in seiner Stimme manifestiert.³⁴

Shamie was about to touch the scratches with his fingers but Cal twisted his head away. “Don’t fuss. I’m O.K.” He still heard the	tremor	in his own voice.	CAL 40
Blake listened to the	tremors	in her voice.	DR 475

In HEL 774 findet sich die Kombination der Beschreibung des Tonhöhenverlaufs **tremolo** mit dem wertenden Label **odd**. Letzteres verzeichnet den Effekt der Stimme auf den Hörer, der nicht nur die zitternde Stimme, sondern das gesamte Verhalten Blankenships als komisch, d.h. überraschend und unerwartet empfindet. Blankenship wird in Stones Kurzgeschichte *Helping*

³³ Das Beispiel DR 475 bildet den Abschluß einer *cohesive chain* in Walters *The Dark Room*. Die vorangehenden Beispiele aus dieser sehr emotionsgeladenen Szene sind „she said in an **unsteady** voice“ und „she said in a **strained** voice“. Man kann deutlich erkennen, daß die unterschiedlichen *signifiants* auf ein einziges *signifié* zielen: die Stimme der Sprecherin, die sich hier im Gespräch mit einer Polizeibeamtin befindet, in dem sie mit seelisch belastenden Themen konfrontiert wird, zeigt ein hohes Maß an Schock und Verzweiflung. Durch die dreifache Stimmmarkierung soll dem Leser die innere Verfassung der Figur besonders deutlich gemacht werden. Dies wird eben nicht durch eine Innenschau der Figur erreicht, die einen stärker auktorialen Erzähler erfordern würde, sondern durch die objektive Wiedergabe des Stimmklangs.

³⁴ Die Stimme entspricht dabei den körperlichen Empfindungen Cals, der Doppelbezug von **tremble** auf *voice* und *body* zeigt sich ebenfalls: „His breath was coming harsh and fast like sawing. His legs were jelly, so much that he wouldn’t trust them to walk to the other room. Then he noticed that he was crying, not with fear but with something else. [...] He went to the bathroom and **stood trembling** at the mirror. His face was the colour of wax.“ (CAL 39/40).

als unsympathische Figur beschrieben.³⁵ Diese Erstvorstellung enthält mit **not pleasant** auch eine negative Bewertung seiner Stimme. In HEL 774 berichtet Blankenship von den Erscheinungen seines immer wiederkehrenden Traums. Die Angst, die er dabei empfindet, die er selber durch „I was scared“ (HEL 774) beschreibt, führt zur zitternden Stimme. Dieser Gefühlsausdruck scheint jedoch nicht zum Figurencharakter zu passen, so daß diese Stimmqualität als **odd** wahrgenommen wird.

“What I saw was black,” Blankenship said. He spoke in an	odd	tremolo.	His behavior was quite different from anything Elliot had come to expect from him.	HEL 774
--	------------	-----------------	--	---------

Während die Stimme in den obigen Beispielen im weitesten Sinne für die Emotion FEAR stehen, drückt die Stimme in LDJIN 194 ANGER aus. Tyrone aus O’Neills *A Long Day’s Journey into Night* versucht zwar seine Wut zu unterdrücken (*suppressed fury*), doch genau dies führt zum Zittern der Stimme.

TYRONE (<i>his voice</i>)	trembling	<i>with</i>	suppressed fury).	Good boy, Edmund. The dirty blackguard! His own mother!	LDJIN 194
-----------------------------	------------------	-------------	--------------------------	---	-----------

Das gleiche gilt für das Beispiel MAID 278, denn **rage** ist eine extreme Form der Emotion ANGER. Zudem mischt sich hier in die Stimme der Sprecherin noch „a kind of triumph“ über die anstehende Hinrichtung des *Guardian*.³⁶

“This man,” says Aunt Lydia, “has been convicted of rape.” Her voice	trembles	<i>with</i>	rage,	and a kind of triumph.	“He was once a Guardian. He has disgraced his uniform [...]”	MAID 278
--	-----------------	-------------	--------------	-------------------------------	--	----------

BNW 5 zeigt hingegen, daß eine **tremulous voice** auch mit positiven Empfindungen verbunden werden kann. Die positive Sprechereinstellung **enthusiasm**, die hier für eine Mischung aus Freude, Aufregung und Stolz steht, ist eine so tiefgreifende Emotion, daß sie

³⁵ „Blankenship had red hair, a brutal face, and a sneaking manner. He was a sponger and petty thief [...]. His **voice was not pleasant**. His skin unwholesome. [...] slack-jawed face“ (HEL 771/772).

³⁶ Hier muß der Kontext der Äußerung beachtet werden. In dieser Szene aus Atwoods *The Handmaid’s Tale* handelt um einen Schauprozeß. Die Sprecherin Aunt Lydia, die junge Frauen zu *handmaids*, die einem alternden Ehepaar zugeordnet werden, um dort mit dem Mann ein Kind zu zeugen, ausbildet, steht völlig hinter der pervertierten Gesellschaftsordnung. Die Stimmangaben muß deshalb auch als ironischer Kommentar gelesen werden, denn egal ob der angeklagte ehemalige *Guardian* schuldig ist oder nicht, innerhalb der „Republic of Gilead“ ist jede Art der sexuellen Beziehung – ausgenommen der monatlichen, im Rahmen einer Zeremonie stattfindenden Vereinigung der *Commanders* mit dem *handmaid* der Familie, verboten.

ebenfalls zu Schwankungen der Tonhöhe führt. Durch den Downtoner *almost* findet allerdings eine Einschränkung statt. Dennoch greift hier der ironische Kommentar zur Art und Weise mit der die absurden technischen, medizinischen und sozialen Errungenschaften in *Brave New World* vom Sprecher vorgetragen werden. Die Stimme ist so voller Begeisterung und so sehr ergriffen, daß sie fast nicht zu kontrollieren ist.

'Ninety-six identical twins working ninety-six identical machines!' The voice was	almost	tremulous	with	enthusiasm.	BNW 5
---	---------------	------------------	------	--------------------	-------

Ohne paralinguistische Bedeutung steht **tremulous** jedoch in BA 512. Hier beschreibt die Ich-Erzählerin das habituelle Merkmal ihrer gealterten Stimme. Gerade Frauenstimmen zeichnen sich im Alter durch ein hohes Maß an Tonhöhenschwankungen aus, die als Tremolo³⁷ bezeichnet wird.

At other times I feel a strong urge to join in, to contribute; to link my own	tremulous	voice	to the anonymous chorus of truncated serenades [...]	BA 512
---	------------------	-------	--	--------

11.2.2.3. *quiver*

	OED	DCE	ALD
quiver	To shake , tremble , or vibrate , with a slight but rapid agitation. (Said of persons, esp. under the influence of some emotion , of things, light, etc.)	to shake slightly because you are cold , or because you feel very afraid , angry , excited etc quiver with indignation/anger etc. <i>His voice was quivering with rage.</i>	tremble slightly or vibrate 2000 to shake slightly ; to make a slight movement

Auch das Label **quiver** kollokiert sowohl mit Körperbewegungen als auch mit Stimme. Es verhält sich hinsichtlich seiner paralinguistischen Bedeutung wie **tremble**, da es ebenfalls für die negative Emotionen [fear] und [anger], sowie Nervosität und Aufregung steht

³⁷ Atwood beschreibt hier das Tremolieren der Stimme bei alten Menschen. Zu Alter und Stimme im allgemeinen vgl. Habermann, *Stimme und Sprache*, „Das Altern der Stimme“, 148ff.

Korpusbeispiele

Im Beispiel DR 508 mischt sich das Lachen der Figur mit der Sprechstimme. Deshalb steht **quiver** hier für ein rein akustisches Phänomen, nämlich für die Tonhöhenschwankungen, die beim Lachens entstehen und die in der Sprechstimme immer noch hörbar sind. Damit ist die in der semantischen Tiefenstruktur enthaltene paralinguistische Bedeutung ausgeschaltet. Dieses Beispiel zeigt sehr gut, daß Stimmangaben nur im Kontext ihre wahre Bedeutung erkennen lassen. An anderer Stelle könnte die **quivering voice** ebensogut als Kennzeichen von FEAR stehen.

Jinx was shaking with laughter as she quietly locked the door. 'It's a woman's thing, Adam,' she called to him in a	quivering	voice	'You'd only be embarrassed.'	DR 508
---	------------------	-------	------------------------------	--------

11.2.2.4. *shake*

	OED	DCE	ALD
shake	Of a person , his body , limbs , etc.: To quake or tremble with physical infirmity or disease ; to quiver with emotion ; to shiver with cold , to quake with fear .	if someone shakes, or part of their body shakes, they make small sudden movements from side to side or up and down, especially because they are very frightened , cold , ill etc if someone's voice is shaking, it is not steady and they sound very worried , angry , or frightened	(of a person) tremble ; quiver 2000 (of body) to make short quick movements that you cannot control , for example because you are cold or afraid (of sb's voice) to sound unsteady , usually because you are nervous , upset or angry

Auch **shake**, das zunächst ein heftiges Hin- und Herbewegen eines Gegenstandes beschreibt, läßt sich auf den menschlichen Körper und die menschliche Stimme übertragen. Die Bewegung zeigt sich wie in den anderen Labels in der Gruppe durch unkontrollierte Tonhöhenschwankungen, so daß die Stimme [unsteady] erscheint. Auch hier liegt die Stimmursache in den negativen Empfindungen ANGER und FEAR bzw. der Aufgeregtheit des Sprechers.

Korpusbeispiele

Das Korpusbeispiel SEA 39 beschreibt eine Singstimme als **shaky**. Hier kann zwar eine Emotion zugrunde liegen, häufig wirkt aber gerade beim Singen die Stimme anfangs oft wacklig. In der Szene wird durch die Stimmqualität eine melancholische Atmosphäre heraufbeschworen

'No, not a drink. Sing to me. I like that.' She began in a	shaky	voice.	SEA 39
--	--------------	--------	--------

Eindeutig ist die paralinguistische Bedeutung von „Her voice shook“ in GOW 270, wo die Emotion ANGER eindeutig durch die Präpositionalphrase **with fury** gekennzeichnet ist. In diesem Textausschnitt geht mit der Stimmarkierung auch die durch **scowled** markierte Mimik der Sprecherin konform, deren finsterer Blick ebenfalls Zeichen von Zorn und Haßgefühlen ist³⁸. Die in kurzen Sätzen formulierte Schilderung der Ereignisse, die zu diesem Wutausbruch geführt haben, und die an die Hörerin gerichteten Imperative wirken durch die metasprachliche Beschreibung besonders nachdrücklich.

The woman scowled at her. "My little fella come back smellin' of stew. You give it to 'im. He tol' me. Don' you go a-boastin' an' a-braggin' 'bout havin' stew. Don' you do it. I got 'nuf troubles 'thout that. Come in ta me, he did, an' says, 'Whyn't we have stew?'" Her voice	shook	with	fury.	GOW 270
--	--------------	------	--------------	---------

Die Variante, in der durch die Präpositionalphrase **with excitement** der paralinguistische Marker [nervous] hervortritt, findet sich in MRSSTONE 43/44. Die Aufregung führt von der zitternden Stimme hin zu einer kurzfristigen kompletten Sprachlosigkeit. Daß eine solche Stimmqualität immer einen Kontrollverlust beinhaltet, zeigt sich auch daran, daß die Stimme der Contessa, nach dem beruhigenden tiefen Durchatmen, wieder als **controlled voice** bezeichnet wird.

³⁸ Vgl. hierzu De Zordi, *Die Wörter des Gesichtsausdrucks im heutigen Englisch*, 90ff. Einer der Informanten dieser Studie gab zum Verb **scowl** die Beschreibung „when he is annoyed at sb., but knows that he is not completely justified with his annoyance“ (90) an. Diese Beobachtung gilt wohl auch für die Szene aus *The Grapes of Wrath*, denn die Sprecherin beschuldigt ihre Hörerin, obwohl sie weiß, daß diese ihrem Sohn im Grunde Gutes tun wollte.

The Contessa's voice	shook	with	excitement.	when she recognized the name spoken over the telephone. It was not the thought of Mrs. Stone's importance as a theatrical personality that so excited the aged Contessa but the recollection of the late Mr. Stone's great fortune which was now presumably in the hands of this American widow. So great became her excitement that she became quite breathless and had to set the phone down for several moments with the excuse that someone had just arrived at her door. She walked to the window and inhaled deeply several times before she could resume the telephone conversation with controlled voice and collected wits.	MRSS TONE 43/44
----------------------	--------------	------	--------------------	--	-----------------------

11.2.2.5. *shiver*

	OED	DCE	ALD
shiver	To tremble, shake, quiver ; esp. to tremble with cold or fear .	to shake slightly because you are cold or frightened synonym: <i>tremble</i> shiver with cold/fear/delight etc	tremble , esp from cold or fear 2000 (of a person) to shake slightly because you are cold, frightened, excited , etc.

Wie die Definitionen zeigen, wird das Verb **shiver** in der Regel zur Beschreibung von zitternden Körperbewegungen verwendet. Es zeigt sich also hier eine semantische Verbindung zu den anderen Verben. Auch die Ursachen, Kälte, Angst, Freude oder Aufregung zeigen eine Übereinstimmung. In bezug auf die menschliche Stimme scheint dieses Verb jedoch seltener aufzutreten. Keiner der Definitionstexte verzeichnet einen Eintrag zur Stimme, so daß es sich hier um eine metaphorische Übertragung handelt, die jedoch anders als beispielsweise **tremble** nicht erstarrt ist. Dennoch kann das vom Verb abgeleitete Label **shivery** wie die anderen Labels behandelt werden.

Korpusbeispiele

Die synonyme Verwendung von **shivery** mit anderen Labels der Kategorie zeigt das Beispiel MC 189, in dem das Label auf die paralinguistische, emotionale Komponente FEAR verweist, die ja auch bei **tremble** und **shake** vorhanden ist. Diese Emotion ist natürlich auch aus dem

Textzusammenhang erkennbar. In der Stimme des Sprechers, der von der Ermordung Dr Narlikars berichtet, manifestiert sich eine Mischung aus Aufregung und Angst.

(They killed Dr Narlikar – marchers did,’ Hairoil warned us in a	shivery	voice. [...]	MC 189
--	----------------	--------------	--------

11.2.2.6. *waver*

	OED	DCE	ALD
waver	Of the voice , the eye, etc. (or a person with reference to these): To become unsteady ; to shake, tremble, falter	to become weaker or less certain <i>Her voice wavered uncertainly.</i>	be or become weak or unsteady; falter 2000 to be or become weak or unsteady : <i>His voice wavered with emotion</i>

Synonym zu den anderen Labels ist **waver** zu verwenden, allerdings fehlt in den Definitionen die Kennzeichnung der paralinguistischen Bedeutung, die bei den anderen Labels vorhanden ist. Lediglich der Beispielsatz in der sechsten Auflage des ALD zeigt mit „with emotion“, daß sich auch in **waver** Emotionen manifestieren. Zudem scheint **waver** nicht nur ein Schwanken des Stimmtons zu benennen, sondern auch ein Stimmversagen, das in [falter] anklingt.

Korpusbeispiele

Das Verb tritt in den Korpus-texten nur in einer negierten Form **did not waver** auf, wo es als Kontrast zu dem ebenfalls negierten **not strong** steht. Die Textstelle läßt sich dahingehend interpretieren, daß der im sterben liegende Sprecher aufgrund seines kritischen Gesundheitszustands³⁹ zwar nur sehr leise und mit reduzierter Klangfülle sprechen kann, daß der Körper und die Stimme aber noch nicht so schwach sind, daß nur ein zitternder Ton hervorgebracht werden kann. Dementsprechend liegt hier auch keine paralinguistische, sondern eine extralinguistische Bedeutung der Stimmqualität vor. Die Markierung **not strong** nimmt dabei

³⁹ Der Hinweis auf den Gesundheitszustand wird vor der Stimmbeschreibung durch die Beschreibung der äußeren Erscheinung vorbereitet: „He was lying propped up on a single bed [...] and he was obviously dying. She had seen the extremity of emaciation often enough pictured on her television screens; [...]. But now, encountering it for the first time, she wondered how any human being could be so diminished and still breathe, how the great eyes, which seemed to be floating free in their sockets, could hold her with such a look of intense, slightly ironic amusement.“ (OS 308).

auf den Marker [weak] Bezug, der in **waver** enthalten ist. Der Zusatz „the essential self was still alive, still heard in its high clear tones” zeigt nochmals, daß der Sprecher noch kräftig genug ist, einen hohen, klar artikulierten Stimmklang zu produzieren.⁴⁰ Die Autorin stattet die Figur durch die optische und akustische Beschreibung mit prägnanten Konturen aus, so daß ein klares Vorstellungsbild entsteht.

His voice was	not strong	but	it did not waver;	the essential self was still alive, still heard in its high clear tones.	“Forgive me if I don’t get up. The spirit is willing but the flesh is weak. [...]”	OS 308
---------------	-------------------	-----	--------------------------	---	--	-----------

11.2.2.7. flutter

	OED	DCE	ALD
flutter	<p>Of birds, etc.: To move or flap the wings rapidly without flying or with short flights; to move up and down or to and fro in quick irregular motions, or hang upon wing in the air.</p> <p>To move about or to and fro with quick vibrations or undulations; to quiver. Of the heart or pulse: To beat rapidly and irregularly.</p> <p>To tremble with excitement; to be excited with hope, apprehension, or pleasure, etc.</p>	<p>if a bird or insect flutters, or if it flutters its wings, it flies by moving its wings lightly up and down</p> <p>if your heart or your stomach flutters, you feel very excited or nervous</p> <p>Nomen <i>flutter</i>: a feeling of being nervous, confused, or excited</p>	<p>(of the wings of birds, butterflies, etc.) move lightly and quickly</p> <p>Nomen <i>flutter</i>: rapid variation in the pitch or loudness or recorded sound</p> <p>2000 to move lightly and quickly; to make sth move in this way</p>

Auch **flutter** wird nicht primär mit der menschlichen Stimme assoziiert, sondern beschreibt schnell aufeinanderfolgende Bewegungen, wie die der Flügel eines Vogels. Übertragen auf den menschlichen Bereich zeigt **flutter** in Kollokation mit *heart* oder *stomach*, die Marker [excited] und [nervous]. Bei der Verbindung mit *heart* wird die schnelle Bewegung des Primärsinns auf die Herzschlagfrequenz übertragen. Das Nomen **flutter** wird im DCE

⁴⁰ Ein ähnlicher Zusammenhang von todgeweihtem Körper und „lebendiger“ Stimme kann man in *The Grapes of Wrath* finden. The tent flaps opened and a wizened woman came out – a face wrinkled as a dried leaf and eyes that seemed to flame in her face, black eyes that seemed to look out or a well of horror. She was small and shuddering. She held herself upright by a tent flap, and the hand holding onto the canvas was a skeleton covered with wrinkled skin. When she spoke her voice had a beautiful low timbre, soft and modulated, yet with ringing overtones. (GOW 140). Vgl. dazu das Kapitel „Figurendarstellung”.

ebenfalls durch die paralinguistischen Marker [nervous] und [excited], sowie durch [confused] gekennzeichnet. Lediglich die vierte Auflage des ALD notiert zu diesem Nomen eine akustische Bedeutung, bei der das iterative Moment des Verbs auf die Tonhöhen- und Lautstärkeschwankungen übertragen wird. Somit kann dieses Verb – wenn auch weniger gebräuchlich als **tremble** – zur Beschreibung der menschlichen Stimme verwendet werden.

Korpusbeispiele

In MC 160 zeigt sich die Erschrockenheit der Sprecherin in dem Adjektiv-Kompositum **flutter-voiced**. Sie zeigt sich zudem in der Beschreibung der Augenmimik „wide-eyed“.⁴¹ Wie schon an anderer Stelle erfolgt auch hier die Beschreibung der stimmlichen und mimischen Ausdrucksweise parallel, und tragen der Tatsache Rechnung, daß die diversen nonverbalen Kommunikationskanäle in der realen Welt niemals voneinander getrennt wahrgenommen werden. Das, was man dort durch Augen und Ohren automatisch wahrnimmt, muß der Autor eines fiktionalen Textes verbal vermitteln. Dabei steht es ihm natürlich frei, den einen oder anderen Kanal unrepräsentiert zu lassen.

And she, wide-eyed ,	flutter-voiced:	‘Man, do you suppose ... maybe they <i>do!</i> ’	MC 160
-----------------------------	------------------------	--	--------

11.2.2.8. *unsteady*

	OED	DCE	ALD
unsteady	Marked or characterized by absence of steadiness or regularity; not regular, even, or uniform	shaking or moving in a way you cannot control showing that you are nervous <i>Her voice was unsteady.</i>	not uniform or regular 2000 shaking or moving in a way that is not controlled

Das Label **unsteady** erscheint als Marker [unsteady] in der Definition zu **shake** und [shake] steht wiederum für unsteady. Wichtig ist, daß das Schwanken der Stimme [not controlled] ist. Eine **unsteady voice** zeigt laut der Definition des DCE Nervosität, kann aber sicherlich auf

⁴¹ Vgl. zum Ausdruck von Erschrecken, Entsetzen und Angst durch die Mimik der Augen auch Leonhard, 116. Die Abbildungen 163-165 zeigen drei Menschen, bei denen die weit aufgerissenen Augen Zeichen dieser Gefühlsregungen sind.

stärkere Emotionen verweisen, denn es deutet ebenfalls auf einen Kontrollverlust hin. Die paralinguistische Bedeutung geht demnach konform mit der der anderen Labels dieser Gruppe.

Korpusbeispiele

Im Korpusbeispiel BNW 221 könnte die Lesart von **unsteadiness of his voice** als Zeichen von Nervosität auch auf das Gefühl der Scham und des Bedauerns ausgeweitet werden. Durch die entschuldigenden Worte der Objektsprache und durch das Erröten des Sprechers (der nonverbale Code, der Scham ausdrückt) wird dieser Aspekt unterstrichen.⁴²

In DR 475 macht erst der metasprachliche Kommentar **unsteady** deutlich, daß nicht der neutrale Wortlaut der Satzaussage im Vordergrund steht, sondern die kommunizierte Emotion, die sich aus dem Textumfeld ergibt.

'I want to say how sorry I am about everything that happened yesterday.' He blushed . 'How ashamed,' he went on, in spite of the	unsteadiness	of his voice,	'how really ...' The Savage cut him short and, taking his hand, affectionately pressed it.	BNW 221
'I gave mine away,' she said in an	unsteady	voice.		DR 475

⁴² De Zordi, 95, gibt als psychologische Ursachen des Errötens „Verwirrung, verletztes Schamgefühl, Unsicherheit und self-consciousness“ an. Im Korpusbeispiel handelt es sich aber nicht um eine Erröten aus Schüchternheit, auch reagiert der Sprecher nicht auf den Gesprächspartner. Es handelt sich hierbei vielmehr um das Eingeständnis einer Schuld und die echte Scham des Sprechers über sein vorangegangenes Verhalten.

11.3. Explizite Beschreibung von Intonation und Betonung

In GARP 35 handelt sich um die Markierung einer habituellen Stimme. Sie wird durch das attitudinale Label **friendly** gekennzeichnet. Diese Freundlichkeit reflektiert der Tonhöhenverlauf, der bei der Sprecherin **full of exciting shifts of accents** ist. Das darin enthaltene Label **exciting** kennzeichnet die Attraktivität der Stimme.⁴³ Generell erscheinen Menschen, die ihre Tonhöhe auf melodiose Weise variieren, als angenehm, denn „[v]erglichen mit monotoner Sprechlage werden Sprecher mit deutlicher Tonhöhenvariation als kompetenter, selbstbewußter, extrovertierter und wohlwollender eingeschätzt“⁴⁴

[...] and she'd talk to him the while. Her voice	friendly	and	full of exciting shifts of accent.	GARP 35
---	-----------------	-----	---	---------

Die Stimmcharakterisierung in BACH 194 gibt zwei Parameter an. Zum einen wird für das Satzende mit **rose** eine steigende Intonation beschrieben, die die Worte „or something“ besonders betont. Gleichzeitig wird diese Betonung auch durch eine nasale Stimmqualität hervorgerufen (**nasal emphasis**), die bei der vorherigen Rede der Figur nicht in Erscheinung getreten ist. Diese nasale, nach oben gehende Stimme zeigt in dieser Szene eine leichte Spur von Verachtung⁴⁵. Der Sprecher wiederholt in der zuvor schon zitierten Gerichtsszene aus *The Bachelors*, in der es um die Fälschung des auch hier erwähnten Schriftstücks geht, die Aussage der angeklagten Mrs Flower. Durch die stimmliche Modifikation bringt er auf der paralinguistischen Ebene seine Haltung zu den Praktiken des spirituellen Zirkels der Mrs Flower zum Ausdruck. Das Beispiel zeigt wieder, daß die Stimme subtiles Mittel der Informationsvergabe ist.

'Think carefully. Because you said' – he consulted his notes – 'you told the court, when you looked at the letter, "It looks very like my writing. I couldn't have written it unless I was in a trance or something.'" His voice	rose	with nasal emphasis on the words 'or something' , and he repeated her words again: 'unless I was in a trance or something'.	BACH 194
--	-------------	--	----------

⁴³ Das Beispiel charakterisiert die Stimme der Krankenschwester Jenny Fields, deren Stimme in Kontrast zu den Stimmen der anderen „nurses“, die bereits unter **droning** besprochen wurden ([...] **droned** [...] **steady changeless voice** intent on producing sleep (GARP 35)), positiv empfunden wird.

⁴⁴ Eckert/Laver, 34

⁴⁵ Nasale Stimmen wirken häufig arrogant oder verächtlich. Vgl. Eckert/Laver, 117.

RF 378 nennt wie BACH 194 direkt das Wort auf das in der direkten Rede der Figur eine besondere Betonung bzw. der Nukleus fällt. Hier ist die Betonung aber **so slight**, daß die Hörerin nicht sicher ist, ob es sich hier um einen Moment unkontrollierter Artikulation handelt, oder ob die Sprecherin dieses Wort mit einer paralinguistischen Bedeutung versehen möchte, um in einer Art Seitenhieb ihre Überlegenheit gegenüber ihrer Freundin anzudeuten. Das unterschwellig gespannte Verhältnis der beiden Frauen in Whartons Kurzgeschichte *Roman Fever*, legt aber die zweite Interpretation nahe. Zudem folgt unmittelbar „the same undefinable stress“, der sich hier wohl auf das Personalpronomen „I“ bezieht. Durch die emphatische Wiederholung wird dem Leser deutlich, daß Mrs. Ansley durch ihre stimmliche Modulation tatsächlich mehr andeutet als ihre Worte vermuten lassen. In dieser sehr subtilen Stimmdarstellung, dem Herausstellen der eigenen Person durch die Betonung von „me“ und „I“, manifestiert sich der eifersuchtsgeladene Konflikt, den die beiden Frauen seit ihrer Jugend mit sich tragen.

“After all, it’s still the most beautiful view in the world.” “It always will be, to me,”	assented her friend Mrs. Ansley,	with so slight a stress on the “me”	that Mrs. Slade, though she noticed it, wondered if it were not merely accidental, like the random underlinings of old-fashioned letter writers.	RF 378
--	----------------------------------	--	--	-----------

[...] “Oh, yes, I remember,”	murmured Mrs. Ansley,	with the same undefinable stress.	RF 378
---------------------------------	------------------------------	--	-----------

Ebenfalls auf die Betonung einzelner Worte zielt die Stimmbeschreibung in NEF 135. Die Worte „*the book*“ werden so gesprochen **as though they were in italics**. Die besondere Betonung soll an dieser Stelle von *Nineteen Eighty-Four* das „geheime“ Wissen zwischen den Figuren O’Brien und Winston hervorheben. Durch seine besondere Aussprache schafft O’Brien ein vermeintliches Vertrauensverhältnis. In der Objektsprache erscheint der Kursivdruck, auf den im metasprachlichen Kommentar verstärkend nochmals eingegangen wird.

“[...] Meanwhile I shall send you a copy of <i>the book</i> – “ even O’Brien, Winston noticed, seemed to pronounce the words	as though they were in italics –	“Goldstein’s book, you understand, as soon as possible.”	NEF 135
---	---	--	------------

11.4. Erstickte und gepreßte Stimmen

Während sich starke Gefühlregungen in Labels wie **tremble**, **quiver** oder **flutter** durch unkontrollierte Tonhöenschwankungen äußern, können sie auch zu einem Stimmversagen führen. Ist ein Sprecher aufgeregt, geschockt, entsetzt oder traurig, überträgt sich diese innere Anspannung auf den gesamten Stimmbildungsapparat, der aus einem komplexen Muskelsystem besteht. Der Vokaltrakt verengt sich dabei, der Sprecher hat das Gefühl, daß es ihm die Kehle zuschnürt⁴⁶. Die Stimmbildung erfolgt nur unter Anstrengungen, deren akustisches Ergebnis ein Stimmklang ist, der vom Hörer als erstickt oder gepreßt empfunden wird und der mit den Lexemen **strangled** und **strained** umschrieben wird.

11.4.1. *strangled*

	OED	DCE	ALD
strangled	Of a voice [after F. <i>voix étranglée</i>]: Choked with emotion , uttered with difficulty. <i>rare</i> .	a cry or other sound that is suddenly stopped before it is finished	restrict the utterance of (sth): <i>a strangled</i> (ie partly suppressed) <i>cry</i> 2000 (of a cry, sb's voice, etc.) a cry or other sound that is not clear because it stops before it has completely finished

Die Definitionen zeigen mit [choked with emotion] deutlich, daß eine **strangled voice** mit starken Emotionen einhergeht, die eine normale Artikulation unmöglich machen, so daß der Laut nur unvollständig produziert wird.

Korpusbeispiele

Während in FSR 75 die Aufregung und der Schock der Sprecherin aus der Thematik des Gesagten hervorgeht („Lois and Wilfred are going to elope“), ist die Verabschiedungsformel „Good night“ in BNW 154 von der Wortsemantik her neutral. Die Markierung **strangled voice** wird jedoch durch den Kontext gestützt. Auch der Sprecher John in *Brave New World*

⁴⁶ Vgl. Eckert/Laver, 97ff.

befindet sich in einer Art Schocksituation, ihm ist das Gesellschafts- und Lebensprinzip der utopischen Welt zuwider. Seinen Groll gegenüber dem Verhalten und der Einstellung seiner Begleiterin Lenina drückt er in einem kurzen, erstickten Abschiedsgruß aus. Die Stimmarkierung schließt hier einen sorgfältig konstruierten Handlungskomplex ab.⁴⁷

Gwen (in a	strangled	voice)	Lois and Wilfred are going to elope.	FSR 75
'Good night,' said a	strangled	voice	behind her.	BNW 154

11.4.2. *strained*

	OED	DCE	ALD
strained	Of the voice , gaze, attention, 'nerves', etc.: Exerted by an abnormal effort or to an abnormal degree. Of look or expression: Showing signs of nerve-tension .	a strained situation or behaviour is not relaxed, natural, or friendly showing the effects of worry or too much work <i>Nina's voice sounded strained.</i>	unnatural, forced and artificial; not easy or relaxed overtired and anxious 2000 showing the effects of worry or pressure Synonym <i>tense</i> : <i>He spoke in a low, strained voice.</i> not natural ; produced by a deliberate effort

Das Label **strained** bezeichnet eine Stimmqualität, bei der der Sprecher Probleme hat, überhaupt einen Stimmklang zu produzieren. Die Anspannung, die sich auf die Stimmbildung ausdehnt, zeigt sich in Markern wie [forced] und [not relaxed]. Die Ursache dieser Befindlichkeiten liegt wiederum in Emotionen, die durch die Marker [worry] und [anxious]

⁴⁷ Der Abschiedsgruß beschließt John und Leninas Besuch eines „feely“, den John mit den Worten „It was base,' he said indignantly, 'it was ignoble“ (BNW 153) kommentiert und damit die Kluft zwischen ihm – dem *Savage*, der aus der Leserperspektive der „Kultivierten“ ist – und Lenina aufbricht.

In der „feely“-Szene, eine Art Kino, das neben dem optischen und akustischen auch alle anderen Sinnesbereiche abdeckt – der Filmtitel lautet nicht umsonst „THREE WEEKS IN A HELICOPTER. AN ALL-SUPER-SINGING, SYNTHETIC-TALKING, COLOURED, STEREOSCOPIC FEELY. WITH SYNCHRONIZED SCENT-ORGAN ACCOMPANIMENT.“ (BNW 151) – erscheint auch wieder ein Hinweis auf die Macht der Stimme, wie sie schon an anderen Stellen in *Brave New World* aufgetreten ist. Es handelt sich wiederum um eine entindividualisierte Stimme, die den Soundtrack der „synthetic music machine“ (BNW 150) begleitet: „Thirty or forty bars – and then, against this instrumental background, a **much more than human voice** began to warble; now **throaty**, now **from the head**, now **hollow as a flute**, now **charged with yearning harmonics**, it **effortlessly passed from Gaspard Foster's low record on the very frontiers of musical tone to a trilled bat-note high above the highes C** to which (in 1770, at the Ducal opera of Parma, and to the astonishment of Mozart) Lucrezia Ajugari, alone of all the singers in history, onca piercingly gave utterance.“ (BNW 151). Die Stimmbeschreibung zeichnet sich dabei durch einen aberwitzigen Detailreichtum aus, der nur als Ironie zu lesen ist.

gekennzeichnet sind. Sie stehen die für die Emotion FEAR. Zudem verzeichnen die Definitionstexte auch die Wirkung der Stimmqualität auf den Hörer, da eine **strained voice** [unnatural] und [forced] wirkt.

Korpusbeispiele

In den Korpusbeispielen DR 475 und MBE 236 ist der emotionale Druck der Sprecherinnen jeweils aus dem Textzusammenhang erkennbar. In MBE 236 wird die Schwierigkeit des Sprechens auch in der Objektsprache durch Gedankenstriche gekennzeichnet. Sie signalisieren eine längere Sprechpause und damit ein stockendes Sprechen, das wie eine **strained voice** Symptom von starken Emotionen sein kann.

'[...] He's better looking than Miles,' she said in a	strained	voice	'but they aren't unlike. [...]'	DR 475
LAVINIA (<i>in a</i>	<i>strained</i>	<i>voice</i>)	It's the same thing – what the war did to him – and on top of that Father's death – and the shock of Mother's suicide.	MBE 236

11.4.3. *restrained* und *stifled*

	OED	DCE	ALD
restrained	Checked; repressed; kept under control; confined	behaviour that is restrained is calm and controlled	keeping one's feelings, language or behaviour in check; controlled 2000 showing calm control rather than emotion
stifle	To stop the passage of (the breath); to suppress, prevent the emission of , choke in the utterance (the voice , a cry , sob, cough, etc.). To suppress, smother, keep from manifestation , expression, or activity (a feeling, passion , internal faculty, etc.).	to stop a feeling from being expressed	suppress (sth); restrain 2000 to prevent sth from happening; to prevent a feeling from being expressed

Etwas anders verhält es sich mit den Labels **restrained** und **stifled**, die synonym zu verwenden sind. In diesen Fällen versucht ein Sprecher bewußt, seine Emotionen nicht in preiszugeben. Da sich Gefühle aber nur bis zu einem gewissen Grad unterdrücken lassen, bemerkt ein Hörer die künstliche Kontrolle, so daß auch diese Stimmen gepreßt klingen.

Korpusbeispiele

In BA 391 steht **restrained** in einer Zweifachkombination mit **remote**. Das zweite Label ist im Sinne von emotional distanziert zu verstehen und trotz der Telefonsituation nicht als räumlich entfernt. In Atwoods *The Blind Assassin* soll die Schwester der Ich-Erzählerin, Laura, zu ihr und ihrem Mann Richard ziehen. Die Autorin gibt dem Leser zunächst nur die Information an die Hand, daß dieser Einzug mehrfach verschoben wurde. Der jeweilige Grund scheint von Laura selbst vorgeschoben zu sein. Ihre Beweggründe werden jedoch verschwiegen, somit entsteht ein Moment der Spannung. Die Stimmbeschreibung tut ihr übriges, um diese Spannung voranzutreiben, denn sie steht hier völlig isoliert und unkommentiert. Der Leser weiß nur, daß Laura ihre Gefühle unterdrückt, welche Gefühle angedeutet werden und warum Laura diese hegt, bleibt zunächst verschwiegen. Was den Leser vorantreiben dürfte, ist die Frage, welches *signifié* hinter dem Verhalten und hinter der Stimme, also dem *signifiant*, steht. Wie dieses Beispiel zeigt, kann Stimmbeschreibung am Spannungsaufbau eines fiktionalen Textes beteiligt sein.

I wished Laura would come. The date of her arrival had been postponed three times now – she wasn't packed yet, she'd had a cold, she'd lost her ticket. I talked to her on the white phone; her voice was	restrained	remote.	BA 391
---	-------------------	----------------	--------

Der Versuch, Gefühle und Stimme zu kontrollieren wird auch in MC 165 beschrieben. Hier tritt der Vergleich mit den **unwept tears of his childhood** hinzu. So wie Tränen unterdrückt werden können, so können eben auch Emotionen unterdrückt werden, allerdings ist dies dann doch in der Stimme wahrnehmbar.

[...] he replied in a voice	as restrained	as the unwept tears of his childhood:	'It was just fooling, Amma. A stupid joke, like you said.'	MC 165
-----------------------------	----------------------	--	--	--------

Ein weiteres Beispiel ist LDJIN 196, hier ist es jedoch der Schock Tyrones darüber, seine Mutter mit ihrem Hochzeitskleid zu sehen, der die Stimme **stifled** erscheinen läßt. Es handelt sich zwar um eine situationsgebundene Regieanweisung aus *Long Day's Journey into Night*, doch ist die Thematik der unterdrückten Gefühle auch an zahlreichen anderen Stellen des Stücks spürbar, und wechselt mit dem Aufbrechen von negativen Gefühlen wie Haß, Enttäuschung und Verbitterung.

TYRONE (<i>in a</i>	<i>stifled</i>	<i>voice</i>).	What's that she's carrying, Edmund?	LDJIN 196
----------------------	----------------	-----------------	-------------------------------------	--------------

11.5. Gedämpfte Stimme

11.5.1. *muffled*

	OED	DCE	ALD
muffled	<p>Wrapped or covered up, esp. around the face, for the purpose of protection, concealment, or disguise. Also with <i>up</i>.</p> <p>Of a sound: deadened as if proceeding from something muffled. Also <i>fig</i>.</p>	<p>muffled sounds cannot be heard clearly, for example because they come from behind a door or wall</p>	<p>(of sounds) heard indistinctly, because an obstacle is in the way: <i>muffled voices coming from the next room</i></p> <p>2000 (of sounds) not heard clearly because sth is in the way that stops the sound from travelling easily</p>

Das Label **muffled** läßt sich in keine bestehende Kategorie einfügen. Es beschreibt die Undeutlichkeit und schlechte Wahrnehmbarkeit einer Stimme, die sich aus sprecherunabhängigen Faktoren ergeben kann, wie beispielsweise einer räumlichen Distanz. Eine **muffled voice** kann aber auch Zeichen von unterdrückten Emotionen sein, so daß hier eine Verbindung zu Labels wie **strangled** oder **strained** besteht, die ebenfalls die unterdrückten Gefühle des Sprechers in der Stimme kennzeichnen. Allerdings wird diese paralinguistische Bedeutung von den Wörterbüchern nicht aufgenommen.

Korpusbeispiele

Eine **muffled voice** hat eine umweltabhängige Ursache, wenn die Stimme nicht klar verständlich ist, weil sie beispielsweise nur durch eine Tür hörbar ist. Ein Korpusbeleg für diese Art der gedämpften Stimme ist BNW 156. Eine solche Stimme gibt keine Figureninformation, sondern dient dazu, eine akustische Atmosphäre zu gestalten, die „Klangmuster“ aus der Erfahrungswelt des Lesers spiegelt.

'Let them wait,' came back the	muffled	voice	through the door.	BNW 156
--------------------------------	----------------	-------	-------------------	---------

In SW 150 dringt die Stimme aus einem Stapel von „publications of the Early English Text Society“ hervor, so daß auch hier die Umgebung den akustischen Effekt bedingt. Aber **muffled** kann durch den Zusatz von **plaintive** auch akustisches Zeichen der klagenden Stimme sein. Dadurch daß der Hörer unzufrieden ist, verengt sich sein Resonanzraum und eine erstickte Stimme ist die Folge. Hier ergibt sich aus dem Kontext die paralinguistische Bedeutungsvariante, die wird von den Wörterbuchdefinitionen nicht berücksichtigt wird.

This announcement sent the Professor diving for cover again, into some slit trench deep in the publications of the Early English Text Society, from which his voice emerged	muffled	and	plaintive.	“Well, I don't know that we can manage the modern literature course without you, Mr McGarrigle.”	SW 150
---	----------------	-----	-------------------	--	--------

Auch in anderen Fällen ist **muffled** mit paralinguistischer Bedeutung zu lesen. In den Beispielen LJ 114, SW 56 und CP 85 drücken die Sprecher über diese Stimmqualität ihren Unmut über den Gesprächspartner aus. Dies ist aus dem jeweiligen Kontext zu erschließen, der hier aber nicht näher dargestellt werden soll.

Did that mean she knew about the switch of partners? It needn't, but it might. 'I don't know,' he said in a	muffled	voice.		LJ 114
“Don't forget to turn off the light when you leave,” he said in	muffled	tones.		SW 56
'Never mind the cigar.' 'That's all very well,' came the	muffled	reply	'But it isn't your carpet.' 'Well, it isn't yours either, if it comes to that.' 'It's my husbands.'	CP 85

11.6 Zusammenfassung

Neben der individuellen *voice quality*, die vorwiegend durch die Klanglabels der Gruppen I bis III wiedergegeben werden, bestimmen auch Faktoren wie Aussprache, Rhythmus und Tonhöhenverlauf die Stimmen fiktionaler Figuren. Die in den Korpusbeispielen verwendeten Labels dienen dabei im Gegensatz zur den Klanglabels fast ausschließlich der Darstellung situationeller Stimmen. Dies läßt sich so erklären, daß emotionale und attitudinale Informationen auch in der realen Welt über diese dynamischen Stimmelemente vermittelt werden. Aggression, Resignation, Ärger und Angst werden also nicht nur über Stimmangaben wie **shrill** oder **harsh** und die Grundparameter bestimmt, aber diese werden häufiger auch zur habituellen Stimmcharakterisierung eingesetzt. Dies zeigt, daß die grundlegenden Emotionen in der realen Kommunikation von einer Vielzahl von Parametern bestimmt werden. Autoren fiktionaler Texte steht es innerhalb dieses Rahmens frei, mit welchen sprachlichen Mitteln sie die Befindlichkeiten ihrer Figuren darstellen möchten. Für den Leser sind Angaben wie **tremulous voice** im Vergleich zum bedeutungsanalogen **frightened voice** interessanter, da sie anders als die direkte Beschreibung des *signifié*s den Text durch die Klangbeschreibung bereichern und auch eine aktive Interpretation verlangen.

12. Wertende Labels

Generell herrscht in dem Bereich der wertenden Labels eine polare Zweiteilung in positive und negative Wertungen. Im Alltagsleben treffen wir als Hörer sehr schnell eine Entscheidung, ob uns eine Stimme gefällt oder mißfällt. Mit dem entsprechenden wertenden Label lenken Autoren deshalb gezielt und „offen“, also nicht subtil, durch andere Beschreibungen, die eine Stimme als angenehm oder unangenehm erscheinen lassen, das Figurenverständnis der Leser. Sie schaffen dadurch für ihre Charaktere Sympathien oder Antipathien.

Zu den positiv besetzten Labels gehören **beautiful**, **lovely** und **pretty**, sowie auch **good**, **immaculate** und **attractive**, wobei letzteres stärker die Wirkung der Stimme auf den Hörer bzw. die Reaktion des Hörers kennzeichnet. Zu den gegenteiligen gehören **terrible**, **not pleasant**, **strange**, **affected** und **artificial**. Die beiden zuletzt genannten Labels zeigen, daß eine unnatürliche Stimme negativ empfunden wird. Sie sind dabei indirekt wertend. Zudem gibt es einige Korpusbeispiele, die mit Labels wie **normal** und **neutral** eine neutrale Wertung geben.

Besonders die Adjektive des positiven Bereichs, und hier speziell **beautiful**, **lovely** und **pretty**, werden in erster Linie zur Beschreibung des äußeren Erscheinungsbildes eines Menschen eingesetzt, können aber eben auch auf die Stimme ausgedehnt werden. Insofern liegt hier eine Art Gebrauchsübertragung vom optischen auf den akustischen Darstellungsbereich vor.

Die wertenden Angaben, die als Einfachmarkierung erscheinen, sind interessant, da mit ihnen nur das Empfinden des Hörers und nicht der Klang einer Stimme beschrieben wird. Der Leser muß dem Urteil des Autors gleichsam „vertrauen“, eine unabhängige Bewertung durch den Leser, wie sie bei einer Stimmbeschreibung durch Klanglabels (z.B. **high and shrill**) möglich wäre, ist hier nicht gegeben.⁴⁸ Die positiven und negativen Labels zur Bewertung der Stimme können im folgenden deshalb als einfache Auflistung weitgehend unkommentiert erscheinen. Lediglich mehrfachmarkierte Beispiele, die nicht unter dem jeweiligen Partnerlabel erläutert werden, sollen näher kommentiert werden.

⁴⁸ Anders ist dies, wenn das wertende Label als Prämodifikation zu einem anderen Label eingesetzt wird, wie z.B. bei **beautifully modulated voice** (CAEW 298). Hier kann der Leser die Richtigkeit der Wertung überprüfen. Solche Beispiele erscheinen jedoch unter dem jeweiligen modifizierten Label. Korpusbeispiele sind: **abnormally clear** (LJ 45), **absurdly too loud** [...] **ridiculously soft** (BNW 133/34), **grotesquely tremulous** (BNW 176), **strangely sexless** (WID 291), **strangely remote** (DR 185 und 410).

12.1. Positive Wertung

12.1.1. *beautiful*

As she called,	in her	beautiful	voice	for a porter [...]	FAMPOET 182
'Father Socket's	voice is	beautiful.			BACH 120

12.1.2. *lovely*

FAMPOET 183 rekurriert auf das oben genannte Beispiel mit **beautiful**. Hier ist die positive Wertung der Stimme in die Figurenkonstruktion eingearbeitet, denn es besteht eine Diskrepanz zwischen der Stimme und dem äußeren Erscheinungsbild der Figur, aus dem für die Erzählerfigur und den Leser eine Spannung entsteht.⁴⁹

Elise was very happy, and insisted	in her	lovely	voice	That they should all come along to a party at the house that evening.	FAMPOET 183
'You have a		lovely	voice,	Alice,' he told her, and she cried.	GARP 211

12.1.3. *pretty*

GARP 214 beschreibt wie GARP 211 die Stimme der Alice in *The World According to Garp*. Hier liegt also lexikalische Kohäsion vor. Die Stimme wird deshalb an zwei kurz aufeinanderfolgenden Stimmen thematisiert – in beiden Fällen durch die Hauptfigur des Romans, Garp, einmal in seiner direkten Rede einmal in der indirekten Gedankenwiedergabe – um einen Gegenpol zu Alices Stottern zu bilden, das in ihren Repliken objektsprachlich markiert wird. Im Grunde ist die Information zur Stimme für den Figurencharakter nicht relevant, gibt ihm aber eine zusätzliche individuelle Note.

Time would also prove him wrong about Alice's writing. She may have had a	pretty	voice	but she couldn't complete anything;	GARP 214
---	---------------	-------	-------------------------------------	-------------

⁴⁹ Vgl. zu diesem Beispiel aber den Eintrag unter **aristocratic** im Kapitel „Sprecherbezogene Stimmangaben“.

12.1.4. *good*

Das Label **good** beschreibt hier eine Singstimme, und bezieht sich dabei auf die Fähigkeit harmonisch zu singen und eine Melodie „halten“ zu können. Es entspricht der deutschen Wendung „eine gute Stimme haben“, und ist nicht als Charakterwertung zu lesen.

She had a	good	voice	and knew countless songs off by hear, rebel songs, and she would bounce him on her knee and sing with gusto: As Roddy Mc Corley goes to die On the bridge of Toome today.	CAL 30
-----------	-------------	-------	---	--------

12.2. Negative Wertung

Klanglabels, aber auch emotionale, pragmatische und machtstrukturbezogenen Sprecherlabels beschreiben tendenziell eher unangenehme Stimmen, sowie negative Emotionen und Sprechereigenschaften. Dieser „Hang“ zum Negativen wird auch durch negativ wertende Labels deutlich, die die indirekten Wertungen ergänzen. Für den negativen Bereich bietet das Korpus **not pleasant** und **terrible** an. Die Labels **strange**, **artificial** und **affected** beinhalten ebenfalls eine negative Einschätzung. Allerdings ist zu diesen Labels zu sagen, daß sie weniger prototypische Wertungen sind als die positiven Labels **beautiful**, **lovely**, **pretty** und **good**. Dies ist so, weil ihnen eine komplexere semantische Struktur zugrunde liegt, die stärker die Wirkung auf den Hörer und den Grund der Bewertung in den Vordergrund rückt. So steckt beispielsweise hinter den Labels **artificial** und **affected** der Hinweis auf die Verletzung einer festgesetzten Stimmnorm. Auch **strange** trägt diese Komponente. Am neutralsten ist in dieser Gruppe sicherlich das negierte Label **not pleasant**, während in **terrible** wiederum Emotionen anklingen, die die Stimme beim Empfänger auslösen.

12.2.1. *not pleasant*

Auf die Figur des Blankenship wurde bereits unter dem Label **tremulous** eingegangen (**odd tremolo** (HEL 774)). Da der Autor bereits durch die optische Darstellung mit „red hair“, „brutal face“, „skin unwholesome“, „slack-jawed face“ und durch die charakterliche Zeichnung mit „sneaking manner“, „sponger“ und „petty thief“ (HEL 772) ein negatives Figurenbild

entwickelt, reiht sich die Stimmangabe **not pleasant** in die Gesamtkonzeption ein. Hier wirken stereotype Vorstellungen, die einer brutal und grobschlächtig wirkenden Figur auch eine unangenehme Stimme zuordnen. Leider beschränkt sich der Autor hier auf die „bequeme“ Variante der direkten Wertung. Eine Klangbeschreibung, aus der der Leser seine eigene Wertung ziehen kann, wäre sicherlich interessanter. In der Kombination von Aussehen und Stimme zeigt sich aber auch, daß die Stimme nicht nur ein wichtiger Teil fiktionaler Figuren ist, sondern auch in der realen Welt untrennbar mit dem Individuum verbunden ist.

[...] Blankenship announced loudly. His voice was	not pleasant.	HEL 772
---	----------------------	---------

12.2.2. *terrible*

Then a voice, a	terrible	voice –	loud as the loudest of loudspeaker –	shook her in the cab.	GARP 404
-----------------	-----------------	---------	---	-----------------------	----------

12.2.3. *affected*

Das Label **affected** bewertet ebenfalls negativ, da die Stimme hier von der normalen, ungekünstelten Sprechweise abweicht. Die [non-natural or artificial in manner] (OED) von Personen spiegelt sich in der Stimme wieder. Dabei gibt es kein einheitliches Lautbild, vorstellbar ist aber eine Überartikulation der Laute und extrem modulierte, übertriebene Tonhöhenvariationen.

In HOD 281 setzt die Sprecherin bewußt die **affected voice** ein, da sie in dieser Szene im Spaß – bei der zufälligen Begegnung mit ihrem Sohn – in die Rolle einer Fremden schlüpft, die mit der recht abgedroschenen Frage „Haven’t we met somewhere“ eine Unterhaltung provozieren möchte.

She joked, pretended not to know him, walked past with her hips out and then in an	affected	voice	said, ‘Haven’t we met somewhere.’	HOD 281
--	-----------------	-------	-----------------------------------	---------

In SEA 95 dient die Stimme dazu, die negativen Gefühle des Lesers gegenüber der Figur Richard Mason, der Antoinette in *Wide Sargasso Sea* zur Heirat mit Rochester zwingt, weiter zu verstärken. Die direkte Rede zeigt sowohl Skrupellosigkeit als auch übertriebenes Pathos, das durch die Stimme unterstützt werden.

'I'm not in a position to make conditions, as you know very well. She is damn lucky to get him, all things considered. Why should I insist on a lawyer's settlement when I trust him? I would trust him with my life,' he went on in an	affected	voice	'You're trusting him with her life, not yours,' she said.	SEA 95
---	-----------------	-------	---	--------

12.2.4. *artificial*

Im Korpusbeispiel GG 93 nimmt der Erzähler den Stimmtton als **clear** und **artificial** war. Er kann also aus der Stimme Daisys lesen, daß die Freundlichkeit, mit der sie ihre Begrüßungsfloskel abspult, nur aufgesetzt ist. Die Wertung durch das Label **artificial** ist dabei indirekt negativ.

For half a minute there wasn't a sound. Then from the living-room I heard a sort of choking murmur and part of a laugh, followed by Daisy's voice on a	clear	artificial	note:	'I certainly am awfully glad to see you again.'	GG 93
--	--------------	-------------------	-------	---	-------

Then she clasped her hands loosely behind her back and announced in a	high,	artificial	voice	'The Convict's Mother.' Christine began to laugh.	LOTUS
--	--------------	-------------------	-------	--	-------

12.2.5. *strange*

Recht häufig tritt das Label **strange** in mehrfachkombinierten Stimmbeschreibungen auf. Die Beispiele werden alle unter ihren jeweiligen ergänzenden Labels betrachtet und erscheinen hier in unkommentierter Form.

And my mother's face, rabbit-startled, watching the prophet in the check shirt as he began to circle, his eyes still egg-like in the softness of his face; and suddenly a shudder passing through him and again that	strange	high	voice	as the words issued through his lips (I must describe those lips, too – but later, because now ...) 'A son.'	MC 87
Martha (<i>a</i>)	strange	throaty	voice)	Tell me.	WAWV 182

Morris felt himself cracking under this treatment. His vocal organs began to deteriorate from disuse – on the rare occasions when he spoke, his own voice sounded	strange	and	hoarse	to his ears.	CP 70
---	----------------	-----	---------------	--------------	-------

Blackie's voice was	strange,	at once	harsh	but with a small note of	triumphant vindication:	OS 119
---------------------	-----------------	---------	--------------	--------------------------	--------------------------------	-----------

12.3. Neutrale Wertung

In einigen Korpusbeispielen finden die Labels **neutral** und **normal** Verwendung. Sie erscheinen immer dann, wenn die Stimme im Vergleich zur vorherigen situationellen Stimmqualität die Rückkehr zur normalen habituellen Sprechstimme darstellt. Die habituelle oder die vorherige Stimmqualität muß aber nicht zwangsläufig gekennzeichnet sein. Semantisch gesehen sind diese Labels nicht besonders informationsgeladen. Sie enthalten keinen Hinweis auf den Stimmklang und sind nicht leserlenkend. Sie erfüllen im Grunde nur die oben genannte technische Funktion. Sie können aber auch die Beziehung zwischen Sprecher und Hörer als neutral, d.h. ohne große Zuneigung oder Abneigung, kennzeichnen.

12.3.1. *neutral*

Das Korpusbeispiel LJ 67 mit der Kombination **neutral not hostile** zeigt, daß ein Sprecher durch einen neutralen Stimmtone vermeiden kann, den Gesprächspartner zu provozieren. Christine signalisiert Dixon in dieser Begrüßungsszene, daß sie ihm seinen *faux pas* des vergangenen Tages – Dixon hielt Christine fälschlicherweise für eine Tänzerin – nicht nachträgt. Das Verhältnis von Christine und Dixon erfährt aber im Laufe des Romans einige Konfliktsituationen, in denen die Spannung ebenfalls durch die Stimme markiert wird.⁵⁰

'Oh, good morning.' Her tone was	neutral	not	hostile.	LJ 67
----------------------------------	----------------	------------	-----------------	-------

⁵⁰ Wie zum Beispiel in LJ 93: „'Who told you?' her voice had sharpened a little". Vgl. aber insbesondere Christines „didaktischen Ton“ im Kapitel „Figurendarstellung“.

12.3.2. *normal*

In BACH 123 wird die von der Norm abweichende Stimme sowohl durch Metasprache „mouthed and breathed a message to her“ und den nonverbalen Kommunikationskanal der Mimik „contorting his face as if she were a lip-reader“, als auch durch die Gedankenstriche in der Objektsprache gekennzeichnet. Im Gegensatz zu dieser markierten Sprechweise reagiert die Gesprächspartnerin mit ihrer normalen Sprechstimme. Dem Sprecher ist es also nicht gelungen, seiner Gesprächspartnerin die Geheimhaltungswürdigkeit der Situation zu vermitteln. Sie reagiert mit einer nicht situationsangemessenen⁵¹ Stimme, wobei **normal voice** hier für die normale Sprechlautstärke steht. Erst die Geste „flapped his hands to hush her“ macht ihr die Situation deutlich, so daß sie dann entsprechend mit der Flüsterstimme reagiert.

He mouthed and breathed a message to her , contorting his face as if she were a lip-reader. ‘My – friend’s – up – set. Won’t – remove – dressing-gown.’ ‘Who is he, Father?’ Elsie said in a	normal	voice.	He hunched his shoulders and flapped his hands to hush her. She whispered , ‘Who is he?’	BACH 123
--	---------------	--------	--	-------------

CAL 63 ist ein weiteres Beispiel dafür, daß die **normal voice** in einer Situation nicht unbedingt die „ideale“ Stimme darstellen muß. Die Szene spielt in einer Bibliothek, einer Umgebung, in der leise gesprochen wird. Daß die Sprecherin, die Bibliothekarin Marcella, ihre normale Lautstärke beibehält und demnach eine Normverletzung stattfindet, irritiert den Gesprächspartner. Obwohl Cal im folgenden seine Stimme der Umgebung anpaßt, bereitet ihm die Nicht-Anpassung an die Stimme der Gesprächspartnerin Probleme. Es besteht hier also ein Konflikt zwischen raumangemessener und personenangemessener⁵² Stimme. Cals stimmliche Unsicherheit spiegelt sein gesamtes Verhalten gegenüber Marcella wieder, die er einschüchternd und anziehend zugleich findet.

Cal’s embarrassment at their conversation grew. She spoke in a	normal	voice	and everything she said could be heard in the silence. When it came to his turn to speak his voice was a whisper and yet because she talked loudly he felt he should speak at the same volume.	CAL 63
--	---------------	-------	---	-----------

In CG 23 reagiert der Sprecher nicht auf die Provokationen der Gesprächspartnerin. Er antwortet also nicht mit einer Stimme, die Zorn oder Unmut erkennen läßt, sondern mit einer

⁵¹ Vgl. Eckert/Laver, 164

⁵² Vgl. ebenfalls Eckert/Laver, 164

normal voice, obwohl er durchaus „nuisance“ empfindet. Die Beibehaltung eines neutralen Stimmtyps kann also als kommunikatives Mittel eingesetzt werden. Der Ich-Erzähler in dieser Szene aus *The Cement Garden* nutzt die Fähigkeit, seine negativen Gefühle zu unterdrücken, dazu, eine Diskussion mit Julie anzustreben, so daß die Situation nicht in einem Streit eskaliert.

[...] Her brooding silences turned me into a nuisance. 'Wanna fight? Wanna race? Julie lowered her eyes and kept to the course. I said in a	normal	voice	'What's wrong?' 'Nothing.' 'Are you pissed off?' 'Yes.' 'With me?' 'Yes.'	CG 23
--	---------------	-------	--	-------

12.4. Zusammenfassung

Wertende Labels treten im Vergleich zu anderen Stimmcharakterisierungsmöglichkeiten recht selten auf. Dies ist wahrscheinlich darin begründet, daß ihre semantische Aussagefähigkeit beschränkt ist, und sie weder den Stimmklang noch Figureneigenschaften tatsächlich benennen. Zudem ist insbesondere die negative Wertung in einer Vielzahl von klangbeschreibenden Labels vorhanden. Die meisten Klanglabels der Gruppe I bis III tragen den Marker [unpleasant], der die Stimmbeurteilung von vornherein festlegt. Bei den Grundparametern regeln festgelegte Stimmnormen implizit die Wertung, und auch im Bereich der sprecherbezogenen Labels trifft man bei den emotionalen, pragmatischen und machtstrukturbezogenen Darstellungen häufig auf indirekte – meist negative – Wertungen.

13. Stimmdarstellung mit markierten Sprechverben

Unter markierten Sprechverben sollen solche Verben verstanden werden, die neben ihrer Funktion der Kennzeichnung der Sprechaktreferenz in ihrer semantischen Tiefenstruktur spezifizierende Marker tragen. Dies können Angaben zur Lautstärke, zum Sprechtempo oder zur paralinguistischen Ebene sein. So enthält beispielsweise ein Sprechverb wie **scream** die Lautstärkekomponente [loud] und zusätzlich einen paralinguistischen Marker, denn das Schreien kann Ausdruck der Emotion FEAR sein.

Stimmdarstellungen mit markierten Sprechverben modifizieren häufig die direkte Rede einer Figur im Text. Sie müssen aber nicht zwangsläufig mit einer direkten Rede verbunden sein, denn gerade ein Verb wie **scream** kann eine unartikulierte Lautäußerung benennen, so daß die direkte Rede nicht erscheint. Um einen Überblick über die Einsatz- und Kombinationsmöglichkeiten von Sprechverben – und auch von verwandten Sprechnomina – in literarischen Texten zu geben, sollen im folgenden zunächst die typischen Modelle der Dialogpräsentation vorgestellt werden.

13.1. Modifikation der wörtlichen Rede in dialogischen Textpassagen

Die wörtliche Rede der Dialogszenen in Roman und Kurzgeschichte können durch verschiedene Möglichkeiten metasprachlich kommentiert werden¹. Einige Korpusbeispiele sollen die unterschiedlichen Techniken erläutern.

a) Die direkte Rede erscheint ohne metasprachlichen Kommentar, wie dies häufig bei Hemingway geschieht. In dieser Art der Darstellung, der *free direct speech*, tritt die Erzählerfigur völlig in den Hintergrund und „the characters apparently speak to us more immediately without the narrator as intermediary“². Für den Leser bedeutet dies mehr interpretatorische Eigenleistung. Dazu ist anzumerken, daß diese Repräsentation meist nicht

¹ Für einen umfassenden Überblick über die Darstellung von direkter Rede in fiktionalen Texten vgl. Leech/Short, *Style in Fiction*, Kapitel 13 „Speech and thought presentation“. Das Augenmerk liegt hier besonders auf der Unterscheidung zwischen direkter und indirekter Redewiedergabe. In bezug auf dieses Kapitel, das primär die stimmlichen Komponenten von Sprechverben und ihre Kombinationsfähigkeit mit anderen stimmbeschreibenden Elementen untersucht, ist diese Einteilung aber nur teilweise hilfreich.

² Leech/Short, 322

in Reinform auftritt. Gleich zu Beginn des Textausschnittes aus Hemingways Kurzgeschichte *The Gambler, The Nun and the Radio* wird das frageindizierende Sprechverb **asked** eingesetzt, die fortlaufenden Repliken erscheinen jedoch unkommentiert.

“Where is he shot?” Mr. Frazer **asked** the night nurse.
 “In the thigh, I think.”
 “What about the other one?”
 “Oh, he’s going to die, I’m afraid.”
 “Where is he shot?”
 “Twice in the abdomen. They only found one of the bullets.” (GNR)

b) Bei der zweiten Möglichkeit wird die direkte Rede durch „unmarked forms“³ eingeleitet. Darunter sind die neutralen Sprechverben wie **say, tell, speak** und **ask, answer, reply** zu verstehen, die in sich keinerlei Marker hinsichtlich klanglicher oder paralinguistischer Ebenen enthalten. Sie sind rein sprechaktindizierend und wirken in fiktionalen Texten eher „plain and unadventurous“⁴ weshalb markierte Formen dort überwiegen.

‘Dear old Bee,’ he **said**, ‘you must have had a success with her. She never opens a book if she can help it.’
 ‘Did she say anything about – well – what she thought of me?’ I **asked**
 ‘The day she came to lunch? No, I don’t think so.’
 ‘Beatrice and I don’t correspond unless there’s a major event in the family. Writing letters is a waste of time.’
said Maxime. (REB 147)

c) Diese neutralen Sprechverben können jedoch durch zusätzliche Angaben, meist in Form von Adverbien, modifiziert werden. Diese Form tritt sehr häufig als metasprachlicher Kommentar der Figurensprache in literarischen Texten auf⁵. Dies mag daran liegen, daß es eine recht ökonomische Darstellungsweise ist, die der Tatsache gerecht wird, daß Dialogszenen, die durch lange stimmbeschreibende Einschübe unterbrochen werden, für den Leser schwierig zu lesen sind. Zudem muß die „functional nature“ dieser metasprachlichen Kommentare erwähnt werden, denn „[t]hey push the dialogue along and are also a constant reminder of who is actually speaking“⁶.

³ Sanger, *The language of fiction*, 78

⁴ Sanger, 78

⁵ Die Fülle an Verb-Adverb-Verbindungen ist in der Tat so überwältigend, daß bereits die Erstellung eines Korpus, der nur einen Teil der Korpus Texte berücksichtigt, eine Datei mit über hundert verschiedenen Adverbien ergeben hat. Diese Darstellungsweise ist äußerst produktiv, semantische Grenzen scheint es dabei kaum zu geben.

⁶ Sanger, 78.

'All very quiet,' she	said	softly.	Derek stood up straight like a soldier and said very politely, 'Good evening, Julie.'	CG 136
At supper they were overbright, giggling, hysterical. But in a quiet moment Jane	asked	shrilly,	'Are you going to send us away, too?'	FC 71
'I can't see why you don't see that this is a bad sign!' Tom	said	desperately	'I really don't!'	MRRIP 241

Wie die Beispiele zeigen, kann die Spezifizierung klangliche und sprecherbezogene Angaben enthalten, wobei letztere überwiegen. Obwohl diese Art der Darstellung aufgrund der Komplexität nicht im Detail untersucht werden kann, soll doch ein kleiner Exkurs hinsichtlich der Semantik solcher Verb-Adverb-Verbindungen eingefügt werden.

Die Modifikation der direkten Rede durch Verb-Adverb-Verbindungen hat einen anderen semantischen Fokus als die adjektivischen Labels, die als lautliche Grundparameter und Klanglabels auftreten, denn die Adverbien dienen nur in seltenen Fällen einer Klangbeschreibung. Ihre Hauptaufgabe liegt darin, die Art und Weise des Gesagten zu bestimmen, wobei sie meist direkt oder indirekt auf die Beschreibung einer Sprecher-Hörer-Beziehung zielen. Gefühle, Interaktion oder pragmatische Aspekte, die in einer Stimme enthalten sein können, werden häufig durch Verb-Adverb-Verbindungen wiedergegeben. Ihnen entsprechen im Drama die *stage directions*. Generell sind solche Stimmbeschreibungen situationeller Natur, sie ändern sich mit der Gesprächssituation und werden dabei vom Sprecher bewußt oder unbewußt angepaßt.

Semantisch kann man dabei zwischen *manner adverbials* und *attitudinal adverbs* unterscheiden⁷. Die *manner adverbials* „can give additional information as to the way in which the action described by *say* is conceived“⁸, womit der Fokus auf der rezeptiven Seite des Stimmklangs zu suchen ist. Dazu gehören beispielsweise adverbiale Angaben wie **quietly**, **hoarsely** oder auch **interrogatively**, denn „[m]anner adverbials relate about the tone of voice and the speaking rhythm: loud, quietly, softly“⁹. In adverbialer Form treten diese Angaben aber eher selten auf.

⁷ Diese Unterscheidung wurde von Goossens („Say“. In: Dirven et al.: *Speak, Talk, Say and Tell*, 1982) getroffen. Dirven („Talk“. In: *Speak, Talk, Say and Tell*) unterscheidet zwischen **process** und **subject adverbials**. Erstere sind Adverbien, die den „physical aspect of a process“ beschreiben. Zu ihnen gehören **faster**, **louder**, **loudly**, **softly**, **quietly**. Von diesen unterscheiden sich Adverbien, die sich mehr auf den Sprecher konzentrieren, da sie „psychological aspects accompanying the linguistic action [...] associated with the speaker himself than with the action“ benennen. Zu diesen **subject adverbials** zählen **animatedly**, **calmly**, **seriously**, **freely**, **severely**, **directly**, **reasonably**. Die beiden Ansätze unterscheiden sich lediglich hinsichtlich ihrer Terminologie.

⁸ Goossens, Louis: „Say“. In: *Speak, Talk, Say and Tell*, 1982

⁹ Vorlat, Emma „Speak“. In *ibid.*, 18

Die Mehrheit der Verb-Adverb-Verbindungen setzt hingegen *attitudinal adverbs* ein. Sie vermitteln dem Leser Empfindung und Einstellung des Sprechers zu seinem Hörer, zu Sachverhalten und zu Situationen. Beispiele hierfür sind **regretfully** oder **ironically**. Allerdings muß man hier anmerken, daß auch hinter den *manner adverbials* attitudinale Aspekte stehen, denn durch Lautstärke und Klangqualität der Stimme kann auf paralinguistischer Ebene die Einstellung des Sprechers vermittelt werden, die unter den Schlagwörtern „prosodic affect marking“ und „affect marked intonation“¹⁰ zusammengefaßt werden können. Nur ist die attitudinale Ebene bei solchen Stimmbeschreibungen nur implizit vorhanden, so daß der Leser dem *signifiant*, der Klangbeschreibung, das *signifié*, die attitudinale oder emotionale Bedeutung zuordnen muß. Eine Reihe von stimmbeschreibenden Adverbien, vor allem die des attitudinalen Bereichs, erscheinen in dieser Arbeit in den Kapiteln zu Emotionen, Sprecherhaltung und pragmatischen Stimmangaben.

d) In den Korpus-texten treten weiterhin Beispiele auf, bei denen die direkte Rede durch markierte Sprechverben modifiziert wird. Darunter sind Sprechverben wie **whisper**, **coo** oder **shout** zu verstehen, die anders als **say** lautliche und/oder paralinguistische Parameter enthalten. Diese sind semantisch komplexer und spielen auch in der Rezeption der Figuren eine entscheidende Rolle, denn „reporting words like ‘purr’ or ‘murmur’ pack the language with extra sensation and give the impression of busy and ready-to-act characters.”¹¹

‘Confidentially,’	whispered	the other one, ‘have you been dating this guy long?’	GARP 21
“Howard!” she	cooed.		SW 139

e) Schließlich können diese markierten Sprechverben weiter modifiziert werden. Dies geschieht durch Grundparameter, Klanglabels und sprecherbezogene Labels.

I raced down the street, dashing between people, not looking back as my mother	screamed	shrilly,	“Meimei! Meimie!”	JLC 91
Sue uncovered her mouth and	whispered	fiercely,	‘What are you waiting for?’	CG 139

¹⁰ Günthner, Susanne: „The prosodic contextualization of moral work”. In: Couper-Kuhlen/Selting: *Prosody in Conversation*, 271-302.

¹¹ Sanger, 76

Im Blickpunkt dieses Kapitels stehen vor allem die letzten beiden Darstellungsmöglichkeiten. Ausgehend von der Tiefenstruktur der markierten Sprechverben, wird deren Anwendung als Einfach- und Mehrfachmarkierung in den Korpustexten untersucht.

13.2. Sprechverben in Einfach- und Mehrfachmarkierung

Im folgenden werden einige häufig auftretende markierte Sprechverben und Sprechnomina¹² betrachtet, die entweder als einziges Lexem die Figuresprache kommentieren, oder zusammen mit anderen Modifikationen eine komplexere Stimmbeschreibung geben. Dabei interessiert sowohl die lautlichen Komponente der Verben, wie beispielsweise eine Festlegung des Lautstärkebereichs, der für **whisper** durch [soft] oder für **shout** durch [loud] bestimmt ist, als auch die Einschränkung auf eine bestimmte Tonhöhe, die bei **boom** durch [deep] und bei **scream** durch [high] festgelegt ist.

Die Verben und Nomina tragen aber meist auch paralinguistische Komponenten, die die stimmliche Äußerung beispielsweise als Ausdruck von JOY oder FEAR festlegen, so daß sich akustische und paralinguistische Aspekte verbinden. Die markierten Sprechverben können mitunter also über eine komplexere semantische Tiefenstruktur verfügen. Daß ein einziges markiertes Sprechverb verschiedene semantische Bereiche abdecken kann, macht es aufgrund seiner Ökonomie zum idealen Stimmdarstellungsmaterial.

Die Einteilung des Kapitels erfolgt in einer Grobeinteilung in Sprechverben mit geringer und hoher Lautstärke. Ausgehend von diesen Grundparametern werden für jedes Sprechverb weitere klangliche und paralinguistische Parameter aufgezeigt. Der Stimmdarstellungsbereich schließt zudem solche Verben ein, die andere nonverbale Ausdrucksformen wie **laugh**, **sigh** oder **moan** einschließen, denn auch sie vermitteln Informationen zum Sprecher bzw. zur Figur über die Stimme.

¹² Im folgenden wird der Begriff „Sprechverben“ weitergeführt, der aber immer auch für eine mögliche nominale Form steht.

13.2.1. Sprechverben mit geringer Lautstärke

13.2.1.1. *whisper*

	OED	DCE	ALD
whisper	the low non-resonant quality of a voice	to speak or say something very quietly, using your breath rather than your voice to say or suggest something privately or secretly	<p>speak softly, using the breath but without vibrating the vocal folds</p> <p>talk or say sth in this way, esp privately or secretly</p> <p>2000 to speak very quietly to sb so that other people cannot hear what you are saying</p> <p>Nomen: low quiet voice or the sound it makes</p>

Das am häufigsten im Korpus auftretende markierte Sprechverb ist **whisper**. Die Grundparameter-Labels **soft**, **quiet** und **low**, die eine Reduzierung der Lautstärke von der durchschnittlichen Sprechlautstärke markieren, bewegen sich im Gegensatz zur Flüsterstimme immer noch im Bereich der Modalstimme, bei der die „vibration of the true vocal folds [...] periodic, efficient, and without audible friction“¹³ gegeben ist. Dies bedeutet, daß die Art der Vibration der Stimmbänder bei der leisen Stimme sich im Vergleich zur normal lauten Stimme nicht ändert, lediglich die Stärke der Druckschwankungen wird durch „erhöhten Atemdruck und größere Anspannung der Stimmbänder erreicht“¹⁴. Anders ist dies bei der Flüsterstimme, bei der die Stimmlippen nicht vibrieren. Diese Produktionsweise führt zum charakteristischen Klang der Flüsterstimme, die auch in den Definitionstexten der Wörterbücher durch die Marker [non-resonant], [using your breath rather than your voice] und [using the breath but without vibrating the vocal folds] thematisiert wird. Sie geben in erster Linie die allgemeine Vorstellung davon wieder, wie die Flüsterstimme gebildet wird. Wissenschaftlicher gesprochen bedeutet dies:

¹³ Laver, *The Phonetic Description of Voice Quality*, 94/95. Neben *modal voice* unterscheidet Laver noch weitere Arten von „phonatory settings“: „There are thus settings where the phonation is not achieved by the true vocal folds alone (as in *ventricular voice*), or where the mode of vibration is aperiodic (as in *harsh voice*) [vgl. dazu die Klanglabels mit Reibekomponente], inefficient and with slight audible friction (as in *breathy voice*), or with strongly audible friction (as in *whispery voice* and *whisper*). This still leaves some types of phonation without contrastive identification against the neutral mode of vibration – for instance, *falsestto*, *creak* und *creaky voice*.“ Die Begriffe, die Laver hier als „phonatory settings“ zusammenfaßt spiegeln seinen physiologischen Ansatz. Da für die semantische und funktionale Analyse dieser Arbeit andere Kriterien im Vordergrund stehen, erklärt sich die Zuordnung der Begriffe zu anderen Gruppen. So erscheint Lavers *harsh voice* und *creaky voice* innerhalb der Klanglabels. *Falsestto* wird als implizite Tonhöhenangabe angesehen und *whisper* erscheint hier als markiertes Sprechverb.

¹⁴ Eckert/Laver, 181

Der muskulöse Teil der Stimmbänder bleibt fest geschlossen und die Luft kann jetzt nur noch durch das sogenannte **Flüsterdreieck** entweichen. [...] Der für das Flüstern charakteristische Schall wird nicht durch Schwingungen erzeugt, sondern durch Verwirbelung der an den Knorpelrändern des Flüsterdreiecks vorbeistreichenden Luft, ähnlich dem Geräusch, das entsteht, wenn man quer über die Kante eines Blattes Papier bläst. Damit überhaupt ein für die Verständigung gut hörbares Geräusch entsteht, muß relativ viel Luft rasch durch das Knorpeldreieck gepreßt werden.¹⁵

Geht man von den produktiven und rezeptiven Faktoren der Flüsterstimme zu ihren „Einsatzmöglichkeiten“ und ihrer paralinguistischen Bedeutung über, kann man feststellen, daß die Flüsterstimme zum einen dann gebraucht wird, wenn die räumliche Umgebung ein lautes Sprechen verbietet. In Kirchen oder Museen gilt beispielsweise eine allgemein akzeptierte Stimmnorm, die die Besucher zum Gebrauch der Flüsterstimme veranlassen¹⁶. Flüstern gilt auch als die typische „library voice“. Darüber hinaus, beinhaltet die Flüsterstimme noch eine zentrale paralinguistische Komponente, da sie jene Stimmqualität ist, die man mit Geheimnissen oder Vertrautheit assoziiert:

The conventions of paralinguistic communication in English allow the speaker to signal confidentiality, for example, by switching his phonatory setting momentarily to whispery voice.¹⁷

Korpusbeispiele

Wie die obigen Ausführungen zeigen, kann die Flüsterstimme als „paraphonological signal of conspiratorial secrecy“¹⁸ gewertet werden, was die Wörterbuchdefinition durch die Marker [privately] und [secretly] kennzeichnen. Das Korpusbeispiel GOW 134, in dem die Sprecher „confidences“, durch **whispers** austauschen, verdeutlicht diese These.

When she smiled slyly, he smiled slyly too, and they exchanged confidences in	whispers.	GOW 134
--	------------------	---------

¹⁵ Eckert/Laver, 79/80

¹⁶ Hier wäre die Flüsterstimme also die „raumangemessene Lautstärke“ (vgl. Eckert/Laver, 164).

¹⁷ Laver, *The Phonetic Description of Voice Quality*, 22

¹⁸ Laver, *The Gift of Speech*, 167

Auch WAVV 24, in dem „a confidence“ eben nicht mit der Flüsterstimme vermittelt wird, zeigt durch die kontrastive Konstruktion mit *but*, daß dies die zu erwartende und „themenangemessene“¹⁹ Stimmqualität wäre.

GEORGE (to Nick...	<i>a confidence,</i>	<i>but not whispered).</i>	Let me tell you a secret baby. [...]	WAVV 24
--------------------	----------------------	----------------------------	--------------------------------------	---------

Die semantische Verbindung von Flüsterstimme und Vertrautheit zeigt sich auch im Korpusbeispiel GARP 21. Allerdings erscheint sie hier nicht als Verbindung von Sprechverb und modifizierendem Adverb in der Metasprache. Das Sprechverb **whispered** bestimmt hier als Einfachmarkierung die direkte Rede der Figur. Diese beginnt mit dem *disjunct* „Confidentially“, das auf den Wortbereich Intimität/Vertrautheit verweist, und bestimmt, unter welchem Aspekt die folgende Frage zu verstehen ist. Meta- und Objektsprache sind in diesem Beispiel semantisch verknüpft.

‘Confidentially,’	whispered	the other one, ‘have you been dating this guy long?’	GARP 21
-------------------	------------------	--	---------

Es wurde bereits erwähnt, daß das Flüstern an bestimmten Orten oder bei bestimmten Themen die angemessene Stimmqualität darstellt. Daß die Flüsterstimme aber auch als nicht angemessen empfunden werden kann und der Effekt auf den Hörer unangenehm ist, zeigt das Beispiel BNW 92. Das „stimmliche Fehlverhalten“ wird in diesem Beispiel durch **improper** negativ bewertet. Die Stimmarkierung ist im Textausschnitt aus *Brave New World* als ironischer Kommentar zu werten. Der Aufseher der „Reservation“ erklärt Lenina, daß dort, im Gegensatz zur ihrer Welt „children are still born“. Eine dem Leser natürlich erscheinende Tatsache ist in der *Brave New World* hingegen als „revolting“ anzusehen. Deshalb stellt es eine Anzüglichkeit seitens des Aufsehers dar, dies zu erwähnen. Diese Anzüglichkeit verstärkt er durch die Flüsterstimme, mit der er Lenina eine von ihr ungewollte Intimität aufzwingt. Begleitet wird dies noch durch die Augenmimik der Figur, die mit „leering obscenely“ explizit und implizit sexuelle Anspielungen erkennen läßt.²⁰

¹⁹ Eckert/Laver, 164

²⁰ Zur Beschreibung der mit *leer* verbundenen Mimik, vgl. De Zordi, *Die Wörter des Gesichtsausdrucks im heutigen Englisch*, 64ff. Das Verb *leer* zeigt „feindliche, hämische Einstellung, welche das Agens dem Patiens deutlich zu spüren gibt“ (De Zordi, 68) und ist zudem stark sexuell konnotiert (vgl. De Zordi, 65/66). Der Hörer ist, wird er mit diesem Gesichtsausdruck konfrontiert, „unangenehm berührt“ (De Zordi, 67). Dies ist genau der Effekt, der auch in diesem Textausschnitt zu erkennen ist.

'Those who are born in the Reservation – and remember, my dear young lady,' he added, leering obscenely at Lenina, and speaking in an	improper	whisper,	'remember that, in the Reservation, children still are born, yes, actually born, revolting as that may seem ...' [...]	BNW 92
--	-----------------	-----------------	--	--------

Das Label **whisper** ist durch die Marker [very quietly], [softly] und [low] hinsichtlich der Lautstärke festgelegt. Dennoch ist die Kombination mit dem gegenteiligen Lautstärke-Label **loud** möglich, das sogar durch den Intensifier *very* in CG 73 noch verstärkt werden kann. Dieses laute Flüstern verliert die paralinguistische Komponente, themenangepaßte Stimmqualität für intime und geheime Informationen zu sein. Die Sprecher zeigen durch diese Stimmqualität in den meisten Fällen Erstaunen oder Entsetzen, was sich in BNW 188 und in CG 73 jeweils an den Vokativen „God!“ bzw. „Julie!“ zeigt.

'Oh, God, God, God ...' The Savage kept repeating to himself. In the chaos of grief and remorse that filled his mind it was the one articulate word. ' God! ' he	whispered	it aloud.	BNW 188
---	------------------	------------------	---------

' Julie! ' she said in a	very loud	whisper.	CG 73
---------------------------------	------------------	-----------------	-------

In CP 90 verwendet der Sprecher die laute Flüsterstimme, weil er möchte, daß der Aussagesatz „Manners a little lacking in polish, Mr Zapp“, mit dem er bei seinem Gesprächspartner das Verhalten seiner Enkelin Bernadette entschuldigt, von ihr noch wahrgenommen wird. Der Satz hat also eine doppelte Bedeutung: gerichtet an den Gesprächspartner ist er eine indirekte Entschuldigung, für Bernadette hingegen ein indirekter Vorwurf.

'Good evening, sir,' said Bernadette, making a clumsy little bob. 'Manners a little lacking in polish, Mr Zapp,' said O'Shea in a	loud	whisper.	CP 90
---	-------------	-----------------	-------

Eine sehr häufig auftretende Kombination ist die des Sprechverbs bzw. Sprechnomens **whisper** mit dem Klanglabel **hoarse/hoarsely**. Zwar ist die Kombination für den Leser auf den ersten Blick verständlich, doch betrachtet man die konstituierenden Marker der Labels und damit die Produktionsweise einer Flüsterstimme und einer heiseren Stimme, so ergeben sich Unvereinbarkeiten. Die Labels der Gruppe II, zu denen **hoarse** gehört, sind durch das Element der Reibung charakterisiert. Bei ihnen kann man also den Stimmbildungstyp der

„rauhem Stimme“²¹ ansetzen, bei denen es zu einer unregelmäßigen Schwingung der Stimmlippen kommt, die eben den akustischen Effekt der Rauheit oder Heiserkeit hervorrufen²². Bei der Flüsterstimme schwingen die Stimmlippen hingegen überhaupt nicht. Rein physiologisch ist es also nicht möglich gleichzeitig eine **whispery** und eine **hoarse voice** zu erzeugen. Dies zeigen auch die Marker, denn während **whisper** als [breathy] und [non-resonant] bezeichnet wird, stehen für **hoarse** [rough], [harsh], [husky], [croaking] und [raucous]. Dies bedeutet, daß sich auch in den Definitionen der Wörterbücher fehlende und unregelmäßige, d.h. zur Reibung und Rauheit führende Stimmlippenvibration gegenüberstehen.

Dennoch tritt paradoxerweise auch bei **husky**, das ebenfalls ein Klanglabel der Gruppe II ist, die Definition „sound approaches more or less a hoarse whisper“ (OED) auf. Und **husky** verzeichnet das OED wiederum als Marker zu **hoarse**. Die Unvereinbarkeit der beiden Stimmgebungstypen wird also auch in den Wörterbüchern nicht ganz beachtet. Dies und auch die Häufigkeit mit der die Kombination **hoarse** und **whisper** in den Texten auftritt, läßt sich nur dadurch erklären, daß es sich um einen nicht reflektierten, aber doch allgemein üblichen Gebrauch handelt.

Für die paralinguistische Bedeutung der Kombination läßt sich folgendes festhalten. In allen Korpusbeispielen steht die Kombination von **whisper** und **hoarse** für Erstaunen, Angst, Schock oder Betroffenheit des Sprechers. Zwar beinhaltet die Definition von **hoarse** ebenso wie die von **whisper** keine paralinguistische Komponente, die diese Gefühle explizit benennen würden, doch ist diese Bedeutung zum einen aus den Korpustexten ersichtlich, zum anderen spiegelt sie allgemeine „Klangerfahrungen“ wieder. Auch wenn die Produktionsweise **hoarse whisper** ausschließt, sind die Labels auf der paralinguistischen, emotionalen Ebene durchaus kompatibel. Und dies ist wohl auch der Grund, warum sie so häufig auftreten und vom Leser als akzeptable Kombination aufgefaßt werden. Es muß bei dieser Kombination also nicht von der akustischen, sondern von der dahinterstehenden paralinguistischen Bedeutung der Labels ausgegangen werden.

She paused for emphasis and then said in a	hoarse	whisper,	“They do more. They give a stage play.”	GOW 323
“Mother,” I called to her in a	hoarse	whisper.	“Please don’t leave me.”	JLC 57

²¹ Eckert/Laver, 83. Bei Laver, *The Phonetic Description of Voice Quality*, 126ff. wird diese Stimmqualität als *harshness* bezeichnet.

²² Vgl. Eckert/Laver, 87ff.

MARGARET (<i>in a</i>	<i>hoarse</i>	<i>whisper</i>).	I'll do you that favor, I'll speak in a whisper, if not shut up completely, if you will do me a favor and make that drink your last on till after the party.	COHTR 36
------------------------	---------------	-------------------	--	----------

He turns back queasily to the blonde, gestures weakly over his shoulder with his thumb,	whispers	hoarsely:	'You mean all those women ...?'	CP 30
Ruthie and Winfield hopped excitedly about in the dust, like crazy things. Ruthie	whispered	hoarsely	to Winfield, "Killing pigs <i>and</i> goin' to California. Killin' pigs <i>and</i> goin' e – all the same time.	GOW 138

'For instance,' she	hoarsely	whispered,	'Take the way they have one another here. [...]'	BNW 139
---------------------	-----------------	-------------------	--	---------

Die Beispiele zeigen, daß die Modifikation des Sprechverbs **whisper** für die Gesamtbedeutung der Stimmbeschreibung ausschlaggebend ist. Erst durch das zusätzliche Klanglabel wird die paralinguistische, emotionale Bedeutung der Stimmqualität deutlich. Im Konzept von *signifiant* und *signifié* gesprochen bedeutet dies, daß die akustischen Indikatoren von **whisper** und **hoarse**, also die beiden *signifiants*, nicht auf einen akustisches *signifié* deuten, sondern auf ein emotionales *signifié*.

Die Kombination **whispered harshly** in GOW 470 entspricht der der obigen Beispiele. Das Label entstammt ebenso wie **hoarse** der Gruppe II, und aus den bereits erläuterten Gründen ist eine gleichzeitige Produktion von Flüsterstimme und einer Stimme, die ein rauhe oder reibende Komponente enthält, nicht möglich. Zentral ist auch hier die paralinguistisch-pragmatische Komponente, die sich in der deutschen Übersetzung „scharf, schroff“ wiederfindet. Da **harsh** zu denjenigen Labels gehört, die in sich sowohl eine lautliche als auch eine paralinguistische Komponente beinhalten, kann man an dieser Stelle die vom Autor intendierte Bedeutung nicht genau festlegen. Die Unvereinbarkeit der Stimmproduktionsweisen würde eine pragmatische Interpretation im Sinne von „schroff“ bevorzugen. Die direkte Rede der Figur, in der sich Betroffenheit und Angst über den Gesundheitszustand der älteren Schwester zeigen, würde aber eher eine akustische Interpretation zulassen, da die Emotion FEAR zur Anspannung der Stimmlippen und zur Verengung des Vokaltraktes führt, die sich dann in einer rauhen Stimmqualität manifestieren. An Beispielen wie diesen zeigt sich die Polysemie der Stimmbeschreibungen, die sich nur im jeweiligen Kontext auflösen läßt.

The girl lay back again, and covered her eyes with her arms. Ruthie crept close and looked down in awe. She	whispered	harshly,	“She sick, Ma? She gonna die?”	GOW 470
---	------------------	-----------------	--------------------------------	---------

Eine Kombination von **piercing** und **whisper**, wie sie in AG 463 stattfindet, ist auf der akustischen Ebene ebenfalls nicht vereinbar. **Piercing** gehört mit den Markern [high], [sharp], [penetrating] und [unpleasant] zu den Klanglabels der Gruppe I. Der unangenehme Effekt, den diese Stimmqualität auslöst, setzt zudem die Lautstärkekomponente [loud] voraus, die dieser Gruppe eigen ist. Daher ergibt sich schon aufgrund dieses Grundparameters eine Unvereinbarkeit der Markierungen. Auch verlangt **piercing** nach mehr Produktionsenergie und Atemdruck als dies bei **whisper** der Fall ist. Das Korpusbeispiel läßt sich deshalb nur insofern logisch interpretieren, wenn man für **piercing**, wie auch für **hoarse** und **harsh**, eine paralinguistische Bedeutung ansetzt. Das Label muß dann so verstanden werden, daß die Sprecherin ihrem Imperativ „Hush!“ eine dominante und damit einschüchternde Note geben möchte. Es würde damit in etwa der pragmatischen Komponente des Sprecherlabels **fiercely** entsprechen, das, wie die folgenden Beispiele zeigen, ebenfalls in einigen Korpustexten in Kombination mit **whisper** erscheint.

‘Hush!’ says Mrs. Quennell in a	piercing	whisper.	‘We have a visitor.’	AG 463
---------------------------------	-----------------	-----------------	----------------------	--------

Neben den physikalischen Faktoren und dem akustischen Eindruck des Flüsterns, also das Fehlen der Stimmbandschwingungen, das Entweichen von Luft und die geringe Lautstärke, benennen die Definitionen auch den pragmatischen Aspekt des Flüsterns, denn man flüstert um Geheimnisse und private Dinge weiterzugeben. Bei den Wörterbuchdefinitionen fehlen aber weitere kommunikative Aspekte der Flüsterstimme, wie sie beispielsweise in der Kombination **whispered fiercely** auftreten. Das sprecherbezogene Label **fiercely** enthält die Marker [violent] und [angry], das Flüstern ist demnach nicht nur Zeichen von Intimität, sondern kann auch als Kennzeichnung von Sprechereinstellung und Emotionen dienen. Dies bedeutet, daß man ANGER akustisch nicht nur durch eine höhere Tonlage und größere Lautstärke ausdrücken kann, sondern durch das genaue Gegenteil.

Bei der Betrachtung der Korpusbeispiele fällt auf, daß der Fragesatz in CG 139 ohne die metasprachliche Modifikation durchaus als neutral zu werten wäre, in GM 58 könnte er auch als freundschaftlich-spöttisch gewertet werden und der Vokativ in STR 29 könnte als verzweifeltes Flehen gelten. Erst durch die stimmliche Modifikation mit **fierce whisper** bzw. **whispered fiercely** erhalten die Sätze ihre aggressive, vorwurfsvolle Note.

Sue uncovered her mouth and	whispered	fiercely,	'What are you waiting for?'	CG 139
-----------------------------	------------------	------------------	-----------------------------	--------

AMANDA [in a	fierce	whisper]	What is the matter with you, you silly thing?	GM 58
ROUS. [In a	fierce	whisper]	Madge! Oh, Madge!	STR 29

Auch die Konstruktion in ZOO 36 zeigt, daß die Flüsterstimme als Ausdruck der Emotion ANGER eingesetzt werden kann.

PETER I DON'T UNDERSTAND	<i>(Furious,</i>	<i>but</i>	<i>whispering)</i>	That's a lie.	ZOO 36
JERRY					

Flüstern kann des weiteren paralinguistisches Signal von FEAR sein. Genauso wie die Stimme in Angstsituationen extrem hoch und laut werden kann – beispielsweise bei **scream** – so kann sie in der gleichen Situation auch extrem leise werden. In OMAM 115 zeigt Lennie, nachdem er ungewollt die Frau Curleys getötet hat, durch seine Stimme Entsetzen darüber, „another bad thing“ getan zu haben.

For a moment he seemed bewildered. And then he	whispered	in fright	“I done a bad thing. I done another bad thing.”	OMAM 115
--	------------------	------------------	---	----------

FEAR zeigt auch die Sprecherin Costantina²³ in DLC 2188. Die Stimmmarkierung **frightened** **whisper** ist analog zu OMAM 115 zu verstehen. Daß die Sprecherin extrem schockiert ist, zeigt sich zusätzlich in der dermalen Veränderung, dem Erbleichen, das hier mit der Vergleichskonstruktion „pale as a lemon“ dargestellt wird.

²³ Es handelt sich hier um eine Figur aus Mansfields Kurzgeschichte *The Daughters of the Late Colonel*. Constantina spricht dabei sehr häufig mit flüsternder Stimme. Auf das oben genannte Korpusbeispiel folgen „**whispered** Constantina“ (DLC 2189, 2190), „**whispered** Constantina **earnestly**“ (DLC 2190), „argued Constantina, **whispering quite fiercely**“ (DLC 2190). Auch hier zeigen sich unterschiedliche paralinguistische Bedeutungen. In „**whispered** [...] **earnestly**“ kann eine Parallele zum Korpusbeispiel MC 12 gesehen werden, „whispering quite fiercely“ drückt hingegen die Emotion ANGER aus. Generell ist die Figur durch ihre Stimme aber als relativ scheuer, ängstlicher und bedachter Charakter gekennzeichnet. Mansfield verwendet für ihre Stimme Labels wie **slowly**, **mildly**, **more loudly than she meant to**, **sagely**, **kindly**, **faintly**, **softly**, **carefully** oder **murmur**. Stimmlich kontrastiert sie stark mit ihrer Schwester Josephine, deren Stimme durch Labels wie **snapped**, **cried**, **terribly sternly**, **almost shrieked**, **crossly**, **firmly**, **groaned aloud**, **bravely**, **sharply** oder **brightly** gekennzeichnet ist. Josephine ist im Gegensatz zu ihrer Schwester aktiver, mutiger und forscher. Mansfield charakterisiert die gegensätzlichen Schwestern hauptsächlich durch Stimmbeschreibung.

“Oh,” groaned poor Josephine aloud, “we shouldn’t have done it, Con!” And Constantia, pale as a lemon in all that blackness, said in a	frightened	whisper	“Done what, Jug?”	DLC 2188
--	-------------------	----------------	-------------------	----------

In GARP 33 zeigt die Stimmqualität **whispered anxiously** weniger sprecherbezogene als Hörerbezogene Emotionen. Der Sprecher ist um den Verletzten Garp besorgt und versucht ihn davon abzuhalten, sich zu bewegen. Situation und Empfänger sind sicherlich typisch für eine Flüsterstimme, denn im allgemeinen wird man Personen, die bei einem Unfall verletzt wurden, mit einer leisen Stimme oder eben mit einer Flüsterstimme ansprechen.

Garp nodded his head, happily, but the medic held his arm and	whispered	anxiously	to him, ‘No! Don’t move your head, okay? Garp? [...]’ Garp’s eyes roamed past the pilot and the medic, who waited for them to come around again.	GARP 33
---	------------------	------------------	--	---------

In den Beispielen GARP 362 und MBE 21 schlägt sich die Bewunderung des Sprechers bzw. der Sprecherin in der Stimme nieder. Beide sind so beeindruckt von der Erscheinung einer Person, daß sie nur noch mit einer Flüsterstimme sprechen können. Diese Funktion des Flüsterens wird weder in den Wörterbuchdefinitionen noch in der Fachliteratur zur Stimme berücksichtigt.

‘Who’s the great big lovely chick?’ Randy asked Garp in an	awed	whisper		GARP 362
Minnie (<i>in an</i>	awed	whisper.)	My! She’s awful handsome, ain’t she?	MBE 21

In MC 12 zeigt die Kombination **whispering stoically** die Einstellung der Sprecherin an. Das Label **stoical** steht für „not showing emotion or not complaining when bad things happen to you” (DCE). Die Flüsterstimme erfährt hier eine weitere pragmatische Bedeutung, sie ist nämlich Ausdruck innerer Ruhe und Gelassenheit und steht im Gegensatz zu den Beispielen in denen es in Kombination mit ANGER und FEAR erscheint.

His father had had a stroke in his absence abroad, and his mother had kept it a secret. His mother’s voice,	whispering	stoically:	‘... <i>Because your studies were too important, son.</i> ’	MC 12
--	-------------------	-------------------	---	-------

Auf den Bereich der Intimität verweist die Kombination **low, passionate whisper** in FSR 66. Da **whisper** bereits die Lautstärkekomponente [soft] enthält, und eine Verstärkung dieses Markers an dieser Stelle keinen Sinn machen würde, ist das Label **low** hier als Tonhöhenangabe zu verstehen und entspricht dem synonymen **deep**. Sowohl die tiefe Stimmlage als auch die auf ein Flüstern reduzierte Lautstärke sind stereotyp bedingtes Zeichen einer **passionate voice**. Mit einer solchen Stimmbeschreibung assoziiert der Leser das, was gemeinhin als „Schlafzimmerstimme“²⁴ bezeichnet wird, wobei man hier darauf achten muß, daß es sich dabei nicht um eine Flüsterstimme, sondern um eine behauchte Stimme handelt, bei der die „[Druck]Schwankungen im Vergleich zu neutralen Stimmgebung schwächer [sind]“ und bei denen „ständig ein gewisser Teil der Luft durch die nie ganz geschlossene Stimmritze [entweicht], ohne direkt an der Stimmgebung beteiligt zu sein.“²⁵ Bei der Flüsterstimme schwingen die Stimmbänder hingegen nicht. Vom Durchschnittshörer wird dieser Unterschied aber wohl nicht wahrgenommen, so daß in FSR 66 die Stimme als **whisper** markiert ist, während vermutlich eine **breathy voice** gemeint ist. Der Fokus liegt hier also auf dem *signifié*, das als erotische Stimme interpretiert wird. Allerdings erreicht Howards pragmatischer Einsatz dieser Stimmqualität in dieser Szene aus Maughams *For Services Rendered* nicht den gewünschten perlokutionären Effekt, denn Lois reagiert mit „cold hostility“.

Howard (in a	low,	passionate	whisper)	Lois.	<i>She looks at him curiously and with a cold hostility.</i>	FSR 66
--------------	-------------	-------------------	-----------------	-------	--	--------

Auch auf der pragmatischen Ebene kann **whisper** eine Bedeutungsnuance annehmen. Eine negative Sprecher-Hörer-Einstellung zeigen die folgenden Beispiele. Die negative Bedeutung der stimmlichen Modifikation wird in GARP 475 sowohl durch das Sprechverb **growl** mit der Bedeutung „to say something in a low angry voice“ (DCE) und durch das Label **menacing** „making you expect something unpleasant“ (DCE) bestimmt. Die Beschreibung wird durch **whisper** mit dem Marker [soft] und den in **growl** enthaltenen Marker [low] auf der lautlichen Ebene mit reduzierter Lautstärke und tiefer Tonhöhe markiert. Die Emotion ANGER ist mit [angry] im Sprechverb **growl** enthalten. Zudem nennt das Label **menacing** explizit die Illokution dieses Sprechaktes, wobei dieser hier durch die lautlichen Faktoren vorbereitet wird, denn eine Stimme wirkt in einer tieferen Stimmlage bedrohlicher. Zwar wäre, um die Drohung zu verstärken auch eine laute Stimme möglich, aber wie bereits bei der Kombination

²⁴ Eckert/Laver, 73

²⁵ Eckert/Laver, 76

fierce whisper gezeigt wurde, wirkt oft gerade die Reduktion der Lautstärke wesentlich eindringlicher und kann Zeichen von großer Aggressivität sei. Da **growl** in der Regel mit den Stimmen von drohenden Tieren assoziiert wird, besteht eine direkte Verbindung zu dem pragmatischen Label.

Then Garp	growled	a	menacing	whisper	in the man's very red ear.	GARP 475
-----------	----------------	---	-----------------	----------------	----------------------------	-------------

In der Dreifachmarkierung des Beispiels UJW 95 steht der Grundparameter **low** als Kennzeichnung der Tonhöhe mit der Bedeutung [deep]. Die Lautstärke wird nämlich durch **whisper** festgelegt, so daß ein zusätzliches Lautstärke-Label redundant wäre. Hinzu tritt das pragmatische Label **urgent**. Die Definition des DCE zu diesem Label, „done or said in a way that shows that you want something to be dealt with immediately: *an urgent whisper*“ zeigt in ihrem Beispielsatz die Kombination mit der Flüsterstimme. Auch im Korpustext zeigt sich, daß eine Flüsterstimme durchaus sehr nachdrücklich wirken kann, denn die Metasprache unterstreicht hier den Imperativ der Objektsprache. Im Textbeispiel wird durch die Stimmmarkierung und das Festhalten ihrer Gesprächspartnerin eine indirekte Figurencharakterisierung vorgenommen, die Cordelia als durchsetzungsfähig und respekt einflößend zeichnet.

Isabelle gave a little cry, but Cordelia planted her back firmly against the door and said in a	low,	urgent	whisper:	'Tell me what you know about Mark Callender.'	UJW 95
---	-------------	---------------	-----------------	---	-----------

Als perlokutionären Effekt kann für die Flüsterstimme eine beruhigende Wirkung verzeichnet werden. Im Beispiel SW 98 zeigt die Kombination von **whisper** und **soothingly** steht das zweite Label für den perlokutionären Effekt der Stimmqualität. Das Flüstern ist also als Beruhigung gedacht.

"Chérie," he	whispers	soothingly,	as the other stirs in his sleep.	SW 98
--------------	-----------------	--------------------	----------------------------------	-------

Die Liste von Korpusbeispielen zeigt, daß die Flüsterstimme je nach Situation und Sprecher völlig unterschiedliche emotionale, attitudinale und pragmatische Bedeutungen annehmen kann. Dies unterstreicht nochmals die Notwendigkeit, fiktionale Stimmbeschreibungen im Kontext zu betrachten.

13.2.1.2. *breathe*

	OED	DCE	ALD
breathe	To give forth audible breath or sound; to speak, sing, etc.	to say something very quietly, almost in a whisper	say (sth) softly; whisper 2000 to say sth quietly

Als Quasi-Synonym zu **whisper** wird in den Korpus-texten das Verb **breathe** verwendet. Es teilt mit **whisper** die Lautstärkekomponente [quiet] und das Verb erscheint in den Wörterbuchdefinitionen sogar als Marker [whisper]. Aus den Beispielsätzen der vierten Auflage des ALD läßt sich eine paralinguistische Mehrdeutigkeit, lesen. Es kann sowohl positive (ALD: *breathe loving words in sb's ear*) als auch negative (ALD: *breathe a threat*) Bedeutung haben. Auch in dieser Polysemie liegt eine Verbindung zu **whisper**. Auf die physiologischen Unterschiede zwischen Flüsterstimme und behauchter Stimme wurde bereits oben eingegangen, die Wörterbuchdefinitionen und auch der Gebrauch in den Texten ignorieren die jeweiligen Produktionsweisen.

Korpusbeispiele

In NEF 168 trägt **breathed** eine zusätzliche Bedeutungsnuance, die vom Leser durch den Kontext entschlüsselt werden muß. Es handelt sich hier um die Szene aus *Nineteen Eighty-Four*, in der das Versteck von Julia und Winston entdeckt wird. Die **iron voice**, die die beiden Figuren aufschreckt, trägt ein metaphorisches Label, das hier für Härte und Brutalität steht. Nicht nur die Aussage „You are the dead“, sondern sicherlich auch die Stimmqualität rufen bei Julia das Angstgefühl hervor, so daß das Verb **breathed** hier als Ausdruck von FEAR steht. In diesem kann das Verb analog zu einer der paralinguistischen Bedeutungen von **whisper** gesehen werden, wie sie in dem Beispiele OMAM 115 (**whispered in fright**) auftritt.

“You are the dead,” repeated the iron voice . “It was behind the picture,”	breathed	Julia.	NEF 168
---	-----------------	--------	---------

Die beiden Verben **breathed** und **exhaled** in den folgenden Beispielen aus Lodges *Small World* sind synonym. Durch die Verwendung der behauchten Stimme zeigt Perse in beiden Situationen seine Bewunderung für Angelica. Hier liegt also eine Parallele zu den Beispielen Garp 236 und MBE 21, bei denen **awed whisper** im Situationskontext ebenfalls anzeigt, daß

die Figuren beeindruckt sind. Die Korpusbeispiele zeigen auch, daß die behauchte Stimme auch als „Ausdruck größerer Intimität oder bei romantischen Stimmungen“²⁶ zum Tragen kommt.

She drank, and he saw the muscles in her throat move and slide under the skin as she swallowed. “Heavenly God!” Persse	breathed,	quoting again, this time from <i>A Portrait of the Artist as a Young Man</i> .	SW 8
“Angelica!” Persse	exhaled	rather than pronounced the syllables. “That’s a beautiful name!”	SW 9

13.2.1.3. *murmur, mutter und mumble*

	OED	DCE	ALD
murmur	To complain in low muttered tones ; to give voice to an inarticulate discontent ; to grumble. To talk in a hushed or indistinct voice; to make a low continuous sound . To utter (sounds, words) in a subdued or indistinct voice .	to say something in a soft quiet voice that is difficult to hear clearly	1 low continuous indistinct sound; 2 quietly spoken words 2000 1 to say sth in a soft quiet voice that is difficult to hear or understand 2 to make a quiet continuous sound: <i>The wind murmured in the trees</i>
mutter	To speak in a low, barely audible tone with the mouth nearly closed . To express dissatisfaction covertly in low tones ; to murmur, complain, grumble in an undertone.	to speak in a low voice, especially because you are annoyed about something, or you do not want people to hear you	speak or say (sth) in a low voice that is hard to hear 2000 speak or say sth in a quiet voice that is difficult to hear , especially because you are annoyed about sth
mumble	To speak indistinctly or with the lips partly closed ; to mutter ; to babble (obs.).	to say something too quietly or not clearly enough , so that other people cannot understand you	speak or say sth unclearly and usu quietly so that people cannot hear what is said 2000 to speak or say sth in a quiet voice in a way that is not clear

Die Definitionstexte legen für die akustisch-rezeptiven Faktoren des Sprechverbs **murmur** die geringe Lautstärke [soft] und eine schlechte Wahrnehmbarkeit der Stimmqualität fest, die durch [difficult to hear clearly] und [indistinct] paraphrasiert wird. Aufgrund der Lautstärke

²⁶ Eckert/Laver, 73

ähnelt es **whisper**, hat aber nicht *a priori* dessen pragmatische Komponente, während **whisper** umgekehrt nicht explizit durch schlechte Wahrnehmbarkeit gekennzeichnet ist. Zuvor wurde schon die Ähnlichkeit zwischen behauchter und Flüsterstimme angesprochen. Die Verwandtschaft zwischen diesen Stimmqualitäten und der Murmelstimme, die schon in den Markern anklingt, bestätigt die folgende Beobachtung:

Bei zu starker Behauchung kann sogar die Verständlichkeit leiden. Dieses geschieht im Extremfall beim Gähnen, oder wenn man in Gegenwart anderer Briefe rasch überfliegt, ohne ihn deutlich und mit Betonung vorzulesen, weswegen man auch häufig von der Murmelstimme spricht. Oft ist diese Stimmeigenschaft nach längerem Sprechern das Ergebnis von Ermüdung.²⁷

Das Murmeln kann zwar Zeichen von Müdigkeit sein, und somit auf die extralinguistische Ebene verweisen. Hinsichtlich der paralinguistischen Bedeutung nennen die Wörterbuchdefinitionen für **murmur** aber die Marker [complain] und [discontent]. Für **mutter** die Marker [complain], [grumble] und [annoyed]. Sie legen nahe, daß diese Stimmqualitäten im weitesten Sinne Ausdruck der Emotion ANGER ist. Die deutsche Übersetzung von **murmur** und **mutter** als „murmeln“ und „murren“ (Collins) trägt sowohl der akustischen als auch der paralinguistischen Ebene Rechnung. **Mumble** scheint hingegen paralinguistisch neutral und somit auf den lautlichen Aspekt beschränkt zu sein. Es trägt keine paralinguistischen Marker und auch die deutsche Übersetzung „murmeln“ und „nuscheln“ benennt ausschließlich den Stimmklang.

Korpusbeispiele

In PSYCH 351 wird das Sprechnomen **murmur** mit dem Grundparameter **low**, das hier sowohl für eine tiefe Stimmlage als auch für ein leises Sprechen stehen kann, verbunden. Dazu tritt das Klanglabel **cracked**. Es enthält sowohl die akustische Komponente [rough] als auch durch [uncontrolled] einen Hinweis auf die mangelnde Stimmkontrolle. Die gesamte Beschreibung zeigt, daß der Sprecher angespannt ist und die Situation, in der er öffentlich in einem „club where singers and stand-up comedians performed“ (PSYCH 351) von der Bühne sprechen soll, als ungenießbar empfindet. Dieser Eindruck wird vor der Stimmbeschreibung sorgfältig aufgebaut, denn das Gesamtverhalten der Figur wirkt hilflos. Die Tatsache, daß der Sprecher erst nach einer Zeit des Schweigens spricht, was durch das Adverb „finally“

²⁷ Eckert/Laver, 75

gekennzeichnet wird, zeigt Unsicherheit. Ebenso läßt sich aus dem nicht gesuchten Augenkontakt, dem Sprechen „to his fingernails“, schließen, daß der Sprecher aus Scheu nicht in der Lage ist, das Publikum anzublicken. Fehlender Augenkontakt läßt in der Regel auf ein gestörtes Sprecher-Hörer-Verhältnis schließen.²⁸ Es ist jedoch zu beachten, daß sich der *comedian* in dieser Szene stimmlich selbst stilisiert und die Schüchternheit Teil seiner Rolle ist, für die er bewußt Stimm- und Verhaltensstereotype einsetzt.

A man with stooped shoulders and wild curly hair shuffled on to the stage. He took the microphone out of its rest, held it close to his lips and said nothing . He seemed to be struck for words . He wore a horn, muddied denim jacket over a bare skin, his eyes swollen almost to the point of closing and under the right there ran a long scratch which ended at the corner of his mouth and gave him the look of a partly made-up clown. His lower lip trembled and I thought he was going to weep . [...] His lips parted but no sounds came out . The audience waited patiently. Somewhere at the back of the room a wine bottle was opened. When he spoke finally it was to his fingernails , a	low	cracked	murmur.	PSYCH 351
---	-----	---------	---------	--------------

In UJW 138 wird die geringe Lautstärke der Stimme sowohl durch **murmur** als auch durch **faint** gekennzeichnet. Das Label **broken** beschreibt die Tatsache, daß nur Teile des Gesprochenen für den Hörer wahrnehmbar sind, d.h. daß die Stimmen nicht als Kontinuum aufgefaßt werden, was ebenfalls zur Undeutlichkeit führt. Die Autorin beschreibt die Stimmen von Sprechern, die sich in einiger Distanz zum Hörer befinden. Sie sind Teil einer Geräuschkulisse, zu denen auch die Beschreibung der „rustle of feet“ gehört. Solche Stimmbeschreibungen dienen nicht der Charakterisierung von Figurenstimmen, sondern rufen beim Leser eine bestimmte Atmosphäre hervor. In diesem Beispiel dient sie zur Erhöhung der Spannung, denn das Unbestimmte hat hier eine fast unheimliche Note, die auch in der Beschreibung der Gehgeräusche mit einem im Unterholz schleichenden Tier anklingt.²⁹

Now there was the whine of the gate, the rustle of feet , furtive as an animal in undergrowth, a	faint	broken	murmur	of voices.	UJW 138
---	-------	--------	--------	------------	------------

²⁸ Zum Augenkontakt im Hinblick auf die „Scheu des Menschen vor dem Mitmenschen“ vgl. Eibl-Eibesfeldt, 229-31.

²⁹ Undeutliche Stimmen als Spannungsaufbau kommen neben diesem Beispiel aus P.D. James *An Unsuitable Job for a Woman* auch in einer anderen ihrer *crime stories* vor. In OS 134 wirkt ein von Ferne hörbares, nicht genau identifizierendes Wehklagen ähnlich spannungsgeladen: „There was a second’s silence, and then the **wailing** began, at first a **distant lament** and then **rising, getting closer**. George, **rooted in terror**, couldn’t identify the noise. It seemed to him as **inhuman as the wail of a siren or the scream of a cat in the night**.”

In GARP 144 wird die Komponente der schlechten Wahrnehmbarkeit von **murmuring** explizit durch **difficult to hear** aufgenommen. Zudem werden die Stimmen mit dem metaphorischen Label **tinny**, welches einen metallischen Klang beschreibt, markiert. Der Klang ergibt sich aus der Tatsache, daß die Figuren durch die „visors of the helmets“, also durch ein Hindernis aus Metall, sprechen. Insgesamt wird die Stimmqualität mit dem Vergleich **as voices on a fading radion station** veranschaulicht. Der akustische Vergleich greift deshalb, weil die meisten Leser diese Art der Radiostimmen, die beim Schwinden des Empfangs eben nur undeutlich und auch metallisch erscheinen, schon einmal gehört haben. Ähnlich wie bei UJW 138 werden auch hier keine individuellen Stimmen beschrieben. Und auch in diesem Beispiel wirkt die Stimmbeschreibung spannungsaufbauend.

The visors of the helmets were closed and their	murmuring	voices were as	tinny	and	difficult to hear	as voices	on a fading radio station.	GARP 144
---	------------------	----------------	--------------	-----	--------------------------	-----------	-----------------------------------	----------

Im Korpusbeispiel CG 135 läßt sich aus dem Sprechverb **muttered** eine Mischung aus Verärgerung und Unbehagen des Sprechers erkennen. Dereks Frage nach dem Tod seiner Eltern bedroht den Ich-Erzähler aus McEwans *The Cement Garden* ganz unmittelbar, da die Entdeckung der verwahrlosten Familienstruktur durch die Behörden weitreichende Konsequenzen für ihn und seine Geschwister haben würde. Deshalb reagiert er mit einer leisen, unklar artikulierten Antwort und versucht sich dem Gespräch zu entziehen, indem er versucht, die Küche zu verlassen.

Suddenly Derek said, 'When did your parents die exactly?' 'Long time ago,' I	muttered	and pushed open the kitchen door. Derek caught hold of my arm.	CG 135
---	-----------------	---	--------

Die emotionale Komponente ANGER enthält die Kombination **mutter** mit dem emotionalen Label **angrily**, das dem Marker [annoyed] entspricht. Der Stimmangabe in MC 19 modifiziert eine Reihe von zornigen Vorwürfen des Bootsmanns Tai, gerichtet an seinen Passagier, einem jungen indischen Arzt, der nach seinem Studium in Europa nach Hause zurückgekehrt ist. Im Deutschen würde man wohl mit „vor sich hinbrummeln“ übersetzen. Dabei geht es dem Autor jedoch nicht darum, ein durch Antipathie gezeichnetes Verhältnis darzustellen. Der Bootsmann wird durch seine Äußerungen und seine eingesetzte Stimmqualität vielmehr als

eine Art brummige, aber dennoch nicht unsympathische Karikatur gezeichnet, die für das Alte steht und dem Neuen gegenüber unaufgeschlossen ist.³⁰

Slap of oar in water. Plop of spittle in a lake. Tai clears his throat and	mutters	angrily,	'A fine business. A wet-head nakkoo child goes away before he's learned one damn thing and he comes back a big doctor sahib with a big bag full of foreign machines, and he's still as silly as an owl. I swear: a too bad business.'	MC 19
--	----------------	-----------------	---	-------

Die gleiche paralinguistische Bedeutung trägt das Beispiel SW 45, denn auch das Lexem **vexation** („when you feel [worried] or [annoyed] by something“ DCE) steht in diesem Fall für die Emotion ANGER. Und auch hier spricht der Sprecher mehr zu sich selbst als zu einem Hörer. Wie in MC 19 ist auch in SW 45 das Verhalten einer Person ausschlaggebend für die Reaktion des Sprechers.

Persse turned to address Angelica, but she had disappeared. “Was there ever such a girl for disappearing?” he	mutterd	to himself in	vexation.	“It's as if she had a magic ring for making herself invisible.”	SW 45
---	----------------	---------------	------------------	---	-------

Während das Sprechverb **mumble** isoliert betrachtet lediglich für eine extrem leise und undeutliche Sprechweise steht, die von den Hörern schlecht wahrgenommen werden kann, erhält sie in MC 30 durch das modifizierende Adverb **meekly** eine Bedeutungsnuance. Durch dieses Label mit der Bedeutung „very quiet and gentle and unwilling to argue with people“ (DCE) wird das Verhältnis von Sprecher und Hörer definiert. Seine freiwillige Unterordnung zeigt der Sprecher durch die Art seiner Stimme, wobei das leise, undeutliche Sprechen Symbol der Unterwerfung ist. Interessant ist, daß es sich in diesem Beispiel um den gleichen Sprecher wie in MC 19 handelt, in dem die Stimme mit **mutters angrily** gekennzeichnet wird. Die akustische Bedeutung von **mutter** entspricht ja der von **mumble**, nur zeigt sich an diesen Beispielen ganz deutlich, wie stark die paralinguistische Bedeutung vom jeweiligen Kontext abhängt. Die Stimmdarstellungen in literarischen Texten sind eine wertvolle Quelle, die Polysemie von stimmbeschreibenden Ausdrücken aufzudecken.

³⁰ Zu Tai liefert der Text noch weitere Stimmangaben: „So old, nakkoo! Aadam, the nakkoo, the nosey one, followed his pointing finger. I have watched the mountains being born; I have seen Emperors die. Listen. Listen, nakkoo ...’ – the brandy bottle again, followed by **brandy-voice**, and words more intoxicating than booze – [...]” (MC 16) und “Tai’s **laugh**, emerging to infect Aadam – a **huge, booming laugh** that seemed **macabre** when it crashed out of that old, withered body [...]” (MC 17). Auch die durch Alkohol rauh gewordene Stimme und das dröhnende, makaber wirkende Lachen tragen zum ruppigen Gesamtbild Tais bei.

'What can be said, sir?' Thai	mumbled	meekly.	'I'm honoured indeed to be summoned into the home of so-great personage as yourself. [...]	MC 30
-------------------------------	----------------	----------------	--	----------

13.2.1.4. *croon* und *coo*

	OED	DCE	ALD
croon	To utter a low murmuring sound; to sing (or speak) in a low murmuring tone; to hum softly . spec. to sing popular sentimental songs in a low, smooth voice , esp. into a closely-held microphone	to sing or speak in a soft gentle voice, especially about love <i>Sinatra crooning mellow tunes</i>	hum, sing or say (sth) [softly] and [gently]: <i>croon soothingly (to a child)</i> 2000 to sing sth quietly and gently
coo	To make the soft murmuring sound or note characteristic of doves and pigeons .	when doves or pigeons coo , they make a low soft cry to make soft quiet sounds, or to speak in a soft quiet way	make a soft murmuring sound like that of a dove ; say something in a soft murmur 2000 when a DOVE or a PIGEON coos, it makes a soft low sound to say sth in a soft quiet voice, especially to sb you love

Semantisch mit dem Sprechverb **murmur** sind die beiden Lexeme **croon** und **coo** verbunden. Diese Verbindung zeigt sich in der OED-Definition zu **croon** und **coo**, in denen jeweils der Marker [murmuring] auftritt, für **coo** verzeichnet auch das ALD den Marker [murmur]. Für beide wird eine geringe Lautstärke angesetzt. Diese zeigt sich in den Markern [soft/softly] und [quiet], wobei in der Definition des DCE zu **coo** [soft] als Gegenteil zu [harsh] zu werten ist, da die Lautstärke durch [quiet] festgesetzt wird, und eine doppelte Markierung nicht zu erwarten ist. Alle drei Wörterbücher vergleichen den Stimmklang **coo** mit den Lauten von [doves], so daß das Gurren als Lautvergleich herangezogen werden kann. Zudem verzeichnet das DCE die pragmatische Ebene der Stimmqualität **croon**, die eingesetzt wird um [especially about love] zu sprechen – hier liegt eine metaphorische Verbindung zu [doves] bzw. „Turteltauben“ – und der Beispielsatz des ALD „croon soothingly to a child“ benennt den perlokutionären Effekt, den die Stimme bewirken kann. **Croon** wird zudem häufig mit einer schmalzigen Singstimme verbunden.³¹

³¹ Vgl. hierzu das Beispiel BA 309: „He **sings gently** in an **oily voice like a radio crooner**“, das im Kapitel „Metaphern und Vergleiche“ näher beschrieben wird.

Korpusbeispiele

Im Korpusbeispiel GOW 288 wird das Sprechverb **crooned off** sowohl seiner akustischen Bedeutung als auch als Zeichen von Sentimentalität eingesetzt. Hier klingt die Definition des OED [to sing popular sentimental songs] an. Der Autor greift in dieser Szene mit dem Sprechverb auf die Beobachtung zurück, daß Menschen, die durch Alkoholkonsum sentimental werden, häufig leise vor sich hin singen. Da alkoholisierte Menschen nicht deutlich artikulieren, zeigt sich hier auch die Verwandtschaft des Labels mit **murmur**. Die Objektsprache verstärkt den Gesamteindruck durch die anaphorischen Wiederholungen „Wanta die [...]“, „Die a little bit“, „So tar’d. Tar’d“ und „Gonna wear a crown – a golden crown“. Die Wiederholungen haben dabei etwas melodieartiges, die Synkope der Silben verstärkt den Eindruck des Murrens, so daß insgesamt eine melancholische Stimmung evoziert wird, die die tiefe Traurigkeit und Enttäuschung der Figur des Uncle John aufdeckt, die dem Grundtenor von *The Grapes of Wrath* entspricht.

Uncle John raised the pint again and the whisky gurgled. He shook the bottle. It was empty. “No more,” he said. “Wanta die so bad. Wanta die awful. Die a little bit. Got to. Like sleepin’. Die a little bit. So tar’d. Tar’d. Maybe – don’ wake up no more.” His voice	crooned off.	“Gonna wear a crown – a golden crown.”	GOW 288
--	---------------------	--	------------

In BNW 76 beschreibt Huxley die absurden, orgiastischen Vorgänge, die sich im Rahmen der *Ford’s Day celebrations* abspielen. Während des *Solidarity Service*, einer überspitzten Satire auf religiöse Zeremonien, wird die Menschenmasse durch Musik, Gesang und das Absingen von *Solidarity Hymns* auf die Ideologie eingeschworen. Durch die gesamte Szene ziehen sich Stimmbeschreibungen, die im Beispiel BNW 76 beschriebene Stimme wird bereits einige Seiten zuvor als übernatürliche, machtvolle Stimme beschrieben, die bei ihren Hörern extreme körperliche Reaktionen auslöst.³² Während die Stimme dort den Beginn der kollektiven Ekstase heraufbeschwört, beendet sie diese in BNW 76. Die Sprechverben **crooned** und **cooed** zeigen, daß die Stimme nun leise spricht. Das formelhafte „Orgy-porgy“, daß zu Beginn der Szene fast wie ein Schlachtruf tönt, bekommt durch die Veränderung der Stimme

³² „[...] a Voice, a deep strong Voice, more musical than any merely human voice, richer, warmer, more vibrant with love and yearning and compassion, a wonderful, mysterious, supernatural Voice spoke from above their heads. Very slowly, ‘Oh For, Ford, Ford,’ it said diminishingly and on a descending scale. A sensation of warmth radiated thrillingly out from the solar plexus to every extremity of the bodies of those who listened; tears came into their eyes; their hearts, their bowels seemed to move within them, as though with an independent life.” (BNW 74).

eine beruhigende, hypnotisierende Note. In der Tat muß hier besonders der pragmatische Aspekt der Verben beachtet werden, da die Stimme die Masse nach der Ekstase wieder beruhigen möchte. Dies gelingt ihr auch durch die tiefe Stimmlage, die häufig das Zeichen von Ruhe und Beruhigung ist. Zudem wird diese Kommunikationsabsicht durch das Sprecherlabel **tenderly** aufgegriffen, das ebenfalls für die Sanftheit des Stimmausdrucks steht. Das Ende der „Feierlichkeiten“ wird aber nicht nur durch die Stimme angezeigt, sondern bereits im Vorfeld durch die Veränderung des Lichts und das Auseinanderbrechen des Kreises der Tanzenden vorbereitet. Interessant ist auch, daß die Stimme mit einer „enormous dove [...] hovering benevolently over the [...] dancers“ beschrieben wird, daß also das Tier, mit dessen Stimme typischerweise das Verb **coo** assoziiert wird, explizit genannt wird. Zudem besteht eine semantische Verbindung zwischen **benevolently** und **tenderly**, die beide eine positive Einstellung des Sprechers gegenüber den Hörern benennen. Auch hier dient die Stimmangabe nicht zur Figurendarstellung, sondern zur Gestaltung einer Atmosphäre.

<p>[...] And as they sang, the lights began slowly to fade – to fade and at the same time to grow warmer, richer, redder, until at last they were dancing in the crimson twilight of an Embryo Store. ‘Orgy-porgy...’ In their blood-coloured and foetal darkness the dancers continued for a while to circulate, to beat and beat out the indefatigable rhythm. ‘Orgy-porgy...’ Then the circle wavered, broke, fell in partial disintegration on the ring of couches which surrounded - circle enclosing circle – the table an its planetary chairs. ‘Orgy-porgy ...’ Tenderly the deep Voice</p>	crooned	and	cooed;	in the red twilight it was as though some enormous dove were hovering benevolently over the now prone or supine dancers.	BNW 76
--	----------------	-----	---------------	---	-----------

Auch in BA 322 tritt mit dem Vergleich **like a mourning dove’s** die Assoziation der Stimmqualität **coo** mit dem Gurren von Tauben auf. Hier steht aber der häufig melancholisch empfundene Tierstimmenklang im Fokus der Beschreibung, der durch die Labels **anguished** und **plaintive** markiert ist.

He won’t be there, says a soft voice in her head; a	soft,	anguished	voice,	a plaintive	cooing	voice	like mourning dove’s.	BA 322
---	--------------	------------------	--------	--------------------	---------------	-------	------------------------------	-----------

Um die Stimmangabe **cooed** in SW 139 verstehen zu können, ist ein Blick auf den vorausgehenden Text nötig. Die Sprecherin bereitet sich dort „optisch“ auf die „Verführung“ ihres Ehemanns vor. Die leise und sanfte Stimme, mit der sie den Namen ihres Mannes ruft,

kann in dieser Szene als „erotischer Lockruf“ verstanden werden³³. Hier spielt natürlich der implizite Vergleich mit dem Gurren von Tauben (*turtledove*: „a type of bird that makes a pleasant soft sound and is sometimes used to represent love“ DCE) und die mit diesem Laut verbundene Assoziation eine Rolle. Zudem ist hier eine behauchte Stimme vorstellbar, die „sexual voice stereotypes“³⁴ Rechnung trägt.

<p>She softened her bathwater with fragrant foam, massaged herself afterwards with scented skin cream, dabbed perfume behind her ears and in other intimate hollows and crevices of her anatomy, and put on her sexiest nightgown, a frivolous garment of sheer black nylon. She brushed her hair for one hundred strokes, and bit her lips to make them red. Then she tip-toed to the living-room, threw open the door and posed on the threshold.</p>	<p>“Howard!”</p>	<p>she</p>	<p>cooed.</p>	<p>SW 139</p>
---	------------------	------------	----------------------	---------------

Gerade mit Stimmqualitäten wie **coo** möchten Sprecher einen bestimmten Effekt erzielen. Es zeigt sich, daß Stimme hoch funktionalisiert ist und eine entscheidende Rolle im zwischenmenschlichen Verhältnis einnimmt:

No person can live alone in isolation from others. Sound is an all-important medium for breaking through one’s personal shell to make contact with people. From birth to death the individual screams, gasps, rattles, and calls in order to let others know where he is and what he is doing. [...]

This experience also teaches the individual to use sounds so as to maintain and control human contacts at the most pleasurable and comfortable level. Those sounds that attract people are used to obtain food, love, warmth and protection. Those sounds that annoy are used to keep people at a distance or to drive them away if necessary.³⁵

Der Stimmeinsatz der fiktionalen Figur spiegelt also die Realität wieder. Allerdings arbeitet Lodge durch die übertriebene Darstellung des Figurenverhaltens mit Stereotypen und ironisiert die Signalwirkung der Stimme.

³³ Vgl. auch die Anmerkung zu **low passionate whisper** (FSR 66).

³⁴ Batstone/Tuomi, „Perceptual Characteristics of Female Voices“, 122. Die Untersuchungen zu Frauenstimmen hinsichtlich Behauchtheit und tiefer Stimmlage haben ergeben, daß das klassische erotische Stimmstereotyp nicht aufrecht erhalten werden kann: „It is also interesting that neither female nor male listeners judged „breathiness“ or „lowness“ to be highly correlated with „sexiness.“ Apparently the stereotyped association of low and breathy voice with sexiness in women does not hold true, at least for this specific age group.“ (122). Dagegen scheint eine frühere Studie dieses Stimmstereotyp zu bestätigen: „It is interesting to compare these results with those of Tuomi and Fisher (1979), who found that when female and male subjects were asked to simulate a sexy voice they all lowered their fundamental frequency. Many subjects also showed some breathiness in their voice. This suggests that learned behavior rather than actual characteristics of sexiness are the basis of sexual voice stereotypes.“ (122).

³⁵ Ostwald, *The Semiotics of Human Sound*, 39/40

13.2.2. Sprechverben mit großer Lautstärke

13.2.2.1. cry

	OED	DCE	ALD
cry (Verb)	<p>To utter the voice loudly and with exclamatory effort, whether under the influence of emotion, as indignation, fear, pain, surprise, or merely in order to be heard afar, or above any noise that would prevent the ordinary speaking voice from being heard or distinguished; to call aloud (to a person), shout, vociferate.</p> <p>It differs from bawl, scream, screech, shriek, in that these describe particular tones used in crying.</p> <p>Nomen <i>cry</i>: sharp noise of pain or surprise</p>	<p>to shout or say something loudly</p> <p>Nomen <i>cry</i>: a loud sound expressing a strong emotion such as pain, fear, or pleasure</p>	<p>2 (a) (of people, animals, birds) make loud wordless sounds expressing fear, pain, etc (b) call out loudly in words; exclaim</p> <p>Nomen <i>cry</i>: loud wordless sound expressing grief, pain, joy, etc loud utterance of words; call; shout</p> <p>2000 shout loudly</p> <p>Nomen <i>cry</i>: a loud sound without words that expresses a strong feeling</p>

Sowohl das Verb als auch das Nomen **cry** zeichnen sich auf der akustischen Ebene durch eine große Lautstärke [loud/loudly] aus. Interessant ist, daß die paralinguistische Bedeutung der Stimmqualität sowohl für die negativen Gefühle [pain], [fear] und [grief] als auch für die positive Gefühle [joy] und [pleasure] stehen kann. Die paralinguistische Komponente des Lexems ist also polysem und situationsabhängig.

Als Synonyme können aus den Definitionen die Sprechverben **shout**, **call** und **exclaim** gezogen werden. Das OED differenziert **cry** gegenüber anderen Sprechverben wie **bawl**, **scream**, **screech** und **shriek** dadurch, „that these describe particular tones used in crying“. Demzufolge ist **cry** semantisch „neutraler“, da es in seiner Tiefenstruktur neben der Lautstärke keine weiteren Angaben hinsichtlich eines spezifischen Stimmklangs trägt. Dahingegen muß man beispielsweise für **scream** und **shriek** zusätzlich eine hohe Tonlage ansetzen. Beachtet man allerdings den OED-Marker [sharp] in der Definition des Nomens, so wird **cry** hier doch mit einem spezifischeren Klangbild ausgestattet, denn als Label gehört **sharp** zu den Klanglabels der Gruppe I.

Korpusbeispiele

Häufig gehen stimmlicher Ausdruck und andere nonverbale Ausdrucksformen Hand in Hand. Im Beispiel SNSM 117 zeigt sich die Empörung der Sprecherin nicht nur in der Tatsache, daß sie ihre rhetorische Frage schreiend hervorbringt, sondern auch an der Veränderung ihrer Gesichtsfarbe. Zudem wird ihr Gesicht insgesamt als **indignant** beschrieben, so daß hier auch die Mimik Signalwirkung übernimmt. Die Emotion ANGER wird hier dreifach gekennzeichnet, so daß das Verständnis des Lesers abgesichert ist.

“I suppose yo’ lot of ‘ogs ‘ave swallered all the tea?” she	cried	with a flush on her indignant face.	SNSM 117
---	--------------	--	-------------

Da **cry** semantisch wenig spezifiziert ist, verwundert es nicht, daß es in zahlreichen Beispielen durch andere Labels modifiziert wird. In den Korpus-texten erscheint es zusammen mit den Klanglabels **hoarse**, **thick**, **raucous** und **cracked**, die allesamt Klanglabels der Gruppe II sind. Sie zeichnen sich hauptsächlich durch Reibung und tiefe Tonlage aus.

In UJW 163 ist **hoarse cry** als Ausdruck von FEAR zu verstehen. Diese paralinguistische Bedeutung ist dem Sprechnamen **cry** durch den emotionalen Marker [fear] inhärent. Das Klanglabel **hoarse** steht ebenfalls dafür.³⁶ Zudem verweist darauf auch das Fluchtverhalten der Figur – „rushed through the garden in a blind panic“ – das den Grund dieses Verhaltens explizit durch „blind panic“ markiert. Auch hier wird die emotionale Befindlichkeit der Figur mehrfach thematisiert. Zum einen wollen Autoren damit das Verständnis auf seiten des Lesers sichern, zum anderen dienen solche Emphasen auch dem Spannungsaufbau und lassen den Leser durch die Intensität der Beschreibung direkter am Geschehen teilhaben.

She gave on a	hoarse	cry,	threw down her shoulder bag and the rope and rushed through the garden in a blind panic.	UJW 163
---------------	---------------	-------------	--	---------

In GOW 467 tritt **cried** in Kombination mit dem Klanglabel **sharply** auf, das neben der mit **cry** identischen Lautstärke [loud] auch noch die akustischen Marker [high], [shrill] und [penetrating] enthält. Durch den Zusatz **in warning** wird die Illokution deutlich, die hinter der Stimmqualität steht. Hier ist zu beachten, daß die Sprecherin schreiend aus einem Albtraum erwacht und es sich nicht um eine wirkliche, sondern um eine „geträumte“ Kommunikations-

³⁶ Beispiele, in denen **hoarse** genau diese Emotion anzeigt, wurden bereits im Kapitel zur „Klanglabels in Einfach- und Mehrfachmarkierung“ untersucht. Vgl. dort die Beispiele „I said in a hoarse voice“ (JLC 176) und „hoarse, strained voice“ (MRRIP 139).

situation handelt, weshalb ihre Nachbarin Mrs. Wainwright auch **soothingly** auf sie einredet. In der Stimmbeschreibung zeigt sich aber die tiefliegende Angst der Ma um das Schicksal ihres Sohnes, so daß der Leser das Innerste der Figur erkennen kann.

Ma turned restlessly in her sleep. Her eyes started wide open. She	cried	sharply	in warning,	“Tom! Oh, Tom! Tom!” Mrs. Wainwright spoke soothingly . [...]	GOW 467
--	--------------	----------------	--------------------	--	---------

In GOW 258 kollokiert das Nomen **cry** ebenfalls mit **sharp**. Zudem wird die Stimmbeschreibung durch ein drittes Label, **quick**, ergänzt, das die stimmliche Äußerung als kurzen Aufschrei markiert, dessen plötzliches Verstummen durch „cut off in the middle“ gekennzeichnet wird. Aufgrund des Textwissens geht hervor, daß es sich hier um den Schmerzensschrei einer gebärenden Frau handelt, so daß hier der Marker [pain] in den Vordergrund rückt. Auch dieses Beispiel ist *The Grapes of Wrath* entnommen, und obwohl **cry** hier in unterschiedlichen Situationen gebraucht wird, gräbt sich das dadurch ausgedrückte Leid der Figuren doch tief in das Vorstellungsbild des Lesers ein und ist Teil der Gesamtakustik des Romans.

From the mattress where Rose of Sharon lay covered up there came a	quick	sharp	cry,	cut off in the middle.	GOW 258
--	--------------	--------------	-------------	-------------------------------	---------

Die Kombinationen **thick raucous cries** (FC 75) und **thick angry cries** (FC 58) wurden bereits in den Kapiteln zu **thick** bzw. **raucous** beschrieben. In FC 57 weiß der Leser, daß sich das autistische Züge tragende, aggressive und nicht zugängliche Kind Ben zuvor beinahe aus dem Fenster gestürzt hat und nun in einem Zimmer eingeschlossen wird, damit die Familie ein „ruhiges“ Weihnachtsfest verbringen kann. Die Autorin läßt dem Leser die Interpretation der **thick raucous cries** offen. Sie können, was die natürliche Interpretation wäre, als Ausdruck von [grief] angesehen werden. Diese Reaktion ist logisch, wenn man sich ein eingeschlossenes, verlassenes Kind vorstellt. Da es sich bei Ben aber um kein „normal“ empfindendes und entwickeltes Kind handelt, kann der Leser die Stimme auch als Ausdruck von Bens Aggressivität verstehen. Zieht man die Stimmbeschreibung auf der folgenden Seite heran, so ist diese fast identisch mit FC 57, nur daß hier explizit die Emotion ANGER genannt wird. Die Schreie sind also nicht Schreie der Verzweiflung, sondern als Schreie der Aggression zu verstehen, wobei sich letztere natürlich aus den vorangehenden ergeben können. Die Autorin kommentiert dies aber nicht weiter.

Heavy bars were put in, and there Ben would stand on the sill, gripping the bars and shaking them, and surveying the outside world, letting out his	thick	raucous	cries.	All the Christmas holidays he was kept in that room. It was extraordinary how people, asking – cautiously – ‘How is Ben?’ and hearing, ‘Oh, he’s all right,’ did not ask again. Sometimes a yell from Ben loud enough to reach downstairs silenced the conversation.	FC 57
Ben was over a year old now. He had not said one word yet, but in other ways he was more normal. Now it was difficult to keep him in his room. Children playing in the garden heard his	thick	angry	cries,	and saw him up on the sill trying to push aside his bars. So he came out of his little prison and joined them downstairs.	FC 58

In GOW 269 steht das Sprechverb **cry** zusammen mit dem Label **fiercely**, das die Aggressivität, aber auch die Verzweiflung der Mutter der Familie Joad in *The Grapes of Wrath* verdeutlicht, die nicht weiß, wie sie sich und ihre Familie durchbringen soll³⁷. Objekt- und Metasprache ergänzen sich gegenseitig, doch erst durch die stimmliche Modifikation wird die seelische Not der Figur für den Leser greifbar. Somit kann **cry** auch Ausdruck der emotionalen Basiskategorie ANGER sein, die in den Wörterbuchdefinitionen jedoch nicht explizit verzeichnet ist.

“I dunno what to do. I can’t rob the fambly. I got to feed the fambly. Ruthie, Winfiel’, Al,” she	cried	fiercely.	GOW 269
---	--------------	------------------	---------

In OS 134 ist **cry** Ausdruck von FEAR, die durch das emotionale Label **desperate** direkt benannt wird. Mit dem Tonhöhenlabel **high**, das ebenfalls für diese Emotion stehen kann, deuten also alle drei Stimmarkierungen auf ein einziges *signifié* hin, wobei die emphatische Mehrfachcharakterisierung im Leser einen Spannungsaufbau auslösen möchte. Die anschließende Beschreibung des **wailing** wirkt besonders durch den Vergleich **as inhuman as the wail of a siren or the scream of a cat in the night** eindrücklich. Die Autorin arbeitet dabei mit akustischem „Basiswissen“, das jeder Leser vom Klang von Sirenen und schreienden Katzen hat. Durch solche Analogien ist es möglich, Stimmklang in der geschriebenen Sprache nachvollziehbar zu gestalten. Interessant ist hier eine dreifache paralinguistische Ebene. Für den Stimmproduzenten steht es als Ausdruck von Angst oder Schmerz, beim Hörer in der Geschichte, George, bewirkt diese Stimme ebenfalls Angst bzw. „terror“. Schließlich soll diese Beschreibung über das innere Kommunikationssystem der

³⁷ Das Sprechverb **cry** wurde in diesem Kapitel bereits in zwei weiteren Beispielen aus *The Grapes of Wrath* aufgeführt. Man könnte daher argumentieren, daß sich die schwierigen Lebensumstände, die Existenzangst und die Hoffnungslosigkeit der Figuren, auch in deren Stimmen manifestieren.

Figuren hinaus – in der Kommunikation zwischen Text und Leser – bei letzterem ebenfalls ein Gefühl des Schocks oder zumindest der Spannung bewirken.

Then it came again, but this time louder and unmistakable, a	high	desperate	cry.	[...] There was a second's silence, and then the wailing began, at first a distant lament and then rising, getting closer. George, rooted in terror, couldn't identify the noise. It seemed to him as inhuman as the wail of a siren or the scream of a cat in the night.	OS 134
---	-------------	------------------	-------------	---	-----------

13.2.2.2. *shout*

	OED	DCE	ALD
shout	To utter a loud call , to make a loud outcry expressive of joy, exultation , etc. or to raise an alarm , to incite to action , etc. Nomen <i>shout</i> : A loud, vehement cry expressing joy, grief or pain, fear, triumph, warning, encouragement , etc.; a loud cry to attract attention at a distance ; a tumultuous uproar by a large body of people.	to say something very loudly	speak or call out in a [loud] voice 2000 to say sth in a loud voice; to speak loudly/angrily to sb Nomen <i>shout</i> : loud cry of anger, fear, excitement etc

Wie **cry** steht **shout** für eine erhöhte Stimmlautstärke und zeigt zudem eine Reihe von paralinguistischen Bedeutungen, die je nach Kommunikationssituation [anger], [fear], [joy], [grief], [pain], [triumph] oder [excitement] bedeuten können. Die Polysemie des Stimmklangs ist bei diesem Sprechverb sehr stark ausgebildet.

Korpusbeispiele

PSYCHO 358 ist ein Beispiel dafür, daß das Sprechverb **shout** im Kontext eine bestimmte paralinguistische Bedeutung annehmen kann. Der Sprecher erhöht hier seine Lautstärke, da er verärgert ist. Daß der Sprecher hier ANGER zum Ausdruck bringt, zeigt sich an dem parallel ablaufenden Erröten. Diese Veränderung der Gesichtsfarbe ist ein klassisches Zeichen von

Wut.³⁸ Für den Leser ist die Beschreibung des nonverbalen akustischen und optischen Kanals entscheidend für das Verständnis der Situation, denn die reine Satzaussage „This has nothing to do with Christianity“ würde ohne die metasprachliche Modifikation als rein argumentative, emotional neutrale Aussage gewertet werden. Um das Verständnis des Lesers zu sichern, muß die Metasprache aber das vermitteln, was in realer Kommunikation automatisch „mitverstanden“ wird. Der funktionale Aspekt von Stimmdarstellungen wird hier deutlich.

'This has nothing to do with Christianity.' George was	almost shouting.	His face was flushed.	PSYCHO 358
---	-------------------------	-------------------------------------	---------------

In INDI 137 drückt **shouting** ebenfalls die Emotionen des Sprechers aus. Daß Stimmangaben je nach Kontext ihre Bedeutung ändern können, zeigt sich hier daran, daß die Hörerin aus der Stimme des Sprechers sowohl die Emotion FEAR als auch die Emotion ANGER lesen kann. Autoren arbeiten an vielen Stellen mit unbestimmten und vagen Stimmdarstellungen, um so den Leser zur Textreflexion zu animieren.

He was	shouting;	she heard the	fear and the fury	in him from her position at Sycorax's side, and she turned to put her lips to Sycorax's ear, still tamping with the comress of moss and leaves soaked in lotion.	INDI 137
--------	------------------	------------------	---------------------------------	---	-------------

Während die obigen Beispiele **shout** in Verbindung mit negativen Emotionen sieht, zeigt SW 259 mit der Kombination **shouted joyfully** auch als Ausdruck der Emotion JOY fungieren kann. Darin bestätigt sich nochmals die Polysemie des Sprechverbs, das in den Wörterbüchern auch den Marker [joy] verzeichnet.

"Lily Papps!" Persse	shouted	joyfully.	SW 259
----------------------	----------------	------------------	--------

³⁸ Vgl. De Zordi, 96: Neben äußerlichen Ursachen wie „Anstrengung, Hitze, Alkohol“ die zu einem geröteten Gesicht führen, kann **flush** laut Informant E auch für „sb. annoyed“ stehen. Diese Interpretation deckt sich mit dem Korpusbeispiel.

13.2.2.3. yell, bawl und bellow

	OED	DCE	ALD
yell	To utter a loud strident cry , esp. from some strong and sudden emotion , as rage , horror , or agony .	to shout or say something very loudly , especially because you are frightened , angry , or excited	utter a loud sharp cry or cries as of pain , excitement , etc 2000 to shout loudly , for example because you are angry , excited , frightened or in pain
bawl	To shout at the top of one's voice , with a loud, full, protracted sound ; to cry loudly and roughly , to bellow .	to shout in a loud voice synonym yell	shout or cry loudly 2000 to shout loudly , especially in an unpleasant or angry way
bellow	To roar as a bull , or as a cow when excited. To cry in a loud and deep voice ; to shout , vociferate, roar To utter (words or cries) in a loud and deep voice	to shout loudly in a deep voice Synonym <i>yell</i> to make the deep sound that a bull makes	make a deep loud noise like a bull ; roar, esp with pain say (sth) loudly or angrily ; shout 2000 to shout in a loud deep voice, especially because you are angry when a large animal such as a BULL bellows , it makes a loud deep sound Nomen: <i>to let out a bellow or rage/pain</i>

Auch **yell** beinhaltet eine hohe Lautstärke und zeigt mit den Markern [angry], [frightened] und [pain] ähnlich negative Gefühle wie die Sprechverben **shout** und **cry**. Durch die Marker [sharp] und [strident] klingt eine hohe Tonlage an. Ganz ähnlich wie **yell** verhält sich **bawl**, die beiden Verben werden in der Definition des DCE als Synonyme behandelt. Auch hier wirkt der Grundparameter [loud] und auf der paralinguistischen Ebene kann diese Stimmqualität Ausdruck von ANGER sein. Als Synonym zu **bellow** verzeichnet das DCE das Sprechverb **yell**. Für beide Lexeme wird die Lautstärke [loud] angesetzt, allerdings divergieren sie hinsichtlich der Tonhöhe, denn **bellow** ist explizit durch [deep] gekennzeichnet, während für **yell** mit dem OED-Marker [strident] die hohe Tonlage von **scream** und **shriek** angesetzt werden muß, weshalb die von den Wörterbüchern dargestellte Synonymie nicht ganz schlüssig ist. Bei **bellow** handelt es sich um einen impliziten Tierstimmenvergleich. Dabei wird die Aggressivität, die man beim Brüllen eines [bull] als Hörer empfindet, auf die menschliche Stimme übertragen. Das ALD kennzeichnet diese Stimmqualität nämlich als Ausdruck von ANGER. Der Beispielsatz zur nominalen Variante

zeigt mit [rage] und [pain], daß ein Sprecher dadurch auch Schmerz ausdrücken kann. Auf dieser paralinguistischen Ebene gleichen sich **bellow** und **yell**.

Korpusbeispiele

In MC 225 tritt die Kombination **yell** und **at the top of his voice** auf. Da sich hinter der letzteren Markierung eine große Lautstärke verbirgt, diese aber bereits in der Bedeutung von **yell** enthalten ist, zeigt das Beispiel Redundanz. Die Doppelmarkierung hat aber – wie es häufig der Fall ist – einen verstärkenden Effekt. In MC 225 zeigen nicht nur die drei aufeinanderfolgenden Imperative daß es sich um einen Befehl handelt, sondern auch die Stimmqualität unterstreicht diese pragmatische Komponente. Zudem zeigt die Stimme der Sprecherin die Emotion ANGER, für die eine erhöhte Lautstärke typisch ist.

[...] and she went down into the circus-ring and	yelled	at the top of her voice:	'Evie! Evie Burns! You come here, this minute, wherever you are!'	MC 225
--	---------------	---------------------------------	---	--------

In BNW 26 steht das Sprechverb mit dem Klanglabel **shrill**. Auch hier ist die Verbindung zu den Klanglabels der Gruppe I vorhanden. In diesem Korpusbeispiel werden mit der Kombination die Stimmen von „six of seven hundred little boys and girls“ wiedergegeben. Zum einen wird dadurch der Klang der hohen, lauten Kinderstimmen beschrieben, zum anderen zeigt sich darin auch die freudige Aufgeregtheit der Kinder, die ihrem Übermut mit schrillen Schreien Ausdruck verleihen, so daß hier die paralinguistische Bedeutung [excitement] aktiviert ist. Im Leser evoziert diese Stimmbeschreibung ein KlangszENARIO, mit dem das Bild der Menschenmasse in ihrer Wirkung verstärkt wird.

Naked in the warm June sunshine, six or seven hundred little boys and girls were running with	shrill	yells	over the lawns, [...]	BNW 26
---	---------------	--------------	-----------------------	--------

Ebenso Ausdruck von freudiger Aufgeregtheit ist die Stimme des Ich-Erzählers in MC 297, wo **yelled** in Kombination mit dem emotionalen Label **happily**, das die emotionale Kategorie JOY repräsentiert, steht. Die positive Emotion wird nochmals durch das Verb **cheered** wiederholt, das in dieser Szene als „shout as a way of showing happiness“ (DCE) interpretiert werden muß. Die Freude Saleems über die bevorstehende Rückkehr nach Bombay ist auch

aus der zweifach verwendeten Fomel „Back-to-Bom!“ abzulesen. Freude drückt sich in der direkten Figurenrede häufig durch Wiederholungen aus.³⁹

‘Back-to-Bom!’ I	yelled	happily,	alarming the airport coolies. ‘Back-to-Bom!’ I	MC 297
			cheered, despite everything, [...]	

In Opposition dazu steht das Beispiel SW 267, bei dem **yell** in Kombination mit **despairingly** die Hoffnungslosigkeit des Sprechers beschreibt, und somit mehr auf die Emotion SADNESS verweist. Diese emotionale Variante wird für **yell** in den Definitionstexten jedoch nicht direkt verzeichnet. Allerdings steht der OED-Marker [agony] dieser Bedeutungsnuance wohl sehr nahe. Die Stimmbeschreibung ist in dieser Szene aus *Small World* mit einem ironischen Blick auf die Figur Persse verbunden, der sich auf einer absurden Suche nach der angebotenen Angelica befindet. Da man den Ausdruck von [agony] mit schwerwiegenden Problemen oder mit Schmerzen verbindet, ist Persses verzweifelter Aufschrei beim Erblicken der vermeintlichen Angelica natürlich völlig überzogen, wodurch sich die Komik der Figur ergibt.

in one of the compartments he glimpsed the back of a girl’s dark head that might have been Angelica. “Angelica!” he	yelled	despairingly,	and futilely.	SW 267
---	---------------	----------------------	---------------	--------

Im Korpusbeispiel IMEL 2345 fehlt die paralinguistische Komponente des Sprechverbs, da hier das Urteil einer Figur über die Stimmqualität einer schauspielenden Mitschülerin⁴⁰ beschrieben wird, die lediglich die zu laute Stimme bemängelt, dies aber durch das Sprechverb und den Tiervergleich **like a bloody bull** sehr drastisch darstellt.

Baba could say that I	bawled	like a	bloody bull,	but Sister Imelda , who stood in the wings, said that temporarily she had felt the streets of Rome, had seen the corpse of Caesar, as I delivered those poignant, distempted lines.	IMEL 2345
-----------------------	---------------	--------	---------------------	---	-----------

Eine tiefe, laute Stimme wirkt immer kraftvoll und energiegeladen, und so erklärt sich auch die Postmodifikation von **bellow** durch **of such terrifying power** in DD 45/46. Die Stimme

³⁹ Vgl. hierzu GOW 138: „Ruthie and Winfield hopped excitedly about in the dust, like crazy things. Ruthie **whispered hoarsely** to Winfield, “Killin’ pigs *and* goin’ to California. Killin’ pigs *and* goin’ – all the same time.” Die Struktur der Objektsprache ist sehr ähnlich. Stimmlich drückt sich die freudige Aufregung Ruthies jedoch in einer rauhen Flüsterstimme, die die innere Anspannung der Sprecherin verdeutlicht.

⁴⁰ Der Kommentar bezieht sich auf die Rezitation im Rahmen einer Schulveranstaltung, in der die Ich-Erzählerin „Mark Antony’s lament over Caesar’s body“ (IMEL 2344/45) rezitiert.

zeigt hier ganz deutlich die Emotion ANGER. Die Emotion wird aber auch durch die Mimik, „shutting his eyes tight, opening his mouth“ und das Luftanhalten gekennzeichnet. Letzteres ist sozusagen die „körperliche Vorbereitung“, um ein kraftvolles Brüllen zu produzieren. Der einleitende Kommentar „he would rage“ verweist dabei auf ein wiederkehrendes Sprecherverhalten in der Vergangenheit, zusammen mit der Stimmbeschreibung auf das trotzige und bockige Verhalten des Kindes verweist.

When thwarted, he would rage, shutting his eyes tight , opening his mouth and holding his breath before letting out a	bellow	of such terrifying power	that Neil half-expected the whole of Lydseet to come running to see which of them was tormenting the child.	DD 45/46
--	---------------	---------------------------------	---	-------------

13.2.2.4. *squall*

	OED	DCE	ALD
squall	To scream loudly or discordantly Of persons, esp. children . The common usage. Freq. with a touch of contempt . To utter or sing in a loud discordant tone .	if a baby or child squalls, it cries noisily	loud cry or scream of pain or fear (esp from a baby) 2000 to cry very loudly and noisily : <i>squalling kids</i>

Durch die Marker [loud], [cry] und [scream] ist **squall** mit den anderen Sprechverben dieser Gruppe verbunden. Das Verb **squall** wird in der Regel mit den schreienden Stimmen von Babys oder Kindern assoziiert, die dadurch [fear] oder [pain] ausdrücken. Anders als bei den anderen Sprechverben findet hier also von der Kollokation her eine Einschränkung auf eine bestimmte Sprechergruppe statt.

Korpusbeispiele

Das Korpusbeispiel NEF 79 zeigt jedoch, daß es auch auf andere Sprecher bezogen werden kann. Allerdings enthält **squall** hier als Markierung einer weiblichen Singstimme eine negative Wertung. Das OED gibt an, daß **squall** häufig mit einem [touch of contempt] verwendet wird. Die Wertung liegt darin, daß der Eindruck erweckt wird, die Sängerin brülle

den „patriotic song“ völlig unreflektiert, so wie ein Kind unartikulierte Laute des Schmerzes oder der Angst ausstößt. Diese Negativwertung wird auch durch **brassy** unterstrichen⁴¹.

From the telescreen a	brassy	female	voice	was squalling a patriotic song	NEF 79
-----------------------	---------------	---------------	-------	--	--------

13.2.2.5. *whoop*

	OED	DCE	ALD
whoop	To utter a cry of ‘whoop!’ or a loud vocal sound resembling this; to shout , hollo (as in incitement, summons, exultation, defiance, intimidation, or mere excitement).	to shout loudly and happily	utter a loud (joyful or excited) cry 2000 to shout loudly because you are happy or excited

Ein Verb, das in seiner semantischen Tiefenstruktur den Grundparameter [loud] und durch [happy] die Emotion JOY vereint, ist **whoop**, wobei das Verb in der Definition des ALD auch als Ausdruck von [excitement] und im OED zusätzlich von [defiance] und [intimidation] verstanden wird, so daß auch hier paralinguistische Polysemie vorhanden ist.

Korpusbeispiele

Im Korpusbeispiel INDI 51 steht das Sprechverb für eine Mischung aus JOY und [excitement] Die Objektsprache zeigt zum einen die Freude Gillinas darüber, ihr „pretty lambkin“ anzutreffen, zeigt aber durch „I couldn’t think what had happened to her“ ihre mütterliche Aufregung und Sorge.

⁴¹ Vgl. hierzu auch das Kapitel „Metaphern und Vergleiche“. Interessant ist hier zudem, daß die Struktur „**brassy female** [...] **squalling**“ die Struktur „**yapped** [...] **piercing female**“ aus dem Korpusbeispiel NEF 27 widerspiegelt. Beide Textbelege enthalten ein negativ konnotiertes Sprechverb für große Lautstärke, ein sprecheridentifizierendes Label – in beiden Fällen Frauenstimmen – und ein ebenfalls negativ konnotiertes Klanglabel. Die Stimmangaben kritisieren indirekt die lauten, schrillen und harschen Stimmen, die zur Massenpropaganda eingesetzt werden.

Miranda was tickling Xanthe on the tummy and making fan shapes with her hands for her to follow with her boss-eyed infant look as she sucked on her bottle, when Gillina flapped into the kitchen,	whooping,	‘There she is, my pretty lambkin, I couldn’t think what had happened to her!’	INDI 51
--	------------------	---	---------

In CAL 112 ist der Grundparameter **loud** als Prämodifikation zum Sprechnamen **whoop** redundant, da **whoop** bereits durch [loud] markiert ist. Die Kombination ist demnach emphatisch zu verstehen. Im Gegensatz zu obigem Beispiel handelt es sich hier um eine Art nonverbale Geste, da die Sprecherin nach ihrem Turn einen Aufschrei ausstößt, damit aber keine Objektsprache modifiziert wird. Interessant ist hier der Kontrast zwischen dem stimmlichen Ausdruck, der für freudige Aufregung steht, und der Tatsache, daß diese Freude in der Mimik der Sprecherin keine Entsprechung findet, da ihre Gesichtszüge „straight“ bleiben. Die Diskrepanz zwischen lautlichem und mimischen Ausdruck wird vom Leser als Indiz für die zwiespältigen Gefühle der Sprecherin betrachtet. Insofern handelt es sich um eine sehr subtile Innenschau des Charakters.

“It’ll be funny to have the house all to myself.” She gave a	loud	whoop	and at the same time kept her face straight.	CAL 112
--	-------------	--------------	---	---------

13.2.2.6. boom

	OED	DCE	ALD
booming	The emitting or a deep, resonant sound Making a deep hollow reverberating sound	to say something in a loud deep voice	make a deep hollow resonant sound 2000 to make a loud deep sound: <i>Outside, thunder boomed and crashed</i> noun: a loud deep sound: <i>the distant boom of the guns</i>

Das Sprechverb **boom** entspricht in seiner Bedeutung dem Label **booming**, das zusammen mit adjektivischen Labels wie **resonant**, **sonorous** und **rumbling** zur Gruppe III der Klanglabels gehört. Da in den Korpustexten aber häufig die verbale Form auftritt, werden die Beispiele mit **boom** an dieser Stelle gesondert betrachtet.

Korpusbeispiele

In CP 114 ist die Stimme des Sprechers künstlich durch ein Mikrofon verstärkt, so daß die Lautstärke deutlich über der natürlichen Lautstärke der Sprechstimme liegt. In diesem Fall ist **boomed out** also nicht als Charakterisierung einer extrovertierten, habituell laut und dröhnend sprechenden Figur zu verstehen, sondern es ist durch die Art des Mediums bedingt. Der Marker [deep] ist hier eher sekundär, der Fokus liegt auf [loud], [resonant] und eventuell auch auf [hollow], da das Mikrofon die Stimme lauter und voller erscheinen läßt, ihr aber auch einen hohlen Klang verleihen kann. Die Lautstärke wird zudem durch das Druckbild der Objektsprache suggeriert, in dem die Kapitälchen-Schrift für die erhöhte Lautstärke steht⁴².

Picking up a hand mike and fixing his gaze on Morris, who was still the only customer, he	boomed out:	'GOOD EVENING LADIES AND GENTLEMEN! Our first performer this evening is Fifi the French Maid. Thank you.'	CP 114
---	--------------------	---	-----------

Ebenfalls eine Mikrofonstimme wird in NEF 137 beschrieben. Durch die künstliche Verstärkung wirkt sie **metallic**, hier tritt also ein metaphorisches klangbeschreibendes Label hinzu. Anders als in CP 114 ist das Sprechverb **boomed forth** aber nicht nur als Beschreibung der verstärkten Stimme zu sehen, sondern es spiegelt die Persönlichkeit und die Kommunikationsabsicht des Sprechers. Optisch wird die Figur durch Attribute der Häßlichkeit negativ gezeichnet. Das Äußere des Sprechers wird als „Rumpelstilskin figure, contorted with hatred“ zusammengefaßt, wobei hier das literarische Wissen des Lesers gefordert ist, um den impliziten Vergleich richtig zu deuten. Da sich die Emotion HATE in der Regel durch eine Erhöhung der Lautstärke und auch in einer tieferen Stimmlage manifestieren kann, steht das Sprechverb sicherlich auch für den Ausdruck dieses Gefühls, mit dem der Sprecher seinen Hörern bzw. dem Inhalt seines Berichtes begegnet. Zudem wird mit „haranguing the crowd“ und „an endless catalogue of atrocities, [...]“ die Kommunikationsabsicht und die Sprechthematik beschrieben. Der Sprecher befindet sich als Redner auf einem Podium und liefert seinem Publikum tiradenartig einen Bericht von Gewaltverbrechen, die von der „Inner Party“ aber als positive Leistungen gewertet werden. Aussehen und Charakter der Figur, Sprechsituation und Thematik schlagen sich alle in der Stimme nieder. Zudem wird mit „first

⁴² Für die Markierung einer lauten Stimme in der Objektsprache steht auch häufig Fettdruck. Ebenso werden für besondere Wortbetonungen Kursivdruck und für zögerliches bzw. Staccato-Sprechen Sperrdruck, Gedankenstriche oder Punkte eingesetzt.

convinced and then maddened“ der Erfolg des Redners gekennzeichnet. Dieses Beispiel aus *Nineteen Eighty-Four* zeigt wieder, wie sehr die Massen durch Stimme manipuliert werden.⁴³

On a scarlet-draped platform an orator of the Inner Party, a small lean man with disproportionally long arms and a large, bald skull over which a few lank locks sagged, was haranguing the crowd . A little Rumpelstilskin figure , contorted with hatred , he gripped the nick of the microphone with one hand while the other, enormous at the end of a bony arm , clawed the air mechanically above his head. His voice, made	metallic	by the amplifiers,	boomed forth	an endless catalogue of atrocities, massacres, deportations, lootings, rapings, torture of prisoners [...]. It was almost impossible to listen to him without being first convinced and then maddened .	NEF 137
--	-----------------	--------------------	---------------------	--	---------

Für die Emotion ANGER steht **booming** in MC 31, wo sich die Bedeutung des impliziten Vergleichs **in the voice of a forgotten boatman** dem Leser aufgrund seines Textwissens erschließt. Die Stimme des Großvaters erinnert in seiner Rage an die Stimme der zu Beginn des Romans auftretenden Figur des Fährmanns Tai, dessen habituelle Stimme als laut und tief beschrieben wurde. Interessant ist hier, daß sich der Zorn des Großvaters in seiner Stimme ausdrückt, der der Großmutter hingegen nonverbal durch ihre Mimik.⁴⁴

My grandfather took one look at it and rose roaring to his feet. He strode up on stage and unghosted me right in front of everyone. My grandmother's lips were so tightly pursed they seemed to disappear. Between them, the one	booming at me	in the voice of a forgotten boatman,	the other conveying her fury through vanished lips , they reduced the awesome ghost to a weeping wreck.	MC 31
--	----------------------	---	--	-------

Die durch **boom** beschriebene Stimmqualität kann aber auch positive Gefühle ausdrücken, wie MC 249 mit **cheerfully** zeigt. Hier zeigt der Sprecher durch seine laute Stimme Fröhlichkeit, mit der er den Sorgen seiner Frau belustigt und ein wenig ironisch begegnet.

Then he	boomed	cheerfully,	'So, wife: what's the drama?'	MC 249
---------	---------------	--------------------	-------------------------------	--------

⁴³ Zur Funktion des Lautsprechers in der realen Welt und die durch ihn ermöglichte Massenmanipulationen, vgl. Göttert, *Geschichte der Stimme*, Kapitel XVIII. „Am Ende der Lautsprecher“. Göttert geht im Unterkapitel „Die Stimme eines Diktators“ auf die manipulative Wirkung von Stimme und Gestik in den Reden Hitlers ein. Insofern kann das literarische Beispiel als Abbild der realen Welt gelesen werden.

⁴⁴ Rushdie beschreibt hier mehr den mimischen Ausdruck von Verbitterung als von Ärger. Vgl. hierzu Leonhard, Kapitel 3 „Mienen des Mundes“, 99. In der Erläuterung zu Abb. 115 heißt es dort: „Das Aufeinanderpressen und Einstülpen der Lippen sind deutlich ausgeprägt“ Diese Beschreibung entspricht genau „tightly pursed“ bzw. „vansihed lips“ des Textbeispiels. Ärger scheint sich hingegen durch gehobene Oberlippe oder herabgezogene Mundwinkel, in Verbindung mit zusammengezogenen Brauen bzw. senkrechten Stirnfalten zu manifestieren (90).

13.2.2.7. *scream*

	OED	DCE	ALD
scream	<p>Nomen: A shrill piercing cry, usually expressive of pain, alarm, or other sudden emotion.</p> <p>Verb: To utter a shrill piercing cry, normally expressive of pain, alarm, mirth, or other sudden emotion. Also, to produce unpleasantly loud and shrill upper notes in singing. Also with out, away.</p>	<p>to make a loud high noise with your voice because you are hurt, frightened, excited etc synonym <i>shriek</i></p> <p>to shout something in a very loud high voice because you are angry or frightened synonym <i>yell</i></p>	<p>give a long piercing cry of fear, pain or excitement</p> <p>Nomen: loud shrill piercing cry or noise</p> <p>2000 to give a loud, high cry, because you are hurt, frightened, excited, etc. Synonym <i>shriek</i></p> <p>to shout sth in a loud, high voice because of fear, anger etc. Synonym <i>yell</i></p>

Sprechverb und Sprechnomen **scream** sind durch große Lautstärke [loud], hohe Stimmlage [high] und den akustischen Effekt [piercing] definiert. Letzteres trägt als eigenständiges Label **piercing** der Gruppe I die Marker [sharp], [penetrating] und [unpleasant], wobei wiederum für das Label **penetrating** im Wörterbuch die Kollokation mit [cry, shriek, yell] angesetzt wird. Das Sprechverb zeigt somit enge Verbindung zur Gruppe I der adjektivischen Klanglabels.

Zudem ist **scream** im Hinblick auf die damit ausgedrückte Emotion paralinguistisch markiert. Ein Schrei kann Ausdruck der Emotion FEAR, die sich in den Markern [frightened] und [fear] zeigt, und durch [angry] der Emotion ANGER sein. Er kann mit [hurt] und [pain] Ausdruck körperlichen Schmerzes sein. Positiver ist **scream** dann zu verstehen, wenn ein Sprecher damit [excitement] ausdrückt. Die paralinguistische Bedeutung von **scream** ist also wie bei anderen Sprechverben kontextabhängig. Das Bedeutungsspektrum ist dem von **cry** sehr ähnlich, allerdings ist dieses Verb auf der akustischen Ebene weniger spezifiziert als **scream**, was in der bereits erwähnten Definition des OED⁴⁵ deutlich wird.

Korpusbeispiele

In CAL 65 handelt es sich um eine situationelle Stimmangabe, in der **almost a scream** für die Emotion FEAR steht, die die Figur Cal empfindet, als bei seinem Nachhausekommen das Haus seiner Familie in Flammen steht. Aufgrund der reinen Satzaussage ist die Frage „Is my father

⁴⁵ Vgl. die Definition zu **cry**: „It differs from bawl, scream, screech, shriek, in that thes describe particular tones used in crying.“

in there?“ eigentlich neutral. Zwar fordert der Situationskontext eine Interpretation des Gesagten als Ausdruck von Angst, Schrecken und Besorgnis, doch wird diese Interpretation durch den metasprachlichen Kommentar verstärkt. Der Autor teilt dem Leser also indirekt die Empfindungen des Sprecher mit ohne dabei auf Emotionsvokabeln zurückgreifen zu müssen. Der Downtoner *almost* zeigt, daß der Sprecher die Kontrolle über seine Stimme und seine Emotionen noch nicht ganz verloren hat. Generell schreien Menschen jedoch in Momenten des Kontrollverlusts aufgrund von Angst, Schmerz oder Aufregung.

[...] The street was full of people and a fire engine and a police car were pulled up on the pavement [...]. Cal shouted to one of the firemen, “Is my father in there?”	His voice was	almost	a scream.	CAL 65
---	---------------	---------------	------------------	--------

In UJW 164 steht **scream** ebenfalls für FEAR, die Marker [panic] und [fear] sind in diesem Kontext aktiviert. Hier hat die Sprecherin, die durch das Label **woman’s** identifiziert wird, keine Kontrolle über ihre Stimme. Die Beobachtung des Unfalls läßt sie nur einen unartikulierten Schrei ausstoßen. Im Gegensatz dazu ist der Sprecher in CAL 65 noch in der Lage eine Frage zu formulieren. In diesem Beispiel wird das Sprechnommen durch das Klanglabel **harsh** modifiziert, das als [unpleasantly loud], [rough], [sharp] und [coarse] beschrieben wird. Es teilt also mit **scream** die Lautstärkekomponente, zudem wird auch Schreien, obwohl es nicht explizit in den Definitionstexten auftritt, vom Hörer als unangenehm empfunden. **Scream** trägt die Marker [shrill] und [piercing], wobei **shrill** in seiner Form als Klanglabel wiederum mit [sharp] definiert wird, es so also eine Beziehung zum Marker von **harsh** gibt. Zwar sind diese Abhängigkeiten auf der akustischen Ebene sicherlich interessant, doch darf man hier nicht vergessen, daß für den Leser nicht das *signifiant*, sondern das *signifié* entscheidend ist. Und dieses ist eindeutig das Entsetzen und die Angst der Sprecherin.

Interessant ist an diesem Textausschnitt, daß die Stimme von dem „squeal of braking tyres“ begleitet wird und daß zudem ein „smell of petrol“ wahrnehmbar ist. Der Leser wird also zweifach auf der akustischen Ebene und zusätzlich auf der olfaktorischen Ebene mit Informationen versorgt. Durch diese Momentaufnahmen aus den beiden Sinnesbereichen und durch das Aussetzen des optischen Kanals entsteht in der Vorstellung des Lesers eine gespannte Atmosphäre.

There was a smell of petrol, a	woman’s	harsh	scream,	the squeal of braking tyres.	UJW 164
--------------------------------	----------------	--------------	----------------	------------------------------	------------

Erstaunlicherweise folgt im selben Roman in der gleichen Unfallszene eine fast identische Stimmbeschreibung. Allerdings steht in UJW 165 kein zusätzliches Klanglabel, sondern der Grundparameter **high** steht in Verstärkung zum Sprechnomen **scream**. Der Grundparameter ist in der Definition das DCE bereits als Marker trägt. Deshalb kann man von einer intensivierenden Funktion ausgehen. Der Schrei hat hier die gleiche paralinguistische Bedeutung wie in UJW 164, der Kontext hat sich ja nicht geändert.

Das Label **single** bezieht sich lediglich auf die Tatsache, daß es sich um den Aufschrei einer einzelnen Person handelt, der einem **low, concerted groan** folgt. Auch diese Stimme drückt Angst aus und auch hier geht die Beschreibung der menschlichen Stimmen einher mit der Beschreibung eines anderen Geräuschs – „woosh of sound“. Zusätzlich wird hier jedoch wieder der optische Kanal aktiviert, denn mit „glowed suddenly red“ und „wall of flame across the road“ wird dem Leser das ausbrechende Feuer vor Augen geführt. Durch den Rückgriff auf verschiedene Sinnesbereiche, dürfte es der Autorin hier gelungen sein, den Leser unmittelbarer an dem erzählten Geschehen zu beteiligen.

As she turned off the main road, her driving mirror glowed suddenly red and she heard a whoosh of sound followed by a low, concerted groan which was broken by a	woman's	high,	single	scream.	There was a wall of flame across the road. The doctor's warning had been too late. The van was on fire. There was no hope now for Lunn; but then, there never had been.	UJW 165
---	----------------	--------------	---------------	----------------	---	------------

Die folgenden Beispiele, die ebenfalls **scream** und FEAR assoziieren, wurden bereits unter dem Klanglabel **piercing** vorgestellt und erscheinen hier nur in unkommentierter Form.

His wife began to	scream.	It was a	piercing	terrible	sound	that curdled sympathy and frayed nerves.	DR 305
-------------------	----------------	----------	-----------------	-----------------	-------	--	-----------

The screams ran out with such	piercing intensity	that Cordelia half feared that the Marklands must hear. The sound was	inhuman,	the shriek of animal terror.	UJW 139
--------------------------------------	---------------------------	---	-----------------	--	------------

Die Kollokation von **scream** und **terror** findet sich auch in dem Korpusbeleg JLC 70. Auch hier wird die paralinguistische Ebene explizit genannt.

That is how Amah found me: an apparition covered with blood. I can still hear her voice,	screaming	in	terror,	running over to see what pieces of my body were missing, what holes had appeared.	JLC 70
--	------------------	----	----------------	---	--------

In GOW 461 intensiviert das Klanglabel **shrill** das Label **scream**. Er wird für den Leser „anschaulicher“ gestaltet, da die schrille, durchdringende und unangenehme Komponente eines Schreis nochmals hervorgehoben wird. Der Effekt des Schreis zeigt sich in der Reaktion der Männer. Das „listened uneasily“ zeigt genau den schockierenden, erschreckenden Effekt den ein Schrei beim Hörer hervorrufen kann. Er ist also nicht nur Ausdruck von Angst, Schrecken und – wie in diesem Fall – Schmerz beim Sprecher, sondern kann genau diese Gefühle an den Hörer weitergeben.

A	shrill	scream	came from the Joad car. The men stopped, listened uneasily, and then plunged to work again.	GOW 461
---	---------------	---------------	---	---------

Auf den ersten Blick scheinen die Stimmbeschreibungen in JLC 92 und GOW 91 identisch zu sein. Sie sind dies auch auf der akustischen Ebene, doch ergibt sich aus dem Textumfeld für JLC 91 die paralinguistische Bedeutung ANGER, während die Stimme in GOW 91 Ausdruck körperlichen Schmerzes ist. Dem Textbeispiel geht die Stimmbeschreibung „Her voice was cracking with anger“ und die Beschreibung der Augenmimik „My mother’s eyes turned into dangerous black slits.“ (JLC 91) voraus, die explizit und implizit auf diese Emotion verweisen. Die beiden Beispiele haben also ein identisches *signifiant*, aber unterschiedliche *signifiés*, so daß die paralinguistische Polysemie der Stimmbeschreibung hier deutlich erkennbar ist.

I raced down the street, dashing between people, not looking back as my mother	screamed	shrilly,	“Meimei! Meimie!”	JLC 91
--	-----------------	-----------------	-------------------	--------

Diese Beispiele zeigen deutlich, wie stark in der realen Welt auf Stimmen oder Geräusche reagiert wird, dabei werden einige positiv, andere – insbesondere sehr laute Töne – negativ empfunden:

Sounds, like all other stimuli, have varied effects on human beings (C. Harris 1957). People enjoy some of these effects, calling the sounds that produce them pleasant and seeking them out. They learn to dislike the effects produced by certain sounds, label these sounds ‘noises’, and try to avoid them. [...]

[...] Very loud sounds produce feelings of pain, pressure, or tingling in addition to the so-called auditory sensations. [...]

The effect of a loud sound, particularly a sudden, unexpected one, is to startle the listener. Startle reactions to sound have characteristic physiological components. A reaction to the sound of a pistol shot, for example, includes elevation of the blood pressure; quickening of the heart beat; changes in breathing and sweating; and sharp muscular contractions over the entire body.⁴⁶

Genau diese körperlichen Reaktionen sprechen die obigen Korpusbeispiele an. Ob die beschriebene Wirkung auch ähnliche Reaktionen beim Leser auslöst, könnte nur eine umfangreiche Analyse zur Rezeption von Lauten und Stimmen in geschriebenen Texten klären. Es kann jedoch mit Sicherheit gesagt werden, daß gerade mit diesen extremen Stimm- und Lautbeschreibungen auf Seiten der Autoren der Wunsch besteht, den Leser unmittelbar physisch und psychisch zu berühren.

13.2.2.8. *shriek*

	OED	DCE	ALD
shriek	<p>To utter a loud sharp shrill cry. a. of a human being in pain or terror; also, said of loud high-pitched laughter.</p> <p>An act of shrieking; a shrill, piercing, or wild cry expressive of terror or pain. Also, an utterance of loud high-pitched laughter.</p> <p>fig. A hysterical exclamation; an outcry of alarm, surprise, or reproof. colloq.</p>	<p>to make a very high loud sound, especially because you are afraid, angry, excited, or in pain</p>	<p>utter a shrill scream</p> <p>2000 to give a loud high shout, for example when you are excited, frightened or in pain. Synonym <i>scream</i></p>

Als Synonym zu **scream** ist das Sprechverb **shriek** zu verstehen, das zum einen über identische Marker verfügt, zum anderen in der Definition der vierten Auflage des ALD direkt als Definition [utter a shrill scream] auftritt. Es enthält also ebenfalls hohe Lautstärke, hohe Tonlage und drückt vorwiegend negative Emotionen – [terror], [pain] und [fear] aus. Zudem kollokiert es mit **shrill**, also mit einem Klanglabel der Gruppe I, so daß auch hier Kombinationen mit ähnlichen Klanglabels zu erwarten sind. Die paralinguistische Ebene ist

⁴⁶ Ostwald, 30

vielfältig besetzt, und reicht vom Ausdruck des Schmerzes, über Wut und Angst, bis hin zu Aufregung, Überraschung und sogar Hysterie.

Korpusbeispiele

In MC 242 erscheint **shrieked** in Kombination mit dem Adverb **wildly**, das für einen „very uncontrolled or excited way“ (DCE) steht. Hier besteht eine semantische Verknüpfung zwischen der in **shriek** enthaltenen emotionalen Bedeutung [excited] und dem identischen Marker des Adverbs. Die paralinguistische Bedeutung liegt also darin, die Aufregung der Sprecherin zu verdeutlichen. Durch den metasprachlichen Kommentar „even my slap-deafened ear was penetrated“ wird der akustische Effekt der hohen Tonlage und der überdurchschnittlichen Lautstärke der Stimme hervorgehoben. Durch „penetrated“ wird eine Parallele zu dem Klanglabel **penetrating** der Gruppe I gezogen, zu dem auch **shrill** gehört, das in den Definitionen zum Sprechverb als [shrill] verwendet wird. Es zeigt sich also die enge Verbundenheit der Sprechverben **shriek** und **scream** mit den Klanglabels der Gruppe I. Die dreifache Betonung der Stimmparameter dient dazu, dem Leser die Normabweichung der Stimme anschaulich darzubringen.

‘Mumani, none; none at all.’ She	shrieked	wildly;	even my slap-deafened ear was penetrated .	MC 242
----------------------------------	-----------------	----------------	---	--------

Als Ausdruck der Emotion ANGER dient **shriek** in der Stimmbeschreibung INDI 130. Das Nomen **fury** – „extreme, often uncontrolled anger“ (DCE) – entstammt dem Wortschatzbereich dieser Emotion, für die ein lauter, hoher Schrei eine mögliche Ausdrucksform ist. Die Hörerin interpretiert diesen nonverbalen Ausdruck des Zorns korrekt und paßt ihr Verhalten dem vom Sprecher erwarteten und den Zorn besänftigenden Verhalten an.

He let out a	shriek	of	fury	(this time she understood the noise) and fell forwards, as he tried to pull the shaft free and could not.	INDI 130
--------------	---------------	----	-------------	---	----------

In MOOR 58 gesteht die Figur Aurora mit einem **high ascending shriek** ihre Schuld ein, für „the riddle of the lost ivory-tusks and Ganeshas“ (MOOR 57) verantwortlich zu sein. Es handelt sich bei den adjektivischen Labels um akustische Beschreibungen des Intonationsverlaufs, implizit ist aber auch eine Erhöhung der Lautstärke anzusetzen. Diese Parameter

werden in der Objektsprache durch die Kursivschreibung mit den Gedankenstrichen angedeutet, wobei der Punkt des höchsten Stimmtens, und wohl auch der höchsten Lautstärke, durch die Großbuchstaben *ME* gekennzeichnet ist. Das Wort mit dem höchsten Informationsgehalt steht in Endstellung und ist zudem durch objektsprachliche Modifikation und metasprachliche Beschreibung hervorgehoben. Die Stimmqualität drückt hier vor allem FEAR und [excitement] auf, die sich zudem in der durch die Bindestriche angedeuteten staccatoartigen Sprechweise manifestieren.

Die stimmliche Reaktion von Aires, der zuvor fälschlicherweise die Bediensteten des Hauses beschuldigt hat, wird durch das Sprechverb **screeched** markiert, das als Synonym zu **shriek** steht. Zusammen mit einem weiteren Klangverb, **howled**, ist die gesamte Szene in einen lauten, schrillen Klang „gehüllt“, in denen sich die Emotionen der Figuren manifestieren. Für den Leser wird die Konfliktsituation dadurch spürbar.

Aurora came running when she heard what was happening [...] and in a	high	ascending	shriek	confessed, <i>it-wasn't-them-it-was-ME</i> . 'What?' Aires screeched back, mocking, annoyed : a tormentor deprived of his pleasure. 'Speak up can't hear a word.' 'Stop bullying them,' Aurora howled . [...]	MOOR 58
--	-------------	------------------	---------------	--	------------

13.2.2.9. *screech*

	OED	DCE	ALD
screech	To utter a sharp, piercing cry , as of pain or alarm ; to scream or call out with a shrill voice	to shout loudly in an unpleasant high voice because you are angry , afraid , or excited Synonyme: shriek , scream	give a harsh high-pitched cry ; 2000 to make a loud high unpleasant sound

Das Sprechverb **screech** wird vom DCE mit den Synonymen **shriek** und **scream** ausgestattet, und auch die Definitionstexte selbst zeigen übereinstimmende Marker, denn [loud] und [high] treten auch hier auf. Auch paralinguistisch ähnelt das Verb aufgrund seiner Polysemie, die durch die Marker [angry], [afraid] und [excited] bestimmt wird, den anderen Sprechverben mit hoher Lautstärke und Tonlage. Zudem wird der Laut durch [unpleasant] explizit negativ markiert.

Korpusbeispiele

Den Zusammenhang zwischen dem stimmklangbeschreibenden Verb und der Emotion ANGER zeigt das bereits oben zitierte Beispiel MOOR 58, in dem mit **annoyed** das *signifié* des Stimmklangs explizit aufgeführt wird.

'What?' Aires	screech ed back,	mocking,	annoyed :	[...]	MOOR 58
---------------	-------------------------	----------	------------------	-------	---------

Sehr gelungen ist die Stimmbeschreibung in GOW 159, bei der das Sprechverb **screech** mit dem Laut eines **peacock** verglichen wird, der mitunter sehr aggressiv wirken kann. Solche Vergleiche sind für den Leser äußerst hilfreich, da sie den Klang nicht nur bildlich ausgestalten und damit zu einer Poetisierung des Textes beitragen, sondern auch die Möglichkeit bieten, den beschriebenen Klang an den eigenen „akustischen Erfahrungen“ abzugleichen.

Die laute, hohe und schrille Stimme, mit der die Serviererinnen in einer der typischen „hamburger stands“ (GOW 159) entlang der Route 66 die Bestellungen an den Koch weitergeben, kontrastieren mit der **soft low voice**, mit der sie diese bei ihren Kunden aufnehmen. Stimmqualität ist für diese entindividualisierten und typisierten Frauen – deren Namen „Minnie or Susy or Mae“ keine Rolle spielt, deren Aussehen „hair curled and rouge and powder on a sweating face“ immer gleich zu sein scheint – vom Adressaten abhängig. Dabei drücken sie Höflichkeit und Freundlichkeit mit leiser, tiefer Stimme aus. Die gegenteilige Stimmqualität ist hingegen der „rauhe“ Ton der Arbeitswelt. Die Anpassung der Stimme an den Kunden hat also pragmatische Funktion. Steinbeck fängt hier eine Alltagsbeobachtung ein, die er sorgfältig in den Text einbaut, so der Szene sehr viel Lebendigkeit gibt und in der Vorstellung des Lesers die akustische Atmosphäre des Lokals entstehen läßt.

Minnie or Susy or Mae, middle-aging behind the counter, hair curled and rouge and powder on a sweating face. Taking orders in a	soft	low	voice,	calling them to the cook with a	screech	like a	peacock.	GOW 159
---	-------------	------------	--------	---------------------------------	----------------	--------	-----------------	---------

13.2.3. Sprechverben mit Sprechtempo, Sprechrhythmus und Artikulation

Eine kleine Gruppe von Sprechverben steht für ein bestimmtes Sprechtempo bzw. einen Sprechrhythmus. Diese Verben geben wie die Sprechverben mit Tonhöhen- und Lautstärkekomponente einen der drei Grundparameter an. Zu ihnen gehören die Labels **chatter** und **jabber**. Die Verbendung *-er* ist zudem „suggestive of reiteration, continuation, or the like“⁴⁷, so daß diese Verben onomatopoetische Züge tragen.

13.2.3.1. *chatter*

	OED	DCE	ALD
chatter	<p>Of birds: To utter a rapid succession or series of short vocal sounds; now applied to sounds approaching those of the human voice, e.g. of starlings, magpies, etc., [...]</p> <p>Of human beings: To talk rapidly, incessantly, and with more sound than sense. Esp. said of children; but often applied vituperatively to speech which one does not like. Also said of apes and other animals whose voice suggests human chattering.</p>	<p>to talk quickly in a friendly way without stopping, especially about things that are not serious or important</p> <p>if birds or monkeys chatter, they make short high sounds</p>	<p>talk quickly, continuously or foolishly about unimportant matters</p> <p>(of birds and monkeys) make short repeated high-pitched noises: <i>sparrows chattering in the trees</i></p> <p>chatter <i>n</i>: continuous rapid talk</p> <p>2000 to talk quickly and continuously, especially about things that are not important</p>

Der Marker [quickly] zeigt, daß das Sprechtempo von **chatter** ist erhöht ist. Das DCE verzeichnet die pragmatische Komponente [in a friendly way], die aber wohl eine eher untergeordnete Rolle in der Gesamtbedeutung spielt. Wichtiger ist, daß es sich um einen über einen längeren Zeitraum anhaltenden verbalen Ausdruck handelt, anders als beispielsweise bei **scream** ist es also nicht möglich **chatter** auf einen einzigen Laut zu beschränken, weshalb das Verb mit den Markern [without stopping] und [continuously] versehen ist. Zudem gibt es eine Beschränkung des Redegegenstands, da **chatter** vorwiegend mit [not serious] und [unimportant matters] assoziiert wird, also vorwiegend in einer ungezwungenen, informellen Redesituation auftritt. Besonders in dem OED-Marker [with more sound than sense] zeigt eine negative Wertung dieser Stimmqualität. Dazu trägt auch die unterschwellige Assoziation

⁴⁷ Marchand, *The Categories and Types of Present-Day English Word-Formation*, 273.

mit den Lauten von [birds] und [apes] mit, da in Tiervergleichen stets eine negative Note mitschwingt.

Korpusbeispiele

In UJW 161 ist der **high, excited chatter** eine der Situation nicht angemessene Stimme, weshalb sie von der Hörerin als aufdringlich empfunden wird. Die Figur der Cordelia versucht der Sprecherin durch „[...] Please don't worry about me!“ zu erklären, daß sie keine Konversation wünscht und den vorangegangenen Schock in Ruhe verarbeiten möchte. Ihre Stimme zeigt die emotionale Befindlichkeit, den kurz bevorstehenden Kontrollverlust ganz deutlich an. Mit der Stimmarkierung zu Miss Markland tritt der oben genannte OED-Marker in den Vordergrund, da die Sprecherin ihre vermeintliche Gesprächspartnerin mit völlig Belanglosem belästigt. **Chatter** ergibt sich hier aus der Aufregung der Sprecherin und das Label **high** benennt diejenige Tonlage, die man am ehesten mit **chatter** verbindet. Die gesamte Stimmbeschreibung charakterisiert die Sprecherin als unsensibel und aufdringlich.

<p>'[...] Please don't worry about me!' Cordelia could detect the note of desperation, almost of hysteria, in her own voice. But Miss Markland seemed not to hear. Suddenly she was on her knees in front of Cordelia and pouring out a spate of</p>	high,	excited	chatter.	UJW 161
---	--------------	----------------	-----------------	------------

Daß Aufregung wohl generell mit dem Sprechnamen **chatter** assoziiert wird, zeigt ein weiterer Korpusbeleg, der die Stimmung vor einem unmittelbar bevorstehenden Ausflug beschreibt. Allerdings tritt bei der verbalen Form die akustische Ebene etwas in den Hintergrund, da **chat** meist für freundliches, informelles Sprechen steht.

Our entire family was already standing outside,	chatting	excitedly.	JLC 66
---	-----------------	-------------------	-----------

Die Kombination von **chatter** und **staccato** in MAID 39 scheint eher eine Interpretation im Sinne der tierbezogenen Wörterbuchdefinition von **chatter** zu begünstigen. Als Beschreibung von Vogel- oder Affenstimmen bezeichnet es [short] [repeated] [high-pitched] sounds. Kurze wiederholte Töne sind auch einer Staccato-Qualität eigen, so daß hier mehr die lautliche Komponente im Vordergrund steht und etwas weniger die wertende Komponente, die einer Übersetzung von **chatter** mit „Geplapper“ entsprechen würde. In der Tat wird hier der

Versuch unternommen, den Klang der japanischen Sprache zu beschreiben, in die der „interpreter“ übersetzt.

The interpreter turns back to the group,	chatters	at them in	staccato.	MAID 39
--	-----------------	------------	------------------	------------

13.2.3.1. *jabber*

	OED	LDOCE	ALD
jabber	<p>To talk rapidly and indistinctly or unintelligibly; to speak volubly and with little sense; to chatter, gabble, prattle. Often applied, in contempt or derision, to the speaking of a language which is unintelligible to the hearer.</p> <p>To utter inarticulate sounds rapidly and volubly; to chatter, as monkeys, birds, etc.; to gibber or jibber.</p> <p>To speak or utter rapidly and indistinctly; to express by jabbering. Often contemptuously = to speak (a foreign language), with the implication that it is unintelligible to the hearer</p>	<p>to talk quickly in an excited and unclear way - used to show disapproval</p>	<p>talk rapidly in what seems to be a confused manner</p> <p>utter (words, etc) rapidly and indistinctly</p> <p>2000 (<i>disapproving</i>) to talk quickly and in an excited way so that it is difficult to understand what you are saying</p>

Ähnlich wie **chatter** trägt auch **jabber** eine negative Wertung. Zur erhöhten Sprechgeschwindigkeit tritt hier noch der Faktor der schlechten Wahrnehmbarkeit, die durch die Marker [unclear] und [indistinct] gekennzeichnet wird. Zudem verrät diese Art des Sprechens die Aufgeregtheit und Verwirrtheit des Sprechers. Besonders die Definition zeigt die synonyme Verwendung von **jabber** und **chatter**. Der Marker [with little sense] und die Tierstimmenvergleiche sind mit denen von **chatter** identisch.

Korpusbeispiele

Das Korpusbeispiel UJW 196 verbindet das Sprechnomen **jabber** mit der Tonhöhe **high** und dem Aussprachelabel **staccato**. Wie bei der Kombination von **high** und **chatter** gilt auch hier, daß sich die Ausdrucksart wohl durch eine hohe Tonlage auszeichnet. Eine weitere Parallele findet sich zu **chatters at them in staccato**, das Plappern wird auch hier mit einem Staccato-Rhythmus versehen. Interessanterweise werden hier, wie in MAID 39, die Stimmen von Japanern beschrieben, deren Wortinhalt nicht verstanden wird. Diese parallele Verwendung von **staccato** und **jabber** bzw. **chatter** zeigt deutlich, daß diese Tonsprache von englischsprachigen Hörern als abgehackt wahrgenommen wird. Das Beispiel spiegelt die Definition des OED „Often contemptuously = to speak (a **foreign language**), with the implication that it is unintelligible to the hearer.“

A little party of Japanese, festooned with cameras and accessories, added	their	high	staccato	jabber	to the muted Sunday afternoon chat.	UJW 196
---	-------	-------------	-----------------	---------------	-------------------------------------	---------

13.2.4. Nonverbale Ausdrucksformen

Beim Lesen der Korpustexte fällt auf, daß nicht nur „echte“ Stimmangaben, bei denen die Lexeme *voice* oder *tone* auftreten, mit mehreren spezifizierenden Labels ausgestattet werden, sondern auch eine Reihe von nonverbalen akustischen Ausdrucksformen in identischer Weise behandelt wird. Dazu gehört vor allem die in den Texten häufig erscheinende Beschreibung des menschlichen Lachens, das durch Verben wie **laugh**, **snort**, **snigger** und **giggle** markiert wird, aber auch die stimmlichen Ausdrucksweisen **sigh**, **moan**, **groan**, **whine** und **yawn**, die neben ihrer lautlichen Komponente auch paralinguistische Informationen vermitteln.

13.2.4.1. *laugh*

	OED	DCE	ALD
laugh	To manifest the combination of bodily phenomena (spasmodic utterance of inarticulate sounds, facial distortion, shaking of the sides, etc.) which forms the instinctive expression of mirth or of sense of something ludicrous , and which can also be occasioned by certain physical sensations, esp. that produced by tickling. Also transf. to have the emotion (of mirth , amusement , scorn) which is expressed by laughing.	[intransitive] to make sounds with your voice, usually while you are smiling , because you think something is funny [transitive] to say something in a voice that shows you are amused <i>'You look ridiculous!' Nick laughed.</i>	make the sounds and movements of the face and body that express lively amusement , joy , contempt 2000 make the sounds and movements of your face that show you are happy or think sth is funny

Lachen kann zum einen intransitiv, als reine nonverbale Geste verstanden werden, die Freude ausdrückt oder die zeigt, daß ein Sprecher einen Sachverhalt oder das zuvor Gesagte als komisch empfindet. In seiner transitiven Bedeutung kann es auch eine direkte Rede modifizieren, so daß eine Mischung zwischen Sprechen und Lachen entsteht. Dies verdeutlicht die Definition des DCE „to say something in a voice that shows you are amused“. Diese Verwendung von **laugh** als Ersatz für Sprechverben eröffnet ein ähnlich großes Spektrum an Modifikationsmöglichkeiten durch Adjektive und Adverbien, wie dies bei

neutralen Sprechverben der Fall ist.⁴⁸ In den Korpusbeispielen interessiert hingegen die nominale Form **laugh**, die genauso wie **voice** durch mehrere Labels spezifiziert wird. Im Grunde besteht zwischen **laugh** und **voice** auch kein Unterschied, denn beide sind nonverbale akustische Ausdrucksformen, die unabhängig von Wortinhalten individuelle Klangqualitäten haben.

Die Definitionen zeigen zudem, daß beim Lachen die Mimik mit einbezogen ist. Die paralinguistische Bedeutung des Lachens ist primär der Ausdruck von [amusement] und [joy], aber mit [scorn] bzw. [contempt] eröffnet sich auch eine negative Seite des Lachens. Interessanterweise ist es gerade diese Komponente, die durch die Labels in den Korpusbeispielen herausgestellt wird, denn häufig wird **laugh** dort mit „negativen“ Labels kombiniert. Die folgende Unterscheidung zwischen Lächeln und Lachen scheint darin eine Bestätigung zu finden:

Lächeln ist [...] Ausdruck freundlicher Kontaktbereitschaft und dem Ursprung nach wohl Ausdruck der Submission. Lachen dagegen ist aggressiv motiviert (Auslachen). Es bindet jene, die gemeinsam lachen, richtet sich aber gegen einen Anwesenden oder Vorgestellten, den man auslacht.⁴⁹

Korpusbeispiele

In den folgenden Beispielen wird das Lachen von Figuren unabhängig von direkter Rede beschrieben. In COG 116, MC 17 und GARP 555 wird das Lachen mit dem Nomen **boomer** bzw. mit dem adjektivischen **booming** kombiniert. Dieses Klanglabel der Gruppe III trägt die Marker [deep], [loud], [resonant] und [reverberating]. Da der Stimmklang des Lachens semantisch neutral ist und hinsichtlich Tonhöhe, Lautstärke und anderer Stimmqualitäten nicht markiert ist, bestimmen zusätzliche Labels den Klang. In allen drei Fällen handelt es sich um ein Lachen, daß im Deutschen mit tief, laut und dröhnend wiedergegeben wird. Dabei handelt es sich in COG 116 um die kurze stimmliche Geste, den Ausruf „hah“, dessen Kürze durch das Label **brief** gekennzeichnet wird.

⁴⁸ Vgl. hierzu Schneeberger, *Das Wortfeld des Lachens und Lächelns im modernen Englisch*, 4. Schneeberger führt hier eine sehr umfangreiche alphabetisch geordnete Tabelle von Modifikationen zu den Lachverben **laugh** und **smile** an. Die Dimensionen gleichen denen des Verb-Adverb-Korpus, der sich zum Sprechverbs **say** aufstellen läßt.

⁴⁹ Eibl-Eibesfeldt, 565

Stillman	laughed – a	brief,	booming	“hah”	and then continued.	COG 116
----------	--------------------	---------------	----------------	-------	---------------------	------------

In MC 17 tritt noch das Dimensionaladjektiv **huge** zu **booming laugh**, das nochmals die tiefe Tonlage, die hohe Lautstärke und ein große Klangfülle unterstreicht. Das Verb **crashed out** mit dem das Lachen zusätzlich beschrieben wird, zeigt die Energie mit der das Lachen aus dem Sprecher geradezu hervorbricht. Zudem besteht eine Diskrepanz zwischen der stereotypen Vorstellung, wie das Lachen eines „old, withered body“ zu klingen habe, nämlich schwach und dünn, und dem tatsächlichen Klang, der auf die Hörer „macabre“ wirkt. Als habitueller Klang des Lachen des „giant grandfather“, der im Gegensatz zu Tai über eine imposante Körperstatur verfügt, wird er jedoch als „natural“ empfunden⁵⁰. Dies ist ein typisches Beispiel dafür, wie sensibel Hörer reagieren, wenn Stimmstereotypen nicht entsprochen wird.

Tai’s laugh, emerging to infect Aadam – a	huge,	booming	laugh	that seemed macabre when it crashed out of that old, withered body , but which was so natural in my giant grandfather that nobody knew, in later times, that it wasn’t really his (my uncle Hanif inherited this laugh, so until he died, a piece of Tai lived in Bombay).	MC 17
---	--------------	----------------	--------------	--	----------

In GARP 555 tritt zu **boomer of a laugh** noch **frightening**, das den Effekt des Lachens auf die Hörer beschreibt. Stimmfülle und Lautstärke des Lachens sind so hoch, daß sie die Hörer einschüchtern und sogar FEAR hervorrufen können.

Roberta laughed her	frightening	boomer	of a	laugh.	GARP 555
----------------------------	--------------------	---------------	------	---------------	-------------

Lachen wird in einigen Korpusbeispielen auch mit **bark** bzw. **barking** kombiniert. Der Tierstimmmlaut mit den Markern [loud], [sharp], [harsh] und [short] läßt auch dieses Lachen aggressiv und unangenehm erscheinen, was sich auch in dem paralinguistischen Marker von **bark** [unfriendly] zeigt.

⁵⁰ Wie so häufig bei Rushdies Texten, ist auch diese Beschreibung aus *Midnight’s Children* sehr komplex und poetisch. Es geht hier nicht nur um die Beschreibung von Tais Lachen (der ja, wie bereits erwähnt, noch an anderen Stellen stimmlich beschrieben wird). Vielmehr löst der Erzähler das Lachen aus Raum und Zeit, der Vergleich mit dem gleichen Lachen des Großvaters, die Tatsache, daß der Onkel des Erzählers genau dieses Lachen geerbt hat, all dies trägt zur Atmosphäre des Romans bei, in dem alles mit allem verknüpft zu sein scheint, die Geschichte Indiens mit der der Figuren, Vergangenheit und Gegenwart, Figur und Figur.

In COHTR 68 zeigt die Postmodifikation „which is far from truly mirthful“, daß es sich bei dem Lachen Big Daddys nicht um ein Lachen aus Freude handelt. Der durch die Marker bestimmte Gesamteindruck eines aggressiven Lachens findet dadurch Bestätigung. Selbst im Lachen äußert die Figur eine Mischung aus Aggression und Verbitterung, die auch an anderen Stellen des Stücks spürbar wird.

BIG DADDY (uttering a	<i>loud</i>	<i>barking</i>	<i>laugh</i>	<i>which is far from truly mirthful).</i>	Hey, Preach! What's all this talk about memorials, Preach? Y' think somebody's about t' kick off around here? 'S that it?	COHTR 68
--------------------------	-------------	----------------	--------------	---	---	-------------

Weitere Beispiele sind NW 113 und NW 116. Hier tritt noch das Label **gruff** hinzu, das ebenfalls zur Gruppe II der Klanglabels gehört, und mit [unfriendly/surly] die gleiche negative paralinguistische Bedeutung trägt wie **harsh** und **sharp**. Das *signifié* bleibt also immer gleich, nur das *signifiant* verändert sich. Dabei wird aus einem Pool an Kombinationsmöglichkeiten geschöpft, deren Mitglieder durch Familienähnlichkeiten verbunden sind. In den Beispielen aus *Cat on a Hot Tin Roof* und *Nice Work* zeigt sich in dieser Art des Lachens und den folgenden Kommentaren deutlich die verächtliche Note, die der jeweilige Sprecher vermitteln möchte.

Wilcox	laughed, a	gruff	bark.	'Oh, the Pringle family got out years ago. Took their money and ran, when the going was good. The company's been bought and sold twice since then.'	NW 113
He gave his	gruff	bark	of a laugh.	'Someone always has to pick up the bill.'	NW 116

Ein schrilles Lachen wird durch Kombinationen mit den Labels **harsh**, **screeching**, **screaming** und **shrill** beschrieben. Auch diese Art des Lachens wirkt aggressiv, teilweise hysterisch und wird als unangenehm empfunden. Die Ähnlichkeit zu den Klanglabels der Gruppe I zeigt sich auch darin, daß ausschließlich Frauenstimmen mit diesem Lachen ausgestattet werden. In GOW 163 steht **harsh** vor allem für die lautliche Komponente, die das reibende Geräusch beschreibt. Diese akustische Komponente wird durch das zweite Label **screeching** verstärkt, das für ein Klang steht, der als [high-pitched] und [loud] steht. Das Sprechverb **squeak** steht zudem für „a very high voice“, zeigt also semantische Verbindung zu **screeching**. Alle drei Labels zielen also auf die Beschreibung des harschen, hohen und

lauten Tons. Gelacht wird in dieser Szene über einen vulgären Witz. Durch die klangliche Ausgestaltung der Stimme, bekommt das Lachen Maes eine grobe, fast vulgäre Note.⁵¹

Well here's one. Now, you be careful front of a lady. Oh this ain't bad. Little kid comes in late ta school. Teacher says, "Why ya late?" Kid says, "Had a take a heifer down – et 'er bred." Teacher says, "Couldn't your ol' man do it?" Kid says, "Sure he could, but not as good as the bull." Mae,	squeaks	with laughter,	harsh	screeching	laughter.	GOW 163
--	----------------	----------------	--------------	-------------------	-----------	---------

In GOW 277 wird eine Stimmveränderung beschrieben. Während die Sprecherin beobachtet, daß ihre Wunde zu bluten beginnt, schlägt ihre Stimmung von Heiterkeit in Panik um. Dieser emotionale Wandel vollzieht sich auch in der Stimmqualität. Das Lachen bekommt die Note eines Schreiens, d.h. des stimmlichen Ausdrucks der Emotion FEAR.

Little droplets of blood began to ooze from the wound. And a	screaming	quality	came into her	laughter.	GOW 277
--	------------------	----------------	---------------	-----------	---------

Ähnlich ist dies Bei COHTR 42/43, denn auch hier wird **laughter** durch die Labels **shrill**, **almost hysterical** so modifiziert, daß sich darin extreme Gefühle spiegeln. Dieses Gefühl wird hier sogar explizit durch **hysterical** genannt, was zeigt, daß **shrill** auf der paralinguistischen Ebene Zeichen für Hysterie sein kann. Zudem besteht semantische Verbindung von **scream** und **shrill**, so daß sich die Labels auf der akustischen Ebenen sehr ähnlich sind.

In der Szene aus *Cat on a Hot Tin Roof* ist Margarets schrilles Auflachen als Ventil der aufgesauten Gefühle zu verstehen, die sich zuvor zwischen ihr und Brick aufgebaut haben. Bricks Drohgebärde, „*seizes the small budoir chair and raises it like a lion-tamer facing a big circus cat*“, und die daraus für den Zuschauer/Leser resultierende Spannung löst sich nach der kurzen Pause durch ihr Lachen auf. Die weitere Regieanweisung „*Brick remains grave for a moment, then grins an puts the chair down*“ signalisiert den momentanen Waffenstillstand der beiden Figuren.

⁵¹ Maes Stimme bzw. die Stimmen typischer Bedienungen wurde bereits in GOW 159 beschrieben. „[...] taking orders in a **soft low voice**, calling them to the cook with a **screech like a peacock**.“ (Vgl. hierzu **screech**). In GOW 163 ist **screeching** anaphorische Referenz zu GOW 159. Diese Stimme bzw. dieses Lachens wirkt deshalb vulgär, da sie die Norm für Frauenstimmen überschreitet. Das Bild nährt sich sicherlich aus den stereotypen Vorstellungen des Lesers, daß man Frauen, die zu laut und schrill sprechen eher als aggressiv und schroff wahrnimmt.

(<i>He breaks away from her and seizes the small budoir chair and raises it like a lion-tamer facing a big circus cat</i>) (<i>Count five. She stares at him with her fist pressed to her mouth, then bursts into</i>	shrill,	almost hysterical	<i>laughter.</i>	<i>He remains grave for a moment, then grins and puts the chair down. [...]</i>	COHTR 42/43)
---	----------------	--------------------------	------------------	---	-----------------

Als Gegenstück zu diesem unangenehmen Frauenlachen kann TRN 169 gesehen werden, in dem für das Lachen eine tiefe Tonlage angesetzt wird, das einen angenehmen Klang suggeriert. Das sprecheridentifizierende Label **Fräulein's** erschließt sich dem Leser aus dem Textwissen. Bei Sophie handelt es sich in Lessings Kurzgeschichte *To Room Nineteen* um das deutsche Au-pair der Familie. Mit dem deutschen Wort wird zum einen die Sprecherherkunft ausgedrückt, zum anderen enthält es eine implizite Altersangaben, denn es verweist hier auf eine junge Sprecherin. In dem metaphorischen **fruity** liegt neben einer Tonhöhenangabe [deep] auch eine positive Wertung der Stimmqualität: „a voice or laugh that is fruity sounds deep and pleasant“ (DCE). So besteht also eine semantische Verstärkung der Tonhöheebene zwischen den Labels **deep** und **fruity**, die Sprecherin wird aber zudem mit einer angenehmen Stimme ausgestattet. Die Stimme strahlt positive Energie und Lebensfreude aus; mit **Fräulein** dürfte man in der Regel eine junge Frau, die „ihr Leben noch vor sich hat“ assoziieren⁵². Damit steht sie in Kontrast zur Hauptfigur der Geschichte Susan, die aus dem scheinbar perfekten Familienleben flüchtet und in tiefe Depressionen verfällt.⁵³

And Sophie laughed her	deep	fruity	Fräulein's	laugh,	showed her fine white teeth and her dimples, and said: [...]	TRN 169
------------------------	-------------	---------------	-------------------	---------------	--	------------

Eine ähnliche Kombination mit einem sprecherbezogenen Label findet sich in DOAS 18 in der Beschreibung von Happys Lachen. **Masculine** verweist hier auf stereotype Geschlechtervorstellungen und korrespondiert mit **deep**, da eine männliche Stimme oder die Vorstellung einer männlichen Stimme in der Regel als tief empfunden wird. Die Beschreibung aus *Death*

⁵² Sophies Stimme wird an anderer Stelle als „**rich young** voice“ (TRN 176) gekennzeichnet. Hier wird explizit eine Altersangabe gemacht. Das metaphorische Label **rich** mit den Markern [low] and [pleasant] steht in Verbindung mit **deep fruity**.

⁵³ Susans Stimme zeigt diese emotionale Krise: „She sounded **miserable** [...]“ (TRN 158), „She said **appalled**“ (TRN 161), „said Susan, a bit **dry**, despite herself“ (TRN 169). In dieser Vermittlung innerer Zustände durch die Darstellung der Stimme, zeigt sich eine Parallele zu Lessings *The Fifth Child*. Scheinbar ist dies eine autoren-spezifische Technik.

of a Salesman ist als indirekte Charakterisierung Happys zu lesen, in der seine Lebensenergie und Zuversicht zu Tage tritt.⁵⁴

HAPPY (with a	<i>deep</i>	<i>and</i>	<i>masculine</i>	laugh).	About five hundred women would like to know what was said in this room.	DOAS 18
---------------	-------------	------------	------------------	-----------------	---	---------

Als paralleles Beispiel kann JLC 168 herangezogen werden. Hier kommt noch eine sexuelle Ebene hinzu, die die Wirkung der Stimme beschreibt.⁵⁵ Das Lachen wird durch **sonorous** noch spezifiziert. Das Klanglabel der Gruppe III erhöht hier den positiven Effekt der Stimme. Zudem ist es durch [deep] markiert, so daß sich die Labels semantisch verstärken. Solche tiefen, sonoren Stimmen wirken immer beeindruckend und können auch anziehend wirken.⁵⁶ Hier wirken natürlich wieder Klischeevorstellungen von Männlichkeit.⁵⁷

He made everyone laugh and his own laugh was	deep,	sonorous,	masculinely	sexy.	JLC 168
--	--------------	------------------	--------------------	--------------	---------

Die Beispiele zeigen, daß **laugh** wie *voice* eine neutrale Projektionsfläche bietet, auf die zum einen akustische Merkmale, zum anderen paralinguistische und extralinguistische Informationen übertragen werden können. In jedem Fall dienen die modifizierten Angaben zum Figurenlachen der Individualisierung und spiegeln die Klangvielfalt der realen Welt wieder.

⁵⁴ In der Regieanweisung zur Einführung der Figur heißt es: „*Happy is tall, powerfully made. Sexuality is like a visible color on him, or a scent that many women have discovered. He, like his brother, is lost, but in a different way, for he has never allowed himself to turn his face toward defeat and is thus more confused and hard-skinned, although seemingly more content.*“ Auch körperlich wirkt Happy stark und die sexuelle Ausstrahlung scheint eng mit dem Selbstbewußtsein verbunden zu sein. In den folgenden Turns wird seine Stimme durch Regieanweisungen wie **with enthusiasm**, **enthralled** und **enthused** markiert, die ebenfalls Happys Zukunftsglauben andeuten.

⁵⁵ Bei Happy aus *Death of a Salesman* tritt diese Ebene in der Regieanweisung zur Einführung der Figur auf. Es zeigt sich also auch hier eine Parallele.

⁵⁶ Vgl. die Stimme Mustapha Mondes aus *Brave New World*.

⁵⁷ Diese werden auch deutlich durch das Aussehen der Figur unterstrichen: „He had bulging calf muscles and one hundred forty-six straight black hairs on his chest.“ (JLC 168). Zur Verbindung von männlichem Körperbau, Körperbehaarung und tiefer Stimme vgl. auch LIFH 693: „Both had dark hair and eyes, short husky statures, deep voices.“ und den Stereotypenbruch MTP 21: „His arms were manly and covered in coarse dark hair, but his voice was high and strange [...]“.

13.2.4.2. *guffaw*

	OED	DCE	ALD
guffaw	To laugh loudly or boisterously ; to laugh coarsely or harshly .	to laugh loudly	give a noisy laugh 2000 to laugh noisily

Das Sprechnomen **guffaw** ist den Definitionen von DCE und ALD nur hinsichtlich der Lautstärke markiert. Lediglich das OED verweist mit [boisterously] und [coarsely/harshly] auf die semantische Komplexität des Lexems, das auf der paralinguistischen Ebene wesentlich mehr ausdrückt. Es handelt sich bei **guffaw** nämlich um ein „derbes, laut ausbrechendes Lachen“⁵⁸. Häufig ist der „Grund des Lachens nicht reine Belustigung“, sondern die Lösung eines „aufgestapelte[n] Gefühls und [...] innere[r] Spannung.“⁵⁹

Korpusbeispiele

Diese Beobachtungen kann das Korpusbeispiel bestätigen. In CAL 124 treten zum Sprechverb **laughed** der Grundparameter **loud** und das Klanglabel **harsh**, das gleichzeitig eine Reibe-komponente und eine negative Sprechereinstellung beschreibt. Insbesondere das Label **harsh** und das postmodifizierende **with no amusement in it** zeigen, daß das Lachen hier kein Ausdruck von Heiterkeit oder Belustigung ist, sondern sich dahinter Cals Anspannung versteckt. Sein unkontrolliertes schallendes Lachen muß auf die Hörerin verletzend wirken, da es der Kommunikationssituation und dem Thema nicht angemessen ist⁶⁰. Dies zeigt auch der anschließende Kommentar „It went on too long“.

Cal laughed , a	loud	harsh	guffaw	with no amusement in it . It went on too long.	CAL 124
------------------------	-------------	--------------	---------------	---	---------

13.2.4.3. *snort* und *snigger*

⁵⁸ Schneeberger, 50. **Guffaw** ist zudem ein typisches „Männerwort“ (51), d.h. das Agens ist in der Regel ein Mann. Auch im Korpusbeispiel ist dies so.

⁵⁹ Schneeberger, 53

⁶⁰ In dieser Szene erfährt aus MacLavertys *Cal* erfährt Cal von seiner Freundin Marcella, daß diese ihren von der IRA ermordeten Mann im Grunde nicht mehr geliebt hat. Cal fuhr bei der Ermordung den Fluchtwagen. Als ihm Marcella dies eröffnet, kann er die über Monate angestauten Gefühle nur in einem schallenden Lachen ausdrücken. Da Marcella nichts von seiner Beteiligung an der Ermordung weiß, wirkt Cals Verhalten auf sie unverständlich. Der Leser hat in diesem Fall also einen Informationsvorsprung, der ihm die Deutung der Stimmbeschreibung ermöglicht. An dieser Stelle wird also über die Stimme eine Innenschau der Figur gegeben.

	OED	DOE	ALD
snort	Of a horse : To make a characteristic loud or harsh sound by violently driving the breath through the nostrils, esp. when excited or frightened . Also said of other animals. Of persons: To express contempt or indignation by a snorting sound.	to breathe air in a noisy way out through your nose, especially to show that you are annoyed or amused	force air out through the nostrils with a loud noise (of people) do this to show impatience, contempt, disgust, amusement etc 2000 to make a loud sound by breathing air out noisily through your nose, especially to show that you are angry or amused
snigger	To laugh in a half-suppressed, light or covert manner; to snicker.	to laugh quietly in a way that is not nice at something which is not supposed to be funny	half-suppressed unpleasant laugh (esp at sth improper or at another's misfortune) 2000 to laugh in a quiet unpleasant way , especially at sth rude or at sb's problems or mistakes

Die beiden Lachverben **snort** und **snigger** kommen gemeinsam im Korpusbeispiel INDI 64 vor. Ersteres beschreibt ein „verächtliches, schnaubendes Lachen“⁶¹, in dem sich der charakteristische Laut eines Pferdes wiederfindet (vgl. die Definition des OED, aber auch die anderen Definitionen, die unter **snort** zunächst das Geräusch beschreiben, daß beim bewußten starken Ausatmen entsteht.⁶²). Auf der paralinguistischen Ebene dient es als Ausdruck der negativen Emotion ANGER, die sich am Marker [annoyed] ablesen läßt und der negativen Sprecher-Hörer-Einstellungen, die mit [contempt] und [disgust] bezeichnet wird. Zudem kann es [impatience] des Sprecher kennzeichnen. Auffallend ist die Polysemie der paralinguistischen Ebenen, denn **snort** kann auch für [amusement] stehen und gehört somit eher zu der positiven Emotion JOY. **Snigger** hingegen steht für ein „unterdrücktes Lachen“, das gewöhnlich mit Anzüglichkeiten und Unanständigem⁶³ in Verbindung gebracht wird. Das Verb enthält die Lautstärkekomponente [quietly], wird aber als negatives Verhalten bewertet.

⁶¹ Schneeberger, 6

⁶² Deshalb zählt Schneeberger **snort** auch nicht zu den Verben des Lachens: „Primär ist aber das Schnauben (ursprünglich vom Pferd), das Verachtung ausdrückt und das sich dann gelegentlich mit Lachen verbinden kann, aber keineswegs muß. (6)

⁶³ Vgl. Schneeberger, 61

Korpusbeispiele

Im Korpusbeispiel aus *Indigo* steht die Mischung aus **snort** und **snigger** für eine verächtliche Einstellung der Sprecherin Astrid, die auch generell ihr Verhältnis zu ihrem Mann bestimmt. Damit wird über die Klangbeschreibung eine Figurencharakterisierung und Figurenpositionierung vorgenommen.

Astrid gave a	laugh,	half a snort,	half a snigger	and spoke for the first time since they had left the block of flats.	INDI 64
---------------	---------------	----------------------	-----------------------	--	------------

13.2.4.4. *giggle*

	OED	DCE	ALD
giggle	To laugh continuously in a manner not uproarious , but suggestive either of foolish levity or uncontrollable amusement . Cf. snigger, titter.	to laugh quickly, quietly , and in a high voice, because something is funny or because you are nervous or embarrassed	laugh lightly in a nervous or silly way 2000 to laugh in a silly way because you are amused, embarrassed or nervous

Aufgrund der hohen Tonlage wird **giggle** vor allem mit weiblichen Kinderstimmen assoziiert⁶⁴. Es ist ein „typisches Mädchenwort“⁶⁵. Wird es auf erwachsene Personen übertragen, so erhält es eine leicht negative Wertung, die sich in den Markern [silly] und [foolish levity] niederschlägt. Für die Kinderstimme dürfte die negative Wertung wohl neutralisiert sein, dort deutet **giggle** wohl eher auf unbefangene Freude.

Korpusbeispiele

In CAL 132 wird der in **giggle** enthaltene Marker [high] durch das Label **high-pitched** verstärkt. Die Kombination ist im Grunde redundant, da die Tonhöhe bereits im Verb verankert ist, doch trifft man in den Korpus-texten ja häufiger auf solche Doppelmarkierungen.

⁶⁴ Vgl. hierzu auch den Eintrag zu **giggle** des *DCE on CD-Rom*, bei dem zur visuellen Erläuterung das Bild eines kichernden kleinen Mädchens gezeigt wird.

⁶⁵ Schneeberger, 24. Es gibt solche Konnotationen auch bei anderen stimmbeschreibenden Lexemen. So erscheint **booming** beispielsweise typischerweise als Modifikation von Männerstimmen, **shrill** hingegen von Frauenstimmen, doch sind diese Kollokationen bei diesen Labels weniger lexikalisiert als bei **giggle**.

Hier erfüllt die Stimme alle oben genannten Faktoren, denn es handelt sich um die Stimme eines Mädchens, daß ausgelassen über die spielerisch-scherzhafte Handlung ihrer Mutter lacht.

Marcella reached out and pressed Lucy's nose with her index finger and made a sound like a buzzer. The child laughed, a	high-pitched	giggle.	CAL 132
---	---------------------	----------------	---------

In MC 70 handelt es sich um eine Erwachsenenstimme, und hier wird unmittelbar die negative Konnotation, die Komponente [in a silly way], spürbar. Die Frau bittet ihren Mann in dieser Szene, weil er es so wünscht, auf schmeichelnde, aber völlig überzogenen, und damit albern wirkende Art um Geld. Auch **loud chat** trägt zu dieser Konnotation bei, ruft man sich in Erinnerung, daß auch das verwandte **chatter** Marker wie [foolishly] und [not serious] trägt.⁶⁶

'Janum, my life, please ...' and 'Such a generous man, give me what you like, I know it will be enough' ... the techniques of street beggars and she'd have to do it in front of that one with her saucer eyes and	giggly	voice	and loud chat about blackies.	MC 70
--	---------------	-------	--------------------------------------	-------

Auch in GOW 196 wird die Tonhöhenkomponente durch das Label **high** verstärkt. Zudem tritt noch das Label **whinnying**, welches in seiner ursprünglichen Bedeutung das Wiehern des Pferdes beschreibt und wie **giggle** den Marker [high] trägt. Das Lachen des „ragged man“⁶⁷ verändert sich in dieser Szene in ein Kichern, daß an Pferdewiehern erinnert⁶⁸. Gemeint ist damit die unkontrollierten Tonhöhenschwankungen, die den Kontrollverlust (OED: [uncontrollable]) des Sprechers zeigen, für den die Situation offenbar so komisch ist, daß er in einen Lachkrampf fällt. Es steht hier für das „kindisch blöde Lachen über an sich gar nichts Komisches“⁶⁹ und trägt deshalb eine negative Wertung.

The ragged man stared while Pa spoke, and then he laughed, and his laughter	turned into a	high	whinnying	giggle.	GOW 196
--	---------------	-------------	------------------	----------------	---------

In DR 295 wird **giggle** durch zwei weitere Labels modifiziert. Das Verb **rattle** zeigt, daß es sich beim beschriebenen Kichern um eine „quick series of short sounds“ (DCE) handelt,

⁶⁶ Wie **giggle** ist auch **chatter** zudem iterativ, beide Lexeme tragen nämlich die Marker [continuous].

⁶⁷ Erstaunlicherweise wird hier eine Männerstimme beschrieben. Auch Schneeberger zeigt sich verwundert über Beispiele mit männlichem Agens, die nicht sehr häufig vorkommen (vgl. 25).

⁶⁸ Assoziationen mit Tierlauten wirken zudem immer negativ.

⁶⁹ Schneeberger, 28

womit eine Art Aussprache-Komponente benannt wird, aber auch wieder dem iterativen Charakter des Lachverbs Rechnung getragen wird. Dieses Verb ist durch die adverbiale Metallmetapher **tinnily** näher bestimmt, die den Klang des Lachens als [high], [weak] und [unpleasant] kennzeichnet. Diese metallische Stimmkomponente kann sich allerdings auch durch das Medium ergeben, da das Telefon Stimmen oft dünn, metallisch und verfremdet erscheinen läßt. Es steht hier also nicht die Beschreibung des **giggle** in Sinne einer Personencharakterisierung im Vordergrund, sondern die rein akustische Beschreibung, die der Szene Lebendigkeit verleihen soll.

Her	giggle	rattled	tinnily	down the wire.	DR 295
-----	---------------	----------------	----------------	----------------	--------

13.2.4.5. *sigh*

	OED	DCE	ALD
sigh	A sudden, prolonged, deep and more or less audible respiration, following on a deep-drawn breath, and esp. indicating or expressing dejection, weariness, longing, pain, or relief.	to breathe in and out making a long sound , especially because you are bored, disappointed, tired etc	take a long deep breath that can be heard, expressing sadness, tiredness, relief , etc 2000 to take and then let out a long deep breath that can be heard, to show that you are disappointed, sad, tired , etc

Das Seufzen ist zunächst eine stimmliche Geste ohne Wortinhalt, mit denen der Stimmproduzent Einstellungen und Gefühle ausdrücken kann. In den Korpustexten wird es jedoch auch zur Modifikation direkter Rede eingesetzt. Rein physiologisch gesehen ist Sprechen und das gleichzeitige Ein- und Ausatmen des Seufzens nicht möglich, und die Kombination von direkter Rede und dem „Sprechverb“ **sigh** läßt sich nur dadurch erklären, daß in der Stimme sehr viel „wilde Luft“⁷⁰ vorhanden ist, die für ein Hauchgeräusch verantwortlich ist, es sich also um eine stark behauchte Stimme handelt. Das Label **sigh** steht als Kennzeichnung der meist negativen Gefühle der Figuren, wie [sadness], [weariness], [disappointment], Langeweile [bored] und Müdigkeit [tired], aber auch als Kennzeichnung der Momenten des emotionalen Spannungsabbaus [relief]. Zudem ist es Zeichen von

⁷⁰ Eckert/Laver, 76

Sehnsucht [longing]. Auch für dieses Verb gilt eine stark ausgeprägte Polysemie hinsichtlich seiner paralinguistischen Bedeutungen.

Korpusbeispiele

Das Verb **sigh** tritt nur in zwei Beispielen auf. Im Korpusbeispiel CG 66 steht **sighed** als reine stimmliche Geste. Aufgrund der gesamten Romanentwicklung, dem Tod der Mutter und das daraus resultierende Verlust- und Einsamkeitsgefühl und der Tatsache, daß die Sprecherin Sue ihre Gedanken einem Tagebuch in Form von Briefen an die Mutter anvertraut, liegt eine Interpretation des Seufzens als Ausdruck von SADNESS nahe.

Interessant ist an dieser Textstelle der Stimmwechsel, der sich vollzieht, als Sues Bruder – der Ich-Erzähler – ihr das Tagebuch entreißt. Durch das Schreien, **shouted**, drückt Sue ihre verzweifelte Wut aus und unterstreicht nachdrücklich ihren Befehl „Give it back“. Die extreme Abweichung der Stimme zeigt sich in der intensivierten Konstruktion „so unfamiliar, so unexpectedly violent“. Auf den Hörer Jack wirkt diese Stimme so schockierend, daß er die Forderung sofort erfüllt. In dieser kleinen Szene zeigt McEwan die ganze innere Verlorenheit der Figur Sue, ihre emotionale Instabilität, die zwischen Traurigkeit und verzweifelter Wut schwankt.

Sue pressed her thin lips together, as though determined not to speak first. ‘What are you doing?’ I said at last and stared at the notebook. ‘Nothing,’ she said, ‘just writing.’ She held her notebook in two hands against her belly. ‘What are you writing?’	She	sighed.	‘Nothing. Just writing.’ I tore the book from her hands, [...] ‘Give it back,’ Sue shouted and her voice was so unfamiliar, so unexpectedly violent , that I let her take it from me.	CG 66
---	-----	----------------	---	----------

In MRRIP 157 wird die direkte Rede „Peccato“ – italienisch für „schade“ – durch das Verb **sigh** und der Postmodifikation zu *voice with disappointment* modifiziert. Hier liegt also ein Fall vor, in dem eine der möglichen attitudinalen Bedeutungen von **sigh**, der Marker [disappointed], explizit in der Metasprache erscheint. Zudem bedingen sich Wortinhalt und stimmliche Umsetzung gegenseitig, da „Peccato“ der verbale Ausdruck von Enttäuschung und die seufzende Stimme ihr paralinguistischer Ausdruck ist.

‘Peccato,’	sighed	the voice	with	disappointment.	MRRIP 157
------------	---------------	-----------	------	------------------------	-----------

13.2.4.6. *whimper*

	OED	DCE	ALD
whimper	To utter a feeble, whining, broken cry , as a child about to burst into tears ; to make a low complaining sound.	to make low crying sounds, or to speak in this way	(of a dog, person, etc) whine or cry softly , esp with fear or pain 2000 to make low, weak crying noises ; to speak in this way <i>The child was lost and began to whimper</i>

Das Sprechverb **whimper** trägt als akustisches Merkmal eine geringe Lautstärke und kann als eine Art leisen Weinens [cry] oder Jammerns [whine] verstanden werden, die wiederum eine hohe Tonlage implizieren. Auf der paralinguistischen Ebene drückt dieser Laut Angst [fear] oder Schmerz [pain] aus. Interessant ist, daß nach dem ALD diese Lautqualität sowohl bei Hunden als auch bei Menschen auftritt, wobei die deutsche Entsprechung „winseln“ auf Menschen angewandt eine leicht negative Wertung im Sinne von Unterwürfigkeit beinhaltet, während dieser Beigeschmack bei einem winselnden Hund nicht unbedingt vorhanden ist.

Korpusbeispiele

So steht **whimpered** in CAEW 298 denn auch nicht für [pain] und [fear] des Sprechers, sondern für ein verzweifertes, unterwürfiges Flehen, das die explizite Bitte der Objektsprache intensiviert. Schon zuvor spricht Quintus Servilius zu seinem Onkel Cato mit einer **voice trembling**, die zusammen mit der Mimik, „He wet his lips, looked hunted“, seine Unsicherheit anzeigt. Stimmlich wird er mit der Selbstsicherheit Catos kontrastiert, denn mit dem Sprechverb **blared** zeigt er eine Mischung aus Selbstgefälligkeit und Verachtung für seinen Neffen.

<p>“Quintus Servilius, you’re by far the richest man here. Would you be willing to put up money in such a good cause?”</p> <p>Brutus broke out in cold sweat. So this was why! He wet his lips, looked hunted. “Uncle, I would love to help you,” he said, voice trembling, “but I dare not! My mother controls my purse strings, not I.”</p> <p>Cato’s splendid nose thinned, its nostrils turned to blister. “At twenty years of age, Quintus Servilius?” he blared.</p> <p>All eyes were upon him, amazed; Brutus shrank down in his chair. “Uncle, please try to understand!” he</p>	whimpered.	CAEW 298
---	-------------------	-------------

13.2.4.7. *whine*

	OED	DCE	ALD
whine	<p>To utter a low somewhat shrill protracted sound or cry, usually expressive of pain or distress; to cry in a subdued plaintive tone: also occasionally merely referring to the tone.</p> <p>To utter complaints in a low querulous tone; to complain in a feeble, mean, or undignified way.</p>	<p>to complain in a sad, annoying voice about something</p> <p>to make a long high sound because you are in pain or unhappy</p>	<p>Nomen: long high-pitched complaining cry, esp one made by a dog or child</p> <p>Verb: (<i>derog</i>) complain, esp about trivial things</p> <p>2000 to complain in an annoying, crying voice</p> <p>to make a long high unpleasant sound because you are in pain or unhappy</p>

Die pragmatische Komponente [complain], die in **whimper** enthalten ist, findet sich auch in **whine**. Ein solcher Stimmtton drückt ebenfalls [pain] aus, der Marker [unhappy] legt ihn auf die Emotion SADNESS fest, anders als bei **whimper**, wo mehr der Aspekt FEAR im Vordergrund steht. Obwohl **whine** in der Definition zu **whimper** auftritt, scheint es auf der paralinguistischen Ebene doch feine semantische Unterschiede zu geben. Auf der lautlichen Ebenen wirkt vor allem der Grundparameter [high], die Wirkung wird mit [unpleasant] direkt, mit [querulous] und [undignified way] indirekt negativ markiert.

Korpusbeispiele

In CG 92 korrespondiert das Label **whining** mit **pleading**. Die Definition zu plead „to ask for something that you want very much, in a sincere and emotional way“ (DCE) zieht, daß es sich um eine sehr intensive, emotionsgeladene Form des Bittens handelt. Interessant ist an diesem Beispiel aus *The Cement Garden*, daß dem Leser diese Szene durch die Wahrnehmung von Julies Bruder Jack vermittelt wird. Er kann zwar nicht den genauen Wortlaut des Gesprächs ausmachen, doch durch die Stimmqualität Dereks kann er dieses Gespräch als Streitgespräch definieren. Dies zeigt, daß allein durch die Stimme attitudinale und emotionale Informationen vermittelt werden können.

Derek seemed to be pleading with Julie, his voice had a	whining	note.	CG 91
--	----------------	-------	-------

Während das Label **whining** in CG 91 wertneutral ist, werden in SNSM 119 durch die explizite Beschreibung des Stimmeffekts „grated against Fred’s nerves“ die Marker [unpleasant] und [annoying] aktiviert, die von dem hohen Ton ausgelöst werden.

He spoke in a	whining	voice	whose tone grated against Fred’s nerves.	SNSM 119
---------------	----------------	-------	---	-------------

In einem weiteren Beispiel aus *Saturday Night and Sunday Morning* zeigt sich, daß **whining** häufig ein Klagen über [trivial things] begleiten kann. Die Stimme und der anschließende Kommentar „expected him [...] to break down into piteous sobs“ zeigt an, daß die Figur fast hysterisch auf seinen verschmutzten Anzug reagiert. Der metasprachliche Kommentar begleitet dabei eine Kette von entsetzten Ausrufen und rhetorischen Fragen in der direkten Rede der Figur. Die lamentierenden Worte werden also von der passenden Stimme begleitet. Die Figur wirkt dadurch natürlich nicht bedauernswert, sondern im Gegenteil komisch, so daß der Autor hier eine ironische Ebene zwischen Text und Leser eröffnet.

“My God!” the man cried. “Look at this. Look what the young bogger’s gone and done. Would you believe it? My best suit. Only pressed and cleaned today. Who would credit such a thing? O dear. It cost me fifteen bob. As if money grows on trees. And suits as well. I wonder how I’ll ever get the stains out? Oh dear.” His	whining	voice	went on for several minutes, and those who turned to look expected him with every word to break down into piteous sobs.	SNSM 17
---	----------------	-------	---	------------

Lediglich in GOW 212 steht die Stimmqualität völlig unabhängig vom Gesagten. Hier handelt es sich um die unartikulierten Laute, die die im Sterben liegende Großmutter der Joads in *The Grapes of Wrath* im Halbschlaf ausstößt. Dabei steht **whining** in diesem Fall als Ausdruck von [pain]. Die OED-Definition von **babble** „To make imperfect attempts at speech, like a child; to utter inarticulate or indistinct sounds”⁷¹ zeigt die Unartikuliertheit der Laute. In diesem Kontext ist aber jegliche negative Wertung getilgt, diese Stimmqualität dürfte im Gegenteil eher Mitgefühl hervorrufen, was sich auch an der Reaktion Mas zeigt, die sofort zu ihr eilt.

⁷¹ Das Verb **babble** steht in einer zweiten Bedeutung für „To talk childishly, to prattle; to talk incoherently or foolishly; to utter meaningless words”. Allerdings ist diese Bedeutung mit ihrer inhärenten negativen Wertung hier nicht anzusetzen.

A	whining,	babbling	voice	came from under the canvas. Ma went quickly inside.	GOW 212
---	-----------------	-----------------	-------	---	------------

13.2.4.8. *wail*

	OED	DCE	ALD
wail	To express pain or sorrow by prolonged piteous cries . Often with reference to funeral lamentations.	to say something in a loud, sad, and complaining way to cry out with a long high sound , especially because you are very sad or in pain	cry or complain (about sth) in a loud (usu) shrill voice Nomen: shrill cry , esp of pain or grief 2000 to make a long loud high cry , especially because you are sad or in pain to cry or complain about sth in a loud high voice

Auch **wail** steht für negative Emotion, für SADNESS mit den Markern [sad] und [grief] und für Schmerz durch den Marker [pain]. Die Definition des OED, das eine Assoziation dieser Stimmqualität mit „funeral lamentations“ zieht, betont besonders den Zusammenhang mit dem Ausdruck von Trauer und Wehklagen. Letzterer Aspekt wird ähnlich wie bei **whine** und **whimper** durch den Marker [complain] vertreten. Die akustische Umsetzung des Lautes wird durch [loud] und [high] bestimmt, das ALD setzt zudem den Marker [shrill] an, der den unangenehmen Effekt auf den Hörer einschließt.

Korpusbeispiele

Die folgende Szene aus *The Cement Garden* beschreibt die Situation der Geschwister unmittelbar nach dem Tod der Mutter, als sie versuchen, ihren Körper mit dem Bettlaken zu bedecken. Die Figuren sind so benommen, daß sie sogar zu lachen beginnen. In dieser Stimmung setzt das Korpusbeispiel CG 51 ein, in dem Sue ihr Mißfallen über die Art aus, wie ihre Mutter zugedeckt wurde – eine im Grunde der Trauer völlig entgegengesetzte Reaktion. Doch der metasprachlichen Kommentar **wailed** zeigt, daß die Worte der direkten Rede keine Bedeutung haben, sondern daß sich in Sues Stimme ihre Verzweiflung äußert. Die hohe und schrille Stimmqualität suggeriert nicht etwa Protest, sondern verweist auf Sues gesamte

seelische Verfassung, auf die bereits im Beispiel CG 66 eingegangen wurde. Interessant ist an dieser Stelle die Reaktion von Sues Schwester Julie. Sie weist das Klagen Sues durch ihre kategorisches „No she doesn’t“ zurück. Metasprachlich wird die Schroffheit der Aussage durch das Label **violently** verstärkt, das in seiner Grundbedeutung physische Gewalt beschreibt, und das übertragen auf die Stimme die Heftigkeit des Widerspruchs unterstreicht und letztlich für die Emotion ANGER steht. Allerdings reagiert auch sie im Moment tiefster Traurigkeit in einer Art Übersprungshandlung.

‘It looks ridiculous like that,’ Sue	wailed	‘No she doesn’t,’ Julie said violently .	CG 51
--------------------------------------	---------------	---	-------

13.2.4.9. *moan*

	OED	DCE	ALD
moan	To make a long, low, inarticulate sound indicative of mental or physical suffering or (in later use also) pleasure ;	to complain in an annoying way , especially in an unhappy voice and without good reason to make a long low sound expressing pain, unhappiness, or sexual pleasure Synonym groan	Nomen: long low mournful sound , usu expressing regret, pain or suffering grumble or complaint 2000 to make a long deep sound , usually expressing unhappiness, suffering or sexual pleasure Synonym groan

Die beiden Übersetzungsmöglichkeiten „jammern“ und „seufzen/stöhnen“ zeigen, wie die in Opposition stehenden Marker [pain] [unhappiness] [mournful] [mental or physical suffering] vs. [pleasure] [sexual pleasure], daß das Verb **moan** auf der paralinguistischen Ebene polysem ist. Zudem ist **moan** Ausdruck von Ärger und Unzufriedenheit, der durch die Marker [complain] und [grumble] vertreten ist, wobei hier eine negative Wertung des Lautes eingeschossen ist, da **moan** meist die Stimme bei Beschwerden [without good reason] beschreibt. Diese Bedeutung entspricht dem deutschen „jammern“. Setzt man jedoch die zweite Bedeutung „seufzen/stöhnen“ an, so kann **moan** ernsthaft empfundene Gefühle wie [pain], [unhappiness] oder [sexual pleasure] bekunden. Auf der akustischen Ebene handelt es sich um einen tiefen, langanhaltenden Laut. Dies wird auch deutlich, wenn man mit Marchand

argumentiert, daß Laute in der Regel Bedeutung tragen.⁷² Für das Verb **moan**, aber auch für das synonyme **groan** gilt „[v]olume and length of a sound are expressed by a lengthened vowel or diphthong“⁷³.

Korpusbeispiele

In CG 54 ist das Sprechverb aufgrund der Textkohärenz als Ausdruck von Verzweiflung zu verstehen. Die Sprecherin ist in dieser Szene „close to tears“ und in ihrer jammernden Frage, in der auf dem Personalpronomen „we“ durch Kursivdruck eine besondere Betonung liegt, manifestiert sich ein tatsächlich empfundener psychischer Schmerz und eine Mischung aus Traurigkeit und Verzweiflung. Sue wird hier als sehr empfindsames Wesen dargestellt⁷⁴, das seine Gefühle ausdrückt, während ihre ältere Schwester Julie versucht, gelassener zu wirken in dem sie das nahezu flapsig wirkende „Bury her, of course“ mit sehr leiser Stimme vorträgt. Allerdings kann auch sie ihre Gefühle nicht gänzlich verbergen, da ihre Stimme zittert.

She said down on the rockery and said, ‘If we don’t tell anybody we’ve got to do something ourselves quickly.’ Sue was close to tears. ‘But what can <i>we</i> do?’	she	moaned.	Julie was playing it up a bit. She said very quietly , ‘Bury her, of course.’ For all her terseness, her voice still shook.	CG 54
--	-----	----------------	---	----------

In AG 400 wird die sexuelle Konnotation von **moan** durch das Label **erotic** verdeutlicht. Zudem ist die Stimme auf einer hohen Tonlage angesetzt. Dabei steht das Label **high** in Kontrast zum Marker [deep], allerdings spricht logisch nichts dagegen, daß ein Seufzen auch mit hoher Stimme vorgebracht werden kann. Die Sprecherin Grace führt hier mit ihrer stimmlichen Illustration zu „I would breathe like this“ vor, wie ein erotisch-sinnliches Stöhnen „auszuführen“ ist. Ein gewisser Witz liegt in dieser Szene, da es sich um eine „inquiry“ im Rahmen einer Hypnosesitzung handelt, bei der Graces Antworten Simon so verunsichern, daß dieser nur die rauhe Stimmqualität eines **hoarse croak** hervorbringen kann, die zusammen mit seinen dargestellten inneren Gedanken, „He must keep his head [...]“, seine

⁷² Er fasst diese Phänomene unter dem Schlagwort „Phonetic Symbolism“ bzw. „Schallnachahmung“ (Kapitel VII) zusammen.

⁷³ Marchand, 400. Das gleiche gilt auch für andere stimmbezeichnende Labels, bei denen die Vokallänge die Länge des Klangs nachvollzieht. Marchand setzt die gleiche Erklärung – neben weiteren – auch für **boom**, **coo**, **drone**, **whine**, **bawl**, **drawl** und **growl** an. Diese Labels treten in den Korpus-texten auf.

⁷⁴ Vgl. auch CG 66 mit **signed**. Da auch **moan** aus dem Wortfeld von lautbeschreibenden Verben stammt, die Kummer und Traurigkeit ausdrücken, verstärkt diese Doppelmarkierung den Eindruck, daß Sue den Tod ihrer Mutter seelisch nicht verkraften kann. Sehr subtil erreicht der Autor die Psychologisierung der Figur durch die Darstellung ihrer Stimme.

Nervosität zeigt. Simons Stimme zeigt also deshalb Schock und Nervosität, weil er mit einer anderen Reaktion der hypnotisierten Grace gerechnet hat, ihre Offenheit und ihre offensichtliche Belustigung über die ihr gestellten Fragen verunsichern ihn: „He’s shaken, but must try not to show it. He was expectation a series of monosyllables, mere yes’s and no’s dragged out of her, out of her lethargy and stupor; a series of compelled and somnolent responses to his won firm demands. Not such crude mockery.“ (AG 464/65).

<p>Graces laughs again. ‘You’d like to know that, so I’ll tell you. Yes I would meet him outside, in the yard, in my nightdress, in the moonlight. I’d press up against him, I’d let him kiss me, and touch me as well, all over, Doctor, the same places you’d like to touch me, because I can always tell, I know what you’re thinking when you sit in that stuffy little sewing room with me. [...] I had the two of them dancing to my tune!’</p> <p>‘Ask her why,’ says Simon. He can’t understand what’s happening, but this may be his last chance to understand. He must keep his head, and pursue a straight line of inquiry. His voice, to his own ears, is a hoarse croak. “I would breathe like this,” says Grace. She utters a</p>	high	erotic	moan.	‘I would twist and twine. After that, he’d say he’d do anything.’	AG 400
--	-------------	---------------	--------------	---	-----------

13.2.4.13. *groan*

	OED	DCE	ALD
groan	To breathe with a deep-toned murmur ; to utter a low deep sound expressive of grief or pain .	to make a long deep sound because you are in pain , upset , or disappointed , or because something is very enjoyable synonym <i>moan</i>	make a deep sad sound when in pain , or to express despair , disapproval or distress 2000 to make a long deep sound because you are annoyed , upset or in pain, or with pleasure

Das DCE sieht **groan** und **moan** als Synonyme, weshalb sie sich sowohl auf akustischer ([deep] und [long] treten bei beiden Verben auf), als auch auf paralinguistischer Ebene entsprechen. Auch **groan** steht vorwiegend für negative Gefühle aus dem emotionalen Bereich, insbesondere für SADNESS, [despair], [distress] und [disappointment], kann aber, wie **moan**, auch für positive Gefühle stehen, wenn man [something is very enjoyable] damit verbindet. Ähnlich wie bei **moan** durch [complaint] und [grumble] ist diese negative Sprechereinstellung auch bei **groan** durch [disapproval] vorhanden.

Korpusbeispiele

Das Korpusbeispiel UJW 165 wurde bereits unter dem Eintrag zu **scream** betrachtet. Hervorzuheben ist hier nochmals die Parallelität der Stimmbeschreibungen. **Groan** steht hier für die Emotion FEAR und [pain].

[...] followed by a	low,	concerted	groan	which was broken by a high, single scream.	UJW 165
---------------------	-------------	------------------	--------------	---	------------

Ganz eindeutig Ausdruck von psychischem Schmerz ist **groaning voice** in GG 163. George Wilson drückt damit seine Bestürzung und seine Trauer über den Unfalltod seiner Frau aus. In beiden Korpusbelegen sind es also negative Emotionen, die durch **groan** ausgedrückt werden.

But when he heard himself say this, he flinched and began to cry 'Oh, my God!' again in his	groaning	voice.	Michaelis made a clumsy attempt to distract him.	GG 163
---	-----------------	--------	--	-----------

13.3. Zusammenfassung

Das Kapitel konnte natürlich nur einen kleinen Ausschnitt aus der Fülle von markierten Sprechverben aufzeigen. Auffällig ist an den ausgewählten Beispielen, daß die Stimmmarkierung in den meisten Fällen dazu dient, negative Gefühle und Sprecher-einstellungen zu kennzeichnen, was nochmals die These unterstreicht, daß die Stimmdarstellung in fiktionalen Texten primär zur Konfliktdarstellung und zur Charakterisierung negativer oder auffälliger Eigenschaften eingesetzt wird. Zudem überwiegen bei den markierten Sprechverben solche, die eine große Lautstärke implizieren, was sicherlich damit verbunden ist, daß negative Gefühle akustisch durch diesen Parameter bestimmt sind. Wichtig ist bei der Interpretation von Sprechverben die Einbeziehung des Kontexts. Gerade Vertreter wie **whisper** weisen eine große Bandbreite von attitudinalen und emotionalen Bedeutungen auf, die in den Definitionstexten der Wörterbücher teilweise nicht aufgeführt werden. An dieser Stelle kann die Literatur Aufschluß über den Stimmgebrauch in der realen Welt geben.

Desweiteren konnte festgehalten werden, daß nonverbale Ausdrucksformen wie Lachen, Seufzen oder Jammern hinsichtlich ihrer Modifikationsfähigkeit nicht anders behandelt werden als die Stimme.

14. Sprecherbezogene Stimmangaben

Einen großen Bereich innerhalb der Stimmbeschreibungen nehmen sprecherbezogene Labels und Angaben ein, die nicht die akustische Ausprägung der Stimmqualität benennen, sondern extralinguistische Faktoren auf die Stimme übertragen. Die sprecherbezogenen Stimmangaben sind sehr heterogen und setzen sich aus einer Reihe von Untergruppen zusammen. Dazu gehören unveränderliche Sprechermerkmale wie Geschlecht, Alter, Gesundheitszustand, sozialer Hintergrund und Charaktereigenschaften, aber auch veränderliche Parameter wie Gefühle und Einstellungen. Hinzu kommen Stimmbeschreibungen pragmatischer Art, die die Interaktion von Gesprächspartnern bestimmen, und solche, in denen sich Machstrukturen zwischen Sprecher und Hörer offenbaren. Typische Labels dieses Bereichs sind **female**, **young**, **upper-class**, **confident**, **angry**, **soothing** oder **didactic**. Schon diese knappe Aufzählung läßt das Problem erkennen, daß mit diesen Labels an den meisten Stellen offen bleiben muß, wie sich diese Informationen auf der akustischen Ebene auswirken, denn es gibt in der Mehrzahl der Fälle bestenfalls bestimmte Klangvorstellungen, aber keine Eins-zu-Eins-Entsprechungen zwischen diesen Labels und ihrer akustischen Umsetzung. Inwieweit der Leser eines fiktionalen Textes aber tatsächlich ein lautliches Bild entwirft, kann an dieser Stelle nicht untersucht werden. Dieses Kapitel soll hingegen aufzeigen, daß die informationsvermittelnde Funktion der Stimmdarstellung scheinbar keine Grenzen kennt. Während die Klangbeschreibung durch die Grundparameter, die Klanglabels und Labels zu Artikulation und Intonation dem begrenzten Lexeminventar unterworfen ist, scheint der Bereich der sprecherbezogenen Stimmangaben fast jede Emotion, jede Sprecherhaltung und jeden Hinweis auf Figurenkonstellationen zu erlauben.

Der Bereich der Sprecherlabels – *indexical labels* nach Laver – ist also sehr vielfältig und beinhaltet nichtveränderliche, biologisch und sozial festgelegte Merkmale, die die habituelle Stimme eines Sprechers bestimmen, und vom Sprecher situationsabhängige modifizierbare Elemente. Eine Einteilung der Sprecherlabels schlägt Laver in seinem Modell „Labels for voices“ vor. Die für die Stimmbeschreibung im alltäglichen Sprachgebrauch erstellte Übersicht kann als Ausgangspunkt für die Stimmbeschreibungen fiktionaler Texte verwendet werden, da viele der von ihm gelisteten Labels auch in den Korpustexten realisiert werden. Die folgende grafische Umsetzung, zeigt nochmals den sprecherrelevanten Teil des Laverschen Modells:

Indexical label (characteristics of the speaker)	
intrinsic	extrinsic
<ul style="list-style-type: none"> • sex, age, health (lie outside the normal control of the individual) a man's voice a young voice a robust voice a weak voice 	<p>social characteristics</p> <ul style="list-style-type: none"> • regional origin an English voice • social status upper-class, educated voice • speaker's profession politician's, lecturer's voice <p>psycho-social interaction</p> <ul style="list-style-type: none"> • interactional status condescending, flattering, grovelling, patronising, smarmy, superior • type of interaction telephone voice • effect of voice annoying, boring, calming, irritating, interesting, persuasive, soothing, soporific (perlocutionary effect) <p>psychological characteristics</p> <ul style="list-style-type: none"> • short-term aspects (mood, attitude) amused, angry, bored, cold, dry, excited, irritated, remote, sarcastic, sardonic • long-term aspects of personality assured, dominating, effeminate, excitable, irritable, neurotic, nervous, virile • culturally-specific learned behaviour mannish, womanish, childish

Wie diese Einteilung zeigt, ist der Begriff der *indexical labels* sehr weit gefaßt. Für diese Arbeit werden sechs wesentliche Gruppen herausgearbeitet. Zunächst werden für den sprecherbezogenen Bereich biologische Stimmfaktoren – bei Laver die *intrinsic labels* – untersucht, also solche Labels, die vom Sprecher nicht bewußt verändert werden können und die dem Leser Informationen zu Alter, Geschlecht und Gesundheitszustand geben. In den Bereich des Gesundheitszustands fallen auch Angaben zur körperlichen Verfassung des Sprechers, wie etwas Müdigkeit und Erschöpfung, die zwar nicht habitueller Natur sind, aber vom Sprecher ebensowenig kontrolliert werden können wie die Faktoren Alter und Geschlecht.

Bei einem Teil von Lavers *extrinsic labels* – den Labels die *social characteristics* benennen, die sich also hauptsächlich auf regionale und soziale Aspekte des Sprechers, wie

Dialekt, Akzent und Beruf beziehen – handelt es sich zumindest teilweise um nicht veränderliche Merkmale. Der Sprecher kann über diese Stimmqualität nicht in dem Sinn verfügen, als daß er sie immer bewußt für ein kommunikatives Ziel einsetzen könnte. Deshalb stehen diese Labels den biologischen Stimmfaktoren sehr nahe. Auch die bei Laver unter *culturally-specific learned behaviour* aufgezählten Labels, sollen in diesem Kapitel eingeschlossen werden. Angaben zu Geschlecht, Alter, Gesundheit, regionaler und sozialer Herkunft sowie rollen- und klischeebedingte Stimmangaben dienen in erster Linie der Identifizierung des Sprechers, haben also nicht die kommunikative Funktion, die die folgenden emotionalen, attitudinalen oder pragmatischen Stimmangaben aufweisen.

Die zweite Gruppe von sprecherbezogenen Labels betrifft die situationsabhängigen Emotionen des Sprechers. Mit Blick auf die Einteilung Lavers ist anzumerken, daß in den Bereich der Emotionen sowohl die *short-term aspects (mood und attitude)* fallen, aber auch Teile der Kategorie *long-term aspects of personality*, von der ein Teil wiederum die Machtstruktur und den interaktionalen Status zwischen Sprecher und Hörer bezeichnet. Es zeigt sich, daß das Schema Lavers an einigen Stellen aufgebrochen werden muß, da die Analyse des Korpusmaterials eine derart schematische, reißbrettartige Einteilung kippt. Deshalb wird hier ein Kapitel zu emotionalen Stimmangaben und ein weiteres zu attitudinalen Stimmangaben bzw. zur Sprechereinstellung vorgeschlagen.

Die dritte Kategorie bezieht sich auf die Funktion der Stimme in Interaktion. Auch diese Labels sind situationsabhängig und können mehr oder weniger bewußt kontrolliert und eingesetzt werden. Dazu gehören pragmatische Stimmangaben, deren Labels auf Sprechhandlungsverben zurückgehen (wie **apologizing**) oder den perlokutionären Effekt der Sprechhandlung (wie **soothing**) beschreiben. Laver führt unter *effect of voice* nur diejenigen Labels auf, die die Stimmwirkung verzeichnen. Labels, die mit der Illokution von Sprechakten verbunden sind, finden keine Beachtung. Interaktion zwischen Gesprächspartnern zeigen auch Angaben zur Machtstruktur, die das Verhältnis von Sprecher und Hörer definieren, denn häufig werden versteckte Hierarchien anhand der Stimmqualität sichtbar.

Schließlich werden noch solche Stimmangaben betrachtet, die in einer spezifischen Kommunikationssituation eingesetzt werden oder bei denen sich die Stimme der Thematik anpaßt. Diese beiden Unterpunkte, in denen Labels wie **conspiratorial** oder Umschreibungen wie **tone of a confession** auftreten, werden am Anschluß an die pragmatischen Stimmangaben aufgeführt.

14.1. Biologische Stimmfaktoren

In realer Kommunikation erlaubt es die Sprechstimme eines jeden Menschen, ihn nicht nur aufgrund seines ganz persönlichen Stimmklangs der „personal voice quality“, sondern auch aufgrund von „community qualities“¹ zu identifizieren, die ihn als einer bestimmten Gruppen zugehörig zeigen:

A person, while speaking, apart from his permanently present self-identifying vocal characteristics (his voice-quality), simultaneously produces vocal effects which identify him as a member of a number of specific communities²

Auch in den Korpustexten bestehen Stimmdarstellungen häufig nicht nur aus der Klangbeschreibung der individuellen Stimme, sondern auch „außerstimmliche“ Merkmale, Informationen zu Geschlecht, Alter, Herkunft, Charakter werden auf die Stimme übertragen und leisten einen wesentlichen Beitrag zur Gesamtkonzeption von fiktionalen Figuren, so daß man durchaus von einer bewußt durchgeführten stimmlichen „Komposition“ der Charaktere sprechen kann.

Dieses Kapitel beschäftigt sich mit solchen Stimmbeschreibungen, die die „membership of some social or regional [...] group“³ eines Sprechers bestimmen. Dazu gehört auf der Basisebene die Unterscheidung zwischen Frauen- und Männerstimmen bzw. Mädchen- oder Jungenstimmen. Auch die Angabe zum Alter der jeweiligen Sprecher, primär die Unterscheidung zwischen **old** und **young voice**, aber auch Altersangaben, sowie gesundheitliche Probleme, die sich in der Stimme manifestieren, gehören zu den nicht veränderbaren Basisparametern innerhalb der Sprecherlabels.

14.1.1. Geschlecht

Die Labels **man's**, **woman's**, **male** und **female** treten in den Korpusbeispielen meist dann auf, wenn die Figur nur durch ihre Stimme „anwesend“ ist, d.h. wenn sie noch nicht in das Handlungsgeschehen eingeführt ist oder sie nur als Stimme einer Figur auftritt, die nicht

¹ Crystal, *The English Tone of Voice*, 60

² Crystal, 62

³ Page, *Speech in the English Novel*, 90

weiter in das Geschehen eingebaut wird⁴. Angaben zum Geschlecht des Sprechers finden sich recht häufig, sie haben allerdings nur ein geringes semantisches Potential, und dienen ausschließlich der Identifikation und nicht der Charakterisierung der Stimme. Sie erscheinen deshalb immer in Verbindung mit dem unbestimmten Artikel *a*, treten also unvermittelt als Erstvorstellung auf.

Korpusbeispiele

I was standing impatiently in line at the Post Office when I heard a	woman's	voice	say	at my shoulder, "Are you desperate?"	THER 100
Then a	woman's	voice	was saying,	'Mrs Lovatt, Mrs Lovatt, are you with us? [...]'	FC 46
'Listen.' I heard Julie's voice and then, in answer, a	man's	voice.			CG 82
The telephone rang while he was typing. A	man's	voice	said	that he was a Tenente Somebody of the Palermo police force.	MRRIP 157

When you press the bell-push, a	female	voice	asks	you if you have a first-class ticket [...]	THER 95
---------------------------------	---------------	-------	------	--	---------

Die Kombination des Genitivs **woman's** mit dem Sprechverb **screams out** in Beispiel MC 76 gibt zwei unabhängige Informationen, nämlich die Angabe zum Geschlecht der Stimmproduzentin und die in **scream** enthaltene Information, daß die Stimmproduzentin vor Aufregung und Entrüstung schreit. Allerdings deutet sich hier an, daß mit Frauen- bzw. Männerstimmen ganz bestimmte Klangqualitäten verbunden werden.⁵

⁴ Im Kino wirkt dieses Phänomen der hörbaren, aber nicht „sichtbaren“ Stimme besonders eindrücklich. Vgl. hierzu Meyer-Kalkus, *Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert*, Kapitel 6 „Koexpressivität von Stimme und Gestik“, insbesondere 54/55. Hier verweist Meyer-Kalkus auf die Forschung Michel Chions, der sich intensiv mit der Funktion von Stimme in Kinofilmen beschäftigt: „Chion untersucht vor allem Film-Stimmen, die zunächst körperlos auftreten, wie etwa Stimmen am Telephon, auf der Schallplatte, im Radio, hinter Vorhängen oder Stimmen aus dem Off wie Erzählerstimmen – die «acousmatische Stimmen», wie er sie mit einer älteren französischen Wortform nennt. Diese Stimmen können wieder «desacousmatisiert» werden, wenn ihre Träger sichtbar werden und dem Zuschauer eine Identifikation zwischen Stimme und Person erlauben.“

Das gleiche geschieht in literarischen Texten, wenn Figuren zunächst nur durch ihre Stimmen eingeführt werden, und eine optische Beschreibung und der tatsächliche „Auftritt“ der Figur erst später folgen. Allerdings ist dies vom ästhetischen Standpunkt aus natürlich wesentlich weniger ausdrucksstark als im Film, da im Text ja alle Wahrnehmungskanäle nur durch die Vorstellungskraft des Lesers wirken, der die verbalen Hinweise des Textes „rückübersetzen“ muß. Dagegen wird der Empfänger im Kino durch den optischen und den akustischen Kanal so stark gelenkt, daß der momentane Ausfall des optischen Kanals besondere ästhetische Wirkung erzieht.

⁵ Im Kapitel zu den Klanglabels wurde ja bereits darauf hingewiesen, daß hohe, schrille Stimmen in der Regel für Frauen verwendet werden. Im Beispiel MC 76, bei dem das Sprechverb **screams out** genau diese akustischen Parameter festlegt, ist dies nicht anders.

... and remember the papers have been talking of assaults on Muslim children, so suddenly a voice	screams out – a	woman’s	voice, maybe even silly Zohra’s, ‘Rapist! Arré my God they found the badmaash! There he <i>is!</i> ’	MC 76
---	------------------------	----------------	---	----------

In BEL 28 findet sich eine ähnliche Assoziation zwischen dem geschlechtsidentifizierenden Label **man’s** und dem metaphorischen Label **heavy**. Mit dem Vergleich wird die Stimme einer Frau beschrieben, dabei kann **heavy** wohl als [deep] und eventuell auch [loud] interpretiert werden. Hier klingen stereotype Vorstellungen vom Klang von Männer- und Frauenstimmen an. Die Stimme der Miss Bodwin weicht mit ihrer tiefen Stimmlage und großen Lautstärke von der Norm für weibliche Stimmen ab, so daß sie Züge typischer Männerstimmen trägt.⁶

One of the War years when Miss Bodwin, the whitewoman, brought Christmas cologne for her mother and herself [...] Talking of a war full of dead people, she looked happy – flush-faced, and although her voice was	heavy	as a	man’s,	she smelled like a roomful of flowers – excitement that Denver could have all for herself in the boxwood.	BEL 28
--	--------------	------	---------------	---	-----------

Bei einigen Beispielen wird die plötzlich auftretende Stimme bereits mit einer ihnen zugeordneten Stimmqualität ausgestattet. Obwohl dem Leser keine expliziten Informationen zu Aussehen und Charakter der jeweiligen Figur an die Hand gegeben wurden, kann er sich durch die zusätzlichen Stimmbeschreibungen bereits ein erstes Bild der Figur machen. Die Korpusbeispiele tragen der alltäglichen Beobachtung Rechnung, daß man häufig Stimmen fremder Menschen wahrnimmt, und sofort ein Urteil über den emotionalen Zustand der Person treffen kann. Die Beispiele folgen hier in unkommentierter Auflistung.

A	woman’s	voice said	uncertainly,			‘Professor Zapp?’	CP 83
There was a	girl’s	voice,	tentative,		breathless.		UJW 165
More chatter outside and a	girl’s	voice, a	very spoiled	voice,		says “Of all the stupid people – “	TSOP

⁶ Interessant ist hier auch die Diskrepanz zwischen dem Thema „war full of dead people“, zu dem die Stimmqualität durchaus passen würde, und der Emotion HAPPINESS, die die Figur durch ihr Gesicht, „she looked happy – flush-faced“ und metaphorisch durch ihren „Blumenduft“ ausdrückt. Dieser Antagonismus individualisiert und charakterisiert, er macht die psychologische Vielschichtigkeit deutlich, die jedem Individuum eigen ist.

Ist das Geschlecht anhand der Stimme hingegen nicht eindeutig auszumachen, wirken solche Stimmen befremdlich, da sie eine Abweichung von der Norm darstellen. Deshalb wird die Stimme in WID 291 auch durch das negative wertende **strangely** prämodifiziert.

'Where do you get your ideas?' some innocent soul asked the author; it was someone unseen, a	strangely	sexless	voice	in the vast hall.	WID 291
--	------------------	----------------	-------	-------------------	---------

14.1.2. Alter

Altersangaben finden sich nur an wenigen Stellen in den Korpustexten und sie treten meist in Kombination mit anderen Labels auf. In den Beispielen OURTO 60, UJW 65 und BEL 31 sind die Stimmen ähnlich „körperlos“ wie in den Beispielen mit den Geschlechtsangaben **man's/woman's**. Dies zeigt, daß auch der Informationsgehalt von Labels wie **young** oder **old** recht gering ist, und sie der Identifizierung des Sprechers, aber nicht der Charakterisierung dienen.

In den Beispielen UJW 65 und BEL 31 wird **young** mit einem weiteren sprecherbezogenen Label verbunden, wobei **masculine** das Geschlecht, **white** die ethnische Zugehörigkeit des Sprechers benennt. Die Kombinationen vermitteln über die Stimme Alters-, Geschlechts- und Herkunftsparemeter, wie diese Stimmen jedoch klingen, ist nicht von Bedeutung. Es werden also ausschließlich Angaben zu den „community qualities“⁷ gegeben, die individuelle Stimmqualität wird nicht definiert.

[[...] <i>The sounds of</i>	young	<i>voices</i>	<i>are heard off left.</i>]	OURTO 60
-----------------------------	--------------	---------------	------------------------------	----------

She heard it with such clarity that the words might have been spoken by a human voice – a	young	masculine	voice	unrecognised and yet mysteriously familiar: “Then saw I that there was a way to hell even from the gates of heaven.”	UJW 65
So she raised up her elbow and dragged herself, one pull, two, three, four, toward the	young	white	voice	talking about “Who that back in there?”	BEL 31

⁷ Crystal, 60

Die obigen Beispiele verdeutlichen nicht, was unter einer **young voice** zu verstehen ist. Etwas anders ist dies in MAID 236. Zwar wird auch hier keine Angabe zum Stimmklang gemacht, doch mit **sprightliness** und **jocularity** wird die Idee von „Jugend“ zumindest eingegrenzt. Die Faktoren, die stereotyperweise mit einem jungen Menschen assoziiert werden, finden sich auch in einer jungen Stimme wieder. Im Beispiel ist es ein älterer Sprecher, dessen wiedererwachte Lebensfreude⁸ sich daran zeigt, daß seine Stimme die Faktoren einer jungen Stimme aufweist. Auch die Veränderung der Körperhaltung, „his spine straightens [...], his chest expands“, scheinen auf das „Aufblühen“ der Figur hinzudeuten.

He retains hold of my arm, and as he talks his spine straightens imperceptibly, his chest expands , his voice assumes more and more the	sprightliness	and	jocularity of youth.	It occurs to me that he is showing off.	MAID 236
--	----------------------	-----	-----------------------------	---	----------

Eine Altersangabe ist auch **elderly** in DR 40. Sie wird hier mit dem Label **comforting** kombiniert, das den perlokutionären Effekt der Stimme beschreibt. Stimmefekt und Altersangabe stehen aber völlig unabhängig voneinander. Dies spiegelt die Tatsache, daß in einer Stimme immer mehrere Ebenen gleichzeitig vorhanden sind. In diesem Fall werden der Altersfaktor und die pragmatische Ebene der Stimme benannt. In realer Kommunikation kommt immer noch der individuelle Stimmklang des Sprechers hinzu.

‘There, there,’ said he in his	comforting	elderly	voice	‘no need for embarrassment. [...]	DR 40
--------------------------------	-------------------	----------------	-------	-----------------------------------	-------

Das Label **children’s** in UJW 81 trägt implizit eine Altersangaben. Darin enthalten ist natürlich auch eine implizite Tonhöhenangabe, da Kinderstimmen wesentlich höher sind als die Stimmen erwachsener Sprecher. Aber auch in diesem Beispiel sind die Stimmen entindividualisiert, da sich die Figur an ihre Kindheit zurückerinnert.

She could almost hear the	children’s	voices	calling her outlandish name across the rookery of the primary school playground across the road [...]	UJW 81
---------------------------	-------------------	--------	---	--------

⁸ Es handelt sich um eine Szene aus *The Handmaid’s Tale*, in der der Commander die Ich-Erzählerin, die *handmaid* Offred, an einen geheimen Ort führt, einer Mischung aus Club und Bordell, an dem die restriktiven Gesetze der „Republic of Gilead“ ausgehebelt sind. Da es ein Ort des Vergnügens ist, überträgt sich diese Stimmung auf die Anwesenden und zeigt sich im Beispiel deutlich in der Stimme des Commanders.

Neben den Labels wie **old** oder **young** können auch explizite Altersangaben mit der Nennung des Sprecheralters mit der Stimme verbunden sein. Konkrete Altersangaben in Stimmbeschreibungen treten meist dann auf, wenn Sprecher eine meist jünger klingende Stimme annehmen. Beispiele dafür sind BA 466 und BEL 34. In beiden Fällen wird Bezug auf die Stimme von Kindern bzw. Jugendlichen genommen, wobei es sich immer um erwachsene Sprecher handelt, deren Stimmen sich lediglich so anhören als ob sie von einem fünfjährigen Kind oder einem sechzehnjährigen Jungen stammen.

In BA 466 handelt es sich um eine Traumszene, in der die Ich-Erzählerin die Kinderstimme ihrer Schwester Laura, **her five-year-old's voice**, hört, Laura aber, wie sie selbst, gealtert ist. Die Kursivschrift in der direkten Rede kennzeichnet die Nachdrücklichkeit der Frage und unterstreicht die Diskrepanz zwischen der hohen Tonlage der Kleint mädchenstimme und dem gealterten Körper der Frau. Da es sich um eine Traumszene handelt, kann man dieses Beispiel natürlich nicht für die Charakterisierung der Sprecherin heranziehen.

I was standing on the dock at Avilion, with the broken, greenish ice of the river tinkling all around like bells, but I wasn't wearing a winter coat – only a cotton print dress covered with butterflies. Also a hat made of plastic flowers in lurid colours – tomato red, a hideous lilac – that was lit up from inside by tiny light bulbs. <i>Where's mine?</i> said Laura in her	five-year-old's	voice.	I looked down at her, but then we were not children any longer. Laura had grown old, like me ; her eyes were little dried raisins. This was horrifying me, and I woke up.	BA 466
---	------------------------	--------	--	-----------

Im dritten Akt von Wilders *Our Town* spiegelt sich in der **voice of a girl of twelve** die Überschreitung der Grenzen von Raum und Zeit. Die bei der Geburt ihres Kindes gestorbene Emily kehrt ins Leben zurück und verfolgt einen ihrer Geburtstage, der dem Zuschauer als Rückblende präsentiert wird. Emily, die zunächst beobachtend verweilt, nimmt ihre Kinderstimme an, um ihre Mutter zu begrüßen. Dadurch vermischen sich Gegenwart und Vergangenheit, Leben und Tod, Realität und Fiktion. Dieses Beispiel ist ähnlich vielschichtig wie BA 466, in dem die Kinderstimme ebenfalls in einer nicht realen Situation auftritt. Es scheint, daß die Annahme der früheren Kinderstimmen von Autoren dann eingesetzt wird, wenn Wahrnehmungs- und Zeitebenen verschwimmen.

EMILY [...] [[...] <i>She crosses to the inner door to the kitchen, left of her mother, and as though entering the room, speaks,</i>	<i>suggesting the voice of a</i>	girl of twelve]	Good morning, Mama.	OT 87
---	----------------------------------	------------------------	---------------------	-------

Auch die lautliche Bedeutung des Vergleichs mit der Stimme eines **sixteen-year-old boy's** läßt sich nicht eindeutig festlegen. Eventuell könnte dahinter eine noch relativ hohe Jungenstimme stehen. Viel wichtiger erscheint in diesem Textausschnitt BEL 34 jedoch das unaufhörliche Sprechen der Stimme, „going on and on“, und der beruhigende Effekt, der dadurch auf die Hörerin und ihr ungeborenes Kind, für das das metaphorische „little antelope“ steht, ausgeübt wird.

So she crawled and Amy walked alongside her, and when Sethe needed to rest, Amy stopped too and talked some more about Boston and velvet and good things to eat. The sound of that voice,	like	a sixteen-year-old boy's,	going on and on, kept the little antelope quiet and grazing. During the whole hateful crawl to the leant-to, it never bucked once.	BEL 34
---	------	---------------------------	--	--------

Der in BA 359 enthaltene Altersbezug erschließt sich dem Leser aus dem vorangegangenen Text. Die Ich-Erzählerin beschreibt eine Gruppe von jugendlichen Schulmädchen, denen sie die typischen Stimmeigenschaften eines gelangweilten und zu lauten Sprechens zuordnet. Die Markierung der Stimmen als **bored** und **too-loud** steht in Kontrast zu den Beispielen RF 377⁹ und MAID 236, in denen junge Stimmen mit Fröhlichkeit und Energie assoziiert werden.

They were chewing gum as if it were a religious duty, and talking in that	bored	too-loud	way	girls of that age seem always to have mastered.	BA 359
---	--------------	-----------------	-----	--	--------

Die Stimme der alten Frau in STORYTEL 825 weckt schon allein aufgrund der sprecheridentifizierenden Angabe **old woman's** eine bestimmte Vorstellung des Klangs. Ältere Frauenstimmen sind tendenziell etwas tiefer als die Stimmen von Frauen in jungen und mittleren Alter¹⁰. Wahrscheinlich ist jedoch, daß eine solche Beschreibung beim Leser kein akustisches Bild hervorruft, d.h. daß er die Information wirklich als rein sprecheridentifizierend wahrnimmt. Daß das Sprechen der Frau aber sehr viel Kraft kostet, suggeriert

⁹ Vgl. das Beispiel unter dem Label **girlish**.

¹⁰ Zu Stimme und Alter vgl. Habermann, 149: „Merkmale des Funktionswandels der Stimme im Sinne des Alterns sind Verlust der Bruststimme, ein schneller Wechsel der Stimmhöhe und Stimmfarbe, Abnahme der Stimmstärke, Minderung der Resonanz, Veränderung der Stimmqualität, vor allem des Timbres, herabgesetztes Stimmregulationsvermögen mit Störung der Intonation, Detonieren und Tremolieren [...]. Dann wird eine Abnahme des Stimmumfangs beobachtet, wobei bei Frauen die untere Grenze nach unten, bei Männern mehr nach oben wandert, während sich die obere Grenze bei Männern und Frauen weniger eindeutig verändert.“

hingegen ein sehr eindrückliches akustisches Bild, nämlich das einer dünnen, brüchigen Stimme.

The	old woman's	voice	sounded like	each word stole strength from her.	STORYTEL 821
-----	--------------------	-------	--------------	---	-----------------

Ein sehr schönes Beispiel dafür, daß sich das Alter einer Person in der Stimme niederschlägt, ist die folgende Regieanweisung aus Stoppards *Travesties*. In dem Zeitsprung erscheint Carr als junger Mann, wobei dem Zuschauer der Kontrast zwischen Alter und Jugend bzw. der Wechsel von Alter und Jugend nicht durch Kostüm und Maske vermittelt wird, sondern allein durch die veränderte Stimmqualität.

(CARR is now a young man in his drawing room in 1917. Ideally the actor should simply take off, e.g. a hat and dressing gown – no wig or beard, no make-up –	CARR'S age has been in his voice .)	TRAV 9
--	---	--------

14.1.3. Gesundheitszustand und körperliche Verfassung

Die körperliche Verfassung bzw. der Gesundheitszustand erscheint meist in komplexeren Umschreibungen, wie die folgenden Beispiele zeigen. Ähnlich wie die Angaben zu Alkohol- und Zigarettenkonsum dienen auch die Angaben zu Krankheit und Gesundheit der Sprecher zum einen dazu, auffällige Stimmerkmale zu begründen, zum anderen dazu, Informationen zur Lebensgeschichte der Figur zu vermitteln.

Korpusbeispiele

In CP 144 ist die Stimme der Figur durch einen „head cold“ beeinflusst. Allerdings ist der Zusammenhang zwischen dieser Angabe und den Labels **apologetically** und **protestingly** nicht eindeutig. Die Stimme der Sprecherin ist durch **raised** mit einem Anstieg der Lautstärke markiert, doch erscheint diese Stimmveränderung eher mit dem Ausdruck von Protest einherzugehen, als mit einer Entschuldigung, für das leichter eine geringere Lautstärke vorstellbar ist, da sich der Sprecher so zurücknimmt und dadurch die Aufrichtigkeit der Entschuldigung paralinguistisch markiert. Außerdem erscheint es unwahrscheinlich, daß bei

einer Erkältung überhaupt eine laute Stimme erzeugt werden kann. Letztlich dient eine Stimmangabe wie diese lediglich dazu, die Aufmerksamkeit des Lesers zu erhöhen.

Morris's cigar was about half smoked when he heard the voice of a girl	raised – apologetically or protestingly,	he couldn't be sure, for she was suffering from a head cold – on the other side of the baize curtain.	CP 144
--	---	--	--------

Die Labels **ropey** und **sick** in den Beispielen INDI 285 und HELP benennen ihrem primären Wortsinn nach den Gesundheitszustand einer Person. Bei der Übertragung auf die Stimme können diese Labels so verstanden werden, daß sich dieses „Elendfühlen“ stimmlich bemerkbar macht. Eine genaue akustische Deutung ist hier schwierig, so daß der Leser individuell interpretieren muß.

Im Fall von INDI 285 nimmt die Stimmbeschreibung **ropey** bezug auf eine vorhergehende Stimmbeschreibung, in der die Spuren, die das Rauchen und des Trinken in der Stimme Astrids hinterlassen haben¹¹, dargestellt werden. Die Stimmschäden führen zu einer „kranken“ Stimme.

In HELP 789 ist die Sprecherin gesundheitlich so angeschlagen, daß sie sich übergeben muß: „Back inside, he could hear grace in the toilet being sick” (HELP 789). Mit der folgenden Stimmbeschreibung scheint der Autor auf das atemlose Sprechen und die oft rauhe Stimmqualität anzusprechen, die man nach dieser körperlichen Reaktion häufig wahrnehmen kann.

‘I still love him, darling,’ Astrid sang out in her	ropey	voice.	INDI 285
“I can't think,” she said in a	sick	voice.	HELP 789

¹¹ INDI 283: „[...] her eyes had become huge in her head like a child's in a charity ad, and her voice deep as a torch signer's, from the smoking and the gin – and the ebbing of hormones, too, no doubt – as she gradually starved herself to death.“

14.1.3.1. Stimmbruch

In einigen Korpustexten wird der Stimmbruch beschrieben. Diese hormonelle Veränderung führt zu einem unkontrollierten Wechsel der Tonhöhe und zu der charakteristischen heiseren oder krächzenden Stimme.

Interessant ist an den Korpusbelegen, daß dem Leser die Wahrnehmung der Stimmveränderung durch das Bewußtsein der Figuren vermittelt wird. In MC 254 ist es der Ich-Erzähler, der neben seiner Stimme auch die körperlichen Veränderungen beschreibt, in NEF 123 wechselt die Perspektive in eine indirekte Gedankenbeschreibung der Figur. Diese subjektive Darstellungsweise scheint die befremdliche Wirkung der Erfahrung wiederzuspiegeln.

I was altering physically; too early soft fuzz was appearing on my chin and my voice	swooped out of control,	up and down the vocal register.	I had a strong sense of absurdity: my lengthening limbs were making me clumsy, and I must have cut a clownish figure, as I outgrew shirts and trousers and stuck gawkily and too far out of the ends of my clothes.	MC 254
--	--------------------------------	--	---	--------

He would ask his mother naggingly, over and over again, why there was no more food, he would shout and storm at her (he even remembered the tones of his voice, which was beginning	to break prematurely	and sometimes boomed in a peculiar way),	or he would attempt a note of pathos in his efforts to get more than his share.	NEF 123
---	-----------------------------	---	---	---------

14.1.3.2. Alkohol und Rauchen

Eine Reihe von Stimmangaben benennt die Veränderungen von Stimmen, die sich durch regelmäßiges Rauchen oder Trinken ergeben. Da die Beispiele meist mit Grundparametern, Klanglabels oder Vergleichen versehen sind, erscheinen die Kommentare unter den jeweiligen Kapiteln, so daß hier nur eine weitgehend unkommentierte Auflistung folgt. Auffallend ist die hohe Frequenz von Klanglabels der Gruppe II, **hoarse**, **raspy**, **thickened** und **crackly**, die alle für die Rauheit der Stimme stehen.

"I cannot go home," she said in a voice, though	hoarse	from too many cigarettes and no doubt strong drinks , still retained	the lilting accent of county Sligo.	SW 129
---	---------------	--	--	--------

She was too thin – a chain smoker with a	raspy	voice	and	a southern accent	thickened by booze	WIDOW 390
--	--------------	-------	-----	--------------------------	---------------------------	--------------

White lace wrapped her in a scalloped veil, sprinkled with raised rosettes, as she was clasped in the arms of the godmother who now answered, in the	deep	and	crackly	voice	of	the very old and often pickled,	'I renounce them all.'	INDI 21
--	-------------	-----	----------------	-------	----	--	------------------------	------------

In INDI 283 sind es nicht nur „smoking“ und „gin“, die die Stimme der Sprecherin haben tiefer werden lassen, sondern auch „the ebbing of her hormones“. Die Autorin verarbeitet hier die medizinische Tatsache, daß Hormonveränderungen, wie in diesem Fall während der Menopause, auch zu stimmlichen Veränderungen führen können.¹²

[...] her eyes had become huge in her head like a child's in a charity ad, and	her voice	as	deep	as	a torch singer's,	from the smoking and the gin – and the ebbing of her hormones, too, no doubt –	as she gradually starved herself to death.	INDI 283
--	-----------	----	-------------	----	--------------------------	---	--	-------------

14.1.3.3. Müdigkeit und Erschöpfung

Im weitesten Sinne gehören auch Angaben zur Müdigkeit oder physischen Erschöpfung des Sprechers in den Bereich Gesundheitszustand. Angaben dazu machen die Labels **tired/tiredly**, **drowsily** und **exhausted**. Zum einen steht dahinter echte Müdigkeit im Sinne von Schlafbedürfnis, zum anderen eine generelle Erschöpfung oder Resignation. Übersetzt man diese Sprecherlabels in ihre Klanggestalt, so ist eine solche Stimmqualität durch geringe Lautstärke, die durch den insgesamt schwachen Druck und die fehlende Muskelanspannung im Vokaltrakt bedingt ist, geringe Tonhöhenmodulation, langsames Sprechtempo, eher tiefe Tonlage, behauchte Stimmqualität und wohl auch durch eine undeutliche Artikulation gekennzeichnet.

¹² Zu Hormone und Stimme vgl. Habermann, 221ff. Zu diesen hormonell bedingten Veränderungen gehört in erster Linie der Stimmwechsel von Jungen.

Korpusbeispiele

Die einfachmarkierten Korpusbeispiele erscheinen hier in unkommentierter Form. Das Label wird sowohl in adjektivischer als auch in adverbialer Form eingesetzt.

You know what I mean, she says in a	tired	voice	BA 38
“I have no stomach for it,” said Cal. His voice was	tired.		CAL 18
‘Why don’t you pay <i>me</i> two hundred and fifty schillings and not ask her any questions, Mom,’ Garp said	tiredly.		GARP 132
‘You’re going to write,’ Helen said,	tiredly.		GARP 489

Die Kombination **plaintive and tired** beinhaltet aufgrund der Definition des ersten Labels „a plaintive sound is [high], like someone crying, and sounds [sad]” (DCE) sowohl eine lautliche als auch eine emotionale Komponente. Dadurch kann das Label **tired** hier auch nicht in seiner Primärbedeutung „Schlafbedürfnis“ gewertet werden, sondern als Zeichen der Erschöpfung und Resignation.

Wichtiger ist an dieser Stelle aber das akustische Bild, das durch andere Geräuschbeschreibungen komplettiert wird. Der Leser wird in der Szene in die Position eines „akustischen Beobachters“ versetzt, der die Geräuschkulisse aus einiger Distanz wahrnimmt. Durch die Unbestimmtheit, die diese Distanz und die Reduktion auf den akustischen Kanal auslöst, wird die Imagination des Lesers gefordert und er wird aktiver an der fiktionalen Welt beteiligt.

Movement in a back room accompanied the voice which sounded	plaintive	and	tired.	A handbag clicked closed with a metallic snick ; a garment snapped as it was shaken out; galoshes slapped against the floor.	MISSJO 506
---	------------------	-----	---------------	--	------------

In BNW 82 wird **tired** mit dem Dimensionaladjektiv **small** kombiniert. Die Übertragung dieses Labels auf den akustischen Bereich benennt eine Stimme, die sich durch eine geringe Lautstärke und geringes Klangvolumen auszeichnet. Diese fehlende Energie geht einher mit Müdigkeit, die zur Erschlaffung des Muskelapparates führt, und geringen Atemdruck und Spannung zur Folge hat. Insofern ist **small** die Konsequenz aus **tired**.

Bernard steht mit seiner leisen und erschöpften Stimme auch hier in Opposition zu den „normalen“ lauten und fröhlichen Stimmen in *Brave New World*, so daß indirekt eine Figurencharakterisierung vorliegt.

When Bernard spoke at last, it was in a	small,	tired	voice.	BNW 82
---	---------------	--------------	--------	--------

Im Beispiel UJW 6 versucht die beschriebene Sprecherin die Müdigkeit in ihrer Stimme durch eine bewußt eingesetzte fröhliche Stimmqualität, **determinedly cheerful**, zu überdecken. Allerdings muß hier beachtet werden, daß es sich bei der Darstellung um die habituelle Stimme der Mrs. Wilkes handelt. Dies ergibt sich aus den vorausgehenden Informationen, die dem Leser an die Hand gegeben werden.¹³ Die Stimmqualität faßt die Lebensgeschichte und das religiös geprägte, zuversichtliche Lebensmotto der Sprecherin zusammen und zeichnet eine Figur, die sich trotz zahlreicher Schicksalsschläge entschieden einer resignierten Lebenseinstellung erwehrt. Deshalb sind hier normalerweise nur situationell vorkommende physische und psychische Zustände, Müdigkeit und Freude, habituell in der Stimme verankert, die Stimmeigenschaften haben sich „verfestigt“¹⁴.

Cordelia thought of her now for the first time in years and heard again the	tired,	determinedly	cheerful	voice	“If the Lord doesn’t call on his way out, He’ll call on his way back.”	UJW 6
---	---------------	---------------------	-----------------	-------	--	-------

Als Synonym zu **tiredly** kann **drowsily** eingesetzt werden. Dies zeigt sich in JLC 61 aufgrund des Textumfelds, in dem mehrere Wörter aus dem Bereich „Schlafen – Aufwachen“ den Zustand der Sprecherin beschreiben, der sich eben auch in ihrer Stimme niederschlägt.

„It is the same as I explained yesterday,” she said, lifting me out of my bed and setting me on her knee. And my sleepy mind tried to remember what she had told me upon waking the morning before. “We are burning the Five Evils,” I said	drowsily.	JLC 61
---	------------------	--------

¹³ “Her second foster mothers, Mrs. Wilkes, would have said that Bernie did know, that there was a moment of indescribable glory, shining towers, limitless singing, skies of triumph. Poor Mrs. Wilkes! Widowed, her only son dead in the war, her small house perpetually noisy with the foster children who were her livelihood, she had needed her dreams. She had lived her life by comfortable maxims stored like nuggets of coal against the winter.”

¹⁴ Eckert/Laver, 19. Vgl. auch Eckert/Laver, 6f.: „In Bezug auf Mimik ist folgendes Phänomen bekannt: Bei Leuten, die ständig verbittert, frustriert oder angespannt sind, **verfestigt sich der entsprechende Gesichtsausdruck**. Was eigentlich ein flüchtiger, sich ständig neu an die jeweilige Situation anpassender Ausdruck sein sollte, wird zum Dauerzustand. Ein mürrischer, situationsbedingter Gesichtsausdruck wird dann zum mürrischen Gesicht. Das steht dahinter, wenn gesagt wird, von einem gewissen Alter an sei jeder selber für sein Gesicht verantwortlich. Genau dasselbe Phänomen gibt es auch beim Stimmausdruck.“

In Kombination mit dem Sprechverb **murmured**, mit den Markern [soft] [quiet] [difficult to hear clearly], wird in THER 314 die These bestätigt, daß sich Müdigkeit in leisem Sprechen und undeutlicher Artikulation niederschlägt.

“What d’you mean?” Maureen	murmured	drowsily.	THER 314
----------------------------	-----------------	------------------	----------

Das Label **exhausted** bezeichnet körperliche Erschöpfung. In MISSJO 404 besteht eine logische Verbindung zwischen diesem Label und der *ad hoc*-Bildung **end-of-the-working-day**, da sich Müdigkeit und Erschöpfung nach einem anstrengenden Arbeitstag bemerkbar machen können.

An	exhausted	end-of-the-working-day	voice	said, ‘Social Services’ [...]	MISSJO 404
----	------------------	-------------------------------	-------	-------------------------------	---------------

14.2. Rollen- und klischeeabhängige Stimmlabels

Zu der Gruppe von rollen- und klischeeabhängigen Labels gehören **girlish**, **boyish**, **mannish**, **motherly** und **fatherly**. Sie sind natürlich eng mit den Geschlechtsangaben verbunden, enthalten aber anders als diese häufig eine wertende Vergleichsbeziehung.

Ihre akustischen Ausprägungen sind dabei teilweise von stereotypen Vorstellungen abhängig. So wird man mit dem Label **mannish** – zumindest im westlichen Kulturkreis – eine tiefe und dröhnende Stimme assoziieren, während **motherly** stärker eine hohe, sanfte und leise Stimme vermuten lassen könnte. Sicherlich sind diese Labels auch von individuellen Erfahrungen und Vorstellungen abhängig.

14.2.1. *girlish* und *boyish*

Bezogen auf die Stimme bedeuten die Labels **girlish** und **boyish** zunächst völlig wertneutral, daß die Stimmqualität der eines Mädchens oder eines Jungen entspricht. Es handelt sich also um Kinderstimmen, die erheblich höher sind als die Stimmen von erwachsenen Sprechern.

Allerdings treten diese Labels in den Korpustexten in der Regel als Kennzeichnung erwachsener Stimmen auf, so daß hier ein wertender Faktor aktiviert ist, der im allgemeinen negativer Art ist.

Korpusbeispiele

Dies zeigt sich auch im Beispiel CKR 59 deutlich, bei dem das Mädchenhafte der Stimme eines erwachsenen Sprechers durch das Label **high-pitched** verstärkt wird.¹⁵ Der anschließende Kommentar zeigt gleichzeitig den Effekt, den eine solche Stimme am Telefon auslösen kann, nämlich den, daß aufgrund von stereotypen Vorstellungen, eine hohe Stimme als „Kleine-Mädchen-Stimme“¹⁶ interpretiert wird.

My brother's like my own voice is	high-pitched	and	girlish	Telephone solicitors frequently ask to speak to our husbands or request that we put our mommies on the line.	CKR 59
---	---------------------	-----	----------------	---	-----------

In RF 377 handelt es sich hingegen tatsächlich um die Stimmen junger Mädchen. Hier hat das Label **girlish**, vor allem durch die weiteren Stimmbeschreibungen **gaily** und **fresh**, die Aufgabe die Lebensfreude und Energie der beiden Sprecherinnen anzuzeigen. Stimme und Persönlichkeit gehen hier konform, während sie dies in MTP 59 nicht tun und dies zu Fehleinschätzungen führen kann.¹⁷

As they leaned there a	girlish	voice	echoed up	gaily	from the stars leading to the court below. [...]; and	a voice as fresh laughed back.	RF 377
---------------------------	----------------	-------	------------------	--------------	--	---	-----------

¹⁵ Der Text stammt aus Sedaris' Kurzgeschichtensammlung *Me Talk Pretty One Day*, die jedoch die Form eines episodenhaften Romans hat. Deshalb tritt die Thematisierung der Erzählerstimme auch an anderer Stelle in „Go Carolina“ auf: „There was the lisp, of course, but more troubling was my voice itself, with its excitable tone and **high, girlish pitch**.“ (GOCAR 12).

¹⁶ Vgl. hierzu Eckert/Laver, 8, Abb. 4. Eine Klangqualität von Mädchenstimmen scheint auch das Label **thin** zu benennen, das ebenfalls den Marker [high] impliziert und gleichzeitig für geringe Klangfülle steht. Die Kombination kommt in HAND 27: „Over the long field came a **thin girlish** voice“ vor.

¹⁷ Vgl. auch Eckert/Laver, Kapitel 9.4 „Urteile, Vorurteile, Fehlurteile“, 157ff: „Die Persönlichkeitsbeurteilung auf Grund der Stimme kann möglicherweise falsch sein, weil die Stimme eines Sprechers zwar einem Klischee entspricht, aber unter Umständen seine Persönlichkeit nicht dem Klischee [...]“ (157).

Das Beispiel LDJIN 106 zeigt Marys ersten Turn zu Beginn des zweiten Akts von *A Long Day's Journey into Night*. Die Szene und die psychische Befindlichkeit Marys wird in der einleitenden Regieanweisung geschildert: Durch den Alkohol kann sie für einen kurzen Moment die seelische Zerrissenheit dämpfen, ihr Wesen erhält fast etwas Heiteres, das sich auch in der Stimmdarstellung *amused – girlishly* niederschlägt.¹⁸ Durch den Verweis auf die „free youthfulness“ und das „naive, happy chattering schoolgirl“ besteht eine Bedeutungsparallele zum Beispiel RF 377, denn auch hier steht *girlishly* für Unbefangenheit und Sorglosigkeit, letztlich für einen, wenn auch nur kurzen Moment der Emotion JOY.

MARY	(<i>amused –</i>	<i>girlishly</i>).	That foghorn! Isn't it awful, Cathleen?	LDJIN 106
------	-------------------	---------------------	---	--------------

In GP 2200 sind die Labels **warm** und **boyish** positiv konnotiert. **Boyish** trägt aufgrund seiner Definitionen „someone who is boyish looks or behaves like a boy in a way that is attractive“ (DCE) und „(approving) looking or behaving like a boy, in a way that is attractive“ (ALD) eine immanente positive Wertung. Bei **boyish** scheint also mehr die Attraktivität im Vordergrund zu stehen, während **girlish** diese anziehende Wirkung fehlt. Es handelt sich dabei um Lauries habituelle Stimme, die durch den Genitiv „Laurie's“ angezeigt wird. Diese Figur aus *The Garden Party* wirkt durch ihre Stimme nicht nur anziehend, sondern auch freundlich und warmherzig. Die Berührung seiner Schwester, „squeezed his sister too, and gave her a gentle push“, zeigt das Sympathieverhältnis der beiden. Diese Information wird dem Leser nur über Stimme und Körperverhalten mitgeteilt, was zeigt, wie wichtig nonverbale Kommunikation für die subtile Darstellung von Figuren und Figurenkonstellationen in literarischen Texten ist. Das Zögern in der Objektsprache, „Ra-ther“ ergibt sich daraus, daß Laurie von der überschwenglichen Freude seiner Schwester Laura über-rumpelt wird. Es ist aber nicht mit der Stimmbeschreibung verbunden.

Suddenly she couldn't stop herself. She ran at Laurie and gave him a small, quick squeeze. "Oh, I do love parties, don't you?" gasped Laura. "Ra-ther," said Laurie's	warm,	boyish	voice	and he squeezed his sister too, and gave her a gentle push.	GP 2200
--	--------------	---------------	-------	---	------------

¹⁸ [...] *She has hidden deeper within herself and found refuge and release in a dream where present reality is but an appearance to be accepted and dismissed unfeelingly – even with a hard cynicism – or entirely ignored. There is at times an uncanny gay, free youthfulness in her manner, as if in spirit she were released to become again, simply and without self-consciousness, the naive, happy chattering schoolgirl of her convent days.* (LDJIN 106)

14.2.2. *mannish*

Anders wirkt das Label **mannish**, das in LFMG 542 auf eine weibliche Sprecherin angewandt wird. Zwar wird die Frauenstimme dadurch sicherlich als besonders tief und damit als normabweichend gekennzeichnet, aber es geht dem Autor primär darum, durch die Stimme ein insgesamt männliches und aggressives Verhalten der Frau darzustellen. Diese Note wird durch **gruff** und durch die laute Stimme, die mit **shouting** festgesetzt wird, verstärkt. Hier wirkt die stereotype Assoziation des Männlichen mit dem Aggressiven. Verhält sich eine Frau auf diese Weise, wird dies in der Regel als nicht ihrer Natur entsprechend und damit als unattraktiv empfunden.

Staika gerät in dieser Szene über soziale Ungerechtigkeiten in Rage.¹⁹ Dabei ist die Stimme auf der einen Seite situationsgebunden der Ausdruck von ANGER, auf der anderen Seite aber auch Teil ihrer Natur. Die handlungsbeschreibenden Verben „plunging“ und „slamming“ sind weitere Anzeichen dafür, daß Staika ein eher grober Mensch ist. Auch die Beschreibung ihres Aussehens tragen dazu bei, denn ihre Figur ist „broad and huge“, ihre kuriose Kleidermischung, darunter das Tragen des „man’s undershirt“, das lexikalische Kohäsion mit dem Stimmlabel **mannish** zeigt, zeichnen einen „unweiblichen“, aber für den Leser sehr präsenten Charakter.

[...] Staika was shouting in a	gruff,	mannish	voice, plunging the iron on the board and slamming it on the metal rest. [...] She was flaming with anger and with pleasure at herself, broad and huge , a golden-headed woman who wore a cotton cap laced with pink ribbon. She was barelegged and had on black gym shoes , her Hoover apron was open and her great breasts , not much restrained by a man’s undershirt , hampered her arms as she worked a the kid’s dress on the ironing board.	LFMG 542
---------------------------------------	---------------	----------------	--	----------

14.2.3. *motherly* und *fatherly/paternally*

Die Labels **motherly** und **fatherly** beziehen sich auf bestimmte Rollenklischees, die auch an den beiden Stimmbeispielen deutlich zu erkennen sind. Die Stimme der Hildegard in BACH 19 ist **indulgent** and **motherly**. Nachsichtigkeit, und damit Weichheit und Sanftheit des

¹⁹ Sie „besetzt“ mit ihren sechs Kindern samt Bügelbrett das Wohlfahrtsbüro, um dort nicht für die Stromkosten aufkommen zu müssen. Gleichzeitig hat sie eine Reihe von Zeitungsreportern bestellt, um öffentlich gegen ihre schlechte Lebenssituation zu protestieren.

Charakters, werden typischerweise mit Frauen und insbesondere mit Müttern assoziiert. Dabei ist **motherly** im Beispiel negativ besetzt, denn die Figur verhält sich nicht gegenüber ihrem Kind, sondern gegenüber ihrem Partner in dieser mütterlichen Weise und behandelt ihn mit diesem mütterlichen Ton. Der Leser weiß bereits, daß Hildegard die versorgende Funktion der Partnerschaft übernommen hat: “For two years he had washed his socks and darned them, counted his laundry, did his Saturday shopping, went abroad with him, slept with him, went to the theatre with him” (17). Die Reflexion über den Bruch der Beziehung kreist um die Bemerkung Hildegardes „I know, darling, you’re a genius“, die eben in diesem nachsichtigen, mütterlichen Ton dargebracht, und nicht mit dem tatsächlich vom Mann erwarteten bewundernden Ton. Die Mütterlichkeit der Hildegard zeigt sich also in der Beschreibung ihres Verhaltens, aber auch in ihrer Stimmbeschreibung, die damit die wichtige Funktion der Figurencharakterisierung übernimmt.

[...] So that, when he remonstrated against her obtaining the theatre tickets, and told her he could perfectly well get them – ‘I’m not an imbecile’ – and she replied, ‘I know, darling, you’re a genius’ – he decided to end the affair with this admirable woman. For it was an	indulgent	and	motherly	tone of voice	which told him he was a genius, and he saw himself being cooked for, bought for, thought for, provided for, and overwhelmed by her in the years to come.	BACH 19
--	------------------	-----	-----------------	---------------	--	------------

Mit Rollenstereotypen spielt auch das Beispiel HAM 260. Chief Constable Sandford, der in Innes’ *Hamlet, Revenge!* die Ermittlungen zu den Mordfällen übernimmt, ist schon aufgrund seines Titels als Respektsperson wahrzunehmen. In seinen einleitenden Worten zur Schilderung des Tathergangs vor den versammelten Beteiligten bringt er eine Zusammenfassung der letzten Zeit als „trying time“ mit einer Stimme dar, die sehr vielschichtig auf seinen Charakter anspielt. Addiert man die Informationen, so ergibt sich das Bild eines höflichen, zurückhaltenden Mannes, bei dem jedoch das zentrale Charakterelement **fatherly**, d.h. zum einen beschützend zum anderen bestimmend, in seiner Stimme anklingt.

‘I am sure,’ said Colonel Sandford, square before the fireplace and speaking in a	politely diffident	yet	discreetly fatherly	way,	‘that it has been a very trying time for you all – very trying indeed.	HAM 260
---	-------------------------------	-----	--------------------------------	------	--	------------

Als synonymes Lexem wird **paternally** in STR 17 eingesetzt. Hier hat die Stimmqualität eindeutig eine pragmatische Funktion, denn durch den väterlichen Ton möchte Anthony ein Vertrauensverhältnis suggerieren, um Tench zur Mitteilung seiner Gedanken zu bewegen. Als dies nicht gelingt, ändert er seine Strategie von freundlichem Zureden hin zu einem kalten Befehlston, der durch das metaphorische Label **stonily** markiert ist. Die semantische Tiefenstruktur dieses Labels zeigt durch die Marker [- friendliness] und [- pity] (DCE) die negative Haltung des Sprechers. Auch die jeweilige Objektsprache ändert sich. Während „Come, out with it, Tench!“ eine lockere, fast spielerische Note trägt, und damit den Imperativ kaschiert, ist „You must“ ein extrem unhöflicher Befehl.

ANTHONY. Out with it, then! TENCH. I know – from my own father, sir, that when you get on in life you de feel things dreadfully – ANTHONY.	[<i>Almost paternally</i>]	Come, out with it, Tench!	STR 17
TENCH. I don't like to say it, sir. ANTHONY.	[<i>Stonily</i>]	You must.	

14.3. Diatopische Angaben

14.3.1. Nationale und regionale Herkunft

Autoren möchten meist ein vielfältiges Bild der Welt vermitteln, weshalb sie die in der realen Welt präsenten Unterschiede der Menschen bezüglich ihrer Lebenssituation, ihres Aussehens und auch ihrer Stimme in ihren Texten widerspiegeln. Teil der menschlichen Stimme ist immer auch der mehr oder weniger stark ausgeprägte Hinweis auf die regionale Herkunft des Sprechers, sei es in Form einer nationalen Varietät, wie **British** and **American English**, sei es in Form eines regionalen Dialekts, wie beispielsweise einem **Northern** oder **Southern accent**. Diese *community qualities* vermitteln dabei zwei Aspekte. Zum einen stechen in der gesprochenen Sprache zunächst Aussprachevarianten und unterschiedliche syntaktische und semantische Eigenarten eines Dialekts heraus. Zum anderen kann Dialekten und Varietäten eine besondere Stimmqualität²⁰ eigen sein.

Die Kennzeichnung von Dialekten oder Akzenten in geschriebenen Texten kann durch eine markierte Objektsprache geschehen. Dabei werden die graphologischen Darstellungs-

²⁰ Wie beispielsweise die Nasalisierung im Amerikanischen Englisch. Vgl. dazu auch die Fußnoten 8 und 9 im Kapitel „Forschungsbereich“.

möglichkeiten der Standardsprache abgewandelt, um Dialektmerkmale zu kennzeichnen. Allerdings wird man durch diesen „EYE-DIALECT“²¹ nur ein annähernd realistisches Bild schaffen können:

The graphological rendering of dialect is so much a matter of impressionistic convention that it is scarcely pertinent to criticize an author for lack of realism in this field. A person unfamiliar with West Country and Yorkshire speech would be hard put to it to reconstruct the actual vowels and consonants of those dialects from examples like these:

‘And how long hev this news about me been knowed, Pa’son Tringham?’
[Thomas Hardy, *Tess of the D’Urbervilles*, Ch I]²²

Diese graphologische Darstellungsweise von Dialekten, Akzenten und Idiolekten²³ versucht sicherlich, dem Leser ein realistisches Abbild zu vermitteln. Allerdings muß beachtet werden, daß die Abweichung von der Standardschreibweise in der Objektsprache für den Leser – besonders wenn er mit einem Dialekt nicht vertraut ist – eine Lese-Erschwerung mit sich bringt. Wesentlich ökonomischer und lesefreundlicher ist deshalb die einmalige Kennzeichnung von Dialekten, Akzenten und Varietäten in der Metasprache. Zudem ist diese in einem gewissen Sinn neutraler, denn die objektsprachliche Markierung geht häufig damit einher, daß „non-standard speech is typically associated with objects of comedy and satire: characters whom we see from the outside only.“²⁴ Dies findet bei der metasprachlichen Markierung nicht statt, Labels wie **British** oder **American** dienen hier der Sprecheridentifikation und nicht der individuellen Charakterisierung.

Korpusbeispiele

Die folgenden Korpusbeispiele, die den Sprecher einer bestimmten Sprechergemeinschaft zuordnen und damit Hinweise auf den *regional origin* geben, sind selbstredend, und können in einer unkommentierten Auflistung stehen. Es kommen dabei Nationalitäten-Labels wie **British**, **American** und **Italian** vor, wobei es sich bei den ersten beiden Labels um die Kennzeichnung von Varietäten des Englischen handelt, während **Italian** den Sprecher

²¹ Leech/Short, 168

²² Leech/Short, 169. Gerade Autoren wie Emily Brontë und Thomas Hardy, aber auch Shaw, kennzeichnen den Dialekt ihrer Figuren häufig in der Objektsprache.

²³ Zur Differenzierung von „dialect“ und „accent“ vgl. Traugott/Pratt, 314 und von „dialect“ und „idiolect“ vgl. Leech/Short, 167

²⁴ Leech/Short, 170

hingegen als Italiener kennzeichnet, der in *The Talented Mr Ripley* mit den restlichen, englischsprechenden Figuren kontrastiert²⁵.

Das Label *Negro* in COHTR 46 benennt eine ethnische Zugehörigkeit, benennt aber ebenfalls eine Aussprachevarietät, die in der Replik zudem in der Objektsprache explizit markiert wird.

[...] when the phone rings and I hear this	British	voice	saying, "Hallo, Louise, this is Laurence Passmore."	THER 163
'Hello!' the	American	voice	said out of the semi-darkness of the hall. 'Dickie? It's Freddie!'	MRRIP 120
'Signor Greenleaf?' asked the	Italian	voice		MRRIP 132
(A phone is ringing in hall. A	Negro	voice	answers: "Mistuh Polly's res'dence.")	COHTR 46

Zudem treten Angaben wie **Southern accent**, **Kerry accent** und **West Country accent**, die die dialektalen Merkmale auf ein eingeschränkteres Gebiet festlegen.

The other day, at this very table, they immortalized the pathetic obese woman with the	Southern	accent,	who often sits as long as they do at breakfast [...]	DAISY 765
Her expression was solemn. "Ladies and gentlemen," she said, in a	Kerry	accent	"we have received a request from a passenger for a public recitation of the Act of Contrition. Is there any priest on board who would be willing to lead us in prayer?"	SW 206

She had a trace of a	Northern	accent,	Yorkshire	I thought.	SW 71
----------------------	-----------------	----------------	------------------	------------	-------

Die folgende Zweifachmarkierung in LJ 9 kombiniert das metaphorische Label **flat**, das für geringe Tonhöhenbewegung steht, die als Konsequenz kaum die Emotionen des Sprechers verrät, und das diatopische Label **northern**, mit dem der Sprecher dem nordenglischen Dialektgebiet zugeordnet wird²⁶. Dabei kann **flat** eine individuelle Stimmqualität oder Teil des Intonationsmusters des nördlichen Dialekts sein.

²⁵ Das Beispiel MRRIP 198 legt dar, wie eine italienische Stimme auf einen amerikanischen Muttersprachler wirken kann: „‘Who?’ Pietro interrupted with that **irritating Italian belligerence** in conversation that was **doubly irritating in English.**“ Die Beschreibung spielt auf die bei Italienern generell höhere Lautstärke und das schnelle Sprechtempo an, die für Nicht-Italiener häufig aggressiv wirken. Wenn diese Charakteristika dann auf eine Fremdsprache übertragen werden, wird dies als extrem normabweichend empfunden. Darauf zielt der Kommentar „doubly irritating in English“. Hier zeigen sich kulturabhängige Stimmnormen.

²⁶ Mit einer **northern voice**, d.h. den nördlichen Dialektmerkmalen Englands, verbindet man eine Reihe von Aussprachevarianten wie z.B. den Gebrauch von /U/ oder Varianten für /V/ oder die Kürzung des Langvokals

Shuddering in his efforts to repress a yawn of nervousness, he asked in his	flat	northern	voice.	LJ 9
---	-------------	-----------------	--------	------

Die Kombination von diatopischer Angabe – **South London** – und dem Label **flat** findet sich auch in FC 75. Dazu tritt noch die Stimmqualität **nasal**. Es handelt sich im Textbeispiel um die kurze optische und akustische Momentaufnahme einer Nebenfigur in *The Fifth Child*, der Harriet in der geschlossenen Anstalt begegnet, aus der sie ihren Sohn Ben zurückholen möchte. Keine andere Figur wird in diesem Roman mit einer derartig ausführlichen habituellen Stimmangabe versehen. Es geht hier jedoch nicht um eine psychologisierende Figurendarstellung, sondern um die Wiedergabe von Harriets Eindrücken an diesem düster beschriebenen Ort²⁷, zu dem die monotone, nasale Stimme ihren Beitrag leistet, da auch sie negative akustische Parameter trägt. Die diatopische Angabe hat deshalb keine weitere Bedeutung.

He was an ordinary young man, though worn down in a general way; taken bit by bit, hands, face, eyes, he was unremarkable, but there was something desperate about him, as if he contained anger, or hopelessness. ‘You can’t be here,’ he said, in a flurried indecisive way. ‘We don’t have visiting days here.’ His voice was	South London,	flat,	and	nasal.	FC 75
--	----------------------	--------------	-----	---------------	-------

Eine Kombination aus metasprachlicher Akzentangabe und objektsprachlichem „eye-dialect“ – mit „an’t“, „foind“ und „foinal“ – zeigen die beiden Beispielen aus *Lettice and Lovage*, in denen Lettice bewußt diesen Akzent imitiert, als sie gegen Ende des Stücks in die Rolle von King Charles’ „hapless executioners“ (LL 68) schlüpft.

LOTTE: (<i>Swiftly</i>) Do not strike until I extend my hand so. LETTICE:	(<i>West Country</i> accent)	Nay, I will not, an’t please your Majesty.	LL 68
LETTICE: [...]	(<i>West Country</i> accent: confidential)	Excuse me, your Majesty. I foind I am without my foinal trappings [...]	LL 69

/A/: „We cross from the south to the linguistic north at the point where we pass the northern limits (in broad local accents) of the FOOT-STRUT Split and of BATH Broadening [...]. In a northern accent, then, *put* and *putt* are typical homophones, [pUt], while *gas* and *glass* rhyme perfectly, [gas, glas].“ Wells, *Accents of English*, 349.

²⁷ „[...] and went on into the dark caverns of a corridor that had small ceiling lights all along it, hardly disturbing the gloom. There was a smell of disinfectant. Absolute silence.“ (FC 74).

Auch in STR 10 ergänzen sich Objekt- und Metasprache, allerdings wird in den Beispielen als *Strife* nicht der Akzent, sondern die Herkunft des Sprechers beschrieben, die aber die erstere einschließt. Die Regieanweisung *A pure Welshman* spiegelt den Ort des Geschehens wieder, denn die Verhandlungen finden in der Nähe der walisischen Grenze statt. Thomas, ein „old man with a grey moustache, full beard, and weatherbeaten, bony face [...]“ (STR 9/10) vertritt dabei den walisischen Teil der Arbeiterschaft, während Green Engländer ist.

Thomas.	[<i>A pure Welshman</i>]	No, sir, an' what I say iss —	STR 10
Green.	[<i>An Englishman</i>]	If I'd been listened to, gentlemen —	STR 14

14.3.2. Gradangabe des Akzents durch *thick* und *slightly*

Die Texte differenzieren zwischen unterschiedlich starken Ausprägungen eines Akzentes. Während der Sprecher in THER 230 bzw. der Sänger in CAL 36 mit sehr starkem irischem bzw. amerikanischen Akzent²⁸ spricht, so ist der amerikanische Einschlag in SW 9 durch den Downtoner *slightly* abgeschwächt. Auch der Akzent des Nicht-Muttersprachlers in SW 95 wird ähnlich markiert.

“Are you the young blackguard who's been pesterin' my daughter,” he demanded in a	thick	Irish	accent.		THER 230
He jumped from the tree and took the sledge in his stinging hands and swung it, bisecting the block cleanly for once. He began to chant a Negro work song in a	thick	American	accent,	striking the wedge at the end of each line. Take this hamm – or Carry it to the cap – tain.	CAL 36

Her voice was strong but melodious	slightly	American	in accent	but with a trace of something else he could not identify.	SW 9
A voice whose English is impeccable, and only	slightly tinged with a	German	accent	is speaking.	SW 95

²⁸ Bei CAL 36 besteht eine semantische Verbindung zwischen dem „Negro work song“ und dem **thick American accent**. Cal nimmt während seiner schweren Arbeit durch das Lied gleichsam die „Rolle“ eines unterdrückten Sklaven an. Um dem ganzen Authentizität zu geben, nimmt er einen entsprechenden Akzent an, von dem er glaubt, er würde zu dieser Sprechergruppe gehören.

Auf das Beispiel SW 198 wurde schon im Kapitel zur Aussprachemarkierung eingegangen, da hier aber auch ein **Germanically accented English** thematisiert wird, wird es der Vollständigkeit halber aufgeführt. Dieses Beispiel beschreibt denselben Sprecher wie in SW 95. Da hier der deutsche Akzent aber wesentlich stärker durch „biting off the consonants [...]“ und „precise accent“ gekennzeichnet ist, muß eine gewisse Inkonsequenz in der Darstellung festgestellt werden, da der Akzent in SW 95 kaum wahrgenommen wird.

On the rostrum, a man with a pale face and a skullcap of blond hair was speaking into the microphone in	Germanically	accented	English,	biting off the consonants and spitting them out as if they were pips , gesturing occasionally with a black-gloved hand. [...] Von Turpitz continued to read his paper in the same relentlessly precise accent, without pause or hesitation.	SW 198
---	---------------------	-----------------	----------	---	--------

14.3.3. Darstellung von indischen und chinesischen Stimmen

Das Korpus enthält Texte des anglo-indischen Autors Salman Rushdie und der sino-amerikanischen Autorin Amy Tan. In ihren Texten versuchen sie den Stimmklang bestimmter, amerikanischen und europäischen Ohren wenig vertrauter Akzente Indiens und Chinas darzustellen.

In MC 62 beschreibt Rushdie den Rhythmus des Urdu, einer der zahlreichen Varietäten Indiens. Es scheint sich dabei um eine Sprache zu handeln, die einen abgehackten, staccatoartigen Rhythmus aufweist. Dieser wird durch die kursiv gedruckten, onomatopoetisch wirkenden Wörter „*Talaaq!* [...]“ und den Vergleich mit einem **thunderclap sound** vermittelt. Der klangvergleichende Marker [thunder] tritt bei den Klanglabels **rumbling**, **booming** und **growling** auf, so daß durch diese Analogie eventuell ein zusätzlicher Hinweis auf die Klangqualität der typischen Stimme eines Urdu-Sprechers liegt. Rushdie zeigt, daß die Wörter der Objektsprache auch ohne die Kenntnis ihrer Bedeutung, Sinn tragen, da der Stimmklang der Sprecherin etwas Negatives impliziert. Das „I divorce thee. [...]“ zeigt, vorgetragen mit dieser Stimme, Haß und Wut. Es überlappen sich also Charakteristika, die von dem typischen Klang des Urdu abhängen, und emotionale bzw. attitudinale Bedeutung in der Stimme der Sprecherin.

<i>Talaaq! Talaaq! Talaaq!</i>	The English lacks the	thunderclap	sound	of the Urdu ,	and anyway you know what it means. I divorce thee. I divorce thee. I divorce thee.	MC 62
------------------------------------	-----------------------	--------------------	--------------	----------------------	--	----------

Amy Tan stellt in *The Joy Luck Club* die charakteristischen Laute des Peking-Akzents dar. Auch sie greift auf lautmalerische Wörter zurück. Dabei steht **shrrhh-shrrhh** für eine starke Reibekomponente, ist also ähnlich wie die Labels **grating**, **creaking** oder **rasping** zu interpretieren. Das metaphorische Label **watery** ist nur schwer zu interpretieren. Eventuell kann darunter ein stetiger Tonhöhenwechsel verstanden werden, der die Idee des sich immer in Bewegung befindlichen Wassers suggeriert.

Die Stimme wird aus der Perspektive eines Kindes wahrgenommen, für den die ungewohnte Klangqualität besonders befremdlich klingen muß, die zudem durch das Element der Reibung etwas Aggressives in sich trägt. Durch das wertende Label **strange** wird dies deutlich gemacht.

And then the paper bird flew away and in front of me were two ladies. I remember them because one lady made	watery	“shrrhh, shrrhh”	sounds.	When I was older, I came to recognize this as a Peking accent , which sounds quite strange to Taiyuan people’s ears. [...]	JLC 42
Huang Taitai whispered in her		shrrhh-shrrhh	voice	that perhaps I had an unusually bad <i>pichi</i> , a bad temper.	JLC 42

An einer anderen Stelle des Romans beschreibt Tan die Stimmen von Amerikanern mit dem onomatopoetischen **habba-habba**. Auch hier zeigt sich, daß zwar die Worte nicht verstanden werden, daß aber allein der Klang einer Stimme zu Reaktionen des Hörers führen kann („make my face turn red“).

Oh, I hated the American air force officers who said	habba-habba	sounds	to make my face turn red.	JLC 14
--	--------------------	--------	---------------------------	-----------

14.3.4. Imitation von Akzenten und *code-switching*

Akzente werden in den Texten von Figuren mitunter auch imitiert, um sich Akzentsprechern anzupassen oder um diese zu karikieren. Der Roman *Midnight's Children* von Salman Rushdie, beschreibt an drei Stellen ein *code-switching*. Die hindusprechende Familie der Ich-Erzählerfigur wechselt immer dann in den „Oxford drawl“ wenn Engländer anwesend sind. Dabei ist immer ein Funken Spott vorhanden, was sich an den Begriffen **hideous mockery** (*mockery*: „when someone laughs at someone or something or shows that they think they are stupid“ DCE) und **apeing** („to copy the way someone speaks or behaves in order to make fun of them“ DCE) zeigt. Zudem zeigt sich an der wiederholten Beschreibung dieser Stimmqualität lexikalische Kohäsion.

'Tell me, Mr Methwold,' Ahmed Sinai's voice has changed , in the presence of an Englishman it has become a	hideous	mockery	of an Oxford drawl ,	'why insist on the delay?'	MC 96
--	----------------	----------------	-----------------------------	----------------------------	-------

Every evening at six they are out in their gardens, celebrating the cocktail hour, and when William Methwold comes to call they slip effortlessly into their		imitation	Oxford draws;		MC 99
---	--	------------------	----------------------	--	-------

And my father –	apeing	Oxford drawl,	anxious to impress the departing Englishman – responded with, 'Actually, old chap, ours is a pretty distinguished family, too.'		MC 140
-----------------	---------------	----------------------	---	--	--------

Auch in anderen Korpustexten wechseln Sprecher in eine andere Varietät. In SW 33 wechselt Morris Zapp von seiner normalen amerikanischen Sprechstimme hin zu einem **Irish brogue**, als er voller Freude erfährt, daß er seinen ehemaligen irischstämmigen „landlord“ Dr O'Shea begegnen wird.

Moris Zapp performed a little jig of excitement. "It's him, it's him!" he cried,	in a rough imitation of an	Irish brogue.	"It's himself, my old landlord! Mother of God, won't he be surprised to see the pair of us."		SW 33
--	-----------------------------------	----------------------	--	--	-------

In Mrs Warrens großem Monolog im 2. Akt von Shaws *Mrs Warren's Profession* wechselt diese von ihrer „kultivierten“ Stimme in ihre **natural tongue – the dialect of a woman of the people**. Damit ist eigentlich keine diatopische, sondern eine diastratische Angabe verbunden, die Mrs Warrens niedere soziale Herkunft erkennen läßt. Da es sich hier – wie in den anderen Beispielen – um *code switching* handelt, wird das Beispiel MWP 1732 hier mit aufgeführt.

MRS WARREN. You! youve no heart.	[<i>She suddenly breaks out vehemently in her natural tongue – the dialect of a woman of the people – with all her affectations of maternal authority and conventional manners gone, and an overwhelming inspiration of true conviction and scorn in her.</i>]	Oh, I wont bear it: I wont put up with the injustice of it. What right have you to set yourself up above me like this? [...]	MWP 1732
-------------------------------------	--	--	-------------

Dasselbe Phänomen läßt sich bei Mrs Warren am Ende des Stücks erkennen. Auch hier findet der Wechsel in den Dialekt in einem emotional aufgeladenen Moment statt. Immer dann, wenn Mrs Warren in direkte Konfrontation mit ihrer Tochter Vivie gerät, und dabei die Emotion ANGER zu Tage tritt, findet der Stimmwechsel statt.

MRS WARREN.	[<i>lapsing recklessly into her dialect</i>]	We're mother and daughter. I want my daughter. Ive a right at you. Who is to care for me when I'm old? [...]	MWP 1753
-------------	--	--	-------------

14.4. Diastratische Angaben

Zu den sprecherbezogenen Stimmerkmalen gehören auch solche, in denen sich der soziale Stand des Sprechers manifestiert.²⁹ Fiktionale Texte, insbesondere Romane, beschäftigen sich ja *per definitionem* mit gesellschaftlichen Zuständen und Beziehungsgeflechten. Deshalb verwundert es nicht, daß explizit – durch Labels oder beschreibende Vergleichsbeziehungen – auch Hinweise auf schichtspezifische Aspekte gegeben werden. Dabei werden die dem Sprecher zugehörigen Merkmale auf die Stimme übertragen. Diese Übertragung ist wiederum von kulturellen Faktoren und stereotypen Assoziationen abhängig. Wieder ist kaum genau zu definieren, mit welchen akustischen Eigenschaften beispielsweise eine **upper-class voice** ausgestattet ist. In erster Linie verbindet man damit das prestigevolle *Standard English*, das „natively by British people who can be regarded as being at the ‘top’ of the social scale“³⁰ gesprochen wird, also eine Aussprachevariante und weniger einen Stimmklang.

²⁹ Bei Laver fallen diese Angaben unter den Bereich „social status“.

³⁰ Trudgill, *Dialects*, 6. Allerdings ergibt sich hier ein Problem hinsichtlich der Beziehung von Stimmbeschreibung und *Standard English*, denn „[t]he dialect with the greatest prestige is Standard English, which has slightly different forms in different parts of the English-speaking world. It can be spoken with any kind of accent or pronunciation.“ (Trudgill, *Dialects*, 5). Trudgill unterscheidet zwischen *dialect* und *accent*: „Accent simply refers to pronunciation. [...] Your dialect, on the other hand, has to do also with the grammatical forms that you use, as well, perhaps, as any regional vocabulary that you employ“. (7). Die Aussprache ist für das Standard English also weniger entscheidend, als grammatische Formen. Dennoch scheinen Labels wie **cultivated** oder **upper-class** nicht auf die Verwendung „richtiger“ grammatischer Strukturen zu verweisen, da sie als Modifikationen für **voice** sicherlich auf die Aussprache bezug nehmen. Demzufolge kann die Abweichung von

14.4.1. *cultured, cultivated, educated und scholarly*

Bei den Zweifachkombinationen zeigt sich, daß jeweils eine bestimmte Klangeigenschaft mit einem bestimmten sozialen Merkmal kombiniert wird, dessen Ausdruck oder dessen Teil es ist. Eine **cultured voice** wird vom Autor in THER 14 mit dem Label **soft** kombiniert, was verdeutlicht, daß eine leise Sprechweise im Gegensatz zum lauten Sprechen als kultiviert empfunden wird.³¹ Geht man von der denotativen Bedeutung von **cultured** aus, „intelligent, polite, and interested in art, literature, music etc“ (DCE) , so fällt es schwer zu sagen, wie sich die genannten Attribute, die ja die Persönlichkeit und Interessen eines Menschen beschreiben, in der Stimme manifestieren. Doch auch in einem der Beispielsätze des DCE erscheint das Label in einer Stimmbeschreibung: „*His voice was cultured and unmistakably English*“. Dies zeigt, daß die Übertragung von Persönlichkeitsattributen auf die Stimme ein tief im Sprachgebrauch verankertes Phänomen darstellt.

Der in **cultured** enthaltene Marker [polite] spiegelt sich in dieser Textpassage auch in der Mimik der beschriebenen Figuren wieder, deren „kind smiles“ ebenfalls eine Ebene nonverbaler Kommunikation darstellen. Dabei ist das „Lächeln [...] Ausdruck freundlicher Kontaktbereitschaft“³².

Everything was white and silver, stainless and gleaming in the diffused light, and the medical staff welcomed me with kind smiles and	soft	cultured	voices.	THER 14
--	-------------	-----------------	---------	---------

Welche Züge eine **cultivated voice** *nicht* aufweist, kann dem Beispiel OS 82 entnommen werden. Da die Imitation eines irischen Akzents vom Sprecher nicht überzeugend wirkt („in a broad and unconvincing Irish accent“), folgert die Figur, daß in der normalen Sprechstimme, der **light, carefully cultivated voice**, kein Hinweis auf regionale oder soziale Herkunft („no hint to background or family“) vorhanden ist. Dies bedeutet im Umkehrschluß, daß eine **cultivated voice** keine oder kaum dialektale Färbungen enthält. Auch hier scheint der Fokus

der *Received Pronunciation* für diese Stimmen nicht allzu groß sein, auch wenn der Standardsprecher regionale Färbungen zeigt. Dies bestätigt im Grunde auch Trudgill: „In fact, most people who speak Standard English do so with some form of regional pronunciation, so that you can tell where they come from much more by their accent than by their grammar or vocabulary. There is only a small minority of the population, perhaps 3 to 5 per cent, who speak Standard English with the totally regionless accent we sometimes call the ‘BBC’ accent. Here again, the further down the scale you go, the more regional differences in accent will you find. The upper classes who speak with a ‘BBC’ accent do not betray their geographical origins at all when they speak, although of course they do give lots of clues about their social origins! People of more middle-class background will tend to have more of a regional accent [...]“ (7).

³¹ Allerdings darf die Stimme weder zu laut noch zu leise sein. Beides wird als Normabweichung registriert. Vgl. Eckert/Laver, 42

³² Eibl-Eibesfeldt, 565

auf Aussprachemerkmalen zu liegen, die der der Standardsprache entsprechen – in Kontrast zu einem **broad** [...] **Irish accent**. Durch das prämodifizierende **carefully** wird deutlich, daß der Sprecher seine Stimme bewußt steuert. Das metaphorische Label **light** zeigt durch den Marker [quiet] eine Parallele zum Beispiel THER 14, zudem verweist es mit [cheerful] in diesem Fall, auf eine Charaktereigenschaft, die sich in der habituellen Stimme des Sprechers verankert hat.

Die Stimme Declans aus P.D. James *Original Sin* hat an dieser Stelle die Funktion, Spannung zu erzeugen.³³ Der Leser wird in die Gedanken seiner Geliebten, Claudia, geführt, und erfährt durch die indirekte Gedankendarstellung, daß sie selbst nur wenige Informationen zu Declans Vergangenheit besitzt. Die Passage wird eingeleitet durch „She knew nothing about his past“, und die folgenden Mutmaßungen, „It was difficult to imagine him with an orthodox past life, parents and siblings, school, a first job. It sometimes seemed to her that he was an exotic changeling [...]“ (OS 82) spiegeln die gleiche Unbestimmtheit wie die Stimmcharakterisierung. Die Figur ist nicht greifbar, der Mangel an konkreter Information wirkt jedoch gerade auf die Neugier des Lesers.

She knew nothing about his past. Once he had said in a broad and unconvincing Irish accent , “Sure, aren’t I just a poor Tipperary boy, my ma dead and my pa off God knows where,” but she didn’t believe it.	There was no hint to background or family in his	light,	carefully	cultivated	voice.	OS 82
--	---	---------------	------------------	-------------------	--------	-------

Bei Stimmangaben, die sich auf sozialen Status beziehen, kann auch mit Stereotypen gearbeitet werden. Im DD 374/75 werden die Sprechermerkmale **educated** und **a little pedantic** auf die Stimme der Figur projiziert und ein Vergleich mit der Stimme eines **schoolmasters** gezogen. Dabei wird auf unbewußt gespeichertes, stereotypes Wissen zurückgegriffen, das einem **schoolmaster** die Eigenschaften **educated** und **pedantic** zuordnet, wobei das letztere, an sich negativ konnotierte Label durch den Downtoner *a little* abgemildert wird. Diese Stimmcharakterisierung besteht also gleichzeitig aus einem Vergleich, der in den Bereich der *speaker’s profession* zielt. Über den eigentlichen Klang der Stimme wird in dieser Beschreibung nichts ausgesagt, vorstellbar ist aber eine überdurchschnittliche Lautstärke, mit der der Sprecher Autorität signalisiert, und eine präzise Artikulation, in der sich das Label **pedantic** spiegeln könnte.

³³ Diese Funktion der Stimmbeschreibung in *crime stories* wurde schon an anderer Stelle erwähnt.

Die Stimmbeschreibung lebt jedoch vom Kontrast mit der äußeren Erscheinung der Figur. Es handelt sich um einen „tramp“ (DD 374), dessen etwas heruntergekommene Erscheinung klischeebedingt zunächst einmal nicht mit Begriffen wie **pedantic** oder **schoolmaster** in Verbindung gebracht wird. Die Mutmaßung über die Vergangenheit, die sich anhand seiner Stimme ablesen lassen („that might have once belonged [...]“) geben dieser Figur, die im Geschehen nur eine Nebenrolle einnimmt, eine tiefere Dimension als dies bei Nebenfiguren üblich ist.³⁴

The voice that answered him was	educated,	a little pedantic,	a voice,	he thought that might have once belonged to a schoolmaster .	DD 374/75
---------------------------------	------------------	---------------------------	----------	---	--------------

Das Label **scholarly** ist semantisch mit den Lexemen **educated** und **schoolmaster** aus DD 374/75 verbunden.³⁵ Die semantische Verknüpfung von **scholarly** mit **grave** basiert wiederum auf stereotypen Vorstellungen. Dabei steht das Adjektiv **grave** für „looking or sounding quiet and serious, especially because something important or worrying has happened“ (DCE) bzw. „(of people) serious in manner, as if sth sad, important or worrying has just happened“ (ALD). Im Beispiel OS 469 rückt der Marker [serious] als permanente (stereotype) Charaktereigenschaft eines Gelehrten in den Vordergrund. Die Marker [sad] und [worry], die auf die Emotion SADNESS bzw. FEAR verweisen, sind hier getilgt.

He would stand there watching while old Goodfellow the sexton and the undertaker's men tilted the coffin into that neatly accommodating pit, hearing the soft thud of Norfolk earth on the lid, listening to his father's	grave	scholarly	voice	as the breeze lifted his greying hair and billowed his surplice.	OS 469
---	--------------	------------------	-------	--	-----------

³⁴ In der Tat wird diese Tiefe der Figur, die bei der Einführung der Figur aus der Stimme zu lesen ist, durch die weise Lebensansicht des Tramps bestätigt:

„Dagliesh said: ‘How long have you been living this life?’

‘Nearly twenty years now, sir. Most tramps are pitiful because they are slaves of their own passions, usually drink. A man who is free of all human desires except to eat, sleep and walk is truly free.’” (DD 381)

³⁵ Es handelt sich hier ebenfalls um einen Roman von P.D. James. Der Einsatz gleicher oder ähnlicher Labels in mehreren Romanen einzelner Autoren, läßt darauf schließen, daß diese sich ein eigenes Stimmrepertoire schaffen, das immer wieder neu arrangiert werden kann. Ob ähnliche Stimme dann auch mit ähnlichen Charakteren verbunden werden, müßte an anderer Stelle genauer untersucht werden.

14.4.2. *aristocratic* und *patrician*

Neben den oben genannten Labels, die nur indirekt auf die soziale Herkunft des Sprechers verweisen, gibt es einige Labels, die direkt eine spezifische Gesellschaftsschicht nennen. Auch für sie gilt, daß ein mit Labels wie **aristocratic** oder **upper-class** verbundener Stimmklang teilweise von den persönlichen Assoziationen der Leser abhängt. Sicherlich spielt die Aussprachevariante eine wichtige Rolle, und die zur Lautstärke gemachten Beobachtungen gelten wohl auch hier.

Korpusbeispiele

Die Labels **aristocratic** und **patrician** können als Synonyme betrachtet werden. Im Korpusbeispiel FAMPO 183 scheint das Label **fine** auf eine nicht zu laute Stimme hinzuweisen.

In a	fine,	aristocratic	tone	she demanded that each should bring a bottle of beer.	FAMPO 183
------	--------------	---------------------	------	---	-----------

Bei diesem Beispiel ist aber die Einbindung in den Gesamtkontext und das kohäsive Element der Stimmstellung zu beachten. Elsie's Stimme wird zuvor mit den Labels **cultivated, melodious and restrained** (FAMPO 182) und **beautiful voice** (FAMPO 182), später als **lovely voice** (FAMPO 183) markiert, wobei der Kontrast zwischen dem kräftigen, bäurischen Aussehen der Figur und ihrer Stimme im ersten Beispiel als Ausgangspunkt der Geschichte zu werten ist, da er die Neugierde der Erzählerfigur weckt, und letztlich die Aufmerksamkeit des Lesers steuert.

She told me she had a job in London as a domestic helper and nursemaid. She looked as if she had come from a country district – her very blonde hair, red face and large bones gave the impression of power , as if she was used to carrying heavy things, [...]	But what made me curious about her was her voice , which was	cultivated,	melodious	and	restrained.	FAMPO 182
--	--	--------------------	------------------	-----	--------------------	-----------

Die Beispiele aus Byatts *Possession* versehen unterschiedliche Figurenstimmen mit dem Label **patrician**. In POSS 39 fällt auf, daß die Sprecherin ihren Akzent, der ihre soziale Herkunft erkennen läßt, bewußt „abmildert“, so daß er als **flattened Sloane** erscheint. Dabei wird die Ortsangaben **Sloane** – dem Londoner Stadtteil, in dem überwiegend höhere Gesellschaftsschichten wohnen – und die damit assoziierte diastratische Angabe als Akzentmerkmal verwendet. Ein Grund dafür, warum Maud ihren Akzent zu verbergen sucht, könnte sein, daß sie als ehrgeizige Wissenschaftlerin nicht aufgrund ihrer Herkunft, sondern aufgrund ihrer akademischen Leistung beurteilt werden möchte.³⁶

Her voice was	deliberately	blurred	patrician;	a kind of flattened Sloane .	POSS 39
---------------	---------------------	----------------	-------------------	-------------------------------------	---------

In POSS 72 erklärt sich die Kombination von **patrician** mit **hesitant** und **old** aus dem Kontext. Die zögerliche Stimme, die in der Objektsprache durch die Konsonantenwiederholungen markiert ist, ergibt sich dabei aus rein physischen Gründen, da die Sprecherin erfolglos versucht hat, sich mit ihrem Rollstuhl aus einer Schlammputze zu befreien. Insofern ist für die Figur selbst nur die Altersangabe und das soziolinguistische Label relevant. Der Leser erfährt es nach der Stimmbeschreibung, daß es sich bei der Figur um Lady Bailey handelt. Die Klassenzugehörigkeit wurde also durch die Stimmcharakterisierung vorweggenommen und dem Leser ein erster Figurenparameter an die Hand gegeben.

'Can I help?' 'Oh,' on a long stressed sigh. 'Oh, thank you. I do s-seem to be b-bogged down.' The voice was	hesitant,	old	and patrician.	'S-such a b-bother. So so h-h-h-h-helpless. If you please –' [...] 'It must have cost a fortune to build,' said Maud. 'And to maintain,' said the lady in the wheelchair. Her leather hands danced a little in her lap, but her voice was steady.	POSS 72
---	------------------	------------	-----------------------	--	---------

³⁶ Zur Figur der Maud vgl. auch das Kapitel „Figurendarstellung“.

14.4.3. *middle-class, upper-class, high-class und posh*

Mit den Labels **posh**, **high-class**, **middle-class** und **upper-class** geben die folgenden Beispiele einen direkten Hinweis auf die Klassenzugehörigkeit des Sprechers. Auch hier kann aus den einfachmarkierten Beispielen kein Stimmklang abgeleitet werden.

“I was burned out of my house a fortnight ago. I had nowhere else to go” “What was the address?” Cal told the man and he clumped out of the room. A radio set crackled and spoke from outside. The	posh	voice	came back again. [...]	CAL 83
[...] There was another Land Rover with a crackling radio at the front door of the house. The	high-class	voice	went inside. [...] A soldier had a brief conversation on the Land Rover radio and went into the house. <i>The high-class voice</i> came out with Marcella.	CAL 83

Durch die Kombination mit **carefully modulated** wird dem **middle-class** in UJW 189 eine akustische Ebene zugeordnet. Es scheint, daß eine solche Stimme eine kontrollierte, regelmäßige und ausdrucksstarke Tonhöhenbewegung der Stimme einschließt. Durch die Stimmangaben erfährt der Leser Hintergrundinformationen zur Hauptfigur des Romans.

For once, the	carefully	modulated	middle-class	accent	which in her six years at the convent she had unconsciously acquired [...]	UJW 189
------------------	------------------	------------------	---------------------	--------	--	------------

Das Beispiel DD 402 ist wesentlich komplexer und beinhaltet eine starke Bewertung der Stimme. Es verbindet den Grundparameter **deep** mit der diastratischen Angabe **upper-class**, die durch **arrogantly** negativ bewertet wird. Die Stimme spiegelt also die Klassenzugehörigkeit und das häufig damit assoziierte arrogante Verhalten der Sprecher wieder. Dies wird noch durch den Zusatz **mixture of insolence and contempt** verstärkt. Die beiden Abstrakta bezeichnen jeweils den interaktionalen Status von Sprecher und Hörer. In beiden Fällen fühlt sich der Sprecher dem Hörer überlegen, womit sich semantisch der Kreis zu **arrogantly** schließt. Der Effekt, den die Stimme beim Hörer auslöst, **stung him into defiance**, also eine aggressive Auflehnung gegen den Sprecher, zeigt, daß der gewünschte Stimmeffekt – die eigene Überlegenheit zu demonstrieren und den Hörer einzuschüchtern – nicht mit dem realen Effekt übereinstimmt.

Something in the	deep,	arrogantly	upper-class	voice,	the mixture of insolence and contempt,	stung him into defiance.	DD 402
------------------	--------------	-------------------	--------------------	--------	---	--------------------------	--------

Wie sehr die Stimme Aufschluß über den sozialen Ursprung eines Sprechers geben kann, läßt sich auch dem Beispiel MISSJO 228 entnehmen. In dieser komplexen Stimmbeschreibung macht der Sprecher eine „deliberate decision“ hinsichtlich der Stimmqualität, die er in der folgenden Konversation einsetzen wird. Dabei ist die Stimmmodulation des Sprechers darauf angelegt, seine Zugehörigkeit zur Oberschicht aufs deutlichste zu vermitteln, er „aktiviert“ damit seinen Akzent, den er normalerweise eher zu verbergen sucht. Inspector Lynley reagiert damit auf Townley-Youngs arrogantes Verhalten, das zuvor ebenfalls durch eine Stimmcharakterisierung thematisiert wird.³⁷ Über die Stimmdarstellung werden hier Informationen zu sozialer Herkunft, zu Charaktereigenschaften und zu Figurenkonstellationen gegeben, was zeigt, wie komplex die Funktion der Stimme sein kann.

So until Lynley spoke – until he made the	deliberate decision to employ the Voice	whose every inflections shouted	public school educated, blue blood born, and bred to possess a series of cumbersome, useless titles –	Townley-Young would have had no way of knowing that he was addressing his questions to a belted earl.	MISSJO 228
---	--	---------------------------------	---	---	------------

³⁷ “Scotland Yard?” he asked. His tone was **peremptory**. It managed to suggest that only a hand-wringing obsequious response to the question would do. At the same time it implied, “I know your sort,” “Walk to steps to the rear,” and “Pull at your foreclock.” It was a **lord-of-the-manor voice**, the sort that Lynley himself had spent years trying to shed, and thus it was guaranteed to raise his hackles the moment he heard it. Which it did. (MISSJO 227). Die Stimme wird mit **peremptory** hinsichtlich der Machtstruktur markiert, **lord-of-the-manor voice** ist indirekt ebenfalls eine diastratische Angabe, die aber auch auf die Arroganz der Figur verweist, der Lynley in der Folge Einhalt gebietet.

14.5. Berufsbezeichnungen als Stimmangaben

In einigen Fällen finden Berufsbezeichnungen Verwendung in Stimmdarstellungen. Auch hier ist es, wie bei den diastratischen Labels, nicht möglich, eine lautliche Übersetzung zu liefern.

In den Korpusbelegen BACH 106 und SEA 126 wird auf den Beruf des Juristen Bezug genommen. Dabei handelt es sich im ersten Beispiel bei **legal voice** tatsächlich um die Stimme eines Anwalts vor Gericht. Für eine Zeugenvernehmung wäre eine erhöhte Lautstärke, eine tiefere und langsamere, Autorität suggerierende Sprechweise denkbar. Das Beispiel spiegelt die Tatsache wieder, daß Sprecher in beruflichen oder nicht-privaten Situationen eine andere Stimmqualität annehmen.³⁸

'Who? Which girl?' Martin inquired in his	legal	voice	'You don't make it clear which is which.'	BACH 106
---	--------------	-------	---	----------

In SEA 126 steht ebenfalls die Berufsbezeichnung **judge's**, doch ist das Label hier nicht wie in BACH 106 zu verstehen, sondern gibt Aufschluß über die pragmatische Absicht der Sprecherin, die hier das Verhalten ihres Hörers beurteilt. Der indirekte Vergleich mit einem Richter zeigt, daß die Kommunikationsabsicht in gewünschter Weise durchgesetzt wird.³⁹

'And then,' she went on in her	judge's	voice	'you make love to her till she drunk with it, to [...]'	SEA 126
--------------------------------	----------------	-------	---	---------

Die **storyteller's voice** in FC 43 benennt zwar keine Berufsgruppe, doch wird die Stimme auch in diesem Beispiel einer bestimmten Kommunikationssituation angepaßt. Wenn Kindern Geschichten erzählt werden, kann man die alltägliche Beobachtung machen, daß die Erzählenden ihre Stimme sehr stark modulieren, so daß die Tonhöhenvariationen die Geschichte interessant und spannend gestalten.

She listened to David's voice, tonight the	storyteller's	voice	so often heard in the kitchen, hers, Dorothy's.	FC 43
--	----------------------	--------------	---	-------

³⁸ Dieses Phänomen wird auch im Beispiel RIH 2402 mit "**public**" **voice** thematisiert, die für „sustained pronouncements of opinion“ eingesetzt wird: MOON. Oh yes. [*He clears his throat... for both he and BIRDBOOT have a "public" voice which they turn on for sustained pronouncements of opinion.*] Already in the opening stages we note the classic impact of the catalytic figure – the outsider – plunging through to the centre of an ordered world and setting up the disruptions [...] (RIH 2402).

³⁹ Die Stimmbeschreibung ist der Szene von *Wide Sargasso Sea* entnommen, in der Christophine den Ich-Erzähler schwere Vorwürfe macht. Dieser Szene entstammen die an anderer Stelle besprochenen Stimmdarstellungen „[...] but I could only listen, hypnotized, to her **dark voice** coming from the darkness“ und „Her **voice** was **still quiet** but with a **hiss** in it when she said 'money'“, die ebenfalls die Emotion und die Wirkung der Sprecherin vermitteln.

14.6. Zusammenfassung

Bei der menschlichen Stimme wird nicht nur der individuelle Klang wahrgenommen, sondern auch eine Reihe von Faktoren, die auf die Persönlichkeit des Sprechers verweisen und deren Ursprünge damit im extralinguistischen Bereich zu suchen sind. Die Stimmbeschreibungen in fiktionalen Texten, die Angaben zu Geschlecht, Alter, Gesundheitszustand, aber auch zu Faktoren wie regionale und soziale Herkunft und rollenspezifische Angaben machen, spiegeln deshalb die reale Welt wieder. Insofern übernehmen gerade solche Stimmlabels die Aufgabe, dem Leser die Pseudo-Realität der fiktionalen Welt zu vermitteln.

Da die sprecherbezogenen Stimmangaben weitestgehend informativer Art sind und äußere Parameter abstecken, nehmen sie im Vergleich zu anderen sprecherbezogenen Angaben nur einen geringen Raum ein. Für die Figurenkonzeption und die Figurenkonstellation in fiktionalen Texten sind Labels, die Emotionen, Sprechereinstellungen, Pragmatik und Machtstruktur betreffen, nämlich wesentlich wichtiger, da die Figurenstimme dem Leser mit ihnen aufgrund ihres kommunikativen Gehalts einen tieferen Einblick in die „Seele“ der Figur erlaubt.

15. Emotionale Stimmangaben

Emotionale Stimmangaben wie **angry voice**, **cheerful voice** oder **he said sadly** treten sehr häufig in den Korpustexten auf. Diese Möglichkeit der Übertragung von Gefühlen auf die Stimme von Figuren stellt für Autoren ein aussagekräftiges und ökonomisches Mittel der Charakterisierung dar. Während der Autor mit der Benennung der Stimmqualität durch Grundparameter und Klanglabels wie **loud** und **shrill** oder metaphorischen Labels wie **hard** und **cold** dem Leser immer einen Interpretationsspielraum eröffnet, in welchem er den Klangangaben aufgrund seines Alltags- und Textwissens eine emotionale Bedeutung zuordnen muß, sind emotionale Stimmangaben festgelegt und eindeutig, so daß vom Leser keine Interpretationsleistung erwartet wird. Man könnte zwar argumentieren, daß der Leser aus der Kennzeichnung **angry voice** im Umkehrschluß ein imaginiertes Klangbild rekonstruiert, doch erscheint dies eher unwahrscheinlich, da die Rückübersetzung von Emotion in Klang nicht notwendig für das Verstehen ist. Die Angabe der Emotion „bedeutet“ aus sich selbst heraus. In gewisser Weise sind emotionale Stimmangaben deshalb die „bequemere“ Variante für Autor und Leser, da Encodierung und Decodierung hier unabhängig von individuellen und kulturellen Stimmvorstellungen¹ und Stimmstereotypen ist.

Emotionen zu klassifizieren ist ein schwieriges Unterfangen. Für die Einteilung der emotionalen Stimmangaben soll zunächst nochmals der Blick auf das Label-Modell Lavers gerichtet werden. Vergegenwärtigt man sich seine Subkategorisierung von Stimmerkmalen innerhalb der *extrinsic indexical labels* so erkennt man, daß Laver Stimmen, in denen sich Gefühle äußern, zu den *short term aspects*² zählt, und damit zu den situationellen Stimmangaben. Dies ist logisch, da Gefühlsäußerungen wie **angry**, **happy** oder **sad** in der Regel nicht permanente Charakteristika eines Sprechers sein können. Kritisch muß man allerdings die kommentarlose Listung der Labels sehen, denn sie stellt Labels nebeneinander, die sehr viele verschiedene Emotionen benennen. Zudem unternimmt Laver keine direkte Trennung echter Emotionen von *mood* und *attitude*, sondern faßt sie gemeinsam unter den *short-term aspects* zusammen. Da aber beispielsweise eine **sarcastic voice** eine bewußt gesteuerte Stimmqualität beinhaltet, der Sprecher seiner Stimme also willentlich eine

¹ Emotionen sind immer „culture-dependent“ (Ungerer, „Emotions and emotional language in English and German news stories“, 319). Allerdings dürften Labels wie **angry**, **sad**, und **happy** über eine generelle Gültigkeit verfügen. Die Kulturabhängigkeit zeigt sich vielmehr dann, wenn stimmliches oder mimisches Verhalten unterschiedliche Bedeutungen haben. Da die Korpustexte zum Großteil dem britisch-amerikanischen Kulturkreis stammen, also „westlichen“ Kulturen, kann man wohl davon ausgehen, daß emotionale Labels, aber auch die „versteckten“ emotionalen Angaben in der Regel gleich verstanden werden.

² Seine Beispiele umfassen die Labels: **amused**, **angry**, **bored**, **cold**, **dry**, **excited**, **irritated**, **remote**, **sarcastic** und **sardonic**.

sarkastische Note verleiht, und eine **angry voice** hingegen nicht unbedingt gesteuert werden kann, besteht zwischen diesen Labels ein sehr großer Bedeutungsunterschied: Das Label **sarcastic** steht für die Sprechereinstellung, das Label **angry** für die Sprecheremotion. Da die Einteilung Lavars also nur bedingt von Nutzen ist, muß nach einer anderen Strukturierung von emotionalen Stimmangaben gesucht werden.

Auf die Schwierigkeit der Klassifikation von Emotionen verweist auch Ungerer³, denn die Fülle des Vokabulars, das für die Beschreibung von Emotionen herangezogen werden kann, ist erdrückend⁴. Um so mehr muß eine möglichst einfache, durchsichtige Einteilung getroffen werden, bei der sich die sechs „basic emotion categories“⁵ anbieten. Diese sechs emotionalen Basiskategorien sind „JOY/HAPPINESS, DESIRE/LOVE, DISGUST/HATE, ANGER, SADNESS and FEAR“⁶. Dabei gilt, daß „[b]asic emotion categories can be seen as anchors for the hundreds of emotion terms available in English (and in other languages).“⁷

So einfach diese Einteilung auch klingen mag, so schwierig ist es an vielen Stellen, eine eindeutige Zuordnung zu einer bestimmten Kategorie zu treffen. Teilweise lassen sich Zugehörigkeiten aufgrund von Synonymie und Wortfelduntersuchungen feststellen. Für diese Analyse wurde deshalb die gleiche Methodik gewählt, die auch für die Analyse der Klanglabels herangezogen wurde. Die Gegenüberstellung von Wörterbuchdefinitionen soll die semantische Verwandtschaft der Labels aufdecken, die gemeinsame Merkmale der emotionalen Basiskategorie tragen.

Allerdings gibt es eine Vielzahl von Stimmangaben, bei denen eine Zuordnung schwerfällt. Dazu gehört zum Beispiel eine Empfindung wie **envy**, die von allen Kategorien wohl HATE am nächsten steht, die aber nicht als typischer Vertreter gelten kann. Genauso ist **nervous** wohl mit der Kategorie FEAR verbunden. Auch hier trifft man – wie bei den Klanglabels – auf typische und weniger typische Vertreter einer Kategorie. Es sei hier jedoch

³ Ungerer, „Emotions and emotional language in English and German news stories“ in: *The Language of Emotions. Conceptualization, Expression, and Theoretical Foundation*.

⁴ Ungerer, 309: „If we go by the list assembled by Johnson-Laird & Oatley (1989), the English language provides more than five hundred nouns, adjectives, and verbs which can be used to describe emotions“.

⁵ Ungerer, 319

⁶ Ungerer, 319. Die Liste basiert auf den Untersuchungen von Johnson-Laird/Oatley (1989 und 1992) sowie auf Ungerer (1995). Dabei stehen vier negative Emotionen (SADNESS, ANGER, DISGUST/HATE, FEAR) zwei positiven (JOY/HAPPINESS und DESIRE/LOVE) gegenüber. (Vgl. auch Ungerer/Schmid, *An Introduction to Cognitive Linguistics*, 138, Figure 3.9).

⁷ Ungerer, 320. Zur Entwicklung der Basiskategorien vgl. Ungerer/Schmid, 137: „This linguistic approach was pursued by Johnson-Laird and Oatley (1989), whose list of emotion words has already been mentioned. Their hypothesis was that certain emotion terms are basic and unanalysable in the sense that they cannot be broken down into attributes or other even more basic emotions [...]. This means that basic emotion categories like JOY or ANGER will normally be used as points of reference to describe non-basic ones like EUPHORIA, EXUBERANCE, FURY or RAGE and not vice versa.“

angemerkt, daß nicht alle emotionalen Labels des Korpus dargestellt werden, die folgenden Beispiele beschränken sich weitgehend auf Labels, die eindeutig zugeordnet werden können.

Liest man die Korpustexte nicht ausschließlich hinsichtlich der Stimmdarstellung, so fällt auf, daß es ein generelles emotionales Basisvokabular zu geben scheint, das universell auf die verschiedensten menschlichen Handlungen und Sinnesbereiche übertragen werden kann. Einige Beispiele mit nicht-stimmlichen Referenzbereichen sollen dies erläutern. Bei diesen finden sich Parallelen zwischen den Beschreibungen der Augen, der Stimme und des Gesichtsausdrucks. Sogar Körperbewegungen können die Gefühle einer Person verraten. Es sind hier also ganz bestimmte Kollokationen zwischen gefühlsbeschreibenden Adjektiven und Nomina aus dem Sinnesbereich vorhanden.⁸

Das Label **fierce** bzw. die nominale Form **fierceness** steht für die emotionale Basiskategorie ANGER. In den folgenden Beispielen wird es zur Beschreibung der Augen und der Stimme eingesetzt.

- Augen

“No,” said Grampa. For a moment the	fierceness	came into his eyes .	GOW 130
-------------------------------------	-------------------	-----------------------------	------------

- Stimme

“Why?” demanded Harriet,	fierce.		FC 77
“Listen to me, you crazy bastard,” he said	fiercely.	“Don’t you even take a look at that bitch [...]”	OMAM 44

Der prototypische Vertreter der emotionalen Basiskategorie ANGER ist **angry**, und auch dieses Label wird auf mehrere Ausdrucksbereiche des Menschen übertragen. Die beiden ausgewählten Beispiele verbinden jeweils Körperbewegung und Stimme mit diesem Label.

- Körperbewegung

Tom dropped	angrily	to the ground and moved toward the fat man.	GOW 131
--------------------	----------------	---	------------

⁸ Diese Kollokationen gelten auch für metaphorische Labels, die für Emotionen stehen. Für die Labels **hard** und **cold/cool** können in Verbindung mit Augen und Stimme folgende Beispiele herangezogen werden: „Her **face hardened** and her **eyes** grew **cold**“ (GOW 81), „What do you think of it as? She asks in a **cold voice**“ (8BA 424), „I heard myself speaking in a **hard cool voice**.“ (REB 154)

- Stimme

'[...] Everything's fine,' he said	angrily,	to Helen.	GARP 283
------------------------------------	-----------------	-----------	-------------

Gleiches läßt sich für das Label **weary** bzw. **weariness** sagen, das für die Emotion SADNESS stehen. Hier wird die Emotion sowohl für die Augenbeschreibung als auch die Stimm- darstellung der Figuren eingesetzt.

- Augen

And a great	weariness	was in her eyes .	GOW 119
-------------	------------------	--------------------------	------------

- Stimme

'Yes, yes,' he said,	wearily.	'You're an Ellen Jamesian.'	GARP 475
"I don't want to have a big argument," said Philip	wearily.		SW
'Five hundred repetitions once a week from thirteen to seventeen,' said Bernard	wearily,	as though to himself.	BNW 90

Die folgende Einteilung versucht, die in den Korpustexten auftretenden Stimmbeschreibungen den emotionalen Basiskategorien zuzuordnen.⁹ Es fällt auf, daß in diesem Stimmbe- schreibungsbereich Einfachmarkierungen mit einer Kombination aus Sprechverb – in der Regel *said* – und einem Adverb stark vertreten ist. Dies liegt daran, daß emotionale Stimmangaben in der Regel situationeller Natur sind und sie deshalb in der direkten Figurenrede zum Ausdruck kommt, da die Sprecher dort Gefühle, Gefühlswechsel und Einstellungen offenbaren.

Zudem erleichtert diese Darstellung das Lesen, denn durch kurze metasprachliche Kommentare kann der Autor sicherstellen, daß der Inhalt der direkten Figurenrede vom Leser eindeutig verstanden wird. Gleichzeitig ist die Metasprache so prägnant, daß sie den Lesefluß wiederum nicht stört, wie dies durch längere stimmbeschreibende Passagen, die die Dialogteile unterbrechen, geschehen könnte.

⁹ Hierzu muß man anmerken, daß die emotionale Basiskategorie LOVE praktisch nicht vertreten ist und sich der Überblick auf nur fünf Basiskategorien beschränkt, von denen vier negativen Emotionen zugeordnet werden können. Warum die Emotion LOVE nicht über die Stimm- darstellung vermittelt wird, kann nicht genau gesagt werden. Vielleicht zeigt sich auch hier das Übermaß an negativer Stimm- darstellung.

15.1. Emotionale Basiskategorie JOY/HAPPINESS

Zu den Lexemen, mit denen die Stimmdarstellungen der Korpus­texte die Emotion JOY/HAPPINESS ausdrücken, gehören die Labels **happy**, **joyful**, **pleased**, **delighted**, **cheerful**, **euphoria** und **exultant**. Zwar besteht kein Zweifel daran, daß sie alle Hyponyme zur Kategorie JOY sind, doch fällt auf, daß es zwischen den einzelnen Wörtern gravierende Bedeutungs­unterschiede gibt. So ist **euphoria** nicht gleichbedeutend mit **happy**, sondern stellt quasi den obersten Intensitätspol der Emotion dar, bei dem auch ein Kontrollverlust mitschwingt. Diese Beobachtung führt zu einem kurzen Exkurs, der sich der Semantik von emotions­beschreibenden Adjektiven widmen soll.

Mit der semantischen Unterscheidung der Adjektive **happy**, **joyful** und **pleased** setzt sich Goddard (1998)¹⁰ auseinander. Dabei kommt er zu dem Ergebnis, daß **happy** „self-oriented or personal“ ist, da „one is happy about something that directly concerns oneself“¹¹. Sein Beispielsatz „*Are you thinking of applying for a transfer? – No, I am quite happy where I am.*“ zeigt, daß **happy** noch „additional components making it akin in some way to *contentedness*“¹² enthält. Goddards schlägt im folgenden auf Grundlage der *Natural Semantic Metalanguage*¹³ folgende Definition für **happy** vor:

X feels *happy* =
 sometimes a person thinks something like this:
 something good happened to me
 I wanted this
 I don't want other things now
 because of this, this person feels something good
 X feels like this¹⁴

Der Unterschied zu **joy** liegt darin, daß die Perspektive von **happy** auf die Vergangenheit blickt („happened“), während die Perspektive bei **joy** präsentisch ist („is happening now“),

¹⁰ Goddard, *Semantic Analysis*, Kapitel 4: „The Semantics of Emotion“, 86ff.

¹¹ Goddard, 91

¹² Goddard, 91

¹³ Es handelt sich bei der *Natural Semantic Metalanguage* um den Versuch, sowohl das Problem der *circularity* in Wörterbuchdefinitionen zu umgehen, als auch eine möglichst einfache Sprache zur Definition zu verwenden, die allen Facetten der Bedeutung eines Lexems gerecht wird. Forschungen auf diesem Gebiet – insbesondere hinsichtlich des Emotionsvokabulars – werden vor allem durch Wierzbicka (Vgl. auch Wierzbicka, Anna: *Semantic Primitives*, 1972) vorangetrieben: „Wierzbicka's insight was that the emotion words of ordinary language [...] link [feelings] with hypothetical cognitive scenarios, involving thoughts and wants. For instance, *sadness* is a bad feeling linked with the thought 'something bad happened', [...] *joy* is a good feeling linked with the thought 'something very good is happening now.'“ (Goddard, 90/91).

Diese „cognitive scenarios“ setzt auch Goddard ein. Er wendet diese Methode auf einige emotionale Adjektive aus der Kategorie JOY und SADNESS an. Die Darstellung dieser Methodik soll im Rahmen dieser Arbeit lediglich für feine semantische Unterschiede sensibilisieren.

¹⁴ Goddard, 92

happy zudem stärker personal ausgerichtet ist („happened to me“) und die Zufriedenheitskomponente („I don't want other things now“) beinhaltet.

Die Emotion **joy** ist hingegen gekennzeichnet durch „its unspecified and exuberant prototypical thought ('something very good is happening now') which could apply to something other than oneself and which has a distinctly 'present' perspective“¹⁵

X feels *joy* =
 sometimes a person thinks something like this
 something very good is happening now
 I want this
 because of this the person feels something very good
 X feels like this¹⁶

Dem emotionalen Adjektiv **pleased** „lacks the immediacy and intensity of joy“¹⁷, und es drückt durch „I wanted this“ aus, daß ein Ereignis von der Person erhofft wurde. Auch **contented** ist im Gegensatz zu **happy** und **joy** eine „ruhigere“ Empfindung, die sich durch eine „certain passivity“¹⁸ auszeichnet.

X feels *pleased* =
 sometimes a person thinks something like this:
 something good happened
 I wanted this
 because of this, this person feels something good
 X feels like this¹⁹

X feels *contented* =
 sometimes a person thinks something like this:
 something good is happening to me now
 I wanted something like this
 I don't want to do other things now
 because of this, this person feels something good
 X feels like this²⁰

Goddards Ausführungen zeigen, daß emotionale Labels durch bestimmte semantische Merkmale verbunden sind. Eine tiefere Analyse durch „cognitive scenarios“, also durch das „Durchspielen“ einer Emotion, in dem man sich eine prototypische Situation vorstellt, die zur dieser Emotion führt, läßt aber auch Unterschiede erkennen.

¹⁵ Goddard, 92

¹⁶ *ibid.*

¹⁷ *ibid.*

¹⁸ *ibid.*

¹⁹ *ibid.*

²⁰ Goddard, 93

In gewisser Weise geben literarische Textbeispiele, in denen emotionale Stimmangaben vorkommen, im Gegensatz zu den künstlich geschaffenen „scenarios“ einen Rahmen vor, in dem die semantische Feinstruktur der Lexeme auf „natürliche Weise! überprüft werden können.

Es ist erstaunlich, daß die Übertragung der positiven Emotion JOY auf die Stimme im Vergleich zu den negativen Emotionen in relativ wenigen Korpusbeispielen eingesetzt wird. Analog zur Tendenz auffällige und unangenehm klingende Stimme zu charakterisieren, scheint es auch eine Tendenz zu geben, vorwiegend negative Emotionen darzustellen. Dies mag daran liegen, daß diese Emotionen wesentlich eindrücklicher oder „bemerkbarer“ sind. So wirkt beispielsweise ANGER auf den Empfänger oder den passiven Beobachter unmittelbarer als der Ausdruck der Freude, der wesentlich stärker ich-zentriert erscheint. Der Mangel am Glücksgefühlen mag aber auch daran liegen, daß literarische Texte häufig Konfliktsituationen beschreiben, in denen die negativen Emotionen hervorbrechen.

15.1.1. *happy* und *joyful*

Die beiden zentralen Vertreter, die auch die Namen der emotionalen Basiskategorie JOY bzw. HAPPINESS tragen, kommen in den Korpus-texten nur an wenigen Stellen vor. Allerdings kann anhand der Korpusbeispiele keine Differenzierung von **happy** und **joyful** im Sinne der anfänglichen Definition Goddards ausgemacht werden. Das Label **happily** in USE 810 ist nämlich nicht auf die Vergangenheit gerichtet („something good happened to me“), sondern vielmehr auf die Gegenwart, also eigentlich der Perspektive, die von **joy** eingenommen wird („something very good is happening now“).²¹

²¹ Die Sprecherin in Walkers Kurzgeschichte „Everyday Use“ zeigt sich darüber erfreut, daß der „churn top“ ein authentisches afro-amerikanisches Kunstwerk ist, das von ihrem Onkel geschnitzt wurde. Die Freude der Sprecherin Dee liegt darin begründet, daß sie, die ihre Familie und deren ärmliche Lebensverhältnisse – und damit ihre wahre Identität – hinter sich gelassen hat, nun nach Hause kommt, um Gegenstände ihrer Familie mitzunehmen, mit denen sie in ihrem Stadtleben ihre „wahre“ Identität unterstreichen möchte. Die Perspektive ist also eindeutig gegenwartsbezogen.

“This churn top is what I need,” she said. “Didn’t Uncle Buddy whittle it out of a tree you all used to have” “Yes,” I said. “Uh huh,” she said	happily.	“And I want the dasher, too.”	USE 810
---	-----------------	-------------------------------	---------

Umgekehrt ist **joyfully** in LL 62 keineswegs gegenwartsgerichtet, denn die direkte Rede der Figur „[...] you didn’t betray me“ mit der Verwendung der *Past Tense* zeigt ja Bezug zur Vergangenheit. Deshalb muß man beachten, daß die „cognitive scenarios“ reißbrettartige Definitionsentwürfe sind, die Verwendung der Labels im Kontext aber nicht diesen strengen Mustern folgt.

BARDOLPHE: (<i>Bolder</i>) <i>Excuse me –</i> LETTICE:	(<i>Joyfully</i>)	At least – at least you didn’t betray me! That’s all that really matters.	LL 62
---	---------------------	--	-------

15.1.2. *pleased* und *delighted*

	OED	DCE	ALD
pleased	Affected by feelings of satisfaction or pleasure ; contented, gratified , in good humour; appeased .	happy or satisfied	feeling or showing satisfaction or pleasure 2000 feeling happy about sth
delighted	Filled with delight, highly pleased or gratified .	very pleased and happy	very pleased ; showing delight 2000 very pleased

Die beiden Label **pleased** und **delighted** sind semantisch derart verbunden, als daß **delighted** eine gesteigerte Intensität von **pleased** darstellt, was sich an dem Intensifier *very* in [very pleased] zeigt. Bei **pleased** tritt noch die Bedeutungskomponente [satisfied] hinzu²².

Akustisch werden sich diese Stimmen, wie auch **happy** und **joyful**, durch eine hohe Tonlage, erhöhtes Sprechtempo und eine modulierte Tonhöhenvariation auszeichnen. Diese drei Faktoren assoziiert man in der Alltagskommunikation mit dem Ausdruck von Freude.

²² Auch **satisfaction** ist ein Ausdruck von JOY, wie die Definitionen „a feeling of happiness or pleasure because you have achieved something or got what you wanted“ (DCE) und „the good feeling when you have when you have achieved sth or when sth that you wanted to happen does happen“ (ALD) zeigen. Es kann ebenfalls als Label einer Stimme auftreten: „I knew you would save them, clever man!“ There was **satisfaction in her voice**.“ (SNARES 832).

Korpusbeispiele

In den Korpusbeispielen ist die Freude auf den Gesprächspartner gerichtet. So drückt Lettice in LL 73 ihre Freude über die Beförderung Lottes aus, Lomax in MB 467 über die Tatsache, daß Undershaft sein Interesse für Musik teilt.

Die Regieanweisungen sind für das Gesamtverständnis der jeweiligen Turns wichtig, denn außer bei LL 10 läßt die Objektsprache nicht automatisch auf die Emotion JOY schließen, bei LL 73 könnte „Oh!“ sogar mit negativen Emotionen verbunden werden.

HER HEARERS: (<i>Agreeing,</i>	<i>pleased</i>)	Oh yes! ... Yes, indeed ... Charming ...	LL 10
LETTICE:	<i>(Pleased)</i>	Thank you.	LL 43
LOTTE: I was promoted last week. I am now Head of the Department. LETTICE:	<i>(Pleased)</i>	Oh!	LL 73
UNDERSHAFT. I am particularly fond of music LOMAX.	<i>[delighted]</i>	Are you? Then I'll get it.	MB 467

15.1.3. *cheerful*

	OED	DCE	ALD
cheerful	Full of cheer ; of good cheer ; joyous, gladsome, blithe, lively and in good spirits. a. of persons, their disposition, looks, etc.	happy , or behaving in a way that shows you are happy	in good spirits; happy 2000 happy , and showing it by the way you behave
cheery	Abounding in cheerfulness ; in excellent spirits, lively.	happy or making you feel happy	lively and cheerful ; genial 2000 happy and cheerful

Recht häufig tritt das Adverb **cheerfully** als Stimmarkierung der direkten Rede auf. Vielleicht liegt dies daran, daß **cheerful** mehr nach außen gerichtet ist, da es sich akustisch in der Regel auch durch eine Erhöhung der Lautstärke ausdrückt, während **happy** und **joyful** „leisere“ Varianten des Glücksgefühls darstellen.

Korpusbeispiele

Die folgende Tabelle listet einige Korpusbeispiele mit **cheerfully** auf, die hier weitestgehend in unkommentierter Form stehen können, da die emotionale Stimmangabe eindeutig ist und keiner weiteren Interpretation bedarf.

Bei LJ 83 wird mit „his eyebrows restored“ zusätzlich auf die Mimik verwiesen. Damit wird auf die Passage „‘Yes, sir. Actually I’ve been meaning to ask you about that.’ Welch’s shaggy eyebrows descended a little. ‘About what?’“ (LJ 83) Bezug genommen. Mit dieser Augenbrauenbewegung zeigt Welch sein Unverständnis für Dixons Frage. Die Anspannung zeigt sich also auch in dem „Anspannen“ der Augenbrauen. Entspannte Haltung, die sich stimmlich in einer freudigen Stimme ausdrückt, zeigt auch „entspannte“ Augenbrauen.

‘Then you can have me twice,’ Tina said,	cheerfully.		GARP 161
Comes out the same as it goes in, he says	cheerfully.		BA 161
‘I shan’t support either,’ Tim said,	cheerfully.	‘I don’t know a thing about either of them.’	BACH 102
‘Well, I’m sure you appreciate, Professor, that I’ve been worrying rather about my position here, in the last few months.’ ‘Oh yes?’ Welch said	cheerfully,	his eyebrows restored.	LJ 83

Die immanente Lautstärke-Komponente von **cheerful** findet in den Zweifachmarkierungen Bestätigung. In den folgenden Beispielen, die Huxleys *Brave New World* entnommen sind, erscheinen die emotionalen Labels, die für die Basiskategorie JOY stehen, in Kombination mit dem Grundparameter **loud**. Dies zeigt, daß eine Stimme mit erhöhter Lautstärke Ausdruck von Freude sein kann.

Die Stimmen reihen sich in die Gesamtakustik des Romans an, auf den schon an verschiedenen Stellen eingegangen wurde. Die lauten, fröhlichen Stimmen repräsentieren die Sorglosigkeit und das Selbstbewußtsein der idealen Gesellschaft, in der die Figur des Bernard optisch, charakterlich und stimmlich eine Außenseiterrolle einnimmt.

‘I should say she was pretty,’ said a	loud	cheery	voice	just behind him.	BNW 53
‘Now, who wants a chocolate éclair?’ she asked in a	loud	cheerful	tone	‘Me!’ yelled the entire Bokanovsky Group in chorus.	BNW 188

Daß der Ausdruck von Freude mit einer Erhöhung der Lautstärke verbunden ist, bestätigt auch die Regieanweisung in GM 89. Sie verzeichnet durch das Verb *raise* und das Sprechnomen *shout* diesen Stimmwechsel. In der Verabschiedungsszene aus *The Glass Menagerie* wirkt der *cheery shout* Jims allerdings aufgesetzt, da er sich bewußt ist, sowohl Lauras als auch Amandas Hoffnungen durch das Eingeständnis bereits verlobt zu sein, enttäuscht zu haben und er nun die unangenehme Situation zu überspielen versucht. Die Stimmqualität wirkt umso stärker, als daß Amanda nach Jims Abgang durch ihre optische (*Still bravely grimacing, AMANDA closes the door on the gentlemen caller. Then she turns back to the room with a puzzled expression. [...]*) und akustische (AMANDA [*faintly*]) Beschreibung in ihrer ganzen Enttäuschung dargestellt wird.

JIM [<i>taking her hand</i>]: Good-bye, Laura. I'm certainly going to treasure that souvenir. And don't you forget the good advice I gave you.	<i>cheery</i>	<i>shout.</i>	So long, Shakespeare! Thanks again, ladies – Good night!	GM 89
<i>[Raises his voice to a</i>				

Auch in PYG 751 kann das Label **cheerfully** nicht uneingeschränkt positiv interpretiert werden. Durch die Kombination mit **careless** erscheint es nicht nur als Ausdruck von Freude, sondern von sorgloser Unbekümmertheit, die die Belange der Anderen außer acht läßt. Diese These wird durch den Kontext bestätigt. Den Anweisungen, die Higgins Liza in diesem Turn gibt, geht ein Streit zwischen den beiden Figuren aus *Pygmalion* voraus. Dabei wirft Liza Higgins sein arrogantes, herablassendes Verhalten ihr gegenüber vor. Zunächst reagiert Higgins gereizt, zeigt sich dann aber von Lizas „Emanzipation“ begeistert. Die Stimmcharakterisierung macht auch durch den Zusatz „shews that he is incorrigible“ deutlich, daß sich seine Haltung nicht geändert hat. Er spricht zwar nicht mehr in einem Befehlston, doch die Stimmqualität zeugt von extremer Selbstüberzeugung und Selbstwertschätzung. Zudem zeigt das dritte Label **vigorous** in seiner Definition „using a lot of energy and strength or determination“ (DCE) durch den Marker [determination] die versteckte Dominanz der Figur.

HIGGINS. Goodbye, mother. [<i>He is about to kiss her, when he recollects something</i>]. Oh, by the way, Eliza, order a ham and a Stilton cheese, will you? And buy me a pair of reindeer gloves, number eights, and a tie to match that new suit of mine, at Eale & Binman's. You can choose the colour. [<i>His</i>	<i>cheerful,</i>	<i>careless,</i>	<i>vigorous</i>	<i>voice</i>	<i>shews that he is incorrigible</i>]. LIZA [<i>disdainfully</i>] Buy them yourself.	PYG 751
---	------------------	------------------	-----------------	--------------	---	------------

Das Label **cheerful** erscheint in einigen Korpusbelegen mit den prämodifizierenden Adverbien **resolutely** und **determinedly**. In diesen Beispielen geben die Sprecher ihren Stimmen absichtlich eine freudvolle Note, um Enttäuschungen zu überspielen. Mit Stimmdarstellungen wie diesen ermöglichen die Autoren dem Leser einen Einblick in die Psyche der Figur, denn sie vermitteln mehr Informationen als die reine Klangbeschreibung oder die Markierung durch **cheerful** preisgeben würden, da diese auf die außenstehende Hörerperspektive beschränkt sind.

Besonders deutlich wird dies in UJW 6, in der die nur in der Erinnerung der Hauptfigur auftretende Mrs. Wilkes trotz harter Schicksalsschläge²³ eine optimistische Lebenseinstellung bewahrt.

Cordelia thought of her now for the first time in years and heard again the	tired,	determinedly	cheerful	voice	“If the Lord doesn’t call on his way out, He’ll call on his way back.”	UJW 6
[...] their voices were	calmly authoritarian,	determinedly	cheerful	but	never strident.	UJW 209

Das Beispiel BNW 67 ist analog zu den beiden oben genannten Textauszügen von *Brave New World* zu lesen, die ebenfalls **cheerful** einsetzen. Mit „Everybody’s happy now“ der direkten Rede, wird das Credo der geklonten, konditionierten und „perfekten“ Menschen des Romans deutlich. In der utopischen Welt existieren negative Gefühle nicht, was sich auch in den Figurenstimmen zeigt.

He sighed. Then, in a	resolutely	cheerful	voice,	‘Anyhow,’ he concluded, ‘there’s one thing we can be certain of; whoever he may have been, he was happy when he was alive. Everybody’s happy now.’	BNW 67
-----------------------	-------------------	-----------------	--------	--	-----------

²³ Auf das Beispiel wurde bereits unter **tired** im Kapitel „Sprecherbezogene Stimmangaben“ eingegangen.

15.1.4. *exultant*

	OED	DCE	ALD
exultant	Exulting, triumphantly joyful.	very happy or proud, especially because you have succeeded in doing something	exulting; triumphant Verb <i>exult</i> : get great pleasure from sth; rejoice greatly Nomen <i>exultation</i> : great happiness 2000 feeling or showing great pride or happiness especially because of sth exciting that has happened Synonym: TRIUMPHANT

Das Label **exultant** ist bezüglich der Intensität der Empfindung noch stärker als **cheerful** oder **cheery**, was sich in den Definitionen durch Marker wie [very happy or proud], [great pleasure] zeigt. Dahingegen stehen die Marker für **cheerful** und **cheery** ohne intensivierendes *very* oder *great*. Hier zeigt sich ganz deutlich, daß es innerhalb des emotionalen Vokabulars nicht nur semantische Bedeutungsunterschiede hinsichtlich zeitlicher Aspekte oder unterschiedlicher Wünsche und Gedanken gibt, sondern auch Unterschiede hinsichtlich der Intensität eines Gefühls und eines eher nach innen (**happy**) oder eher nach außen gerichteten (**cheerful, exultant**) Ausdrucks. Die Nähe zu Stolz wird dabei durch den Marker [proud] vertreten.

Korpusbeispiele

Im Korpusbeispiele BNW 73 wird **exultant** ebenfalls mit erhöhter Lautstärke **loud** kombiniert. BNW 73 ist dabei analog zu den anderen Beispielen des Romans zu lesen. Die mehrfache Wiederholung von Stimmangaben mit einem Label der emotionalen Basiskategorie JOY verweist emphatisch auf die unrefletkierte Euphorie die den Figuren anhaftet. Sie ist als versteckte Gesellschaftskritik zu lesen.

'I drink to the imminence of His Coming,' said Morgana Rothschild [...]. Her tone was	loud	exultant.	BNW 73
--	-------------	------------------	--------

15.1.5. *euphoria*

	OED	DCE	ALD
euphoria	a state of cheerfulness or well-being , esp. one based on over-confidence or over-optimism .	an extremely strong feeling of happiness and excitement which usually only lasts for a short time	intense feeling of happiness and pleasant excitement 2000 an extremely strong feeling of happiness and excitement that usually lasts only a short time

Das nominale Label **euphoria** steht für ein sehr intensives, fast rauschartiges Glücksgefühl. Marker wie [extremely strong feeling of happiness and excitement] und [intense feeling of happiness and pleasant excitement] tragen ähnliche intensivierende Elemente wie die von **exultant**. Der Marker [short time] zeigt die situationelle Beschränkung der Empfindung sehr deutlich, während das OED mit [over-confidence] und [over-optimism] auf den Verlust objektiver Wertung verweist.

Korpusbeispiele

Während die Beispiele aus *Brave New World* mit der Emotion JOY vor allem eine Erhöhung der Lautstärke assoziieren, scheint die Emotion auch eine Erhöhung der Tonlage nach sich zu ziehen:

Die Stimme steigt aus dieser tiefen Lage an, wenn sie etwas *Freudiges* zum Inhalt hat. Man bleibt nicht an der unteren Grenze des Stimmumfangs, wenn man erzählt, daß man eine herrliche Reise gemacht oder ein wundervolles Konzert gehört oder in fröhlicher Gesellschaft schöne Stunden verlebt und gut gegessen oder getrunken hat. Die Stimme geht in die Höhe und sinkt wieder ab. Ferner werden die Worte mehr gedehnt, wenn das Angenehme deutlich hervortreten soll. [...] Schließlich gibt man seiner Stimme einen möglichst vollen Klang, indem man die Mundhöhle erweitert.²⁴

Für diesen Zusammenhang von akustischem Ausdruck und Emotion gibt es in den Korpus-texten allerdings nur zwei Belege. In DD 490 ist der Grundparameter **high** eindeutiges Kennzeichen von **euphoria**, in der nach oben gehenden Stimme manifestiert sich sicherlich der Kontrollverlust, den diese extreme Emotion mit sich bringt.

²⁴ Leonhard, 279

It was Rickards. His voice,	strong,		high	with	euphoria,	came clearly over the line as if his presence filled the room.	DD 490
-----------------------------	----------------	--	-------------	------	------------------	--	-----------

Als weiteres Beispiel, das JOY mit hoher Tonlage kombiniert, kann BA 172 angeführt werden, allerdings ist es deshalb problematisch, da es Kinderstimmen beschreibt, die als sprecherbezogenes Charakteristikum eine hohe Tonlage implizieren, so daß die Verbindung von JOY und hoher Tonlage nicht eindeutig ist.

Children called from the hill on the other side, hidden by trees, their voices	high	and	thin	and	happy	in the cold air.	BA 172
--	-------------	-----	-------------	-----	--------------	------------------	-----------

15.1.6. Sonderform von JOY: Triumph

	OED	DCE	ALD
triumphant	Nomen triumph : The exultation of victory or success; elation; joy; rapturous delight	showing pleasure and pride because of a victory or success	(rejoicing at) having triumphed 2000 showing great satisfaction or joy about a victory or success

Eine Sonderform von JOY stellt das Label **triumphant** dar, was der Marker [joy] bestätigt. Der OED-Marker [exultation] zeigt zudem die Verknüpfung zu einem anderen Label der Basiskategorie. Dabei ist die Ursache für Triumph immer in [victory] oder [success] zu suchen, bezieht sich also auf Ereignisse in der (unmittelbaren) Vergangenheit. Stimmlich wird sich **triumphant** durch eine hohe, laute Stimme und eine schnelle Sprechweise auszeichnen, also durch solche Parameter, die allgemein als Zeichen von JOY angesetzt werden können.

Korpusbeispiele

In den Korpus-texten stehen Stimmmarkierungen vorwiegend mit der adverbialen Form **triumphantly**. Dies liegt daran, daß Triumph ein zeitliches begrenztes Phänomen ist, es also nur in situationellen Stimmbeschreibungen vorkommt, die in der Regel mit direkter Rede einhergehen, und gerade die direkte Rede wird ja meist durch adverbiale Konstruktionen

modifiziert. Ausnahmen hierzu sind die Kombination **note of triumph** in OS 539 und die Präpositionalphrase [*With triumph*] der Regieanweisung zu STR 4.

OS 539 benennt zudem den Versuch, diese Stimmqualität aus taktischen Gründen zu unterdrücken. Der Kommentar **barely controlled** zeigt jedoch, daß dieser Kontrollversuch nicht gänzlich gelingt.

Etienne turned on him: “And so it was for me, the necessity of war.” He paused and when he spoke again Frances could hear in his voice	the barely controlled note of	triumph.	OS 539
--	--------------------------------------	-----------------	--------

Wilder	[<i>With triumph</i>]	Afraid of other strikes – now, that’s a reason! Why couldn’t we have been told that before?	STR 4
--------	-------------------------	---	-------

In den meisten Beispielen ergibt sich der Triumph des Sprechers aus dem Situationskontext und aus den Worten der direkten Rede. Bei HOWSOON 2434 erscheinen die Worte an sich die neutrale Vorstellung einer Freundin der Sprecherin zu sein. Durch den metasprachlichen Zusatz erhält diese Szene aber eine tiefergehende Bedeutung, in der sich der einnehmende Charakter der Sprecherin, der sich durch die gesamte Handlung von Hills Kurzgeschichte *How Soon Can I Leave?* zieht, offenbart.

“And this,”	said Miss Roscommon	triumphantly,	“this is my friend, Miss Bartlett.”	HOWSOON 2434
-------------	---------------------	----------------------	-------------------------------------	--------------

Die folgende Liste enthält weiter Korpusbelege, in denen **triumphantly** zur Stimmmarkierung eingesetzt wird. Während die Figuren in den ersten vier Beispielen die persönliche Freude über positive Errungenschaften und Geschehnisse zeigen, ist der triumphierende Ton Christines in LJ 137 im Kontext des unterschwellig gespannten Verhältnisses zwischen ihr und Dixon zu lesen.

‘Observe,’	said the Director	triumphantly,	‘observe.’	BNW 18
‘Bernard’s asked me to meet the Savage next Wednesday,’	Fanny announced	triumphantly.		BNW 140
“What did they do that for?” said Winston, somewhat taken aback.	Parsons went on	triumphantly:	“My kid made sure he was some kind of enemyagent [...]	NEF 46
A light of understanding broke on Lennie’s face. “They run us outa Weed,”	he exploded	triumphantly.		OMAM 11

'How old would you say I am?' [...] 'About twenty-four, I should say.' 'There you are, then,'	she said	triumphantly.	'Just what I thought. I'm twenty next month. The eighteenth.'	LJ 137
---	----------	----------------------	---	--------

In WAVW 71 zeigt die Prämodifikation **viciously**, daß **triumphant** durchaus auch eine negative Sprecher-Hörer-Einstellung vermitteln kann und das Label auch hinsichtlich des Aspekts Sprechereinstellung gesehen werden muß. Hier handelt es sich um eine hämische Freude, mit der Martha George vor den Gästen zu einem „great ... big ... fat ... FLOP“ degradiert. Diese Stimmangabe ist bezeichnend für das Verhältnis der beiden Figuren im ersten Akt von *Who's Afraid of Virginia Woolf*, dessen sarkastischer Titel „Fun and Games“ auf die fast sportturnierhafte Abfolge von Gehässigkeiten und seelischen Verletzungen anspielt.

GEORGE (<i>Still with his back to them all</i>) Stop it, Martha. MARTHA	(viciously	triumphant)	The hell I will! You see, George didn't have much ... push... he wasn't particularly aggressive. In fact he was sort of a ... (<i>spits the word at George's back</i>) ... a FLOP! A great ... big ... fat ... FLOP!	WAVW 71
--	--------------------	---------------------	--	---------

15.1.7. Sonderform von JOY: Stolz

	OED	DCE	ALD
proud	<p>Having or cherishing a high or lofty opinion of oneself; valuing oneself highly on account of one's position, rank, attainments, possessions, etc.; Usually in a bad sense: Disposed to take an attitude of superiority to and contempt for others; arrogant, haughty, overweening, supercilious.</p> <p>Highly sensible of, or elated by, some honour done to one; feeling oneself greatly honoured by some act, fact, or relation; taking pride or having high satisfaction in something; in early use (as still in <i>dial.</i>) sometimes merely = gratified, pleased, glad.</p>	<p>feeling pleased about something that you have done or something that you own, or about someone or something you are involved with or related to</p> <p>thinking that you are more important, skilful etc than you really are - used to show disapproval</p>	<p>feeling or showing justifiable pride</p> <p>(<i>derog</i>) self-important; haughty or arrogant</p> <p>2000 feeling pleased and satisfied about sth that you own or have done, or are connected with</p> <p>(<i>disapproving</i>) feeling that you are better and more important than other people</p>

Das Label **proud** hat zwei Bedeutungsausprägungen. Zum einen wird es derogativ als Haltung einer Person gesehen, die sich für [better and more important than other people] hält. **Proud** ist in diesem Fall eng mit [arrogant] und [haughty] verbunden. Die andere Bedeutung rückt das Label durch die Marker [pleased], [satisfied] und [glad] aber in die Nähe der emotionalen Basiskategorie JOY. Da die Korpusbelege **proud** letzteren Sinn einsetzen, erscheint das Label auch in dieser Kategorie. Greift die andere Bedeutung, müßte man das Label zu jenen zählen, die eine Sprecherhaltung definieren.

Korpusbeispiele

Das Beispiel LOTUS 93 kombiniert **proud** mit dem Label **tender**, das eine positive, von Liebe geprägte Haltung gegenüber einer anderen Person bezeichnet. In den Definitionstexten von DCE und ALD werden als Ursache des Stolzes [something you are involved with or related to] und [sth [...] you are connected with] angegeben. Stolz ist also nicht nur ich-bezogen, sondern kann auf Andere gerichtet sein. So ist es auch in LOTUS 93 zu verstehen, in dem der Sprecher das Gefühl und die Einstellung gegenüber der angesprochenen Christine signalisiert. Allerdings verblüfft die Diskrepanz zwischen der Aussage, daß sich Christine gegenüber „being sentimental about other people“ ablehnend zeigt, und dem Stolz, den der Sprecher darüber empfindet. Insofern ist die Stimmangabe als Charakterkritik zu lesen.

'Don't you take any notice of her,' Ronnie repeated 'She's like that.' He nodded at Christine's back, speaking in a	proud	and	tender	voice	'She was telling me only this morning that she doesn't believe in being sentimental about other people. Weren't you, Christine?'	LOTUS 93
---	--------------	-----	---------------	-------	--	----------

Interessant ist am Beispiel SNSM 272, daß hier die gleiche Kombination mit den nominalen Formen **pride** und **tenderness** als Beschreibung der Augen eingesetzt wird. Dies bestätigt die zu Anfang gemachte These, daß Emotionen durch verschiedene Kommunikationskanäle ausgedrückt werden können.

She folded her arms,	pride	and	tenderness	in her	eyes.	SNSM 272
----------------------	--------------	-----	-------------------	--------	--------------	----------

15.2. Emotionale Basiskategorie SADNESS

Die Emotion SADNESS ist in den Korpusbeispielen durch die Labels **sad**, **unhappy**, **miserable**, **mournful** und **doleful** vertreten. Die Beschreibungsmöglichkeiten, die in den Korpustexten zur Charakterisierung von traurigen Stimmen eingesetzt werden, sind sehr umfangreich, so daß weitere Unterteilungen nötig sind. Dabei erscheinen Sonderformen der Emotion wie **forlorn** und **desolate**, bei denen Traurigkeit mit Einsamkeit gepaart erscheint. Dazu tritt eine ganze Reihe von Stimmlabels, die sich unter Schlagwörtern wie „Hoffnungslosigkeit“ oder „Resignation“ zusammenfassen lassen und zu denen Labels wie **hopeless**, **dispirited** und **despair** gehören.

Auf der akustischen Ebene gleichen sich alle Labels, sie werden durch eine geringe Tonhöhenvariation, eine tiefe Sprechstimmlage und eine geringe Lautstärke vertreten.²⁵ Damit stehen sie in Opposition zu den Parametern, die für die emotionale Basiskategorie JOY festgelegt wurden.

15.2.1. *sad* und *unhappy*

	OED	DCE	ALD
sad	Of persons, their feelings or dispositions: Sorrowful , mournful . Of looks, tones, gestures, costume, etc.: Expressive of sorrow .	unhappy , especially because something unpleasant has happened	showing or causing sorrow ; unhappy 2000 unhappy or showing unhappiness
unhappy	Of persons: Unfortunate , unlucky , ill-fated ; miserable in lot or circumstances. Also, in later use, wretched in mind.	not happy feeling worried or annoyed because you do not like what is happening in a particular situation	sad or miserable ; not happy anxious , dissatisfied 2000 not happy , sad

Die zwischen den einzelnen Labels dieser Kategorie bestehenden Bedeutungsnuancen wurden oben bereits angedeutet. Allein zwischen den Adjektiven **sad** und **unhappy** besteht aus semantischer Sicht ein Unterschied, nämlich dahingehend, daß

²⁵ Vgl. hierzu die tabellarische Übersicht in Brown, *Listening to Spoken English*, 138/39, die folgende Parameter aufweist: *pitch span* – restricted, *placing in voice range* – lowered (? raised), *tempo* – unmarked, *loudness* – soft, *voice setting* – unmarked, *articulatory setting* – unmarked (? tense), *articulatory precision* – unmarked (? slurred), *lip setting/direction of pitch/timing/pause* – unmarked.

[...] one can feel *sad* in response to a much broader range of events: for instance, if my neighbour's close friend dies, or if my cat dies, I am more likely to be *sad* than *unhappy*. As well, being *unhappy* suggests a more active frame of mind than *sad*. If someone says *I am unhappy about* it they may be indicating that they intend to do something about it.²⁶

Die relative Passivität von **sad** im Vergleich zu **unhappy** bestätigen auch die Marker [anxious] und [dissatisfied], die eine „auflehnende“ Haltung implizieren. Die Wörterbuchdefinition zeigen ergänzend, daß sich **sad** („unhappy, especially because something unpleasant has happened“ DCE) mehr auf die Vergangenheit bezieht während bei **unhappy** („feeling worried or annoyed because you do not like what is happening in a particular situation“ DCE), mehr die aktuelle Situation betont wird. Aber auch hier sind die Definitionen nicht mit absoluter Gültigkeit zu lesen, sondern die Labels müssen im jeweiligen Kontext betrachtet werden.

Korpusbeispiele

In den Korpus-texten erscheint nur an einer Stelle das adjektivische Label **sad**. Alle anderen Belege verwenden die adverbiale Form **sadly**. Die Beispiele können hier weitgehend in unkommentierter Form erscheinen.²⁷ Die Liste zeigt dabei nur einen kleinen Ausschnitt an Korpusbeispielen, da gerade die Emotion SADNESS häufig über die Stimmarkierung formuliert wird und in Form von Verb-Adverb-Verbindungen als metasprachlicher Dialogkommentar erscheint.

'Eggs, boiled or poached only,' Walter Prett	read out in a	sad	voice	from his diet sheet.	BACH 20
---	---------------	------------	-------	-------------------------	------------

Eccie	said	sadly,	'Walter, Walter, I don't like this.'	BACH 72
'Good,'	she said	sadly,	'I'm glad, Ewart. I'm grateful for that.'	BACH 146
'Well, it <i>was</i> years ago,'	Garp said	sadly,	'and in another town.'	GARP 282

²⁶ Goddard, 94. Zudem besteht ein Unterschied zwischen **unhappy** und **not happy**, der von der unterschiedlichen Art der Verneinung abhängig ist. Während **unhappy** das kontradiktorische Antonym von **happy** ist, und zwar auf einer Skala, in der beide Lexeme Extrempole einnehmen, stehen **not happy** und **happy** in konträrer Opposition, da hier Zwischenstufen wie etwa **indifferent** möglich sind. Vgl. zu dieser Diskussion auch Funk, „Adjectives with Negative Affixes in Modern English“, 366.

²⁷ Zur Funktion des metasprachlichen Labels **sadly** in BACH 20, BACH 146 und JAPGEN 62 und vgl. aber das Kapitel „Objekt- und Metasprache“.

'That's wonderful,'	he said	sadly,	'wonderful.'	JAPGEN 62
'What would your father say,'	she said	sadly,	'if he was alive?'	CG 87
"You haven't a real appreciation of Newspeak, Winston,"	he said	almost sadly.		NEF 42

In BNW 149/50 wird die Traurigkeit der Sprecherin auch durch das Sprechverb **sighed** gekennzeichnet, das den Marker [sadness] trägt.²⁸ Die Stimmbeschreibung ist hier als versteckter ironischer Kommentar zu lesen. Zuvor wurde eine Reihe von Stimmen mit der Markierung der emotionalen Kategorie JOY aus *Brave New World* angeführt, die die „habituelle“ Stimme des Romanpersonals darstellen. In dieser Szene zeigt Lavinia Traurigkeit und Beschämung darüber, daß sie nicht berichten kann „what it's like to make love to a Savage“, und offenbart damit ihre Oberflächlichkeit und Banalität, denn die Traurigkeit steht vom objektiven Standpunkt aus in keinem Verhältnis zur Thematik. Huxley vermittelt auch hier subtile Figurenkritik über die Darstellung der Stimme. Die Häufigkeit, mit der dies innerhalb des Romans geschieht, schließt einen Zufall aus. Vielmehr liegt darin eine sorgfältig aufgebaute autorenspezifische Darstellungstechnik.

'[...] Because, of course, the first thing they all want to know is what it's like to make love to a Savage. And I have to say I don't know.' She shook her head. 'Most of the men don't believe me, of course. But it's true. I wish it weren't,' she added	sadly,	and sighed . 'He's terribly good-looking; don't you think so?'	BNW 149/50
--	---------------	---	---------------

Der an das Label **sadly** anschließende Vergleich mit einem Richter, der bei Todesurteilen eine schwarze Kappe anlegt, gestaltet die Stimme des *waiters* in SNSM 13 sehr eindrücklich. Die Passage aus *Saturday Night and Sunday Morning* wirkt durch die Diskrepanz des Gesagten – der Sprecher teilt dem völlig betrunkenen Arthur in fast entschuldigenden Worten mit, daß er das Pub verlassen müsse – und der Stimmodulation. Die Stimme wird hier durch Arthurs Perspektive gespiegelt, da für ihn der Verweis aus dem Pub einem „Todesurteil“ gleichkommt. Deshalb kann die Textpassage auch als ironischer Kommentar zu Arthurs Zustand gelesen werden.

'You'll have to go out, you know,'	the waiter said	sadly,	as if he had donned a black cap to pronounce sentence.	SNSM 13
------------------------------------	-----------------	---------------	---	------------

²⁸ Vgl. das Kapitel „Sprechverben“.

Im Beispiel OMAM 110 wird die Stimme im narrativen Textteil durch die Beschreibung von Lennies emotionaler Befindlichkeit, „Then all of Lennie’s woe came back on him“, vorbereitet. Dabei wird diese Emotion zweifach – durch **sadly** und **miserably** – stimmlich markiert, so daß das Wortfeld **woe**, **sadly** und **miserably** in diesem dem Textausschnitt den Leser auf Lennies Gefühle fokussiert und diese besonders herausstreicht.

She changed the subject. “What you got covered up there?” Then all of Lennie’s woe came back on him. “Jus’ my pup,” [...]	he said	sadly.		OMAM 110
[...] She consoled him. “Don’t you worry none. He was jus’ a mutt. You can get another one easy. The whole country is fulla mutts.” “It ain’t that so much,”	Lennie explained	miserably.	“George ain’t gonna let me tend no rabbits now.”	OMAM 110

Das Label **unhappy** tritt nur an einer einzigen Stelle im Korpus auf. Ungewöhnlich ist hierbei, daß die Sprecherin Irma dieses eigentlich zeitlich begrenzte emotionale Merkmal in der Stimme als habituelle Stimme angenommen hat, bzw. daß ihre Stimme von anderen so wahrgenommen wird, als ob die Figur ständig traurig wäre. Irma ist ein typischer *flat character*, der durch Parameter wie „she was often talking at length to her mother or to one of her sisters late at night“ (TFH 32), „Irma could cook“ (TFH 32), „Irma, who was five-six and weighed about 150“ (TFH 33) und eben auch durch ihre **unhappy voice** eingegrenzt ist. Eine innere Entwicklung der Figur findet in Irvings *The Fourth Hand* nicht statt, und auch weitere Stimmbeschreibungen, die bei *round characters* die Vielschichtigkeit von Charaktereigenschaften und Empfindungen darstellen, treten nicht auf.

It further hurt her feelings that Dr. Zajac thought she was a new immigrant for whom English was a second language. English was Irma’s first and only language, but the confusion came from what little Zajac could understand from overhearing her	unhappy	voice	on the telephone.	TFH 32
---	----------------	-------	-------------------	--------

15.2.2. *miserable*

	OED	DCE	ALD
miserable	Beset by a feeling of misery; feeling very unhappy ; melancholy, depressed . Also in weakened sense: uneasy, uncomfortable .	extremely unhappy , for example because you feel lonely, cold, or badly treated	very unhappy or uncomfortable; wretched 2000 very unhappy or uncomfortable

Das Label **miserable** mit der Definition „extremely [unhappy], for example because you feel [lonely], [cold], or [badly treated]“ (DCE) ist zum einen eine Intensivierung von **unhappy**, zum anderen ist diese Empfindung auch wesentlich spezifischer als **unhappy** („feeling worried or annoyed because you do not like what is happening in a particular situation“ DCE) oder **sad** („unhappy, especially because **something** unpleasant has happened“ DCE). **Miserable** enthält nämlich zusätzliche Marker, die den Grund für die Emotion konkretisieren: man fühlt sich **miserable** durch Einsamkeit, Kälte oder durch schlechte Behandlung. Allerdings treten diese Marker nur in der Definition des DCE auf. Das OED sieht in **miserable** zudem eine Affinität zu einem depressiven Zustand, der sich in den Markern [depressed] und [melancholy] manifestiert. Somit erscheint diese Emotion sehr passiv.

Korpusbeispiele

Auch für dieses Label gibt es zahlreiche Belege in der adverbialen Form **miserably**, denn auch hier handelt es sich um eine zeitlich begrenzte Empfindung. Die mehrfache Verwendung des Labels in *Of Mice and Men* scheint auf die grundlegende Perspektivlosigkeit der Figuren hinzuweisen, die mit ihrer Lebenssituation unglücklich sind, die sich aber schicksalhaft damit abfinden. Durch die emphatische Wiederholung der Stimmbeschreibungen wird der melancholische Grundton des Romans vorangetrieben.

Lennie	said	miserably,	“George wun’t go away and leave me. I know George wun’t do that.”	OMAM 94
He	said	miserably,	“You seen what they done to my dog tonight? [...]”	OMAM 79

George shouted over and over. “Leggo his hand, Lennie. Leggo. Slim, come help me while the guy got any had left.” Suddenly Lennie let go his hold. He crouched cowering against the wall. “You tol’ me to, George,”	he said	miserably.		OMAM 83
---	---------	-------------------	--	------------

Das Label erscheint noch in einer großen Anzahl von Korpusbelegen, es sollen hier aber lediglich zwei weitere Beispiele betrachtet werden. In CP 188 fällt der Widerspruch zwischen der direkten Rede „Oh, I’m not worried“ und der metasprachlichen Modifikation auf. Hier ist das Gemeinte aus der Stimme zu lesen, d.h. die metasprachliche Ebene überdeckt die objektsprachliche, so daß die Aussage Philips, er sei nicht beunruhigt, als falsch identifiziert wird. Für den Leser hat die Stimmangabe an dieser Stelle verständnissichernde Funktion.

‘I’ll get the money somehow,’ said Désirée. ‘Don’t worry.’ ‘Oh, I’m not worried,’	said Philip	miserably.		CP 188
--	-------------	-------------------	--	--------

In TRN 158 ist die Reaktion des Gesprächspartners auf die elend klingende Stimme der Sprecherin zu bemerken. Um zu trösten, spricht er **gently**, zeigt damit also eine freundliche und verständnisvolle Haltung an. Es zeigt sich in diesem Beispiel, daß diese Stimmqualität Mitgefühl im Hörer auslöst.

That night she said to her husband: ‘Today I shouted at the twins, quite unfairly.’	She sounded	miserable,	And he said gently : ‘Well, what of it?’	TRN 158
---	-------------	-------------------	--	------------

15.2.3. *mournful* und *doleful*

	OED	DCE	ALD
mournful	Of a person, etc.: full of or overwhelmed with sorrow or grief ; sad, sorrowful, grieving ; sad-looking .	very sad	sad; sorrowful 2000 very sad
doleful	Of persons, their state, etc.: Full of pain, grief, or suffering ; sorrowful, sad .	very sad	sad; mournful 2000 very sad

Das Label **mournful** stellt ebenfalls einen Extrempol von SADNESS dar, der sich in Markern wie [overwhelmed with sorrow or grief] und [very sad] zeigt. Zudem löst das Label automatisch Assoziationen mit extrem schmerzhaften Erfahrungen wie Verlust und Trauer aus.²⁹ Alternativ zu **mournfully** wird auch **dolefully** eingesetzt, das ebenfalls durch [very sad] markiert ist. Und auch hier besteht die Konnotation mit Trauer und Schmerz.

Korpusbeispiele

Stimmдарstellungen mit **mournfully** wirken aufgrund dieser Assoziationen besonders auffällig. In CG 154 steht die Stimme Dereks für seine tiefe Erschütterung, als er das inzestuöse Beziehung zwischen Julie und ihrem Bruder entdeckt.

In BACH 183 scheint **mournfully** in keinem Bezug zur Satzaussage zu stehen. In der Tat ergibt sich die Bedeutung, die als humoristische Figurendarstellung gemeint ist, nur aus einem größeren Kontext, denn Walter Prett zeigt sich darüber bekümmert, das Porzellan seiner Angebeteten zerbrochen zu haben und schwelgt nun in Selbstmitleid über seine Ungeschicktheit.³⁰

As I closed my lips around Julie's nipple a soft shudder ran through my body and	a voice from across the room said	mournfully,	'Now, I've seen it all.'	CG 154
'They break up ladies' china cups,'	Walter said	mournfully.		BACH 183

Die emotionale Angabe **mournful**, die den akustischen Merkmale, des Lautstärke-Labels **soft** und **minor-key** in MAID 20 eine emotionale Bedeutung zuordnet, wird in diesem Beispiel durch einen Vergleich verstärkt, der eine Parallele zwischen der menschlichen Stimmqualität und den Lauten von Tauben zieht, die auch die Assoziation mit Trauer hervorrufen können.

²⁹ Mit **mournful** assoziiert man automatisch „Tod“ und „Trauer“. Ebenso geschieht dies bei **sepulchral**, das als „sad, serious, and slightly frightening“ (DCE) definiert wird. Der Beispielsatz des DCE „a sepulchral voice“ zeigt, daß die Kollokation mit der Stimme weit verbreitet ist. Laver listet **sepulchral** unter *pitch range*, womit nur eine tiefe Tonlage gemeint sein kann, die allgemein für SADNESS steht. Zudem wird es auch mit *vertical adjustment of the position of the larynx* in Verbindung gebracht. Dazu zählen ebenfalls die Labels *clergyman's, dark brown, graveyard, hollow, light blue, pale pink, pulpit, preacher's*. Die tiefe Kehlkopfstellung führt hier zu einem tiefen, oft etwas hohl klingenden Ton. Obwohl **sepulchral** im allgemeinen Sprachgebrauch ein gängiges Stimmlabel ist, findet sich mit BNW 159 nur ein einziger Korpusbeleg: „(His voice **became sepulchral**)“.

³⁰ Dieses Selbstmitleid, das im Leser aber zu einem Lächeln führt, begegnet man im Text schon an früherer Stelle in BACH 20, in der Prett mit einer **sad voice** seine Diätvorgaben vorliest: „Eggs, boiled or poached only,' Walter Prett read out in a **sad voice** from his diet sheet.“ Insofern liegt in der situationellen Stimmangabe ein Verweis auf den Figurencharakter, der als weinerlich erscheint.

[...]; gently we would complain, our voices	soft	and	minor-key	and	mournful as pigeons in the eaves troughs	MAID 20
---	-------------	-----	------------------	-----	---	---------

In BNW 84 wird die Stimmarkierung **mournful** mit der Beschreibung des Gesichtsausdrucks **miserable** kombiniert. Beide Labels stehen für SADNESS, und es zeigt sich hier ganz deutlich, daß das Emotionsvokabular auf unterschiedliche Ausdrucksbereiche des Menschen übertragen werden. Zudem nennt das Beispiel die Wirkung von Stimme und Gesichtsausdruck auf die Hörerin, die ihr Überlegenheitsgefühl („triumph“) dadurch aufgibt.

Auch dieses Beispiel ist *Brave New World* entnommen, aber hier ist es der Außenseiter Bernard, der mit Stimme und Mimik tatsächlich empfundene und berechtigte Gefühle kommuniziert. Die Unvereinbarkeit von Objektsprache „the greatest of fun“ und Metasprache zeigen seine tiefe Zerrissenheit in einer Welt, deren permanente Geschäftigkeit und Euphorie ihm zuwider sind.

‘Oh, the greatest fun,’ he answered, but in a voice	so mournful,	with an expression	so profoundly miserable,	that Lenina felt all her triumph suddenly evaporate.	BNW 84
---	---------------------	--------------------	---------------------------------	--	--------

Im Korpusbeispiel IMEL 2349 wird **dolefully** „themengerecht“ eingesetzt, denn Sister Imeldas Aussage „It will come to us all [...]“ bezieht sich auf den Tod ihres Bruders und die allgemeine Vergänglichkeit allen menschlichen Lebens. Interessant ist in dieser Szene auch die Reaktion der Ich-Erzählerin auf die Traurigkeit Sister Imeldas. Sie kommuniziert ihre SADNESS durch Berührung, wobei hier wohl eher Mitgefühl gemeint sein dürfte. Gefühle sind also nicht nur durch Stimme und Gesichtsausdruck, sondern auch durch die Ausdrucksebene der Kinesik vermittelbar.

“Oh, Sister, I’m sorry about your brother,” I said in a burst. “It will come to us all, sooner or later,”	Sister Imelda said	dolefully.	I dared to touch her wrist to communicate my sadness.	IMEL 2349
--	--------------------	-------------------	--	-----------

15.2.4. Sonderformen von SADNESS: Einsamkeit

15.2.4.1. *forlorn* und *desolate*

	OED	DCE	ALD
forlorn	Of persons or places: Abandoned, forsaken, deserted; left alone, desolate.	seeming lonely and unhappy	lonely and unhappy ; uncared for 2000 (of a person) appearing lonely and unhappy
desolate	Left alone , without companion, solitary, lonely. Destitute of joy or comfort , like one bereft of friends or relatives; forlorn , disconsolate; overwhelmed with grief and misery, wretched.	someone who is desolate feels very sad and lonely	miserable and without friends ; lonely and sad 2000 very lonely and unhappy

Bei den Labels **forlorn** und **desolate** wird die Bedeutung durch das semantische Merkmale [lonely] bzw. [uncared for] erweitert. Die Marker [sad], [unhappy] und [miserable] zeigen eindeutig die Zugehörigkeit zur emotionalen Basiskategorie SADNESS. Da auch in **miserable**, zumindest in der Definition des DCE, ein Hinweis auf Einsamkeit vorhanden ist, besteht eine besonders enge Verbindung zu diesem Label.

Korpusbeispiele

Das Gefühl der Verlassenheit zeigt sich ganz deutlich in FC 26, denn die stimmliche Modifikation des Gesagten durch **forlornly** „referred to Dorothy’s decision that Harriet needed her more than Sarah did“. Dabei ist weniger die Satzaussage „Just like her mother“ wichtig, sondern das durch die Stimme Gemeinte. Sarah zeigt Traurigkeit darüber, daß sich ihre Mutter mehr um ihre Schwester als um sie selber kümmern möchte, da sie Sarah für die Stärkere von beiden hält. Damit wird über die Stimme und den anschließenden Kommentar das empfindliche Beziehungsgeflecht zwischen den einzelnen Romanfiguren angedeutet.

‘I told you so,’ said Dorothy. ‘When Harriet’s got an idea into her head, then you can save your breath.’ ‘Just like her mother,’ said Sarah	forlornly:	this referred to Dorothy’s decision that Harriet needed her more than Sarah did, the defective child notwithstanding. ‘You’re much tougher than she is, Sarah,’ Dorothy had pronounced.	FC 26
---	-------------------	---	----------

In STR 20 zeigt die Stimme Mrs. Bulgins durch **desolate** zum einen tiefe Verzweiflung über die ärmlichen Lebensumstände, die sie zwingen die Kinder im Bett zu halten, damit sie weniger hungrig werden. Zum anderen zeigt das Label **matter-of-fact**, daß sie sich in ihrer Trauer und Verzweiflung nicht gehen läßt, sondern den anderen Frauen mit klaren Fakten berichtet, wie sie mit Hunger und Elend konfrontiert ist. Es zeigt sich in dieser Stimme, daß sie entschlossen ist, den Streik der Männer – trotz aller Entbehrungen – zu unterstützen. Auch in diesem Beispiel dient die Regieanweisung der Figurencharakterisierung.

Mrs. Bulgin. [<i>In a</i>	<i>desolate,</i>	<i>matter-of-fact</i>	<i>voice</i>]	Leavin' out the men – it's bad enough with the children. I keep 'em in bed, they don't get so hungry when they're not running about; but they're that restless in bed they worry your life out.	STR 20
----------------------------	------------------	-----------------------	----------------	---	-----------

15.2.5. Sonderformen von SADNESS: Verzweiflung, Hoffnungslosigkeit, Depression, Enttäuschung

Auch die Hoffnungslosigkeit eines Sprechers kann sich in seiner Stimme niederschlagen. Meist zeigt sich dies klanglich an einer leisen, monotonen Sprechweise oder an einer gebrochenen Stimme. Im Korpus wird diese der Kategorie SADNESS verwandte Empfindung durch die Labels **hopeless**, **despair/desperate**, **dispirited**, **gloomy** und **depressed** wiedergegeben.

Das Gefühl der Enttäuschung ist diesen Empfindungen sehr ähnlich, so daß es am Ende dieser Sonderformen aufgeführt wird.

15.2.5.1. *hopeless*

	OED	DCE	ALD
hopeless	Destitute of hope ; having or feeling no hope ; despairing .	feeling no hope	most unlikely to improve, succeed, be settled, etc; causing despair 2000 if sth is hopeless , there is no hope that it will get better or succeed

Die besondere Form dieser Art von SADNESS liegt darin, daß der Blickwinkel eindeutig zukunftsbezogen ist. Dies zeigt sich an den Konstruktionen [unlikely to improve] oder [no hope that it will get better], die einen indirekten bzw. direkten Futurbezug haben.

Korpusbeispiele

Im Korpusbeispiel MRRIP 232 steht das sprechaktmarkierende Verb **asked** in Verbindung mit der Stimmangabe **in a hopeless tone**. Durch die Stimme – die sich wohl durch Monotonie und geringe Lautstärke auszeichnet – signalisiert der Sprecher in *The Talented Mr Ripley*, daß er sich von der Meinung seines Gesprächspartners im Grunde keine hilfreichen Informationen erhofft, die Aufschluß über den Verbleib seines Sohnes geben könnten. Die paralinguistische Ebene wirkt damit eigentlich dem Sprechakt entgegen. Für den Leser ist der metasprachliche Zusatz an dieser Stelle nötig, um die psychologische Befindlichkeit der Figur zu verstehen. Ohne die Stimmangabe wäre die direkte Rede als interessierte Frage zu verstehen, so daß der **hopeless tone** hier sowohl technische als auch figurendarstellerische Funktion ausübt.

'Well, what is your opinion?'	Mr Greenleaf asked in a	hopeless	tone.	MRRIP 232
-------------------------------	--------------------------------	-----------------	-------	--------------

15.2.5.2. *despair* und *desperate*

	OED	DCE	ALD
despair	To lose or give up hope ; to be without hope .	a feeling that you have no hope at all	state of having lost all hope 2000 to stop having any hope that a situation will change or improve
desperate	Of persons: Driven to desperation, reckless or infuriated from despair . Hence, Having the character of one in this condition; extremely reckless or violent, ready to run any risk or go any length.	willing to do anything to change a very bad situation, and not caring about danger	feeling or showing great despair and ready to do anything regardless of danger 2000 feeling or showing that you have little hope and are ready to do anything without worrying about danger to yourself or others

Das Verb **despair** kann als Synonym zu **hopeless** angesehen werden, und scheint auch die Passivität in einer reduzierten Lautstärke und Monotonie zu spiegeln.

Dagegen erscheint das Adjektiv **desperate** mit dem Marker [ready to do anything regardless of danger] ein „aktiveres“ Gefühl zu sein, das der Lethargie von **hopeless** nicht entspricht. Folgt man den Wörterbüchern, so besteht also zwischen den beiden Lexemen, die einem Wortstamm entspringen, eine Bedeutungsnuance. Dabei ist anzunehmen, daß dies auch Auswirkungen auf die akustische Ebene hat, so daß eine Stimme, die durch **desperate** markiert wird, auch mit erhöhter Lautstärke und starken Tonhöhenschwankungen verbunden sein könnte.

Korpusbeispiele

Dieses Label erscheint vorwiegend in der adverbialen Form **despairingly**. Während die Wörterbücher **despair** mit [without hope] paraphrasieren, dem die anfänglichen Überlegungen eine leise, monotone Sprechweise zuordnen, so scheinen die Korpusbeispiele dies zu relativieren, denn in allen Fällen dürfte sich der Leser wohl eher eine zittrige und lauter werdende Stimme vorstellen.

'She said it was just sick,'	Garp said,	despairingly.	'She thought it was unfair to women.'	GARP 249
'Tell her what's happened and what you plan to do about it.' [...] 'Isn't your time running out?' 'I know, I know,'	he said	despairingly,	running fingers through his hair. 'But I'm not used to this sort of thing. I've no experience in adultery. [...]'	CP 175
If you just had a scarf or something. To cover your hair. My hair,	she says	despairingly.	What next? What's wrong with my hair? It's too blonde. It stands out. [...]	BA 130

In UJW 161 zeigt sich die Bedeutungsnuance von **desperation**, die als extreme Form fast in **hysteria** umschlägt. Hier wird ganz deutlich, daß **desperation**, wie die korrespondierende Adjektivdefinition zu **desperate**, Aktivität des Handelnden impliziert. Die Folge ist ein Anstieg der Tonhöhe und eine Erhöhung des Sprechtempos.

Mit der Darstellung der stimmlichen Eigenwahrnehmung der Figur wird dem Leser der emotionale Zustand der Figur quasi „aus erster Hand“ vermittelt. Solche Wege in das Bewußtsein der Charaktere setzen eine auktoriale Erzählperspektive ein, die über die

Stimmwahrnehmung einer Außenperspektive hinausgeht und den Leser näher an den Kern der Figuren heranführt.

Cordelia could detect	the note of	desperation	almost hysteria	in her own voice.	UJW 161
-----------------------	--------------------	--------------------	------------------------	-------------------	------------

Auf die lautlichen Aspekte einer **desperate voice** geht der Korpusbeleg MISSJO 449 ein. Sehr eindringlich verbindet es Emotion und klanglichen Ausdruck. Die Stimme der Sprecherin Juliet wird mit dem emotionalen Label **desperate** charakterisiert. Mit **uneven sounding** wird eine der möglichen Kennzeichen einer verzweifelten Stimme auf der lautlichen Ebene erklärt, denn die Tonhöhenschwankungen, sind Ausdruck der Verzweiflung³¹.

Unmittelbar anschließend findet sich im Text eine zweite Stimmbeschreibung, bei der diesmal von der Klangebene **voice's quiver** ausgegangen wird, die synonym zu **uneven sounding** zu verstehen ist. Das Interessante dabei ist, daß die Figur der Juliet das Zittern der Stimme ihrer Mutter nicht eindeutig als Zeichen von **sorrow** oder **rage** interpretieren kann. Anhand dieser Beobachtung zeigt sich, daß Stimmklang immer polysem ist und sich Emotionen durch unterschiedliche Stimmklänge ausdrücken. Die Unbestimmtheit und die emphatischen Wiederholung der Stimme bewirkt im Leser in erster Linie Neugier und Spannung.

'Talk to me,' Juliet said. Her voice was	desperate	and	uneven sounding.	[...] She couldn't see her mother's face clearly enough to know if it was safe. She couldn't tell whether	her voice's quiver	meant sorrow or rage.	MISSJO 449
--	------------------	-----	-----------------------------	---	----------------------------------	--------------------------------------	---------------

15.2.5.3. *dispirited*

	OED	DCE	ALD
dispirited	Cast into or characterized by low spirits; discouraged, disheartened, dejected.	someone who is dispirited does not feel as hopeful, eager, or interested in something as they were in the past	Verb: discourage (sb); depress (sb) 2000 having no hope or enthusiasm

³¹ Möglich wäre auch eine **broken voice** oder **high and shrill voice**.

Semantisch ähnlich wie **hopeless** verhält sich **dispirited**, denn auch hier steht der Marker [no hope] im Vordergrund. Allerdings zeigt sich durch [no enthusiasm] eine Bedeutungsnuance dahingehend, daß das Label auch die Einstellung des Sprechers benennt, und dadurch auch in die Nähe von depressiven Stimmungen rückt.

Korpusbeispiele

In STR 20 ergibt sich die Hoffnungslosigkeit der Sprecherin Mrs. Bulgin aus dem Kontext – eine in Aussicht gestellte Arbeit wurde ihr nicht gegeben – und ist zudem bezeichnend für das gesamte Stück *Strife*³², in dem Hunger und Verelendung die Streiksituation unerträglich machen und eine Aussicht auf Verbesserung des Lebensstandards nicht vorhanden ist.

Die zuvor zitierte Stimmangabe [*In a desolate, matter-of-fact voice*] steht an gleicher Textstelle für die identische Figur, deren tiefe Verzweiflung durch die zweifache Regieanweisung besonders hervorgehoben wird.

MRS. YEO. You got that Friday's laundry job? MRS. BULGIN.	[<i>Dispiritedly</i>]	They said they'd give it me, but when I went last Friday, they were full up. I got to go again next week.	STR 20
--	-------------------------	---	--------

In MISSJO 522/23 muß die Stimmangabe ebenfalls mit der vorausgehenden gelesen werden, die bereits auf eine emotionale Anspannung der Sprecherin verweist. Die Figur der Deborah, die die Hoffnung auf ein eigenes Kind fast aufgegeben hat, eine von ihrem Mann gewünschte Adoption aber ablehnt, sucht in dieser Szene Gründe, die Hauptverdächtige des Mordes und ihre vermeintliche Tochter zu schützen. Die Stimmangabe bezieht sich dabei aber nur oberflächlich auf die Thematik des Gesagten, sondern vermittelt dem Leser auf subtile Weise Einblick in die Psyche Deborahs.

³² Die Regieanweisung STR 20 geht [*In a desolate, matter-of-fact voice*] (STR 20), das ebenfalls ein Label der Kategorie SADNESS einsetzt, unmittelbar voraus. Neben der Resignation wird das Stück zudem durch Aggression und Sarkasmus geprägt, was sich in den häufig auftretenden Regieanweisungen [*ironically*] oder [*sarcastic*] zeigt.

<p>'Deborah released her hold on the cream jug and pushed it away. 'Tommy,' she said in a voice so carefully controlled that it sounded strung, 'I don't see how you can be sure of all this.' [...] ' [...] What sort of proof do you actually have that Maggie isn't her real daughter in the first place? She could be hers, couldn't she?' [...] 'What if –' Deborah grapped her spoon [...]. Then she dropped it, saying in a</p>	<p>dispirited</p>	<p>voice,</p>	<p>'I suppose she ... I don't know.'</p>	<p>MISSJO 522/23</p>
--	--------------------------	---------------	--	--------------------------

15.2.5.4. *depressed*

	OED	DCE	ALD
<p>depressed</p>	<p>Brought low, oppressed, dejected, downcast, etc.; esp. in low spirits.</p>	<p>very unhappy suffering from a medical condition in which you are so unhappy that you cannot live a normal life</p>	<p>sad and without enthusiasm 2000 very sad and without hope</p>

Das Adjektiv **depressed** kann zum einen mit [very unhappy] paraphrasiert werden, also mit einer Verstärkung der Emotion **unhappy** und zum anderen kann es in seiner medizinischen Bedeutung [suffering from a medical condition in which you are so unhappy that you cannot live a normal life] verstanden werden. Zwar muß man bedenken, daß sich die Definitionen von ALD und DCE aus einem eingeschränkten Definitionswortschatz zusammensetzen, doch wird **depressed** in der Alltagssprache weitgehend im Sinne einer extremen Form von SADNESS und nicht im Sinne des Krankheitsbilds gebraucht. Zum diesem quasi-inflationären Gebrauch von **depressed** bemerkt Goddard:

It is perhaps testimony of the influence that psychology and therapy have had on how we view ourselves that the word depressed is in common use in everyday life. It differs from the other 'sad' words we've looked at in including a judgemental, quasi-clinical perspective ('it is not god for someone to feel like this')³³

³³ Goddard, 95

Korpusbeispiele

Der ursprünglich rein medizinisch-psychologische Begriff wird also in der Alltagssprache als Synonym für **very unhappy** verwendet, und als solches ist er auch im folgenden Korpusbeispiel, THER 163, zu verstehen. Akustisch dürfte sich eine depressive Stimme an mangelnder Tonhöhenmodulation, geringer Lautstärke und langsamen Sprechtempos manifestieren.

Die Korpusstelle THER 163 ist eines der wenigen Beispiele für die Thematisierung der Stimmqualität durch eine fiktionale Figur. Normalerweise ist die Stimmbeschreibung Teil des narrativen Textteils, also der vom Autor kommentierend eingesetzten metasprachlichen Ebene.

<i>I thought you</i>	sounded	depressed	on the answerphone.	THER 163
----------------------	----------------	------------------	---------------------	----------

15.2.5.5. *gloomy*

	OED	DCE	ALD
gloomy	Of persons and their attributes: Affected with gloom or depression of spirits ; having dark or sullen looks . Nomen gloom : A state of melancholy or depression ; a sad or despondent look .	sad because you think the situation will not improve synonym depressed	(that makes people) sad and depressed 2000 sad and without hope without much hope of success or happiness in the future

Auch das Label **gloomy** bzw. **gloomily** verfügt über eine weitere Bedeutungskomponente. Die Definition “[sad] because you think the [situation will not improve]” (DCE) gibt wie **miserable** einen Grund für das Gefühl an, der sich hier aber nicht wie bei **miserable** auf Gegenwärtiges oder Vergangenes richtet, sondern auf das Zukünftige, was sich in der Verwendung des *will*-future in der Definition zeigt. Die Komponente „Aussichtslosigkeit in der Zukunft“ teilt **gloomy** mit den Labels **hopeless** und **depressed**, und wirkt im Gegensatz zu **desperate** passiver.

Korpusbeispiele

Allerdings scheint diese Bedeutungsnuance in den Korpusbeispielen nicht aktiviert zu sein, außer bei THER 146, wo „he couldn’t imagine that could ever happen“ auf zukünftiges Geschehen verweist, und bei BA 581, das mit „She’d buy others“ ebenfalls ein mögliches zukünftiges Verhalten impliziert.

“Supposing I allow myself to, and then Sally and you get together again, what then?”	He said	very gloomily	that he couldn’t imagine that could ever happen.	THER 146
[...] Every time I go out the door, it’s Yoo-hoo, here’s your gloves. “You could lose them,” I said. “She’d buy others,”	he said	gloomily.		BA 581

In den anderen Fällen scheint **gloomily** für eine Mischung aus SADNESS und ANGER zu stehen. In diesem Zusammenhang könnte man den OED-Marker [sullen] als Hinweis auf die Emotion ANGER verstehen. Die metasprachliche Modifikation ist in den Beispielen unbedingt nötig, um dem Leser die Befindlichkeit der Figur zu kommunizieren, denn aus der Objektsprache allein wäre die Stimmung nicht eindeutig oder gar nicht ersichtlich.

“A call from Berlin – will you take it?” “Why not? It’s not as though it’s interrupting anything,”	says Arthur Kingfisher	gloomily.		SW 94
‘This is Bernadette, Mr Zapp,’	said O’Shea	gloomily.		CP 90
‘But he’s right,’	said Helmholtz	gloomily.	‘Because it <i>is</i> idiotic. Writing when there’s nothing to say ...’	BNW 201
“Perhaps you had a little too much to drink at lunch, darling,” I said. “Perhaps,”	he said	gloomily.		THER 160
“Cheers,”	he said	gloomily.		THER 79

Die Mischung aus SADNESS und ANGER zeigt ganz deutlich das Beispiel SW 63. Die Figur Hilary kommuniziert hier nicht nur ihre Trauer und Enttäuschung über die Aufgabe ihrer Karriere zugunsten der ihres Mannes, sondern drückt auch ihre Wut darüber aus, daß dies das Schicksal der meisten Frauen ihrer Generation ist. ANGER zeigt sie auch aufgrund des

Verhaltens ihres Mannes, der die Nähe von „academic groupies“ offenbar mehr sucht als die Nähe zu seiner Frau.

<p>“Well, a lot of the knights are women, these days. There’s positive discrimination at the Round Table.” “Bully for them,”</p>	<p>said Hilary</p>	<p>gloomily.</p>	<p>“I belong to the generation that sacrificed their careers for their husbands. I never did finish my MA, so now I sit at home growing fat while my silver-haired spouse zooms round the world, no doubt pursued by academic groupies like that Angelica Thingummy he brought here the other night.”</p>	<p>SW 63</p>
--	--------------------	-------------------------	---	--------------

15.2.5.6. *disappointment*

	OED	DCE	ALD
<p>disappointment</p>	<p>The state or condition of being disappointed, with its resulting feeling of dejection.</p>	<p>a feeling of unhappiness because something is not as good as you expected, or has not happened in the way you hoped</p>	<p>Adjektiv <i>disappointed</i>: sad or dissatisfied because one/sb has failed, some desired event has not happened, etc</p> <p>2000 upset because sth you hoped for has not happened or been as good, successful, etc. as you expected</p>

Auch Enttäuschung ist eine Form von SADNESS. Allerdings bezieht sich diese Empfindung nicht auf Zukünftiges wie bei **hopeless** und **dispirited**, sondern umgekehrt auf vergangene Ereignisse, was die Marker [something you hoped for did not happen] und [someone or something was not as good as you expected] mit der Verwendung der *Past Tense* zeigen.

In der Alltagskommunikation kann man beobachten, daß sich Enttäuschung in der Stimme durch ein Senken der Tonhöhe, durch monotone Sprechweise und durch eine geringe Lautstärke bemerkbar macht. Dies sind genau die akustischen Parameter, die für die emotionale Basiskategorie SADNESS festgelegt wurden. Die Verbindung läßt sich also nicht nur über den semantischen Vergleich, sondern auch über die akustische Ebene erstellen.

Korpusbeispiele

Im Beispiel WAVV 110 zeigt die Objektsprache Honeys durch die dreifache Wiederholung des Ausrufspartikels „Oh“ und die graphologische Markierung der Sprechpause durch Pünktchen, daß auch eine stockende Sprechweise, und längere Pausen Zeichen von Enttäuschung sein können. Für den Leser ist die Regieanweisung verständnissichernd, denn Honeys Replik könnte mit anderer stimmlicher Modifikation ebenso für Erstaunen, Schock oder Wut stehen.

Daß die Stimme Indikator für Gefühle und Stimmungen ist, und daß Menschen die akustischen Signale sehr gut interpretieren können, verdeutlicht das Beispiel GARP 532.

HONEY	<i>(disappointment</i>	<i>in her voice)</i>	Oh... oh... oh...	WAVV 110
Helen heard the	disappointment	in Garp's voice.		GARP 532

15.2.6. Sonderform von SADNESS: Verletztheit

15.2.6.1. *injured, wounded, hurt und offended*

	OED	DCE	ALD
injured	Wronged. Also, Showing a sense of wrong, offended . Esp. in phr. injured innocence, the offended attitude of one who is undeservedly accused of something ; [...]	injured look/expression etc a look that shows you feel you have been treated unfairly	treated unfairly 2000 (of a person or their feelings) upset or offended because sth unfair has been done
wounded	Deeply pained or grieved.	very upset because of something that someone has said or done	Verb wound : hurt (sb's feelings, reputation, etc)
offended	Verb offend : To hurt or wound the feelings or susceptibilities of; to be displeasing or disagreeable to; to vex, annoy, displease, anger ; now esp. To excite a feeling of personal annoyance, resentment, or disgust in (any one). (Now the chief sense.)	someone who is offended is angry and upset by someone's behaviour or remarks	Verb offend : cause (sb) to feel upset or angry ; hurt the feelings of 2000 Verb offend : to make sb feel upset because of sth you say or do that is rude or embarrassing

hurt	Verb hurt : To give mental pain to; to grieve, distress, vex, offend .	very upset or unhappy because someone has said or done something unkind, dishonest, or unfair	Verb hurt : cause mental pain to (a person, his feelings); distress; upset 2000 upset and offended by sth that sb has said or done
-------------	---	--	---

Die Stimmlabels **injured**, **wounded**, **offended** und **hurt** können auch zu der Kategorie SADNESS gezählt werden. Allerdings zeigen sie anders als etwa **sad** die Reaktion des Sprechers auf das vorangegangene Verhalten des Gesprächspartners, sie haben also ein weiteres semantisches Merkmal, das sie als einen Randvertreter der Kategorie SADNESS ausweist. Die Komponente „schlechtes Verhalten des Anderen“ zeigt sich in allen vier Definitionen, an den Markern: **injured** [you have been treated unfairly], **wounded** [something that someone has said or done], **offended** [someone's behaviour or remarks] und **hurt** [someone has said or done something unkind, dishonest, or unfair], Zudem zeigen die Marker [upset] und [angry] einen Übergang zur Emotion ANGER.

Für eine akustische Übersetzung dieser Stimmqualität muß wieder auf die Erfahrungen in der Alltagskommunikation zurückgegriffen werden. Vorstellbar wäre eine Erhöhung der Tonlage und unregelmäßige Tonhöhenschwankungen. Diese Parameter stehen dann allerdings in Opposition zu jenen der Kategorie SADNESS, so daß eine **hurt voice** auch hinsichtlich des Klangs weiter vom Zentrum der Kategorie entfernt steht.

Korpusbeispiele

Die Korpusbeispiele verwenden die Labels synonym und erfüllen verständnissichernde und figurencharakterisierende Funktion.

Wilder. [<i>In an</i>	injured	<i>voice</i>]	You mean the men. H' m!	STR 1
My mother has a	wounded	sound in her voice	as if I had put the list up to hurt her.	JLC 162
„Tut, tut, tut, you've curled your hair,“ she said,	offended.			IMEL 2346
[...] 'Anything wrong?' 'No, nothing,' we said together and we began to laugh. Derek came towards me with the trowel. To my surprise he sounded	hurt.		'Perhaps you'd better do it,' he said.	CG 114

Finally he says in what sounds like a	hurt	voice,	“Well I know our marriage is based on a lot more than a balance sheet. [...]”	JLC 165
---------------------------------------	-------------	--------	---	---------

In NW 374 wird die Intensität der verletzt klingenden Stimme durch den anschließenden Vergleich **like a believer defending the scripture** unterstrichen. Er weckt dabei die Vorstellung eines Gläubigen, dessen religiöse Gefühle zutiefst verletzt wurden und suggeriert eine „aktivere“ Stimme als **sad**, denn die Art der Verletztheit zeigt ein hohes Maß an ANGER, so daß hier ein Tonhöhenanstieg, ein Lauterwerden der Stimme und ein schnelleres Sprechtempo zu erwarten sind. Für den Leser wird die Stimmbeschreibung durch die Vergleichsbeziehung interessanter und aussagekräftiger.

‘Is that story really true?’ [...] ‘Of course, it’s true.’ Her mother sounded	hurt,	like a believer defending the scripture.	NW 374
---	--------------	---	--------

15.3. Emotionale Basiskategorie HATE/DISGUST

Zu den negativen Gefühlen gehören auch Haß- oder Ekelgefühle, die durch die emotionale Basiskategorie HATE vertreten werden. Auch in diesem Bereich gibt es ein Reihe von Lexemen, die sich unter dem Hyperonym HATE zusammenfassen lassen. Die korpusrelevante Liste umschließt die Labels **disgust**, **venom/venomous**, **animosity**, **contemptuous** und **scornful**.

15.3.1. *disgust*

	OED	DCE	ALD
disgust	Strong repugnance, aversion, or repulsion excited by that which is loathsome or offensive, as a foul smell, disagreeable person or action , disappointed ambition, etc.; profound instinctive dislike or dissatisfaction.	a strong feeling of dislike, annoyance, or disapproval	strong dislike for sth/sb that one feels is not right or good 2000 a strong feeling of dislike or disapproval for sb/sth that you feel is unacceptable, or for sth that looks, smells, etc. unpleasant

Die Stimmbeschreibung **disgust** verwendet als Label die Alternativbezeichnung der emotionalen Basiskategorie HATE, nämlich DISGUST, womit es als zentraler Vertreter der Kategorie gelten kann. Akustisch kann sich HATE wohl auf verschiedene Weise bemerkbar machen, zum einen ist eine Erhöhung von Lautstärke, Tonlage und Sprechtempo vorstellbar³⁴, zum anderen wären aber auch die entgegengesetzten Parameter denkbar, die diese Emotion durch monotone Sprechweise und tiefe Stimmlage ausdrücken.

Korpusbeispiele

Durch die adjektivische Prämodifikation *full* wird die Emotion **disgust** in CG 29 intensiviert. Die Stimme verändert dabei die an sich neutrale Frage der direkten Rede, die zum Ausdruck von Verachtung und Haß uminterpretiert wird. Die Erklärung für die Gefühle der Sprecherin folgen in dem kommentierenden „We had been quarreling downstairs“, doch wäre dem Leser das haßerfüllte Signal, daß die Sprecherin an ihren Gesprächspartner sendet, ohne den metasprachlichen Zusatz nicht eindeutig zu interpretieren. Hier fungiert die Stimmangabe deutlich in einer Doppelfunktion.

'What do you want?' she said in	full	disgust.	We had been quarrelling downstairs.	CG 29
---------------------------------	-------------	-----------------	-------------------------------------	-------

In JLC 23 ist der Haß bzw. die Ablehnung nicht gegen eine Person gerichtet, sondern gegen die Variante des „Jewish may jong“, die für die chinesische Sprecherin völlig unakzeptabel ist. Der unartikulierte Ausruf „Annh!“ ist als sprach- und kulturabhängiger Ausdruck von Ekel des Chinesischen zu verstehen. Wie unangemessen die stimmliche Reaktion **disgusted tones** im Hinblick auf das Brettspiel ist, das normalerweise keine Empfindung wie Haß oder Ekel hervorrufen kann, erörtert der folgende Kommentar der Ich-Erzählerin, „This is what my mother used to say, although she could never explain exactly why.“ Auntie Lin wird in diese Szene kritisch als eine unbegründet urteilende, aber völlig überzeugte Figur dargestellt.³⁵

³⁴ Diese akustischen Parameter entsprechen denen, die Brown für die Adverbien *crossly* und *angrily* einsetzt (Brown, 138). Damit würde sich HATE akustisch wie die Emotion ANGER verhalten.

³⁵ Diese Bild der chinesischen Frau – insbesondere der Mütter –, die oft kategorisch eine Meinung vertreten ohne sie genau reflektiert zu haben, durchzieht Tans gesamten Roman *The Joy Luck Club*.

<p>“Do you win like your mother?” asks Auntie Lin across from me. She is not smiling. “I only played a little in college with some Jewish friends.” “Annh! Jewish mah jong,” she says in</p>	<p>disgusted</p>	<p>tones.</p>	<p>“Not the same thing.” This is what my mother used to say, although she could never explain exactly why.</p>	<p>JLC 23</p>
--	-------------------------	----------------------	--	-------------------

15.3.2. *venom/venomous*

	OED	DCE	ALD
<p>venomous</p>	<p>Having the virulence of venom; rancorous, spiteful, malignant, virulent; embittered, envenomed.</p>	<p>full of hatred or anger Nomen <i>venom</i>: great anger or hatred</p>	<p>Nomen <i>venom</i>: (<i>fig</i>) strong bitter feeling or language; hatred 2000 Nomen: strong bitter feeling; hatred and desire to hurt sb: <i>His voice was full of venom</i> full of bitter feeling or hatred</p>

Eine sehr stark ausgeprägte Form der Emotion HATE ist das Label **venomous/venomously** bzw. die Präpositionalkonstruktion **with venom**. Das Nomen **venom** wird figurativ im Sinne „strong bitter feeling or language; hatred“ (⁴ALD) gebraucht, das Adjektiv **venomous** bedeutet, ebenfalls figurativ gebraucht, „full of hatred or anger“ (DCE).

Die Definition des Adjektivs mit den Marken [hatred] und [anger] zeigt, daß sich **venomous** an den Kategoriengrenzen von HATE und ANGER bewegt. Generell gibt es eine Reihe von Gefühlen, bei denen eine Zuordnung zu der einen oder anderen emotionalen Basiskategorie nicht mit absoluter Sicherheit möglich ist. Dies sind sehr eindrückliche Beispiele für die *fuzziness* der Kategoriegrenzen. Auch die Beispiele unterstreichen diese Aussage, denn in den jeweiligen Sprechsituationen zeigen die direkten Reden beide Emotionen. Daß das Label mit *voice* eine häufig gebrauchte Konnotation eingeht, zeigt der Beispielsatz des ALD „*His voice was full of venom*“.

Korpusbeispiele

In STR 11 zeigen die rhetorischen Fragen im Turn Roberts durch die Stimmqualität genau die Mischung aus Haß und Wut, die sich durch das gesamte Stück *Strife* hindurchzieht. Die

kurzen rhetorischen Fragen in der Objektsprache legen eine Erhöhung des Sprechtempos und einen Tonhöhenanstieg am Satzende nahe. Zudem wird ein solcher Gefühlsausbruch wohl mit einer generell erhöhten Stimmlage einhergehen, die auch Merkmale wie [shrill] und [sharp] tragen kann.

Roberts	[Venomously]	Justice from London? What are you talking about, Henry Thomas? Have you gone silly? [...]	STR 11
---------	-----------------------	---	--------

Daß eine solche Stimmqualität auf den Hörer vor allem dann extrem wirken kann, wenn er diese nicht erwartet hat, zeigt sich in LJ 118 durch die Konstruktion **with unexpected venom**. In diesem Fall erwartet Dixon, daß Christine auf seiner Seite steht – sowohl ihre Satzaussage als auch die begleitende Stimme verraten aber das Gegenteil. Auffallend ist auch hier die Kürze der Sätze und der Fragesatz, der durch die Stimmodulation fast aggressive Züge annimmt.

<p>'He said he was there when you were arranging it.'</p> <p>'That's pretty rich, isn't it? he said, scowling. 'As if I'd have said a word in front of that little ponce ... Sorry. No, he was listening outside the door. Must have been. I remember thinking I hear something.</p> <p>'What a filthy trick,' she said with</p>	unexpected	venom.	'What had you done to him?'	LJ 118
--	-------------------	---------------	-----------------------------	--------

15.3.3. animosity

	OED	DCE	ALD
animosity	Excitement of feeling against any one; hostility of mind tending to break out into action, active hatred or enmity.	strong dislike or hatred	(instance of) strong dislike or of hostility 2000 a strong feeling of opposition, anger or hatred

In der Definition des DCE [strong dislike or hatred] steht **animosity** dem Lexem **venom** semantisch sehr nahe. Die ALD-Definition zeigt zudem mit [anger] und [hatred], daß sich **animosity** zwischen diesen beiden emotionalen Basiskategorien befindet.

Auf der klanglichen Ebene assoziiert man mit **animosity** jedoch, anders als bei **venom**, eher eine tiefe Tonlage und eine monotone Sprechweise, aus der sich die kalte Ablehnung und eine feindliche Einstellung erkennen läßt.

Korpusbeispiele

Im Korpusbeispiel WID 291 wird die Sprecherin Ruth von einem Zuhörer ihrer öffentlichen Lesung scharf angegriffen³⁶. Sie bittet in dieser Szene das Publikum um weitere Fragen. Dabei verzeichnet das Beispiel durch die Konstruktion „had tried to [...] but“, einen mißglückten Kontrollversuch der Sprecherin. Akustisch wird sich diese Note wohl dadurch bemerkbar machen, daß sich die innere Anspannung auf die Stimme überträgt und somit zu einer wenig modulierten Stimme führt. Auch muß man die Tonlage eher tief ansetzen. Für diese Interpretation spricht auch die Beobachtung, daß eine **cheerful voice** eine hohe Tonlage und eine melodieartige Sprechweise implizieren, mit der der Sprecher Offenheit und Freundlichkeit signalisiert.

Im Hinblick auf die Gesamtgestaltung der Figur läßt sich erkennen, daß die Hauptfigur des Romans, die Schriftstellerin Ruth, nur sehr schwer mit der Kritik ihrer Leser umgehen kann und daß sie den ihr entgegengebrachten aggressiven Ton nicht mit Gelassenheit kompensieren kann, sondern auf der gleichen emotionalen Ebene reagiert.³⁷

She had tried to sound	cheerful	even inviting ,	but there was no hiding of the	animosity	in her voice.	WID 291
-------------------------------	-----------------	------------------------	---------------------------------------	------------------	---------------	---------

15.3.4. *contemptuous*

	OED	DCE	ALD
contemptuous	Showing contempt (said of persons, their conduct and acts); full of contempt; disdainful, scornful, insolent.	showing that you think someone or something deserves no respect	Nomen <i>contempt</i> : feeling that sb/sth is completely worthless and cannot be respected 2000 feeling or showing that you have no respect for sb/sth

Das Label **contemptuous** kann sicherlich zu der emotionalen Basiskategorie HATE gezählt werden, Marker wie [insolent] und [no respect] zeigen aber auch eine stark ausgeprägte

³⁶ „‘Why do you repeat yourself?’ a young man asked the author. ‘Or is it unintentional?’ [...] but from his tone of voice Ruth had no doubt that he was sneering at her.”(WID 289)

³⁷ Vor der Stimmbeschreibung WID 291 wird ihre stimmliche Reaktion bereits durch das Verb **snapped** (WID 289) gekennzeichnet, dessen Definition „to say something quickly in an angry way“ (DCE) bereits die Grundstimmung Ruths anzeigt.

Sprechereinstellung, die allerdings wiederum in HATE begründet liegt. Auch hier ist eine tiefe Stimmlage und wenig Tonhöhenmodulation anzusetzen.

Korpusbeispiele

Im OMAM 100 wird die direkte Rede durch **contemptuously** modifiziert. Die unmittelbare Beschreibung der Sprecherin „She was breathless with indignation“ zeigt, daß das Label **contemptuously** auch mit der Basiskategorie ANGER verbunden ist, zu der man **indignation** zählen muß. Eine genaue Zuordnung gestaltet sich also schwierig.

Interessant ist hier, wie sehr die Stimmaussage die Aussage der direkten Rede überlagert. Das „Awright“ der Sprecherin ist durch den metasprachlichen Zusatz keine Zustimmung mehr, sondern zeigt lediglich die Verachtung für die Handlung ihres Gesprächspartners, die in etwa deutschen umgangssprachlichen Ausdrücken wie „Ach, mach doch was du willst“ entspricht, das meistens ebenfalls mit einer entsprechend verächtlichen Stimme vorgebracht wird. Hier hat die Stimmangabe sowohl die Funktion, die Emotion der Sprecherin zu definieren, als auch verständnissichernde Funktion.

“Awright,”	she said	contemptuously.	“Awright, cover ‘im up if ya wanta. [...]”	She was breathless with indignation. [...]	OMAM 100
------------	----------	------------------------	--	---	----------

In UJW 87 wird **contemptuous** durch *a little* abgeschwächt³⁸, was weiterhin durch die Kombination mit **amused** unterstützt wird. Diese Kombination entspricht in etwa der von **teasing**, was sich auch in der Objektsprache zeigt. Der Vorwurf an die Gesprächspartnerin, daß sie in dem Glauben lebe, jeder Mensch sei käuflich, wird durch den appellativen Satzbeginn mit dem Kosewort „Darling“ und der metasprachlichen Modifikation abgeschwächt. Zwar bleibt die Grundaussage vorhanden, und wird mit **contemptuous** auch verdeutlicht, aber die anderen sprachlichen Mittel verändern die Aussage hin zu einem halb ernst, halb scherzhaft gemeinten Vorwurf. Der Textausschnitt zeigt, wie viele Informationen in der Stimme mitschwingen können. Insofern zeigt die Stimmangabe einen Ausschnitt der (stimmlichen) Wirklichkeit.

³⁸ Eine ähnliche Konstruktion zeigt CP 33 mit „[...] the girl replies **a shade contemptuously**“. Häufig werden Downtoner oder abschwächende Konstruktionen eingesetzt, um die Stimmen mit „Zwischenstufen“ auszustatten und dadurch differenzierter zu gestalten.

Then	Hugo's voice	amused	a little	contemptuous:	"Darling Isabelle, when will you learn that not everyone can be bought?"	UJW 87
------	--------------	---------------	-----------------	----------------------	--	-----------

15.3.5. scornful

	OED	DCE	ALD
scornful	Full of scorn, contemptuous, derisive.	Nomen <i>scorn</i> : the feeling that someone or something is stupid or does not deserve respect	Nomen <i>scorn</i> : strong contempt 2000 showing or feeling scorn Nomen: a strong feeling that sb/sth is stupid or not good enough , usually shown by the way you speak Synonym: CONTEMPT

Das Label **scornful** steht als Synonym zu **contemptuous** und auch hier wird durch [not deserve respect] die Sprechereinstellung deutlich. Es tritt sowohl als Adverb als auch als Nomen **scorn** in den Korpus texten auf, wobei auch hier wieder die adverbiale Variante überwiegt, wohl weil sie als Modifikation zur direkten Rede sprachlich ökonomischer ist als andere Konstruktionen, die beispielsweise einer Umschreibung mit Präpositionen bedürfen.

Korpusbeispiele

Die Korpusbeispiele können hier in einer unkommentierten Liste erscheinen. Zu LJ 34 ist jedoch anzumerken, daß es sich zwar um eine situationelle Stimmangabe handelt, daß diese aber auf Atkinsons Gesamtcharakter verweist, der sich durch Skrupellosigkeit und Verachtung auszeichnet.

'Oh, Bill, I wonder if you could do me a favour.' The reply was unexpectedly prompt. 'Depends what it is,'	Atkinson said	scornfully.		LJ 34
'He's new money, anyhow,'	said Reenie	scornfully,	surveying Richard Griffen. "Look at the fancy pants."	BA 214
"You're nuts."	Crooks was	scornful.		OMAM 95

Einen Hinweis auf die klangliche Ausprägung einer **scornful voice**, liefert das Korpusbeispiel GG 138. Daisy aus *The Great Gatsby* drückt ihre Verachtung gegenüber ihrem Mann dadurch aus, daß ihre Stimme eine tiefere Tonlage annimmt, was durch **dropping an octave lower** markiert wird. Diese Beobachtung kann man auch in realer Kommunikation machen. Zudem wird sich diese Emotion in einer wenig modulierten, und damit in einer monotonen Stimme manifestieren. Daneben führt die innere Verkrampfung des Sprechers zu einer Anspannung seines Stimmapparats, so daß unregelmäßige Schwingungen zu einer rauhen Stimmqualität führen können.

Solche Korpusbeispiele, bei denen die emotionale Komponente mit einem lautlichen Parameter versehen werden, sind äußerst hilfreich, denn es fällt meist wesentlich schwieriger abstrakten emotionalen Labels ein Klangbild zuzuordnen als Klängen eine emotionale Bedeutung.

'You're revolting,' said Daisy. She turned to me, and her voice,	dropping an octave lower	filled the room with	thrilling scorn.	GG 138
---	---------------------------------	----------------------	-------------------------	-----------

15.4. Emotionale Basiskategorie ANGER

Die Labels dieser emotionalen Basiskategorie sind **angry, annoyed, exasperated, furious, outraged, irritated, irritable** und **indignant**. Die Länge der Liste läßt bereits erkennen, daß die emotionale Basiskategorie ANGER sehr stark in den Korpustexten vertreten. Daran läßt sich wiederum ablesen, daß die zwischenmenschlichen Beziehungen, die in Romanen, Kurzgeschichten und Dramen exemplarisch portraitiert werden, häufig von Auseinandersetzungen geprägt sind.

Neben dem prototypischen Vertreter **angry** gibt es eine Vielzahl von Lexemen, die sich mehr oder weniger stark vom Zentrum der Kategorie entfernen. Die Frage nach der Intensität der Empfindung spielt bei der Wahl des Labels häufig eine Rolle. So ist **annoyed** durch den Marker [slightly angry] als eine abgemilderte Form von ANGER zu interpretieren, während **outraged** eine extreme Form benennt.

Für den Klang einer Stimme, in der ANGER spürbar ist, lassen sich eine Reihe von akustischen Parametern festlegen. So geht die Stimme bei Wut im allgemeinen nach oben, die

Tonlage ist also insgesamt höher anzusetzen.³⁹ Zudem gibt es – anders als bei SADNESS – Variation der Tonhöhe, das Sprechtempo ist in der Regel erhöht und die Lautstärke angehoben:

It is now reasonably well established that stressful situations raise the voice's fundamental frequency (the number of glottal pulses per second) and that "active" emotions such as anger and fear tend to be reflected in increased mean pitch and pitch variance, whereas "low energy" states such as sorrow and indifference are associated with a lower mean pitch and a slower speech rate.⁴⁰

15.4.1. *angry*

	OED	DCE	ALD
angry	Of persons: actively affected against the agent or cause of trouble; feeling or showing resentment; enraged, wrathful, irate.	feeling strong emotions which make you want to shout at someone or hurt them because they have behaved in an unfair, cruel, offensive etc way, or because you think that a situation is unfair, unacceptable etc	Nomen <i>anger</i> : strong feeling of displeasure and hostility 2000 having strong feelings about sth that you dislike very much or about an unfair situation

Der zentrale Vertreter der Kategorie ist natürlich **angry**. Wie für alle anderen emotionalen Labels gilt auch hier, daß die adverbiale Form häufiger als die adjektivische auftritt.

Korpusbeispiele

Im Beispiel BNW 113 wird deutlich, daß allein die Stimmqualität Aufschluß über die Bedeutung von Aussagen geben kann. Obwohl die Sprecherinnen „words he didn't understand“ formulieren, kann die Figur aufgrund der Tonhöhe, des Sprechtempos und der Sprechgeschwindigkeit die Emotion ANGER herausfiltern. Das Korpusbeispiel spiegelt damit

³⁹ Vgl. hierzu wieder die Tabelle bei Brown, 138/39, die für die Adverbien **crossly** und **angrily** die folgenden relevanten akustischen Parameter veranschlagt: *pitch span* – extended, *placing in voice range* – raised (evtl. unmarked), *tempo* – rapid, *loudness* – loud, *articulatory setting* – tense, *articulatory precision* – (evtl. precise). Die Muskelanspannung, die die körperliche und seelische Anspannung bei Wut reflektiert wirkt sich auf die Stimme aus, die dadurch höher und lauter wird. Auch könnte – nach Brown – eine präzisere Artikulation der Sprachlaute auf ANGER deuten. In den Korpus-texten finden sich dafür aber keine Belege.

⁴⁰ Apple/Streeter/Krauss, 715

die Wirklichkeit, in der oft der Tonfall allein genügt, um die Sprecheremotion zu klassifizieren.

One afternoon, when he had been playing with the other children – it was cold, he remembered, and there was snow on the mountains – he came back to the house and heard	angry	voices	in the bedroom. They were women’s voices, and they said words he didn’t understand.	BNW 113
---	--------------	--------	---	------------

Das gleiche Phänomen zeigt HAM 158, in dem **angry** durch das Adverb *exceedingly* modifiziert und die Emotion damit intensiviert wird. Auch hier werden die Stimmen unabhängig von Wortinhalten wahrgenommen und auch hier sind es plötzlich wahrnehmbare kollektive Stimmen. Dem Leser wird durch diese Stimmangaben die Illusion vermittelt, unmittelbar an der Wahrnehmung der Stimmen beteiligt zu sein.

The door of the hall, thrown open by a discreetly impassive constable, became – disconcertingly – a valve for the release of	exceedingly	angry	voices.	‘Hamlet and Laertes,’ said Gott, ‘quarrelling by Ophelia’s grave.’	HAM 158
--	--------------------	--------------	---------	--	------------

Es gibt im Korpus auch Beispiele mit dem adjektivischen Label **angry**, die zusätzlich die akustischen Parameter der Stimme benennen. In BNW 188 kann der Grundparameter **low** wohl als [deep] interpretiert werden. Dies steht zwar im Gegensatz zu der anfangs erwähnten erhöhten Tonlage bei einem wütenden Sprecher, doch erscheint diese Lautstärke dann sinnvoll zu sein, wenn die Stimme neben der Wut auch eine Art Drohung ausspricht. Dafür scheint die Frage „Can’t you behave?“ geeignet zu sein, denn mit ihr impliziert die Sprecherin den indirekten Sprechakt eines Befehls.

‘Can’t you behave?’	she said in a	low,	angry	voice	BNW 188
---------------------	---------------	-------------	--------------	-------	------------

Daß sich ANGER durch erhöhte Lautstärke auszeichnet, wurde bereits erwähnt. Das Korpusbeispiel FC 58 liefert durch die Kombination mit **cries** die Bestätigung, da dieses Sprechnomen [loud] enthält⁴¹.

Zudem wird die Stimmqualität näher durch das Klanglabel **thick** bestimmt. Dieses wird durch die Marker [deep], [hoarse], [guttural] und [throaty] bestimmt, was zeigt, daß eine

⁴¹ Zudem steht **cry** selbst für „a loud sound expressing a strong emotion such as pain, fear, or pleasure“ (DCE). Zu „strong emotion“ läßt sich sicherlich auch ANGER zählen, auch wenn es in der Definition des DCE nicht explizit genannt wird.

rauhe Komponente in der Stimme Zeichen von ANGER sein kann. Implizit ist durch den Marker [deep] auch ein Hinweis auf tiefe Tonlage gegeben, so daß die Kombination dieser Tonhöhe mit der Emotion ANGER, die in BNW 188 auftritt, hier eine entfernt parallele Konstruktion findet.⁴²

[...] children playing in the garden heard his	thick	angry	cries	[...]	FC 58
--	--------------	--------------	--------------	-------	-------

Die Verbindung von ANGER mit erhöhter Lautstärke bestätigen auch die folgenden Beispiele, bei denen **angrily** die Sprechverben **shouted** und **cried** modifiziert.

'Go away, little girl,'	shouted the DHC	angrily.	'Go away, little boy! Can't you see that his fordship is busy? Go and do your erotic play somewhere else.'	BNW 50
And then	she cried	angrily,	"you stop it now, you'll mess it all up."	OMAM 114

Eine Auswahl an Verb-Adverb-Verbindungen vom Typ **said angrily** bietet die folgende Liste, die hier unkommentiert angefügt wird.

Zum ersten Beispiel GARP 283 ist jedoch anzumerken, daß eine Spannung zwischen Objekt- und Metasprache besteht, wobei die Bedeutung der Stimmqualität die positive Satzaussage „Everything's *fine*“ überlagert und damit löscht. Die Kursivmarkierung von „*fine*“ kann wohl als *low rise* interpretiert werden, der die Emotion ANGER mit einer Mischung aus Sarkasmus anzeigt.⁴³

'[...] Everything's <i>fine</i> ,'	he said	angrily,	to Helen.	GARP 283
'Are you a communist?'	George demanded	angrily,	although I was not sure, who he was talking to.	PSYCH 358
But a change came over old Candy. He stood up suddenly and knocked his nail keg over backward. "I had enough,"	he said	angrily.	"You ain't wanted here [...]"	OMAM 101
This falling in love business. Since when is it a business?	She says	angrily.		BA 315

⁴² Vgl. zu diesem Beispiel auch den Eintrag unter **thick** im Kapitel zu den Klanglabels.

⁴³ Vgl. dazu Tench, *The Intonation Systems of English*, 152: Crystal verzeichnet für den *low rise* als „final tonic in sentence“ unter anderem auch „grim“, was der Emotion ANGER nahe steht.

Interessant ist die Kombination von **demanded** und **angrily** in OMAM 50, denn es handelt sich um ein markiertes Sprechverb. Anders als das neutrale **asked** wirkt **demand** nachdrücklicher und enthält einen unmißverständlichen Befehlston. Die neutrale Frage „You seen a girl around here?“ enthüllt dem Leser durch die Stimmangabe den dominanten Charakter der Figur, sowie seine emotionale Befindlichkeit. Da eine solche Stimme unfreundlich wirkt, verwundert Georges stimmliche Gegenreaktion nicht. Durch das Label **coldly** wird gezeigt, daß er dem Ton Curleys auf gleicher Ebene begegnet.

“You seen a girl around here?” he	demanded	angrily.	George said coldly , “Bout half an hour ago maybe.” “Well, what the hell is she doin’?”	OMAM 50
-----------------------------------	-----------------	-----------------	---	------------

Im Alltag kann man beobachten, daß ANGER häufig mit Ungeduld verbunden ist, bzw. daß mangelnde Geduld in Verärgerung umschlägt. Genau diese Erscheinung reflektiert die Kombination **impatient and angry** in FC 68. Dabei nennt ersteres die Einstellung des Sprechers, ist also dem Bedeutungsbereich *attitude* entnommen. Wieder stammt dieser Korpusbeleg aus *The Fifth Child*, und wieder tritt ein Label der emotionalen Basiskategorie ANGER auf. Dies zeigt, daß die stimmliche Gestaltung der Figuren von der Autorin sehr bewußt inszeniert wurde.

‘Look,’	said David,	impatient	and	angry	because he could not stand this, fibres tangled with Harriet, with his parents, being tugged and torn.	FC 68
---------	-------------	------------------	-----	--------------	--	-------

Eine semantische Parallele zu **impatient** und **angry** kann man dem Beispiel UJW 202 zuordnen. Aufgrund des Markers [angry] gehören auch **petulant** und **petulance** („behaving in an [unreasonably impatient] and [angry] way, [like a child]“ DCE) zur Kategorie ANGER. Anders als **angry**, das als Prototyp des Gefühlszustands gilt, beschreibt **petulant** mit „behaving in a [...] way“ eine mehr oder weniger intendierte Verhaltensweise und damit eine Aktion. Somit kann **petulant** als Verhaltensaussdruck der Emotion ANGER angesehen werden. **Petulant** trägt mit [unreasonably] eine Negativwertung des Verhaltens und einen impliziten Vergleich mit dem wütenden Verhalten von Kindern, das im Deutschen am besten mit „bockig“ wiedergegeben wird.

Im Korpusbeispiel besteht ein Kontrast zwischen Satzaussage und Stimme, denn „You look surprisingly well“ ist vom Wortsinn her ein Kompliment, das normalerweise mit einer Stimme begleitet wird, die Freundlichkeit und Freude vermittelt. Durch die Stimme wird dem

Leser deutlich, daß diese Kompliment jedoch nicht ehrlich gemeint ist. Die Stimme verrät also die wahren Gefühle der Sprecherin.

At one point Miss Leaming glanced at Cordelia and said in a	tone of	angry	petulance:	'You look surprisingly well.'	UJW 202
---	---------	--------------	-------------------	-------------------------------	---------

15.4.2. *annoyed*

	OED	DCE	ALD
annoyed	Disturbed by what one dislikes; troubled, vexed, offended.	slightly angry synonym: irritated	Verb <i>annoy</i> : cause slight anger to (sb); irritate 2000 slightly angry

Eine Abschwächung auf der Intensitätsskala von ANGER bezeichnet **annoyed**, das als [slightly angry] paraphrasiert werden kann.

Korpusbeispiele

Für dieses Label findet sich nur ein Korpusbeleg. Auch dieser ist Lessings *The Fifth Child* entnommen. Zwar werden hier nicht die Hauptfiguren Harriet und David in ihrem sich zuspitzenden Ausnahmezustand portraitiert, für den Stimmarkierungen mit negativen Gefühlen gehäuft eingesetzt werden, sondern Harriets Arzt, doch scheint sich die allgemeine Grundstimmung auch auf andere Figuren zu übertragen. Der Roman erhält dadurch für den Leser eine eigenartig beklemmende Note.

'Come Harriet,'	said Dr Brett,	annoyed	at her.	FC 47
-----------------	----------------	----------------	---------	-------

15.4.3. *irritated*

	OED	DCE	ALD
irritated	Stirred up, excited (obs.); exasperated, provoked, annoyed ; stimulated to vital action, etc. Verb outrage : To excite to impatient or angry feeling; to exasperate, provoke; to vex, fret, annoy, ruffle the feelings of.	feeling annoyed and impatient about something	Verb <i>irritate</i> : make (sb) angry, annoyed or impatient 2000 annoyed or angry

In der semantischen Tiefenstruktur von **irritated** zeigen die Marker [angry] und [annoyed] die Verbindung zur emotionalen Basiskategorie ANGER. Zudem zeigt der Marker [impatient], daß auch hier eine Verbindung mit Ungeduld vorhanden ist. Somit ist die Bedeutung um ein zusätzliches semantisches Merkmal erweitert.

Korpusbeispiele

In BA 358 ergänzen sich Objekt- und Metasprache. Interessant ist an diesem Beispiel, daß die Ich-Erzählerin sich die gesagten Wort und die begleitende Stimmqualität nur vorstellt, die Figur also über Stimme reflektiert, wie dies auch an anderen Romanstellen geschieht.⁴⁴

I kept expecting to hear a knock on the door, and an	irritated	voice:	<i>Hey in there. Watcha waiting for? Get it up, get it in and get it out!</i>	BA 358
--	------------------	--------	---	--------

Parallel zu **irritated** tritt die nominale Form **irritation** in den Korpus-texten auf. Belege hierfür sind COG 185 und BNW 172. In allen Fällen ist die Emotion klar situationsgebunden.

He heard a groan on the other end. "Where the hell have you been hiding?" There was		irritation	in Auster's voice.	COG 185
There was a	tone of	irritation	in her voice.	BNW 172

Das nominale Label steht in BA 244 in Kombination mit **lofty**. Dieses Adjektiv wird im DCE als „lofty ideas, beliefs, attitudes etc show high standards or high moral qualities - use this to

⁴⁴ Vgl. dazu das Kapitel „Figurendarstellung“.

show approval; seeming to think you are better than other people - used to show disapproval” definiert. Es enthält eine klare negative Wertung, die kritisiert, daß eine Person seine eigenen Moralvorstellungen denen anderer Personen für überlegen hält. Auch im Korpusbeispiel wird diese Kritik spürbar, denn Laura zeigt in ihrer Stimme, daß sie ihre Verärgerung über das Verhalten Anderer aufgrund ihres eigenen hohen Standards für gerechtfertigt hält.

Wie sich ein derart Komplexes und Abstraktes in einer menschlichen Stimme manifestieren kann, ist schwerlich zu sagen. Doch schließlich geht es der Autorin an dieser Stelle darum, dem Leser durch Stimmdarstellung Informationen über den Charakter der Figur zu vermitteln, so daß die Frage nach der akustischen Umsetzung in den Hintergrund tritt.

“That is their own concern,” said Laura.	Her tone was one of	lofty	irritation:	other people were her cross to bear.	BA 244
--	---------------------	--------------	--------------------	--------------------------------------	--------

15.4.4. *irritably*

	OED	DCE	ALD
irritable	Readily excited to anger or impatience; easily ruffled or annoyed.	getting annoyed quickly or easily	easily annoyed or made angry; touchy 2000 getting annoyed easily; showing your anger

Ähnlich wie **irritated** verhält sich das Label **irritable** in den Korpus-texten. Im Grunde gehört es aber nicht zu den situationellen emotionalen Stimmangaben, denn die Definitionen zeigen durch [getting annoyed quickly or easily] mehr eine habituelle Charaktereigenschaft. Laver listet **irritated** unter den *short-term aspects* und **irritable** unter den *long-term aspects*. Auch das *Collins Großwörterbuch Englisch* trägt der Unterscheidung zwischen habituellem und situationellem Merkmal durch den differenzierten Eintrag „(as characteristic) reizbar; (on occasion) gereizt“ Rechnung. Dennoch scheint es in der Alltagssprache und auch in den Korpusbeispielen als *short-term aspect* gebraucht zu werden, da das Label immer in Modifikationen zur direkten Rede auftritt.

Korpusbeispiele

'Don't be silly, Christine,' Dixon said	irritably		LJ 199
"Oh, knock it off, Joe," said Rupert	irritably,	striding on ahead. Joe pulled a face and wagged his eyebrows at Humphrey and me, but said nothing more until we reached the court and picked partners.	THER 70

In der an die Verb-Adverb-Markierung anschließende Stimmbeschreibung in BNW 58 lassen sich wiederum einige Klangparameter ablesen, die den Ausdruck von ANGER bestimmen. Wie bei FC 58 (**thick angry cries**) sind diese die erhöhte Lautstärke **shouted more loudly** und die rauhe Stimmkomponente **ugly rasp in his voice**.

'Hurry up!' said Bernard	irritably.	One of the glanced at him. Was that a kind of bestial derision that he detected in those blank grey eyes? 'Hurry up!' he shouted more loudly , and there was an ugly rasp in his voice .	BNW 58
--------------------------	-------------------	--	--------

Im Beispiel NW 19 zeigt sich wieder die Universalität von emotionalen Begriffen, denn hier wird **irritably** in Verbindung mit den Kopfbewegungen der Figur eingesetzt.

Vic	shakes his head	irritably	to rid his mind of the image.	NW 19
-----	------------------------	------------------	-------------------------------	-------

15.4.5. *exasperated, outraged und furious*

	OED	DCE	ALD
exasperated	To irritate (a person); to provoke to anger ; to enrage , incense. <i>exasperating</i> : That exasperates (in senses of vb.); exceedingly irritating or provoking.	very annoyed and upset	Verb <i>exasperate</i> : irritate or annoy (sb) greatly Adjektiv <i>exasperating</i> : extremely annoying 2000 extremely annoyed, especially if you cannot do anything to improve the situation

furious	Of a person, an animal, etc.: Full of fury or fierce passion; mad with anger , zeal, or the like; raging , frantic. Also of actions, attributes, utterances: Proceeding from or exhibiting fury; fierce, raging , destructively or menacingly violent .	very angry	full of violent anger 2000 very angry
outraged	Subjected to outrage, gross violence , or indignity ; violated.	Nomen <i>outrage</i> : a feeling of great anger and shock Verb <i>outrage</i> : to make someone feel very angry and shocked	Nomen <i>outrage</i> : strong resentment or anger 2000 Nomen: a strong feeling of shock and anger

Am oberen Pol der Intensitätsskala von ANGER muß man die Labels **exasperated**, **outraged** und **furious** setzen, die in ihren Definitionen alle durch den Intensifier *very* markiert werden. Bei **outraged** tritt noch die Bedeutungsnuance [shock] hinzu, die die Ursache der Emotion benennt.

Korpusbeispiele

In den Korpus-texten treten die Labels als Synonyme auf und werden zur Verständnissicherung und zur Figurencharakterisierung eingesetzt.

“You’re too young,” she said. “Mother was eighteen. Anyway I’m almost nineteen.” “But that was who she loved. She wanted to.” “How do you know I don’t?” I said,	exasperated.		BA
“I dare say,” said the headmistress,	exasperated.		BA 459
Shirley [<i>bursting into tears</i>] Oh God! it’s true: I’m only an old pauper on the scrap heap.	[Furiously]	But youll come to it yourself; and then youll know. Youll come to it sooner than a teetotaller like me, fillin youself with gin at this hour o the morning!	MB 473
Winfield turned over. “That kid says we was Okies,” he said in an	outraged	voice.	GOW 375

15.4.6. *indignant*

	OED	DCE	ALD
indignant	Affected with indignation; provoked to wrath by something regarded as unworthy, unjust, or ungrateful; moved by an emotion of anger mingled with scorn or contempt	angry and surprised because you feel insulted or unfairly treated	angry and scornful , esp at injustice or because of undeserved blame , etc 2000 feeling or showing anger and surprise because you think that you have been treated unfairly

Das Label **indignant** gibt anders als die obigen Labels den Grund für die Emotion ANGER an, die durch [feel insulted or unfairly treated] eine Reaktion auf das negative Verhalten anderer ist. Auch das OED verweist auf diese Komponente mit [provoked to wrath by something regarded as unworthy, unjust, or ungrateful], wobei hier auch eine moralische Note hereinspielt, die die Emotion rechtfertigt ([wrath excited by a sense of wrong to oneself or, especially, to others, [...]; righteous or dignified anger]). Dabei ist durch den Marker [scornful] (ALD und OED) und [contempt] (OED) eine Überschneidung mit der emotionalen Basiskategorie HATE vorhanden. Die Empörung über Ungerechtigkeit ist also eine Spezialform von Ärger, gemischt mit Haß.

Korpusbeispiele

In allen Korpusbeispielen verurteilen die Sprecher durch ihre Stimme das Verhalten ihrer Gesprächspartner oder geben wie in SW 241 und BNW 153 sentenzartige Urteile und Verhaltensweisen. Im BNW 153 wird in den entgegengesetzten Wertungen „lovely“ und „base“ wiederum der Konflikt zwischen Lenina und dem *Savage* deutlich, der seine Abscheu über das zuvor Gesehene „feely“ auch stimmlich zum Ausdruck bringt. Auch in BNW 211 wird die direkte Rede des *Savage* mit **indignantly** modifiziert, was nochmals seine Abscheu gegenüber der „perfekten“ Gesellschaft zeigt.

In CG 44 weist der Ich-Erzähler die Unterstellungen seiner Schwester zurück. Der Marker [feel insulted or unfairly treated] tritt hier deutlich hervor.

“You shouldn’t read other peoples private prayers,”	she said	indignantly.		SW 241
---	----------	---------------------	--	--------

'Horrible?' Lenina was genuinely astonished. 'But I thought it was lovely.' 'It was base,'	he said	indignantly,	'it was ignoble.'	BNW 153
'But if you know about God, why don't you tell them?'	asked the Savage	indignantly.	'Why don't you give them these books about God?'	BNW 211
Julie spoke quietly. 'You think girls look idiotic, daft, stupid ...' 'No,'	I said	indignantly.		CG 44
<i>He acts like he owns the place,</i>	Reenie had said	indignantly.	<i>But he does,</i> I'd replied.	BA 388

15.4.7. Grenzfälle der emotionalen Basiskategorie ANGER

15.4.7.1. *pained*

	OED	DCE	ALD
pained	Affected with pain (physical or mental); hurt, distressed, grieved, etc.: see the verb; expressing or indicating pain.	someone's expression, voice etc that shows they are worried, upset, or slightly annoyed	showing pain or distress : <i>a pained look, expression, glance, etc.</i> 2000 showing that sb is feeling annoyed or upset : <i>a pained expression/voice</i>

Eine Mischung aus ANGER und FEAR liegt in dem Label **pained**. Die Wiedergabe des Labels als „schmerzerfüllt“ (Collins) ist nur unzureichend. Dies zeigt sich deutlich im Korpusbeispiel JLC 187 in der die Mutter der Ich-Erzählerin zum einen beunruhigt darüber ist, daß ihre Tochter zu wenig ißt, zum anderen aber in ihrer Stimme auch leichte Verärgerung über dieses Verhalten spürbar wird.

"You are getting too thin,"	my mother said in her	pained	voice	when I sat down next to her. "You must eat more."	JLC 187
-----------------------------	-----------------------	---------------	-------	---	---------

15.4.7.2. *bitter*

	OED	DCE	ALD
bitter	<p>Characterized by intense animosity or virulence of feeling or action; virulent.</p> <p>Of words (or the person who utters them): Stinging, cutting, harsh, keenly or cruelly reproachful, virulent.</p>	<p>feeling angry, jealous, and upset because you think you have been treated unfairly</p>	<p>caused by, feeling or showing envy, hatred or disappointment</p> <p>2000 2 (of people) feeling angry and unhappy because you feel that you have been treated unfairly</p>

Auch das Label **bitter** zeigt eine Mischung von Gefühlen, der Marker [angry] benennt ANGER, [hatred] hingegen HATE. Hinzu kommt durch [disappointment] und [unhappy] eine Note von SADNESS. Dabei ist diese Empfindung immer zielgerichtet, was sich in dem Marker [treated unfairly] zeigt. Der Grund für **bitterness** liegt also im Verhalten anderer Personen. Dagegen ist SADNESS wesentlich sprecherbezogener, d.h. Traurigkeit muß nicht von einer anderen Person ausgehen oder auf dieser gerichtet sein. Diese Ausrichtung auf Personen zeigt sich auch darin, daß **bitter** mit [jealous] assoziiert wird. Da **bitter** jedoch ein metaphorisches Label ist, bei dem der Primärsinn, der einen Geschmack benennt, auf die akustische Ebene übertragen wurde, wird es an dieser Stelle nur der Vollständigkeit halber erwähnt.

Korpusbeispiele

In der Kombination mit „the hard edge of contempt“ wird in UJW 94 auch die Verbindung von **bitterness** und der emotionalen Basiskategorie HATE deutlich. An solchen Beispielen zeigt sich, wie heterogen Kategorien sind, und wie schwierig eine eindeutige Definition von Emotionen ist.

‘Oh, yes. Isabelle knows an expensive object when she sees one.’ Cordelia wondered whether the	bitterness,	the hard edge of contempt	in his voice	was for Isabelle or for himself.	UJW 94
---	--------------------	----------------------------------	--------------	----------------------------------	--------

UJW 131 verzeichnet die Wirkung, die eine Stimmqualität auf den Hörer haben kann. Zudem dient die Stimmqualität hier der Figurencharakterisierung, die zusammen mit der Satzaussage auf die Lebensgeschichte der Figur verweist, so daß die Stimmangabe hier mehr als die Kennzeichnung einer situationellen Stimme darstellt.

'[...] The doctor was glad enough to marry me when he wanted a nurse, but he didn't discuss his patients. Oh, dear no! He was drinking all the practice profits away, but he could still talk about medical ethics.' The	bitterness	in her voice	was horrible. She could not meet her eyes.	UJW 131
---	-------------------	--------------	---	------------

15.5. Emotionale Basiskategorie FEAR

Auch Labels, mit denen das Ängstliche in einer Stimme markiert wird, sind zahlreich in den Korpustexten vorhanden. Dabei können die Labels **frightened**, **afraid** und das Nomen **fear** als Synonyme gewertet werden, da sie jeweils durch das andere Label definiert werden und sie alle durch „ängstlich“, „verängstlicht“ oder „Angst haben“ wiedergegeben werden können. Die Korpusbelege zeigen ebenfalls keinen Bedeutungsunterschied.

Die Labels **anxious**, **worried**, **alarmed**, **troubled**, **uneasy** und **apprehensive** gehören zwar auch zur emotionalen Basiskategorie FEAR, doch ist bei ihnen das Element „Beunruhigung“ stark vertreten. Die Definition **worried** zeigt in der DCE-Definition zudem durch [unhappy] Verbindung zu SADNESS. Den Labels scheint aber ein genereller Bezug auf künftiges Geschehen innezuwohnen, denn sowohl **afraid** „you may get hurt or [...] something bad may happen“ (DCE) und **anxious** „uncertainty about the future“ (ALD), als auch **worried** „something bad that might happen“ (DCE), **alarmed** „expectation of danger“ (⁴ALD), **uneasy** „something bad might happen“ (DCE) und **apprehensive** „about the future“ (DCE) enthalten modale Konstruktionen oder direkte Verweise auf zukünftiges Geschehen.

Als extreme Ausformung dieser Emotion kann **hysteria** gewertet werden, das aber auch eine hohe Intensität zu ANGER und HATE zeigt. Es wird zusammen mit dem Label **calm**, das den Gegenpol zu all diesen Emotionen bildet, im Anschluß an diese Kategorie betrachtet.

15.5.1. *frightened* und *afraid*

	OED	DCE	ALD
frightened	That is put into a fright ; affected with fright.	feeling afraid synonym: scared	in a state of fear ; afraid ; scared 2000 afraid ; feeling fear

afraid	Alarmed, frightened ; hence as adj., In a state of fear or apprehension, moved or actuated by fear.	frightened because you think that you may get hurt or that something bad may happen synonym: scared	frightened 2000 feeling fear ; frightened because you think that you might be hurt or suffer
---------------	--	---	--

Die Labels **frightened**, **afraid** und **fear** sind die zentralen Vertreter der emotionalen Basiskategorie. Akustisch offenbart sich FEAR wohl in einer erhöhten Tonlage und schnellerem Sprechtempo, auch eine unkontrollierte Tonhöenschwankung ist denkbar.⁴⁵

Korpusbeispiele

Das Beispiel OMAM 93/94 arbeitet mit dem Kontrast zwischen **reassured** und **frightened**. Die Gesamtbedeutung dieser Stimmbeschreibung liegt darin, den Versuch des Sprechers aufzuzeigen, sich durch das Vor-sich-hin-Sprechen zu beruhigen. Daß dies allerdings misslingt, verrät die emotionale Stimmangabe. Der gewünschte Effekt wird also nicht erreicht, denn eine Stimme, die rückversichernd bzw. beruhigend sein soll, kann keine angstvolle Stimme sein. Die Szene ist typisch für die Figur Lennie, die häufig dann ängstlich reagiert, wenn sie nicht in der Lage ist, eine Situation objektiv und rational einzuschätzen.

'George gonna come back,' Lennie	reassured himself in a	frightened	voice.	OMAM 93/94
-------------------------------------	-------------------------------	-------------------	--------	------------

Die Kombination von **frightened** und **defiant** in BNW 178 erscheint auf den ersten Blick unwirklich, da der Sprecher zum einen Angst ausdrückt, zum anderen aber mit **defiant** („clearly refusing to do what someone tells you to do“ DCE) eine Einstellung zum Hörer benennt, die nicht durch Angst, sondern im Gegenteil durch eine selbstsichere, mutige Haltung geprägt ist. Bedenkt man aber, daß Gefühle häufig nicht in Reinform auftreten, und daß zudem Angst und eine aufsässige, herausfordernde Handlung durchaus Hand in Hand gehen können, so wirkt diese Stimmbeschreibung als subtile Charakterisierung der Figur, die der realen emotionalen Vielschichtigkeit gerecht wird.

'Open!' he ordered, kicking the door. 'No, I won't'	The voice was	frightened	and	defiant.	BNW 178
--	---------------	-------------------	-----	-----------------	---------

⁴⁵ Vgl. dazu Brown, 138

Das Adjektiv **afraid** kann nur in prädikativer Stellung auftreten, deshalb erscheint es auch nicht in der Kombination mit *voice*, sondern in Konstruktionen wie AG 29. Der folgende Textauszug aus *Alias Grace* zeigt, daß sich das wahre Gefühl des Sprechers, trotz seines Lachens, aus seiner Stimme herausfiltern läßt. Dieses Beispiel bestätigt die Beobachtung in der Alltagswelt, daß die Stimme – anders als die Mimik einer Person – in emotional angespannten Situationen kaum zu kontrollieren ist. In dem Textausschnitt aus *Alias Grace* wird dem Leser durch die Perspektive der Ich-Erzählerin der Zugang zur Psyche des Dr. Jordan eröffnet, dessen zwiespältige Gefühle gegenüber Grace an vielen Textstellen thematisiert werden.

He laughs as if it is a joke,	and I can hear in his voice that he is	afraid	of me.	AG 29
-------------------------------	---	---------------	---------------	-------

Daß die Kontrolle der Emotionen aber auch gelingen kann, läßt sich in MC 450 erkennen. Die Stimme ist trotz der gespürten Angst fest, d.h. der Sprecher kann durch seinen Willen die sonst für Angst üblichen Tonhöenschwankungen, oder das Heben der Stimme vermeiden, was hier durch **firmness** markiert wird.

[...] Picture Singh	said in a voice whose	firmness	concealed	his fear :	'I will go and show this Bombay fellow who is best. [...]'	MC 450
---------------------	--------------------------	-----------------	------------------	-------------------	--	--------

In FC 78 wiederum kann die Angst der Stimme der Sprecherin wieder deutlich entnommen werden. Sie verrät hier mehr als die Worte der Objektsprache preisgeben, denn diese beinhalten lediglich die Feststellung, daß es sich bei Ben um ein extrem starkes Kind handelt. Sehr subtil wird dem Leser hier mitgeteilt, welche Emotionen Ben in *The Fifth Child* auslöst. Der Textbeleg kann analog zu FC 47 mit **irritably** gelesen werden, denn in beiden Fällen reagieren Außenstehende auf die Probleme der Familie, wobei sich deren Grundstimmung auf diese Figuren überträgt.

She added, and Harriet recognized	fear	in her voice	'He's so strong – I've never seen anything like it.	FC 78
-----------------------------------	-------------	--------------	--	-------

15.5.2. Sonderform von FEAR: Beunruhigung/Nervosität

Eine Form von FEAR ist Beunruhigung, die sich meist auf zukünftiges Geschehen ausrichtet. Die akustische Ausprägung dürfte der von „echter“ Angst entsprechen, aber auch eine reduzierte Lautstärke und monotone Sprechweise sind sicherlich möglich.

Zu den Labels, die diese Sonderform der Angst ausdrücken, gehören **anxious**, **worried**, **alarmed**, **troubled**, **uneasy** und **apprehensive**. Auch **nervous** gehört im weitesten Sinne zu dieser Gruppe. Für den Leser zeigen sie nicht nur eine Veränderung der emotionalen Befindlichkeit der Figur an, sondern sind auch als Moment der Spannungserhöhung zu verstehen.

15.5.2.1. *anxious*

	OED	DCE	ALD
anxious	Troubled or uneasy in mind about some uncertain event ; being in painful or disturbing suspense; concerned, solicitous.	worried about something	feeling anxiety ; worried ; uneasy Nomen <i>anxiety</i> : troubled feeling in the mind caused by fear and uncertainty about the future 2000 feeling worried or nervous

Bei **anxious** tritt die Bedeutungsnuance [nervous] hinzu, wobei das Gefühl eindeutig auf die Zukunft gerichtet ist.

Korpusbeispiele

Die Korpusbelege für **anxious** und **anxiously** sind recht zahlreich, so daß hier nur eine Auswahl der Beispiele gegeben wird. Auffallend ist, daß in der Objektsprache der meisten Korpusbelege ein Fragesatz enthalten ist. Dies könnte so interpretiert werden, als daß die Sprecher eine für sie positive Antwort ihres Gesprächspartners erhoffen, und daß sich die Unsicherheit in ihrer Stimme niederschlägt.

'And you do know, don't you?'	she said in an	anxious	voice.	SEA 39
"Do I look all right, Father?"	she would ask	anxiously.		DAISY 755
'And that was what really happened, Daddy?'	demanding Luke,	anxious.		FC 44
'What's materialized, Daddy?'	Luke	anxiously	persisted.	FC 44
'She has a beautiful nature, Elsie has, I'll say that.'	said Alice	anxiously.		BACH 156
'You're not feeling ill, are you?'	he asked,	a trifle anxiously,	afraid that she might be suffering from one of the few remaining infectious diseases.	BNW 169

In THER 166 und HOWSOON 2433 scheint **anxiously** die Besorgnis um den Gesprächspartner anzuzeigen, also nicht, wie in den anderen Fällen sprecherzentriert zu sein.

"Whiskey sour, yes?" and I laughed and said I didn't drink cocktails any more, I'd just have some mineral water, and he looked strangely put out. "You will drink some wine?"	he said	anxiously,	and I said maybe a glass.	THER 166
"It will not be good for you,"	she said	anxiously,	"When the weather improves, I shall have to go back, there is the business to be thought of."	HOWSOON 2433

15.5.2.2. *worried*

	OED	DCE	ALD
worried	Killed or mangled by biting, etc.; maltreated, harassed; troubled or distressed in mind. Verb: To cause distress of mind to; to afflict with mental trouble or agitation; to make anxious and ill at ease.	unhappy because you keep thinking about a problem, or about something bad that might happen	feeling or showing worry about sb/sth; anxious Verb <i>worry</i> : be anxious (about sb, difficulties, the future, etc) 2000 thinking about unpleasant things that have happened or that might happen and therefore feeling unhappy or afraid

Korpusbeispiele

Der Futurbezug des Labels **worried** (“unhappy because you keep thinking about a problem, or about something bad that might happen” DCE) kann exemplarisch am Beispiel GARP 287 gezeigt werden. Das Label modifiziert das objektsprachliche “Yes?”, das eigentlich eine Partikel zur Bejahung von Entscheidungsfragen ist, daß aber durch die Markierung mit einem Fragezeichen – dem in der gesprochenen Sprache eine steigende Intonation entspricht, als Frage verwendet wird, die in der Regel dann verwendet wird, wenn man am Telefon oder an der Tür den Namen und das Anliegen einer Person erfragen möchte. Allein aufgrund der Stimmqualität kann die Ängstlichkeit bzw. die Beunruhigung des Sprechers vernommen werden. Das auf Zukünftiges Gerichtete zeigt sich daran, daß der Sprecher durch seine Frage eine Antwort oder Handlung erwartet, die ihm Schaden zufügen könnte. Akustisch wäre hier eine erhöhte Stimmlage und ein heiserer Stimmton vorstellbar.

‘Yes?’ Fat Stew asked,	worriedly,	and Garp could imagine frail and brainless Midge sitting up in bed beside him, as nervous as a cornered hen.	GARP 287
‘Well, after death,’ Midge Steering Percy told the children – little Garp, too – ‘we all go to a big <i>house</i> , sort of like this one.’ ‘But <i>bigger</i> ,’ Stewie Two said, seriously. ‘I hope so,’ said William,	worriedly.		GARP 486

15.5.2.3. *alarmed*

	OED	DCE	ALD
alarmed	Disturbed, excited by the prospect of danger .	worried or frightened	Nomen <i>alarm</i> : fear and excitement caused by the expectation of danger anxious or afraid 2000 anxious or afraid that sth dangerous or unpleasant might happen

Das Label **alarmed** ist als Synonym zu **worried**, **frightened** und **anxious** zu verstehen. Anhand des Beispielsatzes „A person who is alarmed experiences a sudden fear or apprehension of danger - some sort of anxiety” aus der *Examples bank* der CD-Rom Version

des DCE läßt sich die Bedeutung von **alarmed** durch eine zeitliche Komponente erweitern. Das Gefühl der Angst tritt plötzlich und unmittelbar auf.

Korpusbeispiele

Dies bestätigt auch das Beispiel BA 602. Die drei aufeinanderfolgenden teilweise elliptischen Fragesätze, die in einer Klimaxstruktur gereiht sind, zeugen von der plötzlichen Angst des Sprechers, die sich durch den vorhergehenden Turn aufbaut. Im Kommunikationsfeld Text – Leser dient die Stimmangabe der Spannungssteigerung.

<p>“[...] I should tell you there’s been some implication – from the police, one of them was just here – some suggestion.” “What? What did you tell them? What suggestion?”</p>	He sounded	quite	alarmed.	BA 602
---	------------	--------------	-----------------	--------

15.5.2.4. *troubled*

	OED	DCE	ALD
troubled	Disturbed; disquieted ; disordered; agitated; afflicted.	worried or anxious	Verb: cause worry , pain or inconvenience to (sb); bother 2000 worried and anxious

Das Label **troubled** dient als Synonym zu **worried** und **anxious**, da sich die Definitionen überschneiden.

Korpusbeispiele

Auch im folgenden Beispiel, DR 250, unterstreicht die emotionale Stimmangabe, die Aussage der Objektsprache. Der Sprecher befindet sich in einer „invidious position“, die ihn natürlich beunruhigt, und genau diese Empfindung überträgt sich auf seine Stimme. Das Label wird durch den Intensifier *clearly* prämodifiziert, der verdeutlicht, daß die Emotion der Stimme sehr deutlich zu entnehmen ist. Auch die anschließende Sprechpause kann als Zeichen der

Angst oder des Unbehagens gewertet werden. Der Sprecher versucht durch eine Pause Gedanken zu ordnen oder seine Gefühle zu kontrollieren.

Troubled kollokiert vor allem mit den Nomen *face*, *eyes* und *look*, also mit Nomen, die optisch wahrnehmbar vor allem den Bereich der Mimik beschreiben. Wie das Korpusbeispiel zeigt ist aber auch bei diesem emotionalen Begriff eine Ausdehnung auf den akustischen Bereich möglich, was wiederum die These unterstreicht, daß Lexeme, die Emotionen beschreiben, universell auf alle Facetten der menschlichen Ausdrucksmöglichkeiten übertragbar sind.

'I find myself in a somewhat invidious position,' said the younger man	in a voice that was	clearly	troubled.	He paused briefly.	DR 250
--	---------------------	----------------	------------------	--------------------	--------

15.5.2.5. *uneasy*

	OED	DCE	ALD
uneasy	Uncomfortable or disturbed in mind; anxious, apprehensive.	worried or slightly afraid because you think that something bad might happen	troubled or anxious 2000 feeling worried or unhappy about a particular situation, especially because you think that sth bad or unpleasant may happen or because you are not sure that what you are doing is right

Korpusbeispiele

Auf die zukunftsgerichtete Komponente von **uneasy** wurde bereits eingegangen („worried or slightly afraid because you think that something bad might happen“ DCE). Im Korpusbeispiel FC 51 scheint diese Perspektive jedoch keine Rolle zu spielen. Vielmehr interessiert die Verbindung von Objektsprache und Metasprache. Davids vom Wortlaut her freundlich-aufmunternde Bemerkung „Oh come on, poor little chap“ wird durch seine Stimme relativiert. David fühlt sich in der Gegenwart Bens unbehaglich, und zeigt dies in seiner Stimme. Auch hier zeigt sich Lessings typische Darstellungsweise, die die unterschwelligen Gefühle der Figuren durch ihre Stimmangaben an die Oberfläche bringt.

'Oh come on, poor little chap,'	said David	uneasy.	FC 51
---------------------------------	------------	----------------	-------

15.5.2.6. *apprehensive*

	OED	DCE	ALD
apprehensive	Nomen <i>apprehension</i> : Fear as to what may happen ; dread.	worried or nervous about something that you are going to do, or about the future	feeling anxiety ; fearful ; uneasy 2000 worried or frightened that sth unpleasant may happen

Korpusbeispiele

Das Label **apprehensively** kann in BNW 175 wohl in der Bedeutung von **uneasy** verstanden werden, denn es teilt die zukunftsbezogene Perspektive. Als deutsche Übersetzung würde sich „unsicher“ oder „beklommen“ anbieten, das die Situation des Sprechers widerspiegelt.

John macht Lenina in dieser Szene aus BNW 175 zuvor eine Liebeserklärung. Da Lenina aber nicht zwischen Liebe und Zuneigung und der bedeutungslosen, zum „Freizeitvergängen“ degradierten Sexualität unterscheiden kann, ist die Kommunikation der beiden von Mißverständnissen geprägt. Mit dem Vokativ „Lenina!“, der durch die stimmliche Modifikation Johns Verzagtheit ausdrückt, versucht er vergeblich Lenina zu stoppen. **Apprehensively** ist hier also nicht im Sinne von „ängstlich“ zu verstehen, sondern zeigt eher Verzweiflung über die Situation.

'You silly boy!' she was saying. 'I wanted you so much. And if you wanted me too, why didn't you...?' 'But, Lenina...' he began protesting; and as she immediately untwined her arms, as she stepped away from him, he thought, for a moment, that she had taken his unspoken hint. But when she unbuckled her white patent cartridge belt and hung it carefully over the back of a chair, he began to suspect that he had been mistaken. 'Lenina!' he repeated	apprehensively.	She put her hand to her neck and gave a long vertical pull; her white sailor's blouse was ripped to the hem; [...]	BNW 175
---	------------------------	--	---------

In BNW 145 ist eine Interpretation im Sinne von „beklommen“ wahrscheinlich, da auch hier keine ängstliche Haltung gezeigt werden soll. Die Frage Johns, des *Savage*, zeigt vielmehr die Unsicherheit, mit der er sich in der völlig fremden Welt bewegt. Interessant ist, daß beide

Korpusbelege die Stimme derselben Figur markieren. Hier könnte man argumentieren, daß dadurch die Kluft zwischen John und der Gesellschaftsstruktur von *Brave New World* angedeutet wird, die bei ihm zu einer Mischung aus Beklommenheit und ängstlicher Zurückhaltung führt.

'Do you have many twins here?'	the Savage asked	rather	apprehensively,	as the set out on their tour of inspection.	BNW 145
--------------------------------	------------------	---------------	------------------------	---	------------

15.5.2.7. *nervous*

	OED	DCE	ALD
nervous	Of a person or temperament: excitable, highly strung, easily agitated, anxious, timid; hypersensitive; worried, anxious (about); afraid, apprehensive (of).	worried or frightened about something, and unable to relax	fearful; timid: a frail, nervous little person tense; excited; unstable 2000 anxious about sth or afraid of sth Opposite: CONFIDENT easily worried or frightened

Die Marker [worried], [anxious], [afraid] und [frightened] zeigen, daß **nervous** mit der emotionalen Basiskategorie FEAR assoziiert wird. Dabei ist aber zwischen einer „habituellen“ Form und einer „situationellen“ Form der Nervosität zu unterscheiden. Erstere bezieht sich auf Personen, die aufgrund ihres Charakters zu Unruhe neigen, die zeigt sich an Markern wie [easily agitated, anxious, timid] oder [easily worried or frightened]. Die zweite Ausprägung bezieht sich auf die Nervosität in einer bestimmten Situation, bei der ein tatsächlicher Grund für die Empfindung vorliegt.

Stimmlich drückt sich Nervosität, wie die anderen Formen dieser Kategorie, durch erhöhtes Sprechtempo, erhöhte Stimmlage und unkontrollierte Tonhöhenchwankungen aus. Hinzu treten sicherlich andere nonverbale Signale wie nervöses Auf- und Abgehen oder andere körperliche Reaktionen, die aber generell alle Emotionen begleiten, denn Stimme, Gestik, Mimik und Körperbewegungen bilden in der vokalen Kommunikation immer eine untrennbare Einheit.

Korpusbeispiele

Die Korpusbeispiele MRRIP 139 und MRRIP 148 stehen für die habituelle Form der Nervosität, denn hier ist durch die Genitivmarkierung des Namens „Dickie’s“ die Stimmqualität als habituell gekennzeichnet. Die Stimme der Figur ist also dadurch charakterisiert, daß permanente Nervosität zu spüren ist. In MRRIP 139 hat das Label **irritable**, das ja zu ANGER gehört, ebenfalls habituellen Bedeutung, denn es bezeichnet einen Charakterzug Dickies.⁴⁶ Zu beachten ist hier, daß der Sprecher Tom die Stimme Dickies imitiert. Er reproduziert also jene Merkmale, die er für typisch hält.

‘Hello,’	Tom said in Dickie’s	nervous,	irritable	tone.		MRRIP 139
‘Before you go,’	Tom said in the same	nervous,	frank	tone,	‘I want to ask when I can leave the city. [...]’	MRRIP 148

In UJW 166 handelt es sich hingegen um eine situationelle Stimmqualität. Der Sprecher ist zudem alkoholisiert, was das Label **slurred** erklärt, das die undeutliche Aussprache benennt. Die pragmatische Angabe, die zudem negativ bewertet wird, **horribly ingratiating**, bezieht sich auf die Tatsache, daß sich der Mann gegenüber der Hörerin sehr aufdringlich verhält.

Die Informationsvermittlung an den Leser ist in diesem Beispiel interessant. Durch die Stimme und die Geruchsbeschreibung wird diese Nebenfigur wie mit einem Blitzlicht betrachtet eingefangen. Der Leser erhält Informationen zum geistigen und emotionalen Zustand und zur Sprecherabsicht. Gleichzeitig wird dadurch die Spannung vorangetrieben.

The voice was	slurred	and	nervous	but	horribly ingratiating.	She could smell the drink on his breath.	UJW 166
---------------	----------------	-----	----------------	-----	-------------------------------	--	---------

Alle übrigen Korpusbelege verwenden die adverbiale Form **nervously**. Sie sind alle situationelle Stimmbeschreibungen, die in der konkreten Situation und in der konkreten direkten Rede der Figur auftreten.

Die beiden ersten Beispiele PSYCHO 444 und LL 38 zeigen durch die markierte Objektsprache mit den Auslassungspunkten, der Wiederholung von Silben und den Satzabbrüchen einen weiteren Faktor der Nervosität, nämlich die Beeinträchtigung einer flüssigen Artikulation.

⁴⁶ Die meisten Korpusbeispiele verwenden **irritable** als situationelle Stimmangaben. Vgl. das Kapitel zu ANGER.

'No, no,'	I said	nervously.	'A ... a joke.'	PSYCHO 444
LOTTE:		<i>(Nervously)</i>	I don't know ... I drink very little.	LL 38
'But <i>you</i> don't want to go, Garp.'	Roberta said,	nervously.	'Please don't go.'	GARP 485
"It's been a long day,"	said Hal	nervously.	"We're all tired."	THER 81
"What if your dad sees us talking?"	I asked	nervously.		THER 233
THOMAS.		<i>[Nervously]</i>	Roberts in?	STR 28

15.5.3. Sonderform von FEAR: Extreme Angst/Schock

Während die obigen Labels eine abgeschwächtere Form der Angst beschreiben, erscheinen die Markierungen mit **horror**, **panic** und **appalled** einen Extrempol anzuzeigen, mit dem ein absoluter Kontrollverlust über die Gefühle und als Konsequenz auch über die Stimme einhergeht.

15.5.3.1. *horror*

	OED	DCE	ALD
horror	A painful emotion compounded of loathing and fear ; a shuddering with terror and repugnance; strong aversion mingled with dread; the feeling excited by something shocking or frightful.	a strong feeling of shock and fear	feeling of intense fear or dismay; terror 2000 a feeling of great shock, fear or disgust

Eine sehr starke Form von Angst wird durch das nominale Label **horror** [a strong feeling of shock and fear] (DCE) und [intense fear] (ALD) markiert. Es handelt sich um eine Kombination als Angst und Schock, d.h. ein zusätzliches semantisches Merkmal tritt hinzu, welches **horror** vom nominalen Prototyp der Kategorie, dem Label **fear**, unterscheidet. Das OED sieht **horror** ebenfalls als Mischung aus HATE und FEAR, was durch den Marker [compounded of loathing and fear] angedeutet wird.

Eine Stimme, die diese Emotion ausdrückt, wird sich in einem Verlust der klaren Artikulation, einer erhöhten Lautstärke und in erhöhtem Sprechtempo ausdrücken. Auch eine rauhe oder heisere Stimme ist hier vorstellbar.

Da es kein komplettes Beschreibungsmuster für den Zusammenhang von Stimmfaktoren und Emotionen gibt, muß auch hier auf das akustische Alltagswissen zurückgegriffen werden. Dabei erstaunt, daß für unterschiedliche emotionale Nuancen immer wieder dieselben Parameter auftreten.

Korpusbeispiele

In der normalen Bedeutung wird das Label **horror** in den Korpus-texten allerdings nicht eingesetzt, denn das Beispiel BNW 40 zeigt ein hohes Maß an Ironie, da die Feststellung, daß die Figur Bernard seine Zeit am liebsten alleine verbringt, in keinem Verhältnis zu der sich in der Stimme der Fanny manifestieren Empfindung **horror** steht. Huxley führt so die Denkweise und gesellschaftlichen Realitäten seiner utopischen Welt vor.

Das Beispiel kann dabei in Analogie zu BNW 149/50 gelesen werden, wo ebenfalls eine Diskrepanz zwischen Aussage und Stimmmodifikation **sadly** festgestellt wurde.

'And then he spends most of his time by himself – <i>alone</i> .'	There was	horror	in Fanny's voice	BNW 40
---	-----------	---------------	------------------	--------

15.5.3.2. *panic*

	OED	DCE	ALD
panic	A sudden and excessive feeling of alarm or fear , usually affecting a body of persons, originating in some real or supposed danger vaguely apprehended, and leading to extravagant or injudicious efforts to secure safety.	a sudden strong feeling of fear or nervousness that makes you unable to think clearly or behave sensibly	sudden irritational feeling of great fear 2000 a sudden feeling of great fear that cannot be controlled and prevents you from thinking clearly a situation in which people are made to feel very anxious, causing them to act quickly and without thinking carefully

Das Label **panic**, das mit [a sudden strong feeling of fear or nervousness that makes you unable to think clearly or behave sensibly] (DCE) paraphrasiert wird, hat ähnlich wie **alarmed** die Komponente „plötzlich einsetzende Emotion“, doch ist **panic** zusätzlich dadurch markiert, daß die Emotion zum völligen Kontrollverlust führen kann und nicht nur die Folge von übersteigter Angst, sondern auch von übermäßiger Nervosität sein kann.

Korpusbeispiele

Diese Absolutheit wird im Beispiel MC 153 durch die Gradangabe „the note of“ abgeschwächt. Die Stimmangabe erschließt sich dem Leser von Rushdies *Midnight's Children* aufgrund eines Wissensvorsprungs: Die Hörerin der Szene, Amina, kann die Stimmqualität der Sprecherin, Mary Pereira, nicht richtig interpretieren, da sie, anders als der Leser, nicht weiß, das Mary den angesprochenen Jungen – Saleem, Ich-Erzähler und Hauptfigur des Romans – nach der Geburt im Krankenhaus mit einem anderen Jungen vertauscht hat. Da Saleem am Tag der indischen Unabhängigkeit geboren wurde, möchte die Regierung nun seine Entwicklung verfolgen. In Marys Stimme manifestiert sich die Angst, ihre Tat könnte entdeckt werden.

And Mary Pereira, awestruck, ‘The Government, Madam? It will be keeping one eye on the boy? But why, Madam? What’s wrong with him?’ – And Amina, not understanding the	note of	panic	in her ayah’s voice: ‘It’s just a way of putting things, Mary; it doesn’t really mean what it says.’	MC 153
--	----------------	--------------	--	--------

Stimme ist nicht nur Trägerin von Emotionen, sie kann auch eine so intensive Wirkung haben, daß sie beim Hörer starke Gefühle auslöst. Das Beispiel HELP 782 zeigt den Fall, daß die Angstkomponente der Sprecherstimme beim Hörer die gleiche Emotion hervorruft. Daß gerade negative Gefühle in der Stimme zu negativen Gefühlen im Hörer führen, scheint ein allgemeingültiges Phänomen zu sein.⁴⁷

⁴⁷ Vgl. Eckert/Laver, 4f.: „Negative Empfindungen seitens der Zuhörerschaft bei einer Stimme sind für Sprecher oder Sprecherin sicher viel gravierender. [...]. Wie kommt es, daß wir so spontan und stark auf Stimmeigenschaften reagieren? Ein wichtiger Grund liegt darin, daß wir in der Kommunikation nie unbeteiligt sind, sondern auch bei scheinbar passivem Verhalten die Aktion des Gegenübers mitempfinden und innerlich nachvollziehen. [...] Wenn unser Gegenüber eine belegte Stimme bekommt, fangen *wir* an, uns zu räuspern. Diese Übertragung des Verhaltens vom Sprechenden zum Hörenden nennt man **funktionellen Nachvollzug** oder **interne Simulation** [...]“ Zwar gehen Eckert/Laver mit „funktionellen Nachvollzug“ auf die Spiegelung von Stimmeigenschaften durch den Hörer ein, doch scheint es hier auch eine Parallele hinsichtlich von ausgedrückter und empfundener Emotion bei Sprecher und Hörer zu geben. Ein weiteres Korpusbeispiel ist „His wife began to

Drunk as he was, the	panic	in her voice	frightened him.	HELP 782
----------------------	--------------	--------------	------------------------	----------

15.5.3.3. *appalled*

	OED	DCE	ALD
appalled	Bereft of courage or self-possession at the sudden recognition of something dreadful; dismayed ; also fig.	very shocked and upset by something very bad or unpleasant	Verb <i>appal</i> : fill with horror or dismay ; shock deeply 2000 feeling or showing horror or disgust at sth unpleasant or wrong

Das Label **appalled** zeigt eine Mischung aus FEAR, HATE und ANGER, zu dem noch die Komponente des Schocks tritt. Dafür stehen die Marker [horror], [disgust], [dismay] und [very shocked]. Auch die deutsche Entsprechung „entsetzt“ zeigt die Mischung dieser Komponenten.

Korpusbeispiele

Diese Unbestimmtheit wirkt auch im Korpusbeispiel TRN 161. Die Worte der Sprecherin, „But not without you, surely?“ mit denen sie auf den Vorschlag ihres Mannes reagiert, lassen keine eindeutige Haltung erkennen. Doch durch den metasprachlichen Zusatz **appalled** und durch die folgende Formulierung ihrer innersten Empfindungen „For she could not imagine [...]“ zeigt sich, daß sie den Vorschlag nicht als wohlgemeinten Rat auffaßt, sondern geschockt darüber ist. Auch hier wird die Mischung aus Schock, Wut und Angst spürbar, denn die Sprecherin fühlt sich durch den Vorschlag verunsichert, ist aber gleichzeitig verärgert, was sich auch in dem nachdrücklichen „surely“ zeigt, mit dem sie andeutet, daß sie von ihrem Mann erwartet, sie nicht alleine gehen zu lassen.

Durch ein einziges Stimmlabel wird hier eine subtile Charakterisierung der Sprecherin und der Beziehung der beiden Figuren gestaltet. Interessant ist zudem, daß es sich bei der Kurzgeschichte *To Room Nineteen* um einen Text von Doris Lessing handelt, der eine ähnliche Thematik wie *The Fifth Child* verfolgt. Auch diese Sprecherin ist durch die familiäre

scream. It was a piercing terrible sound that curdled sympathy and frayed nerves“ (DR 305). Auch hier ist die Stimme Ausdruck von Angst, die zu Mitgefühl und Nervenanspannung führt.

Situation überfordert und flüchtet sich in Depressionen. Und auch sie zeigt ihre Emotionen durch die Stimme.

He said: 'Perhaps you need a holiday.'	She said	appalled:	'But not without you, surely?' For she could not imagine herself going without him. Yet that was what he meant.	TRN 161
--	----------	------------------	---	---------

Weniger characterspezifisch, sondern situationsabhängig ist **appalled** in MWP 1736 zu verstehen. Zwar reagiert Reverend Samuel ebenfalls auf den vorangehenden Turn, doch geht es hier um die Darstellung seiner Haltung gegenüber einer konkreten Tatsache, und nicht um die Darstellung von tiefen psychologischen Einsichten. Gleiche Labels können also je nach Kontext unterschiedliche Aufgaben für den Leser erfüllen.

REV. SAMUEL. Do you think the Warrens will expect to be asked here after yesterday afternoon? FRANK. Theyve been asked already. REV. SAMUEL.	[<i>appalled</i>]	What!!!	MWP 1736
--	---------------------	---------	-------------

15.6. Hysterie

	OED	DCE	ALD
hysteria	Morbidly excited condition; unhealthy emotion or excitement.	extreme excitement that makes people cry, laugh, shout etc in a way that is out of control a situation in which a lot of people feel fear, anger, or excitement , which makes them behave in an unreasonable way	wild uncontrollable emotion or excitement , with eg laughter, crying or screaming 2000 a state of extreme excitement, fear or anger in which a person, or a group of people, loses control of their emotions and starts to cry, laugh, etc

Hysterie ist immer ein Zeichen des totalen Kontrollverlustes, was die Wörterbuchdefinition durch Marker wie [extreme excitement] und [wild uncontrollable emotion] verdeutlichen. Dabei ist nicht klar, welche Emotion der Hysterie zugrunde liegt, es können [fear, anger, or excitement] (DCE und ALD) sein. Akustische wird sich eine hysterische Stimme durch hohe Tonlage und große Lautstärke auszeichnen, auch ein erhöhtes Sprechtempo und der Verlust einer präzisen Artikulation sind wahrscheinlich.

Korpusbeispiele

In STR 49 unterstreicht die Regieanweisung *almost hysterically* die Strukturen der Objektsprache mit den Wiederholungen sehr gut. Die Konstruktion arbeitet wohl deshalb mit einem Downtoner, da absolute Hysterie wohl nicht mehr mit Sprachproduktion vereinbar wäre. Da der Turn Scantelburys durch die emphatischen Wiederholungen im Grunde rhetorisch strukturiert ist, ist extreme Hysterie unwahrscheinlich.

Scantlebury.	[<i>Almost</i>	<i>hysterically</i>]	I protest, I protest! I am a humane man – we’re all humane men!	STR 49
--------------	-----------------	-----------------------	---	--------

Ein weiteres Beispiel für den Einsatz des Downtoners *almost* ist UJW 161. Hier wird durch **desperation** zudem die „Vorstufe“ bzw. die Ursache der Hysterie gegeben. Das Nomen entstammt der emotionalen Basiskategorie FEAR und entspricht damit dem Marker [fear] der Wörterbuchdefinitionen. An diesem Beispiel ist interessant, daß die Eigenwahrnehmung der Figur beschreiben wird. Dies ist eine Darstellungstechnik, die Autoren einsetzen, um den Leser in die Perspektive der Figur zu setzen, um so die Empfindungen von Figuren für den Leser unmittelbarer zu machen.

Cordelia could detect	the note of	desperation	almost	hysteria	in her own voice.	UJW 161
-----------------------	--------------------	--------------------	---------------	-----------------	-------------------	------------

Das gleiche gilt für OS 155, auch hier wird **hysteria** durch **hovering on the edge of** abgemildert. Doch scheint die Sprecherin hier emotional wesentlich stärker mitgenommen zu sein, da in der Folge ihre Stimme gänzlich versagt („Her voice broke off.“).

Blackie’s voice was	hovering on the edge of	hysteria.	“Are you accusing me of theft, Mr. Gerard? I’ve worked in this office for twenty-seven years but –“ Her voice broke off.	OS 155
---------------------	--------------------------------	------------------	---	--------

Aufschlußreich hinsichtlich der akustischen Parameter einer hysterischen Stimme ist die folgende Sequenz aus *The Grapes of Wrath*. Zum einen wird durch **rose hysterically** der Zusammenhang von Tonhöhen- bzw. Lautstärkeanstieg und Hysterie gekennzeichnet. Zudem weisen die dermalen Veränderungen, „Her face was growing red with hysteria“, auf den optischen Kanal hin, mit dem der Gemütszustand ebenfalls unbewußt kommuniziert wird.

Bei dem Beispiel STR 49 wurde spekuliert, daß Hysterie den Verlust der Artikulationsfähigkeit bedeutet. In GOW 142 findet dies in **Her words blurred** und dem

gänzlichen Wegbrechen der Sprechfähigkeit, die die Stimme der Rose of Sharon zu einem **whimper** und damit zu einem unartikuliertem Laut werden lassen, Bestätigung.

“Connie’s gone, an’ I ain’t getting’ good food. I ain’t getting’ milk.”	Her voice rose	hysterically.	“An’ now you kill a fella. What chance that baby got to get bore right? I know – gonna be a freak – a freak! I never done no dancin’.” [...]	GOW 415
[...] “You get away from me. It ain’t the first fella you killed, either.” Her face was growing red with hysteria.		Her words blurred.	“I don’ wanta look at you.” She covered her head with her blanket.	GOW 415
[...] Rose of Sharon’s voice	thinned to a	whimper.		GOW 415

15.7. Innere Ruhe

Als Gegenstück zur Hysterie, aber auch zu Emotionen FEAR, HATE und ANGER, kann die innere Ruhe von Sprechern angesehen werden, denn das Label **calm** wird durch negative Marker wie [not excited], [not nervous], [not upset], [not angry] und durch [relaxed] und [quiet] bestimmt. Darin zeigt sich, daß es in Opposition zu verschiedenen Ausprägungen der Emotionen FEAR und ANGER steht.

Als Lautstärkekomponente dieser Stimmqualität kann der Marker [quiet] gewertet werden, der in den Definitionstexten zwar für eine innere Verfassung steht, die sich aber sicherlich in einer nicht zu lauten Stimme ausdrücken wird. Zudem ist eine **calm voice** wohl frei von unkontrollierten Tonhöenschwankungen und die Tonhöhe entspricht der normalen Indifferenzlage eines Sprechers, ist also die natürliche Stimmhöhe, die nicht durch Emotionen beeinflußt nach oben oder unten abweicht.

Korpusbeispiele

Die zahlreichen Korpusbelege für **calm** und **calmly** werden in der folgenden Liste zusammengetragen und bleiben weitgehend unkommentiert.

In SEA 152 ist die **calm voice** die habituelle Stimme der Figur Christophine. Meist steht die Stimmbeschreibung jedoch als situationelle Figurencharakterisierung, die anzeigt, daß die Figur trotz Problemen und schockierenden Situationen Ruhe bewahren. Ganz deutlich wird dies im ersten Beispiel OS 17, bei der sich die Aussage Miss Etiennes auf die Leiche der Sonia Clements bezieht. Ihre Stimme steht hier im Kontrast zu Mandys, deren Schock sich in der Flüsterstimme zeigt.

It was at this nightmare moment that I heard	Christophine's	calm	voice.		SEA 152
Mandy whispered as reverently as if she were in church : "Who is she?"	Miss Etienne's voice was	calm.		"Sonia Blements. One of our senior editors."	OS 17

Ganz ähnlich ist die Situation auch in UJW 68, bei der die Sprecherin ebenfalls angesichts einer Leiche ihre Ruhe bewahrt. Da es sich um Texte einer Autorin handelt, könnte darin ein Mittel der Figurencharakterisierung liegen, mit dem starke und unerschütterliche Persönlichkeiten portraitiert werden.

Cordelia felt her heart hammering against her chest. Beside this the horror of Bernie's death had been gentle. [...].	Cordelia said	calmly:		'I see what you mean. There are barely four inches of strap between the neck and the knot. Where is the buckle?'	UJW 68
"It's quite right,"	she said	calmly.		"Yes, I ordered them. Aren't they lovely?"	GP 220/01
"But I felt secretly relieved when the Tories won." [...] "Why was that?"	Alexandra enquired	calmly.			THER 87
[...] He looked alarmed and peered over at Slim. "You wouldn't tell nobody?" "What'd do in Weed?"	Slim asked	calmly.			OMAM 55
Crooks' face lighted with pleasure in his torture. "Nobody can't tell what a guy'll do,"	he observed	calmly.			OMAM 92

Zu BA 201 ist zu bemerken, daß die Ich-Erzählerin Aussage und Stimme ihrer Schwester nicht in Einklang bringen kann. Für sie ist es nicht verständlich, daß Laura ihr mit einer

ruhigen Stimme mitteilt, von ihrem Privatlehrer sexuell belästigt wird. Die Diskrepanz zwischen der schrecklichen Nachricht und der Stimme führt dazu, daß die Ich-Erzählerin ihrer Schwester keinen Glauben schenkt („I thought she must have it made up [...]“).

Aus dieser Szene läßt sich schließen, wie wichtig das Zusammenspiel von Gesagtem und stimmlicher Modifikation für die Gesamtbedeutung sein kann. Eine schockierende Tatsache wirkt umso eindrücklicher je schockierter die Stimme des Sprechers ist.

<p>“He does it when you’re not looking,” said Laura. “Or under my skirt. What he likes is panties.” She said it</p>	<p>so calmly</p>	<p>I thought she must have made it up, or misunderstood. [...] “Shouldn’t we tell Reenie?” I asked tentatively. “She might not believe me,” said Laura. “You don’t.”</p>	<p>BA 201</p>
---	-------------------------	---	---------------

Die Beispiele BA 406 und OS 65 zeigen die Wirkung, die eine **calm voice** auf den Hörer haben kann. Ruhige Stimmen wirken überzeugender (**believable**) und der Sprecher kann dadurch auch den Eindruck von Autorität (**authoritative**) vermitteln.

In BA 406 verfolgt der Sprecher die Kommunikationsstrategie, trotz seines empfundenen Ärgers, mit einem **calm believable tone** zu sprechen, da er auf diese Weise Laura so manipulieren kann, daß sie ihm nicht nur glaubt, sondern zusätzlich eingeschüchtert wird. Insofern spielt auch diese Stimmbeschreibung auf die Autorität an, die aber nicht explizit wie in OS 65 genannt wird.

<p>His eyes tended to bulge out when he was angry, and they were bulging out now, but he said all this in a</p>	<p>calm</p>	<p>believable</p>	<p>tone</p>	<p>and Laura believed him, and was intimidated.</p>	<p>BA 406</p>
<p>She punched the telephone keys and heard a voice,</p>	<p>calm,</p>	<p>authoritative,</p>		<p>and gave her message. The urgency, the terror in her voice must have convinced them. The ambulance would be on its way.</p>	<p>OS 65</p>

Auch die Stimme der Ma in GOW 405 zeigt durch **calm and steady** Ruhe, obwohl die sich aus dem Kontext ihre Aufregung ableiten läßt. Damit verweist die Stimmangabe aber auf die grundlegenden Charakterzüge der Figur, die in *The Grapes of Wrath* mit großer innerer Ruhe und Würde dargestellt wird.

Tom dropped and froze to the ground, and the flashlight beam passed over him. He crept silently to the door of the Joad house. The door squalled on its hinges. And Ma's voice,	calm	and	steady	and	wide awake:	"What's that?"	GOW 405
---	-------------	-----	---------------	-----	--------------------	----------------	---------

Die Labels **tranquilly** und **placidly** sind als Synonyme von **calm** zu werten, wobei **placidly** durch die Definitionen „not easily excited or irritated” (ALD) und „a placid person does not often get angry or upset and does not usually mind doing what other people want them to” (DCE) auf eine permanente Charaktereigenschaft verweist, die in Opposition zu **irritable** steht. In den Korpusbeispielen wird **placidly** aber als situationelle Stimmangabe eingesetzt.

'It's naturally,' said Dorothy	tranquilly.	'You haven't any sort of a home really, so you value it.'	FC 29
"I'm going to become a nun," she announced	placidly,	while we were eating our lunchtime sandwiches at the kitchen table.	BA 202

In der folgenden Szene aus *Strife* ist der Kontrast zwischen **placidly** und **aggressively** in der Regieanweisungen interessant. In der Szene zu Beginn des zweiten Akts versammeln sich die notleidenden Frauen der streikenden Männer, um ihre Lage zu besprechen und über die Vergangenheit zu sprechen. Alle Frauen leiden, doch zeigen die Stimmangaben, daß sie unterschiedlich auf die Situation reagieren. Während Mrs. Rous ruhig bleibt, kann Mrs. Yeo ihre Aggression nicht unterdrücken. Darin liegt eine indirekte Charakterisierung der beiden Temperamente.

Mrs. Rous. [<i>Shivering</i> –	placidly]	Ah! but the winter my old man was took was the proper winter. [...] [...]	
Mrs. Yeo.	[Aggressively]	Well, I was ten myself, <i>I</i> remembers it.	
Mrs. Rous.	[Placidly]	The Company hadn't been started three years. Father was workin' on the acid [...]	STR 19

15.8. Andere Gefühle und menschliche Empfindungen

Zu Anfang wurde bereits gesagt, daß eine Einteilung in die sechs emotionalen Basiskategorien natürlich nur ein sehr grobmaschiges Muster darstellt, denen nicht alle emotionsbeschreibenden Begriffe eindeutig zugeordnet werden können. Die Korpusbelege arbeiten mit Labels, bei denen gerade noch die Schnittstelle zwischen verschiedenen Emotionen erkannt werden kann. Wie man mit „Gefühlen“ wie Überraschung, Neid oder Scham verfährt, ist nicht leicht zu beantworten. Neid ist sicherlich eine Form des Hasses, soll aber hier gesondert betrachtet werden, da noch eine weitere Klassifizierungsmöglichkeit von Emotionen zumindest angesprochen werden soll.

Neben der Einteilung in die emotionalen Basiskategorien kann nämlich eine weitere Kategorisierungsmöglichkeit hilfreich sein. Sie unterscheidet zwischen „personalen“ Gefühlen, also solchen „die auf andere Personen gerichtet“⁴⁸ sind (Liebe, Haß, Zuneigung, Antipathie), „situativen Gefühlen“, die „entstehen als Reaktion oder im Hinblick auf bestimmte Lebenssituationen“⁴⁹ (Freude, Besorgnis, Zorn, Überraschung), „kognitiven“ Gefühlen, die „vor dem Hintergrund verinnerlichter Normen [entstehen], mit denen man das eigene Handeln bewertet“⁵⁰ (Scham- und Schuldgefühle), „somatischen“ Gefühlen, die „starke körperliche Veränderungen“⁵¹ hervorrufen (Angst, Schreck) und „ästhetischen“ Gefühlen.

Die meisten zentralen Gefühle wie Haß, Freude und Zorn wurden bereits besprochen. Im folgenden sollen als Beispiel für ein situatives Gefühl Überraschung, für ein personales Gefühl Neid, und für ein kognitives Gefühl Scham und Schuld betrachtet werden.

15.8.1. Überraschung

Überraschung wird stimmlich durch die Labels **surprise** und **astonishment** gekennzeichnet. Interessant ist in DR 438, daß der Sprecher ganz bewußt **surprise** in seine Stimme legt, während der Sprecher in DAISY 756 die Empfindung so unterdrückt, daß sie nicht aus der Stimme zu lesen ist. Durch „not a quiver“ läßt sich ein Hinweis auf die akustische Form von **surprise** gewinnen. Überraschung zeigt sich demnach in einer unkontrollierten Tonhöhen-

⁴⁸ *Der Brockhaus. Psychologie. Menschliches Fühlen, Denken und Verhalten verstehen*, 195

⁴⁹ *ibid.*

⁵⁰ *ibid.*

⁵¹ *ibid.*

schwankung. In der Regel wird die Stimme dabei vor allem nach oben gehen und wohl auch lauter werden.

In beiden Fällen werden die Stimmen aus pragmatischen Gründen kontrolliert, in DR 438 um Unwissenheit vorzutäuschen und in DAISY 756, um die Gesprächspartnerin nicht zu verunsichern. Durch solche Stimmangaben wird dem Leser gegenüber den Figuren ein Wissensvorsprung eingeräumt.

'I never thought they were,' she muttered at the bed. 'Didn't you?' he said	injecting	surprise	into his voice.	DR 438
---	------------------	-----------------	-----------------	--------

„Sweet my girl,“ Bonham said, showing	not a quiver of	the surprise he felt	that Daisy should remember an event that had happened so long ago [...]	DAISY 756
--	---------------------------	---------------------------------------	---	--------------

15.8.2. Neid

Neidgefühle werden in den Korpustexten in Form der Labels **jealousy** bzw. **jealous** und **envy** thematisiert.

Die Kombination von **jealousy** mit dem Grundparameter **high** und der Markierung der Sprechgeschwindigkeit durch **slightly hesitant** in UJW 186, gibt Aufschluß über den Klang einer eifersüchtigen Stimme, denn die Klanglabels können als Ausdruck der Eifersucht gewertet werden. Generell ist es schwierig, für solche abstrakten Gefühlsbewegungen eine akustische Entsprechung zu formulieren. Bei ANGER oder SADNESS ist dies noch wesentlich leichter, da mit diesen auch körperliche Reaktionen verbunden sind, die zu einem Stimmwechsel führen. Da Eifersucht eine eher aktive Empfindung ist, könnte man sich eine erhöhte Stimmlage, ähnlich wie bei ANGER vorstellen, womit das Label **high** Bestätigung findet.

Interessant ist in diesem Textausschnitt vor allem die stimmliche Reaktion der Gesprächspartnerin, Isabelle. Sie reagiert auf den eifersüchtigen Ton Hugos, indem sie **slowly and patiently** spricht. Das reduzierte Sprechtempo zeigt hier besondere Nachdrücklichkeit und die Ehrlichkeit ihrer Erklärung. Die Stimme wird mit „a mother explaining to a wilfully obtuse child“ verglichen. Darin liegt wiederum eine Bewertung von Hugos Verhalten, der

durch seine Stimme wie ein trotziges Kind wirkt, bei dem die Stimme im allgemeinen auch erhöht ist.

The	high,	slightly	hesitant	voice	was edged with	jealousy.	Isabelle said, slowly and patiently like a mother explaining to a wilfully obtuse child: "Mark never made love to me, Hugo."	UJW 186
-----	--------------	-----------------	-----------------	-------	----------------	------------------	--	------------

Interessant ist das Beispiel GARP 557, weil hier der seltene Fall vorliegt, daß die Stimme in der Figurensprache thematisiert wird.⁵²

'You	sound	jealous,	Roberta,'	Helen said.	GARP 557
------	-------	-----------------	-----------	-------------	-------------

In BNW 149 zeigt die Stimme Fannys **no envy**. Diese Stimmbeschreibung korrespondiert mit dem Charakter der Figur, die als „good-natured“ bezeichnet wird. Damit deutet also die situationelle Stimmangabe – die hier zwar nicht eindeutig als Stimmangaben markiert ist, die aber als solche gelesen werden muß, da es keine andere Möglichkeit gibt, aus einer Aussage wie „She’s a lucky girl“ Neid oder Abwesenheit von Neid zu lesen, es sei denn über die Stimme – auf eine Charaktereigenschaft der Figur.

'She’s a lucky girl,' Fanny said to herself as she watched Lenina go. There was	no	envy	in the comment; good-natured Fanny was merely stating a fact.	BNW 149
--	-----------	-------------	--	------------

In LJ 215 geht die Stimmbeschreibung **enviously** einher mit dem Wortspiel Dixons, der die Formulierungen seines Gesprächspartners Gore-Urquhart aufgreift, und seine Situation als diametral entgegengesetzt zeigt. Dabei ist seine Aussage als erklärender Kommentar zu „I wish I could do that“ zu verstehen, auf das sich die Stimmarkierung eigentlich bezieht. Allerdings zeigt Dixon hier kein echtes Neidgefühl, dem Kontext ist vielmehr ein hohes Maß an Bewunderung für seinen Gesprächspartner zu entnehmen, der es versteht seine Mitmenschen zu manipulieren, während Dixon selbst ständig manipuliert wird.

⁵² Ein weiteres Beispiel ist THER 163: „I *thought* you sounded **depressed** on the answerphone.“

<p>‘I want to influence people so they’ll do what I think it’s important they should do. I can’t get ‘em to do that unless I let ‘em bore me first, you understand. Then just as they’re delighting in having got me punch-drunk with talk I come back at ‘em and make ‘em do what I’ve got lined up for ‘em.’ ‘I wish I could do that,’</p>	Dixon said	enviously.	‘When I’m punch-drunk with talk, which is what I am most of the time, that’s when they come at me and make me do what they want me to do.’	LJ 215
--	------------	-------------------	--	--------

15.8.3. Scham

Als kognitives, und damit von gesellschaftlichen Normen abhängiges Gefühl kann das Schamgefühl angeführt werden, daß im Korpusbeispiel MC 159 durch das Label **embarrassed** vertreten wird. Es steht hier in Kombination mit **apologetic**, einem pragmatischen Label, das deutlich als Konsequenz des ersten Labels zu verstehen ist. Scham wird empfunden, wenn man sich eines Fehlverhaltens bewußt ist. Dieses Eingeständnis der Schuld führt dann zu einer Entschuldigung. Im Text ist die Stimmbeschreibung entscheidend für die Gesamtbedeutung der Szene, denn der Aussagesatz „I want to rent a truck“ ist *per se* emotionslos und im Grunde auch nur schwer mit Emotionen verknüpfbar. Um den Zusammenhang von objekt- und metasprachlicher Ebene dennoch verstehen zu können, muß der Leser auf sein Textwissen zurückgreifen. Bei dieser Telefonstimme handelt es sich um den früheren Ehemann der Mutter des Ich-Erzählers und Hörers, der per Telefon nach Jahren Kontakt aufnehmen möchte. Als nicht Saleems Mutter antwortet, gibt er vor, es handle sich um einen geschäftlichen Anruf. Die Stimme verrät jedoch, daß dies vorgeschoben ist. Es entsteht an dieser Stelle eine eigentümliche Informationsvergabe, denn sowohl der Ich-Erzähler als auch der Leser können die Situation richtig interpretieren, der Sprecherfigur ist das „Wissen um das Wissen“ jedoch versagt. Der Leser nimmt also hier in gewisser Weise die Perspektive des Ich-Erzählers ein, woraus eine Art Komplizenschaft zwischen Figur und Leser entsteht.

Another pause; the voice	sounding	embarrassed,	apologetic almost,	says, ‘I want to rent a truck.’	MC 159
--------------------------	-----------------	---------------------	---------------------------	---------------------------------	--------

15.9. Zusammenfassung

Die hohe Frequenz der emotionalen Stimmangaben in den Korpustexten zeigt, daß die Stimme in der realen Welt das zentrale Kommunikationsmittel für Gefühle ist. Dabei ist sie in gewisser Weise der „ehrlichste“ Kanal, denn anders als Gestik und Mimik ist die Stimme bei starken Emotionen kaum zu kontrollieren.

Für die Autoren von fiktionalen Texten ist das emotionale Vokabular ein wichtiger Beschreibungspool zur Darstellung von Figurenpsyche und Figurenkonstellationen. Der Vorteil der Lexeme liegt darin, daß der Encodierungs- und Decodierungsprozeß ohne Verständnisprobleme von statten gehen kann, denn bei einem Label wie **cheerful** oder **angry** steht für Sender und Empfänger die Bedeutung unabhängig von Kulturkreis oder persönlicher Erfahrung fest. Die weitaus schwieriger zu gestaltende Klangbeschreibung durch Grundparameter oder Klanglabels kann das absolute Verständnis zwischen Autor und Leser hingegen nicht garantieren.

Da auch in diesem Bereich semantische Einteilungsmuster fehlen, hat sich das Kapitel vorwiegend mit einem Klassifizierungsversuch des emotionenbeschreibenden Wortschatzes auseinandergesetzt. Wie schwierig dieses Unterfangen ist, zeigen die zahlreichen Übergänge und Mischformen zwischen den sechs emotionalen Basiskategorien. Dennoch konnte gezeigt werden, daß die negativen Emotionen bei der Stimmdarstellung bei weitem überwiegen, woraus man schließen kann, daß die fiktionalen Texte primär Spiegel zwischenmenschlicher und sozialer Konflikte sind.

16. Einstellung und Stimmung des Sprechers

Eine Reihe von sprecherbezogenen Stimmangaben bezeichnen Einstellungen und Stimmungen. Einen Teil dieser Labels faßt Laver unter dem Schlagwort *short term aspects* zusammen. Zu dieser Gruppe zählt er neben Labels wie **amused**, **bored**, **sarcastic** und **sardonic** auch Labels wie **angry**, **cold** oder **dry**, die in dieser Arbeit jedoch emotionalen bzw. metaphorischen Labels, die für Emotionen stehen, zugeordnet werden.

Die Texte liefern noch weitere Labels, die Einstellungen und Stimmungen der Figuren beschreiben. Die Trennungslinie zwischen *mood* und *attitude* ist nicht klar gezogen, da die Stimmung einer Person deren Haltung beeinflussen kann und eine Haltung natürlich Ausdruck einer Stimmung sein kann. Das folgende Beispielmaterial kann deshalb nur in einer sehr heterogenen Gruppe zusammengefügt werden. Im Mittelpunkt stehen dabei negative und positive Haltung eines Sprechers gegenüber einer Sache oder einer Person. Teilweise lassen sich Oberbegriffe wie „Interesse und Begeisterung“ oder „Desinteresse“ finden, unter denen eine Reihe von semantisch ähnlichen Labels betrachtet werden kann, teilweise gibt es aber Verhaltensmuster wie „Schmollen“ oder „Ungeduld“, bei denen die Labels isoliert stehen.

16.1. Positive Einstellung

16.1.1. Freundlichkeit

16.1.1.1. *friendly, gentle, kind und amicable*

	OED	DCE	ALD
friendly	Having the qualities or disposition of a friend , disposed to act as a friend, kind . <i>adv.</i> In a friendly manner or spirit, like a friend, with friendship.	behaving towards someone in a way that shows you like them and are ready to talk to them or help them	behaving in a kind and pleasant way ; acting like a friend 2000 behaving in a kind and pleasant way because you like sb or want to help them

gentle	<p>Of sound: Soft, low; not loud or harsh.</p> <p>Of persons: Mild in disposition or behaviour; kind, tender.</p> <p>Of language, actions, character, etc.: Courteous, polite.</p>	<p>kind and careful in the way you behave or do things, so that you do not hurt or damage anyone or anything opposite <i>rough</i></p> <p><i>Arthur was a very gentle, caring person.</i></p> <p>gentle voice/smile/touch <i>'Where does it hurt?' she asked in a gentle voice.</i></p>	<p>mild; kind; careful; not rough, violent or severe</p> <p>2000 calm and kind; doing things in a quiet and careful way: <i>a quiet and gentle man; a gentle voice/laugh/touch</i></p>
kind	<p>Of persons: Naturally well-disposed; having a gentle, sympathetic, or benevolent nature; ready to assist, or show consideration for, others; [...]</p>	<p>saying or doing things that show that you care about other people and want to help them or make them happy</p>	<p>friendly and thoughtful to others</p> <p>2000 caring about others; gentle, friendly and generous</p>
amicable	<p>Friendly.</p> <p>Adverb: In an amicable or friendly manner, without quarrelling or use of force.</p>	<p>an amicable agreement, relationship etc is one in which people feel friendly towards each other and do not want to quarrel</p>	<p>showing friendliness; without hostility</p> <p>2000 done or achieved in a polite or friendly way and without quarreling</p>

Eine freundliche Einstellung wird in den Korpus-texten mit den Labels **friendly, gentle, kind, hearty** und **amicable** ausgedrückt, die als Synonyme betrachtet werden können.

Eine Stimme, die mit **gentle** markiert wird, liegt wohl im oberen Tonhöhenbereich, ist nicht zu laut, was der Marker [soft] zeigt, und zeichnet sich vor allem durch die Abwesenheit von hörbarer Reibung¹ aus, die Zeichen von Anspannung und meist negativen Gefühlen ist.

Korpusbeispiele

Korpusbelege mit dem Label **friendly** zeigt die folgende Tabelle. Dabei fällt bei GARP 35 auf, daß eine gut modulierte Stimme, die hier mit **full of exciting shifts of accents** markiert ist, freundlich wirkt. Insofern erinnert das Label hier an die „extended pitch span“, die Brown für das metaphorische Label **warmly** verzeichnet², das ebenfalls für eine freundliche Sprechereinstellung steht. Daß die Sprechereinstellung **friendly** mit der Emotion JOY verbunden ist und die Trennungslinie zwischen Emotionen und Sprechereinstellungen nicht klar zu ziehen ist, zeigt die Kombination von **pleased** und **friendly** in LITFH 708.

¹ Interessant ist in diesem Zusammenhang, daß **gentle** das Antonym **rough** hat, wenn es sich auf das Verhalten von Sprechern bezieht und daß eine **rough voice** wiederum Ausdruck negativer Einstellung sein kann, während man mit **gentle** eher eine **smooth voice** assoziieren würde, die frei von Reibung ist.

² Vgl. Brown, 138

Her voice	friendly	and	full of exciting shifts of accent.		GARP 35
Peter called. In a	pleased		friendly	voice.	LITFH 708
Crooks said sharply, "You got no right to come in my room. [...]" His tone was			a little more friendly.	"All the boys gone into town, huh?"	OMAM 88/ 89

Im Korpusbeispiel BA 228 wird deutlich, daß aufgesetzte Freundlichkeit als solche entlarvt wird. Der Stimmklang wird mit einem **pater-familias in a stodgy Victorian play** verglichen, womit die Autorin wohl einen ältlichen, jovialen Figurentypus meint. Interessant ist, daß fiktionale Figur mit fiktionaler Figur verglichen wird.

Da die Stimme die falsche Freundlichkeit verrät, reagiert der Gesprächspartner entsprechend mit einer der Situation angepaßten Höflichkeit, die jedoch nicht übermäßig ist und im Text durch das nachgestellte *enough* angedeutet wird, das in dieser Position mit „fairly but not very“ (DCE) paraphrasiert werden kann. Durch die beiden Stimmangaben wird dem Leser der Figurencharakter, die Figureneinstellung und die Beziehungsstruktur kommuniziert.

Father turned his one blue eye on Alex Thomas. "So, young man," he said	in what he might have thought was a friendly	tone,	"What brings you to our fair city? He sounded like a pater-familias in a stodgy Victorian play . I looked down at the table. "I'm visiting friends, sir," Alex said politely enough .	BA 228
---	---	-------	---	--------

Ganz ähnlich ist Dixons Stimme in LJ 155 zu lesen. Auch hier ist die **heartiness** aufgrund seines „guilty conscience“ vorgespielt. Der Kommentar „gimcrack friendliness“ unterstreicht, wie negativ ein solches Verhalten empfunden wird.

In diesem Textausschnitt spiegelt sich das Gesamtverhältnis von Dixon und Margaret in *Lucky Jim* wieder. Dixon fühlt sich in gewisser Weise für die labile Margaret verantwortlich, kann ihr aber nicht mehr als freundschaftliche Zuneigung entgegenbringen. Dennoch signalisiert er wider besseres Wissen und Gewissen durch seine Stimmkontrolle mehr als das. Die Szene ist ein typisches Beispiel für Dixons Fehlentscheidungen, die sein Verhältnis zur Umwelt permanent erschweren.

'Hallo, Margaret,' he said with a	heartiness	which originated, he realized, in a guilty conscience.	[...] 'How are you?' he asked, keeping up the gimcrack friendliness .	LJ 155
-----------------------------------	-------------------	--	---	--------

Die Kombination von **gentle** und **kind** in UJW 208 ist redundant, da beide synonym sind. Die Doppelmarkierung dient aber der Verstärkung. Die Stimme wird hier jedoch als „cunning“ dargestellt, da sich ihr freundlicher Klang nicht mit dem Charakter der Figur, die als „dangerous and cruel“ beschrieben wird, deckt. Allerdings muß diese Aussage im Kontext gesehen werden, denn sie bezieht sich hier auf die Situation Cordelias, durch deren Blickwinkel Superintendent Dalgliesh in *An Unsuitable Job for a Woman* portraitiert wird. Da sie selbst unter Verdacht steht und von der Intelligenz und dem Spürsinn ihres Gegenübers weiß, kann sie die freundliche Stimme nicht darüber hinwegtäuschen, daß die Freundlichkeit nichts an seiner harten Vernehmungstaktik ändern wird.

Dem Leser wird hier also eine Figurencharakterisierung durch die subjektive Beurteilung einer anderen Romanfigur gegeben, die natürlich nicht unreflektiert stehen kann, die aber das Leserinteresse anspricht.

He sounded	gentle	and	kind	which was cunning since she knew that he was dangerous and cruel and she had to deep reminding herself o how he had treated Bernie.	UJW 208
------------	---------------	-----	-------------	---	---------

In HAM 175 ist eine Diskrepanz zwischen der direkten Rede „I am very upset“ und der Stimmqualität **gentle** zu verzeichnen, denn normalerweise wird diese Aussage, die die Emotion ANGER des Sprechers ausdrückt, nicht mit einer Stimmqualität verbunden, die Freundlichkeit und positive Gefühle suggeriert. Der metasprachliche Kommentar wird deshalb auch durch den kontrastiven Zusatz „but its weight was great“ relativiert. Der Stimme wird dadurch die Leichtigkeit von **gentle** wieder genommen und das Gesagte erhält seine Wichtigkeit, die im anschließenden Kommentar zur habituellen Sprechweise von Mr Rauth mit „august and solemn close“ wieder aufgegriffen wird. Der erhabene, feierliche Ton, den der Sprecher selbst dazu verwendet seinen Unmut auszudrücken, wirken „mysteriously“. Dies bedeutet, daß dem Sprecher hier eine habituelle Sprechweise zugeordnet wird, die in der Regel nur in einem entsprechenden situationellen Rahmen, etwa der einer Festrede, eingesetzt wird. Dadurch wirkt die Figur ungewöhnlich, verschoben.³ Da es sich bei *Hamlet, Revenge!* um eine *mystery story* handelt, dient die Stimmbeschreibung als Charakterisierung eines undurchsichtigen Charakters und damit dem Spannungsaufbau.

³ Dies wird auch unmittelbar vor der Stimmbeschreibung, bei der ausführlichen Beschreibung der Figur deutlich, denn der „house-steward: „Mr Rauth, certainly, had all the appearance of a **picturesque recluse**: he was **lank** and **dim** and **dusty**, with a sort of **peering stoop** and **gentle voice** of one **who for long has communed only with abstractions**. But he as distinguished, suggesting a librarian, perhaps, or an eminent antiquarian bookseller.“ (HAM 175).

But the only immediate result was that Mr Rauth removed his glasses, polished them, and reiterated: 'I am very upset.'	The voice was	gentle	but	its weight was great.	Mysteriously, every sentence of Mr Rauth's had an august and solemn close.	HAM 175
--	---------------	---------------	-----	------------------------------	--	---------

In LJ 52 wird der Marker [without quarrelling] bzw. [without hostility] von **amicable** hervorgehoben. Dixon streitet sich in diese Szene mit seinem Erzrivalen Bertrand und schlägt erst auf Margarets Geste hin („Margaret pulled at Dixon's sleeve“) einen freundlichen, und damit versöhnlichen Ton an.

Margaret pulled at Dixon's sleeve and he, not wanting to go on fighting after the end of the round, said	amicably:	'Oh yes. You seem to have been luckier in the rich people you've come into contact with than I have, that's all.'	LJ 52
--	------------------	---	-------

16.1.1.2. *hearty*

	OED	DCE	ALD
hearty	Full of kindly sentiment or goodwill ; exhibiting warmth of affection or friendly feeling ; cordial, kind-hearted, genial, cheery .	happy and friendly and usually loud	showing warm and friendly feelings ; enthusiastic 2000 showing friendly feelings for sb (sometimes <i>disapproving</i>) loud, cheerful and full of energy

In der Definition des ALD wird deutlich, daß **hearty** nicht nur als Ausdruck von freundlicher Gesinnung zu verstehen ist, sondern auch durch die Marker [loud], [cheerful] und [full of energy] bestimmt werden kann. Demzufolge ist das Label wesentlich spezifischer als die Labels **friendly**, **gentle** und **kind**.

Korpusbeispiele

Das Label **hearty** steht in SJ 52 für die Stimme Saint Joans, in der sich Charakterzüge manifestieren, so daß die Stimmqualität in diesem Fall ein habituelles Merkmal kennzeichnet. Dies ist bei Saint Joan sicherlich der Fall, denn das einfache Bauernmädchen kann man sich

durchaus mit einer lauten Stimme vorstellen, in der ihre Lebensenergie und Tatkraft zum Ausdruck kommt.

Her voice is normally a	hearty	coaxing	voice	very confident, very appealing, very hard to resist.	SJ 52
--------------------------------	---------------	----------------	-------	---	-------

Ebenfalls permanentes Sprechercharakteristikum scheint **heartily** in DOLC 2193 zu sein. Dies ist allerdings nur in Verbindung mit zwei weiteren Stimmangaben zum Sprecher Cyril aus Mansfields Kurzgeschichte *The Daughters of the Late Colonel* ersichtlich. Die metasprachlichen Kommentare **cried** [...] **ardently** und **said** [...] **breezily** deuten auf eine liebenswürdigen und fröhlichen Sprecher⁴ hin, die mit dem Marker [cheery] von **hearty** korrespondieren. Welchen zentralen Anteil die Stimme an der Figurendarstellung haben kann, wird an Texten wie diesen deutlich.

“And now, Cyril, you must come and see father,” said Josephine. “He knows you were coming today.” “Right,” said Cyril	very firmly	and	heartily.	DOLC 2193
--	--------------------	-----	------------------	-----------

“But you’ll have a meringue, won’t you, Cyril?” said Aunt Josephine. “These meringues were bought especially for you. Your dear father was so fond of them. We were sure you are, too.” “I am, Aunt Josephine,”	cried	Cyril	ardently.	DOLC 2192
“Is your dear father still so fond of meringues?” asked Auntie Con gently. She winced faintly as she broke through the shell of hers. “Well I don’t quite know, Auntie Con,”	said	Cyril	breezily.	DOLC 2192

In dem folgenden Korpusbeleg ist **heartily** jedoch eine situationelle Stimmbeschreibung, da dies eindeutig aus dem Kontext hervorgeht. In LJ 67 versucht Dixon seine Gesprächspartnerin Christine in einer für sie peinlichen Situation zu beruhigen, indem er durch die zustimmenden Worte „That’s all right“ und eine entsprechend angepaßte Stimme Freundlichkeit und Verständnis signalisiert.

She glanced up and caught his look of interest, raised her eyebrows, and said, ‘I’m sorry, I like sauce; I hope you don’t mind,’ but not convincingly, and he fancied she blushed ‘That’s all right,’ he said	heartily [...]	LJ 67
--	-----------------------	-------

⁴ Cyril wird zuvor durch den Kommentar einer der Hauptfiguren auch als „appreciative“ charakterisiert.

16.1.2. Höflichkeit

16.1.2.1. *polite*

	OED	DCE	ALD
polite	Of refined manners; <i>esp.</i> showing courteous consideration for others ; courteous, mannerly, urbane. (The chief current use.)	behaving or speaking in a way that is correct for the social situation you are in, and showing that you are careful to consider other people's needs and feelings you make polite conversation, remarks etc because it is considered socially correct to do this, but not necessarily because you believe what you are saying	having or showing that one has good manners and consideration for other people 2000 having or showing good manners and respect for the feelings of others synonym: COURTEOUS socially correct but not always sincere

Höflichkeit kann, muß aber nicht mit Freundlichkeit assoziiert werden, denn wie die Wörterbuchdefinitionen zeigen, spielen gesellschaftliche Konventionen dabei eine entscheidende Rolle. Dies belegen Marker wie [correct for the social situation] und [socially correct]. Dennoch scheint auch die positive Einstellung eines Sprechers entscheidend an einer höflichen Haltung beteiligt zu sein. Dafür sprechen die Marker [courteous consideration for others], [consideration for other people] und [respect for the feelings of others]. Höflichkeit ist ein „pragmatisches, kontext- und situationsabhängiges Phänomen“⁵, das seinen Ausdruck primär auf der linguistischen Ebene, d.h. in der Wortwahl und dem Einsatz bestimmter Kommunikationsstrategien⁶ findet.

Zwar verzeichnen die Wörterbucheinträge keine Angaben darüber, wie sich Höflichkeit in der Stimme bemerkbar macht, doch kann man wohl aus der Alltagserfahrung heraus sagen, daß sie in der Regel an einer erhöhten Tonlage und eine melodieartigen Stimmodulation erkennbar ist. Dies bestätigt auch der folgende zusammenfassende Blick auf die Studien von Brown und Levinson:

Die Untersuchung von Brown und Levinson ist überaus reich an Angaben, und sie belegt eine dem verbalen Bitten zugrunde liegende universale Tiefenstruktur. Dem beiderseitigen Bedürfnis der Interakteure, das Gesicht zu wahren, kann der Bittsteller nur in ganz bestimmter Weise entsprechen, etwas durch Verblümung der Anfrage (indirekte Ausdrucksweise) oder

⁵ Bublitz, *Englische Pragmatik*, 221

⁶ Zu diesen vielfältigen Möglichkeiten, wie indirekte Sprechhandlungen, Höflichkeitspartikel oder Suggestivfragen, vgl. Bublitz, 220ff., der dort eine kurze Zusammenfassung über die wichtigen Studien zur Höflichkeit von Leech (1983) und Brown/Levinson, (1978/1987) gibt, aber auch das Definitionsproblem innerhalb der Pragmatik erwähnt.

Selbsterabsetzung und dergleichen mehr. Es handelt sich um Universalien des Prinzips, aber auch solche speziellen Qualitäten sind nachweisbar. Eine gleichmäßig hohe Tonlage ist z.B. für die Sprache der formellen Höflichkeit charakteristisch, eine kreischend quiekende (« creaky voice ») für die intime Höflichkeit.⁷

Korpusbeispiele

Zahlreiche Korpusbelege setzen das Label meist in der adverbialen Form **politely** ein. Die Stimmangaben werden dadurch als situationell markiert, womit die höfliche Reaktion immer abhängig von Situation und Gesprächspartner zu sehen ist.

Ungewöhnlich für eine höfliche Stimme erscheint die Verbindung mit dem Sprechverb **murmured** in CP 171, da die implizierte undeutliche Artikulation eher für Unfreundlichkeit steht. Da es sich bei den Sprechern jedoch um Kinder handelt, die den Freund ihrer Mutter begrüßen, könnten die beiden Stimmerkmale unabhängig voneinander stehen, so daß das Sprechverb ein gewisses Maß an Verlegenheit ausdrückt.

'Yes, said McCarron. He was crossing the lobby. 'Shall we go in here?' He indicated the coffee bar.	His tone was	polite.		MRRIP 227
'Good evening,'	he said	politely		LJ 59
Tom could easily understand that. 'I certainly wish I could help,'	he said	politely.		MRRIP 8
'All very quiet,' she said softly. Derek stood up straight like a soldier and	said	very politely,	'Good evening, Julie.'	CG 106
'Good morning!' he greeted them brightly. 'I think it's going to be hot.' 'Hi,'	they murmured	politely.	'Hi, Philip.'	CP 171

Bei den weiteren Korpusbelegen fällt vor allem die Parallelität zwischen LJ 191 und HAM 243 auf, bei denen **polite** mit **diffident** kombiniert steht. Höflichkeit wird in diesen Beispielen

⁷ Brown, P. und Levinson, St. (1978): „Universals in Language Use: Politeness Phenomena“ In: Goody, E.N. (ed.): *Questions and Politeness Strategies in Social Interaction*. Cambridge/New York: Cambridge University Press, 56-290. Zitiert in Eibl-Eibesfeldt, 628

Übernommen werden kann also eine hohe Tonlage als Zeichen der Höflichkeit. Die „creaky voice“, die für die intime Höflichkeit eingesetzt wird, scheint mit „kreischend quiekende Stimme“ wohl ein Übersetzungsfehler zu sein, den **creaky voice** wird in der Stimmforschung als „Knarrstimme“ wiedergegeben (Vgl. Eckert/Laver, 66ff. und Laver, *The Phonetic Description of Voice Quality*, 122ff.). In der Regel muß man eine **creaky voice** auf einer tieferen Tonlage ansetzen, der entstehende Eindruck ist dann Gelassenheit (vgl. Eckert/Laver, 71), die noch am ehesten mit Höflichkeit in Verbindung gebracht werden kann. Eine hohe Knarrstimme wirkt hingegen „angpannt bis verkrampft“ (Eckert/Laver, 72), so daß hier genau das Gegenteil kommuniziert wird. Dennoch ist die Verbindung von **creaky voice** und „intimer Höflichkeit“ nicht ganz klar nachzuvollziehen.

mit Zurückhaltung assoziiert, was beweist, daß bezüglich der Kombinierbarkeit von Labels bestimmte Vorstellungen über Autorengrenzen hinweg bestehen. Die Definition zu **diffident** „not having much confidence in yourself; not wanting to talk about yourself“ (ALD) und „shy and not wanting to make people notice you or talk about you“ (DCE) treffen den Charakterzug der Figuren in den Beispielen nicht ganz, da man **diffident** nach ihnen eher mit Schüchternheit übersetzten müßte. Dies mag für die Figur Catchpole in LJ 191 noch zutreffen, da man auch eine leise Sprechstimme mit schüchternen Personen verbindet, in HAM 243 kann der Sprecher aber aufgrund des **discreetly fatherly way** nicht von Schüchternheit ausgegangen werden. **Fatherly** impliziert hier eine fürsorgliche Autorität, die aber aufgrund der Zurückhaltung des Sprechers kaum spürbar wird. Es zeigt sich an diesen Beispielen, daß Wörterbuchdefinitionen in der konkreten Textanwendung häufig nicht völlig akzeptiert werden können, und daß ein und dasselbe Label figurenabhängig zu weiteren Bedeutungsnuancen führen kann.

It wasn't the sort of voice he'd have expected Catchpole to have; it was	quiet	polite	and	apparently diffident.	LJ 191
---	--------------	---------------	-----	------------------------------	-----------

'I AM sure,' said Colonel Sandford, square before the fireplace and speaking in a	politely	diffident	yet	discreetly	fatherly	way , 'that it has been a very trying to me for you all – very trying indeed.'	HAM 243
---	-----------------	------------------	-----	-------------------	-----------------	---	------------

16.1.2.2. *gallant*

	OED	DCE	ALD
gallant	Markedly polite and attentive to the female sex.	<i>old-fashioned</i> 1 a man who is gallant is kind and polite towards women	(of a man) giving special attention and respect to women 2000 (of a man) giving polite attention to women

Das Label **gallant** bezeichnet die besondere Höflichkeit eines Mannes gegenüber einer Frau. Diesen eingeschränkten Adressatenbereich zeigen auch die Korpusbeispiele, in denen immer ein Sprecher mit einer Hörerin kommuniziert.

Korpusbeispiele

Sowohl in SW 61 als auch in THER 184 sind die Sprecher jedoch nur aufgrund von gesellschaftlichen Konventionen höflich. In SW 61 läßt sich erkennen, daß hinter dem höflichen „Too bad“, das sich auf Hilarys Anspielung auf eine lange zurückliegende Leibesaffäre und die Unmöglichkeit ihrer Wiederaufnahme bezieht, „a certain relief“ steht. Im Grunde lügt der Sprecher hier, um die Gefühle seiner Gesprächspartnerin nicht zu verletzen.

In THER 184 verbirgt der Sprecher hinter der Höflichkeit seine Enttäuschung und Cusins zeigt in *Major Barbara* ein gewisses Maß an Unterwürfigkeit gegenüber der dominanten Persönlichkeit der Lady Britomart. Somit nimmt das Label in den Korpusbeispielen wiederum kleine Bedeutungsnuancen an.

“Don’t be nervous, I’m not going to drag you upstairs for a trip down memory lane...” “Too bad,” he said	gallantly	but	with a certain relief.	SW 61
By the time we got to the hotel, though, I was beginning to feel rather tired and asked if he’d mind if I went straight to bed. He looked a bit disappointed, but then said	gallantly,		no, not at all, it was a good idea, he’d do the same and then we’d be fresh in the morning.	THER 184
LADY BRITOMART [<i>crushingly</i>] Thank you. Have I y o u r permission, Adolphus, to invite my own husband to my own house? CUSINS	[gallantly]		You have my unhesitating support in everything you do.	MB 465

16.1.3. Mitgefühl

	OED	DCE	ALD
sympathetic	The quality or state of being affected by the condition of another with a feeling similar or corresponding to that of the other ; the fact or capacity of entering into or sharing the feelings of another or others; fellow-feeling. The quality or state of being thus affected by the suffering or sorrow of another; a feeling of compassion or commiseration.	caring and feeling sorry about someone's problems	Nomen: sharing the feelings of others ; feeling of pity and sorrow (for sb) 2000 kind to sb who is hurt or sad ; showing that you understand and care about their problems

<p>pity</p>		<p>sympathy for a person or animal who is suffering or unhappy</p>	<p>feeling of sorrow caused by the suffering, troubles, etc of others</p> <p>2000 feeling of sympathy and sadness caused by the suffering and troubles of others</p>
--------------------	--	---	---

Mitgefühl setzt ebenfalls eine positive Sprechereinstellung voraus. In den Korpusbeispielen werden die Labels **sympathetic** und **pity** zur Stimmbeschreibung eingesetzt.

Als akustische Ausprägung wäre eine reduzierte Lautstärke, tiefe Tonlage und ein verlangsamtes Sprechtempo denkbar, das zum einen die Emotion SADNESS reflektiert, zum anderen aber auch beruhigend wirken kann.

Korpusbeispiele

Im normalen Kontext drückt **sympathetic** Anteilnahme und Verständnis für die Probleme Anderer aus und zeigt die aufgeschlossene Sensibilität einer Person gegenüber anderen Menschen. In SW 156 wird die positive Bedeutung aber dadurch untergraben, daß es sich hier nicht wirklich um ein ernsthaftes und schwerwiegendes Problem handelt, das zu Mitgefühl führt, sondern daß das Problem ein sehr triviales ist. Dem Gesprächspartner behagt der Gedanke nicht, seinen „honorary degree“ persönlich entgegenzunehmen. Mit dem zustimmenden „I say, what a bore“ und der passenden Stimmqualität vermittelt die Figur Felix Skinner hier sein Mitgefühl, das aber übertrieben wirkt. Dieser Dialog ist also als ironischer Autorenkommentar zu lesen, der die akademische Welt und seine Figuren dadurch der Lächerlichkeit preisgibt.

<p>“They’re giving me an honorary degree [...] that I actually have to <i>go</i> there to collect it.” “I say, what a bore,”</p>	<p>said Felix Skinner</p>	<p>sympathetically.</p>	<p>SW 156</p>
--	---------------------------	--------------------------------	---------------

In BEL 12 wird deutlich, daß zur Glaubwürdigkeit des Mitgefühls Stimme und Mimik identische Signale vermitteln müssen. Durch den Kontrast zwischen **sympathetic voices** und **revulsion in their eyes**, wird die Falschheit der hier quasi als Kollektiv auftretenden Personen – „good-willed whitewoman, preacher, speaker of newspaperman“ – aufgedeckt. Der Leser kann an dieser frühen Stelle im Roman die Personen und ihren Stimm- und Augenausdruck

noch nicht deuten. Die Textstelle steht in einer Reihe von „Puzzleteilen“ aus denen sich schließlich das Gesamtschicksal der Figuren ergibt.⁸

It had been a long time since anybody (good-willed whitewoman, preacher, speaker of newspaperman) sat at their table, their	sympathetic	voices	called liar by the revulsion in their eyes.	BEL 12
---	--------------------	--------	--	--------

In DD 95 vermittelt die Stimme dagegen echte **sympathy**, was sich in der kontrastiven Konstruktion „not prurience but sympathy“ zeigt. Der Situationskontext würde demnach auch **prurience** von Seiten der Sprecherin zulassen, denn die Frage bezieht sich auf die Entdeckung einer Leiche. Die Sprecherin kann aber durch die Stimmodulation – die zuvor mit **gently** markiert wird – ihr aufrichtiges Mitgefühl vermitteln, so daß die paralinguistische Ebene anzeigt, daß sie die Frage nicht aus Sensationslüsternheit stellt, sondern aufgrund des „understanding that he needed to talk“.

Meg Dennison asked gently : ‘Was it very terrible?’ He must have heard in her voice what she obviously felt,	not prurience	but sympathy ,	an understanding that he needed to talk.	DD 95
--	----------------------	-----------------------	--	-------

In GARP 315 werden **sympathy** und **love** durch die Konstruktion „were draining from her voice“ zu flüssigen Elementen metaphorisiert, deren Übermaß zum „Überlaufen“ führt. Die Stimme wird dadurch ebenfalls metaphorisch als eine Art Behälter dargestellt. Auch hier liegt wieder der Fall vor, daß die direkte Rede völlig neutral ist, nur die Stimmqualität läßt in dem „You will“ die Gefühle der Sprecherin erkennen.

Die Stimmbeschreibung korrespondiert mit der Stimmangabe **softly**. Durch das leise Sprechen läßt sie das Kompliment ehrlich erscheinen und drückt zudem die Zuneigung aus, die sie in ihrem nächsten Turn unbeirrt wieder aufgreift. Interessant ist, daß sie sich durch Garps völlig unpassende Reaktion, die mit **nastily** markiert wird, nicht in ihrer Haltung beeinflussen läßt. Helens Haltung gegenüber Garp wird dem Leser also nicht durch die Umschreibung ihrer Gefühle dargelegt, sondern in eine Stimmbeschreibung „verpackt“.

‘So far, yes,’ she said, softly . ‘You’re a lovely writer, you <i>know</i> I think so.’ ‘I guess I just haven’t lived up to my potential,’ Garp said nastily . ‘You will,’ she said;	the sympathy and her love for him	were draining from her voice.	GARP 315
--	---	--------------------------------------	----------

⁸ Die Personen dieser Szene aus *Beloved* empfinden Abscheu, da sie wissen, daß Sethe vor Jahren ihr Kind getötet hat.

Synonym zu **sympathy** wird **pity** verwendet. Das in der Stimme gezeigte Mitgefühl wird in FLOWJU 489 direkt mit dem Nomen **pity** ausgedrückt. Wiederum liegt es am Leser sich ein Bild vom Klang einer solchen Stimme zu machen. Vorstellbar ist eine leise, sanfte und eher tiefe Stimme, die die Emotion SADNESS ausdrückt. Da man um Mitleid zu empfinden, Traurigkeit über den Zustand des anderen empfinden muß, besteht hier durchaus eine Verbindung zu SADNESS.

Then eat these flowers, poor prisoner,	said Eugenio in a voice of	pity,	take and eat.	FLOWJU 489
--	----------------------------	--------------	---------------	------------

Der Korpusbeleg BA 113 mit der Stimmbeschreibung **pitying, interested voice** zeigt, daß **pity** ein Interesse am Schicksal anderer Personen voraussetzt.

'Did she have a lot of pain?'	asked Mrs. Hillcoate, in a	pitying,	interested	voice.	BA 113
-------------------------------	----------------------------	-----------------	-------------------	--------	--------

16.1.4. Interesse und Begeisterung

Interesse und Begeisterung können ebenfalls als positive Sprechereinstellung gewertet werden. Zu dieser Gruppe gehören die Labels **eager**, **enthusiastic** und **fervent**, deren semantische Verbindung aus ihren Wörterbuchdefinitionen erkennbar ist. Dabei scheint es eine von **eager** zu **fervent** eine Steigerung der Intensität zu geben.

16.1.4.1. *eager*

	OED	DCE	ALD
eager	Of persons: Full of keen desire or appetite ; impatiently longing to do or obtain something.	very keen and excited about something that is going to happen or about something you want to do	full of interest or desire ; keen 2000 very interested and excited by sth that is going to happen or about sth that you want to do

Interesse und Begeisterung drücken sich in der Stimme durch ein erhöhtes Sprechtempo und einen Anstieg der Tonhöhe aus, die vor allem dem Marker [excited] widerspiegeln. Diese Veränderungen der Grundparameter lassen sich in der Alltagskommunikation beobachten.

Korpusbeispiele

Die Mehrzahl der Korpusbelege setzt das Label in seiner adverbialen Form **eagerly** als Modifikation der direkten Figurenrede ein. Daran läßt sich erkennen, daß es sich um eine situations- und themenabhängige Einstellung handelt.

'You sound as if you're in love with her.' 'Do you think so?'	he said	almost	eagerly;	he couldn't help regarding her remark as a compliment [...]	LJ 124
"An' rabbits,"	Lennie said		eagerly.	"An' I'd take care of 'em. Tell how I'd do that, George."	OMAM 76
'I'm not sure that Mark did kill himself. I think it could have been murder.' He spoke inattentively , his eyes on the newcomers. 'Unlikely, surely. By whom? For what reason? He was a negligible personality. [...]. His son telephoned him.'	Cordelia said		eagerly,	almost tugging at his sleeve. 'At what time?'	UJW 104
'I went to see the Controller this morning,' said the Savage at last. 'What for?' 'To ask if I mightn't go to the islands with you.' 'And what did he say?'	asked Helmholtz		eagerly.		BNW 221
"Oh yes,"	she said		eagerly,	pleased to see him less truculent.	SNSM 179

In SW 257 ist das Stimmerkmal **eager** jedoch habituelles Kennzeichen. Die Figur der Cheryl Summerbee in *Small World* ist eine von Natur aus eifrige und extrem hilfsbereite Person, deren Lebensfreude auf die anderen Figuren ausstrahlt.⁹ Das zweite Label **female** dient der Identifizierung der weiblichen Stimme, da die Figur in dieser Szene erst im Anschluß namentlich eingeführt wird.

⁹ An anderer Stelle im Roman wird ihre Stimme mit **cheerfully** (SW 123) und **prattled on** (258) beschrieben.

As he hurried towards the exit of Terminal One with this intention, he was accosted by an	eager	female	voice	'Hallo there!' Persse recognized Cheryl Summerbee [...]	SW 257
---	--------------	---------------	-------	---	-----------

Ebenfalls habitueller Natur ist die Stimme in GARP 545, wo **eager** aufgrund der kohäsiven Struktur des Textes eindeutig als Charaktermerkmal zu werten ist. Die Figur Donald Whitcomb in *The World According to Garp* wird an mehreren Stellen als **eager** bezeichnet: „[...] and young Whitcomb was eager to listen“ (GARP 533) und „Donald Whitcomb was no wrestling fan but he talked enthusiastically about Garp’s writing.“ (GARP 534).

Auf seine durch **stuttering** beschriebene Stimmstörung geht der Text ebenfalls zuvor mit „nervous stutter“ (GARP 533) ein. In der Nervosität liegt wohl auch die Ursache des dritten Labels, **yodel**, das für die unkontrollierte Tonhöhenschwankung der Stimme steht. Insgesamt entwirft Irving das Bild eines sympathischen Außenseiters, dessen Erfüllung darin besteht, sich mit Enthusiasmus dem Nachlaß des Schriftstellers Garp zu widmen. **Eager** zeigt sich die Figur nämlich dann, wenn die Figur mit Garp spricht (533) oder von ihm spricht (534). Solche extremen Figuren sind typisch für die Romane Irvings.

His voice would remain a	stuttering,	eager	yodel.	GARP 545
--------------------------	--------------------	--------------	---------------	-------------

Auch in HAM 122 steht der **faint undertone of eagerness** in Verbindung mit einem Sprechercharakteristikum. Die Duchess reagiert in dieser Szene aus *Hamlet, Revenge!* auf die Bitte von Giles Gott, ihn über ihre „acquaintance with [dem ermordeten] Mr Bose, in detail and from the beginning“ (HAM 122) zu informieren. Die Sprecherin gibt zwar vor, daß eine solch detaillierte Darlegung „real distress“ bedeutet, ihre Stimme verrät aber, daß sie tatsächlich Vergnügen daran findet, „for a story was something she loved“.

In diesem Textausschnitt findet über die Stimmbeschreibung eine Figurencharakterisierung statt, die Duchess wird dadurch als Person gezeichnet, die gern im Mittelpunkt des Interesses steht und sich selbst gern thematisiert. Diese ironische Ebene wird durch die Ankündigung „But I will be as brief as I can; [...]“ natürlich verstärkt.

'You are asking almost for a story.' Perhaps, despite her real distress, there was a	faint undertone of	eagerness	in the Duchess’s voice,	for a story was something she loved. 'But I will be as brief as I can; you must ask me if I don’t mention the relevant things.'	HAM 122
--	---------------------------	------------------	-------------------------	---	------------

16.1.4.2. *enthusiastic*

	OED	DCE	ALD
enthusiastic	The principal current sense: Rapturous intensity of feeling in favour of a person, principle, cause, etc.; passionate eagerness in any pursuit, proceeding from an intense conviction of the worthiness of the object .	feeling or showing a lot of interest and excitement about something	Nomen enthusiasm : strong feeling of admiration or interest for 2000 feeling or showing a lot of excitement and interest about sb/sth

Synonym zu **eager** ist das Label **enthusiastic** zu werten, denn auch hier stehen die Marker [interest] und [excitement] im Zentrum der Definitionen. Allerdings scheint hier die Intensität gesteigert zu sein, was sich an dem OED-Marker [passionate eagerness] zeigt. Auch [admiration] (ALD) scheint eine stärkere emotionale Beteiligung der Person zu beinhalten.

Korpusbeispiele

Daß es sich dabei um eine intensivierte Form von **interest** handelt, zeigt das Beispiel UJW 25. Demnach kann **enthusiastic** als impliziter Superlativ zu **interested** gewertet werden.

Das Beispiel zeigt einen Stimmwechsel, der die Aufmerksamkeit des Lesers steuern soll, der nach der Ursache für die plötzliche Begeisterung der Figur fragt und sich im folgenden Text Antworten erhofft. Somit dient die Stimmangabe hier auch dem Spannungsaufbau.

'The stable block has been converted into laboratories. Most of the east side is now glass. It was a skilful job by a Swedish architect, functional but attractive.' For the first time since they had met her voice sounded	interested,	almost enthusiastic.	UJW 25
---	--------------------	-----------------------------	-----------

In MWP 1747 ist die Regieanweisung *enthusiastically* zwar auf die Replik Praeds bezogen – er schwärmt Vivie Warren von den Schönheiten Italiens vor – doch zeigt sich gerade in dieser Stimmbeschreibung das schwärmerisch-empfindsame Wesen des Ästheteten, das im krassen Gegensatz zur unterkühlten Vernunft Vivies und ihrem Glaubensgrundsatz „there is no beauty and no romance in life for me“ steht.

VIVIE. Mr Pread: once for all, there is no beauty and no romance in life for me. Life is what it is; and I am prepared to take it as it is. PREAD.	[<i>enthusiastically</i>]	You will not say that if you come with me to Verona and on to Venice. You will cry with delight at living in such a beautiful world.	MWP 1747
---	-----------------------------	--	-------------

Das Beispiel BNW 45 kombiniert **enthusiastically** mit dem Sprechverb **cried**. Dadurch erhält man einen Anhaltspunkt hinsichtlich der akustischen Parameter einer enthusiastischen Stimme, denn das Sprechen wird durch den Marker [loud] getragen. Der ebenfalls in **cry** enthaltende paralinguistische Marker [strong emotion] zeigt, daß dieser stimmliche Ausdruck nicht nur mit negativen Gefühlen wie Angst und Schmerz in Verbindung gebracht werden kann, sondern eben auch Ausdruck einer ebenso starken positiven Gefühlsregung, nämlich Begeisterung, sein kann. Da **cry** zudem den Marker [joy] enthält, könnte man auch argumentieren, daß **enthusiastic** der Emotion JOY recht nahe steht.

'Perfect!'	cried Fanny	enthusiastically.	She could never resist Lenina's charm for long. 'And what a perfectly <i>sweet</i> Malthusian belt!'	BNW 45
“Bye, Tubby, it's been great.”	I agreed	enthusiastically,	but I spent most of the flight home wondering what I'd missed.	THER 52

SW 51 zeigt mit der negierten Konstruktion **without enthusiasm** die gegenteilige Sprecherhaltung. In dieser Textstelle ist die Modifikation der Begrüßung der direkten Rede entscheidend für das Gesamtverständnis. Erst durch den metasprachlichen Kommentar wird deutlich, daß Swallow seinem Gesprächspartner wenn nicht mit Desinteresse so doch mit Neutralität begegnet. Der Autor kann durch eine solche Stimmangabe in sehr prägnanter und ökonomischer Weise auf Beziehungsstrukturen der Figuren verweisen. Dabei obliegt es dem Leser, diese Hinweise richtig zu interpretieren.

'Oh, hello McGarrigle,' said Phillip Swallow	without	enthusiasm.	SW 51
--	---------	--------------------	-------

16.1.4.3. *fervent*

	OED	DCE	ALD
fervent	Of persons, their passions, dispositions, or actions: Ardent, intensely earnest. From 17th c. almost exclusively with reference to love or hatred, zeal, devotion or aspiration.	believing or feeling something very strongly and sincerely	showing warmth and sincerity of feeling ; enthusiastic; passionate 2000 having or showing very strong and sincere feelings about sth

Das Label **fervent** ist ebenso wie **enthusiastic** ein impliziter Superlativ, allerdings tritt hier noch der Aspekt [sincere] hinzu. Es handelt sich also um eine Begeisterung, die sich aus ehrlicher Überzeugung nährt.

Als akustische Parameter wären für **fervent** ein schnelleres Sprechtempo, erhöhte Tonlage, größere Tonhöhenvariation und größere Lautstärke denkbar. Aber auch andere nonverbale Kommunikationskanäle sind an der Vermittlung dieser Sprechereinstellung beteiligt. So ist beispielsweise die Sprecherin in UJW 117 aufrichtig dankbar für die ihr geleistete Hilfe. Sie drückt dies nicht nur stimmlich, sondern auch durch ihr Lächeln aus.

'Thank you very much,'	said Cordelia	fervently.	She smiled her thanks impartially at the three of them [...].	UJW 117
'We've got to do and <i>do</i> it,'	Alice said	fervently.	'Do it while we can.'	GARP 213

16.2. Negative Einstellung

Stimmbeschreibungen, bei denen negative Sprechereinstellungen markiert werden sind eindeutig in der Überzahl. Hierin liegt eine Parallele zum Übergewicht negativer Emotionen und auch hier kann als Grund angeführt werden, daß fiktionale Texte meist problemhafte Beziehungen widerspiegeln.

16.2.1. Unfreundlichkeit und Unhöflichkeit

	OED	DCE	ALD
curt	So brief as to be wanting in courtesy or suavity .	using very few words in a way that seems rude	2000 (of a person's manner or behaviour) appearing rude because very few words are used, or because sth is done in a very quick way : [...] <i>His tone was curt and unfriendly</i>
brusque	Somewhat rough or rude in manner; blunt, 'offhand'.	using very few words in a way that seems rude synonym <i>abrupt</i>	2000 using very few words and sounding rude : <i>The doctor spoke in a brusque tone</i>

Eine weitere Gruppe von Stimmangaben steht in direkter Opposition zu den beiden zuletzt genannten Gruppen. Dazu gehören in erster Linie die Labels **curt** und **brusque**, die aufgrund ihrer identischen Marker [using very few words] und [rude] als Synonyme zu werten sind. Aus der Wörterbuchdefinition geht also hinsichtlich der linguistischen Ebene hervor, daß beispielsweise eine Antwort mit wenigen Worten als unhöflich empfunden wird.

Die Kombination dieser Adjektive mit der Stimme innerhalb der Korpustexte zeigt aber, daß es sich nicht nur um ein Phänomen auf der Wortebene handelt, sondern daß sich die Unfreundlichkeit auch in der Stimme niederschlagen muß. Eine Stimmqualität, die als **curt** oder **brusque** beschrieben wird, zeichnet sich vermutlich durch tiefe Stimmlage und monotone Sprechweise aus – also durch Parameter, die in Opposition zu einer höflichen Stimme stehen. Auch eine erhöhte Lautstärke und erhöhtes Sprechtempo könnten möglicherweise Signal von Unfreundlichkeit sein. Wechselt man in die metaphorische Beschreibungsebene, so könnte man die Stimme auch als **cold** oder **cool** bezeichnen oder mit einem Label, das direkt die *attitude* des Sprechers ausdrückt, wie **unfriendly** oder **rude**.

Intonatorisch wird sich der unfreundliche Ton in einem *low fall* zeigen, der in als „non-final tonic in sentence“ in der Regel mit „*unsociability*“¹⁰ assoziiert wird.

Korpusbeispiele

In den Korpusbelegen wird das Zusammenspiel von Wortebene und Stimme deutlich. Während der Befehl in OMAM 13 an sich schon eine unfreundliche Haltung impliziert, könnte Davids „No, of course we aren't“ mit einer anderen Stimmqualität auch als freundliche, beruhigende Aussage verstanden werden. Erst durch den metasprachlichen Zusatz erhält es die unhöfliche Note.

In FC 71 zeigt David durch seine Stimme, daß er der Situation emotional nicht gewachsen ist. Die normale Reaktion eines Vaters auf das Signal der Angst, daß Jane durch ihre Stimme (**shrilly**) und ihre Augenmiene („eyes were fixed in terror“) aussendet, wäre eine sanfte Beruhigung. Davids Überforderung schlägt aber in das Gegenteil um. Somit steht **curt** hier nicht nur für eine situationsbeschränkte Reaktion, sondern verweist auf tiefe psychologische Schichten der Figur

But in a quiet moment Jane asked shrilly , ‘Are you going to send us away, too?’ [...] But now her large blue eyes were fixed in terror on her mother’s face. ‘No, of course we aren’t,’	said David sounding	curt.	FC 71
---	---------------------	--------------	-------

In OMAM 13 setzt George seine Stimme ein, um seinem Imperativ Nachdruck zu verleihen, der Lennie zur Herausgabe der Maus bringen soll. Die Figur spricht an einigen Stellen grob¹¹ mit Lennie, zum einen weil dies die einzige Möglichkeit zu sein scheint, Lennie bestimmte Verhaltensweisen „anzutrainieren“ oder zu verbieten. Zum anderen könnte dies auch ein Indiz für Georges Überforderung sein, denn das Leben mit Lennie ist von Schwierigkeiten geprägt.

George sat up. “Awright,” he said	brusquely.	“Gi’me that mouse!”	OMAM 13
--------------------------------------	-------------------	---------------------	------------

¹⁰ Tench, 122. Vgl. auch Gimson, 247

¹¹ Textbeispiele sind “Lennie!” he said **sharply**. “Lennie, for God’ sakes don’t drink so much” (OMAM 6) und „He said **angrily**” (OMAM 7).

16.2.2. Aggressivität

Eine gesteigerte Form von Unfreundlichkeit ist die Aggressivität, die in den Stimm- darstellungen des Korpus durch die Labels **aggressive** und **belligerent** vertreten ist.

	OED	DCE	ALD
aggressive	<i>Psychol.</i> Hostile or destructive tendency or behaviour , held to arise from repressed feelings of inferiority, frustration or guilt. [...] Also, feeling or energy displayed in asserting oneself , in showing drive or initiative; aggressiveness , assertiveness , forcefulness .	behaving in an angry , threatening way , as if you want to fight or attack someone <i>Jim's voice became aggressive.</i>	apt or ready to attack; offensive ; quarrelsome 2000 angry , and behaving in a threatening way ; ready to attack
belligerent	Waging or carrying on regular recognized war; actually engaged in hostilities; formerly also said of warlike engines, and the like. <i>fig. or transf.</i> to other hostilities .	very unfriendly and wanting to argue or fight Synonym aggressive	showing an eagerness to fight or argue ; aggressive 2000 unfriendly and aggressive Synonym: hostile

Durch die Labels wird die Aggressivität seitens des Sprechers direkt ausgedrückt. Sie zeigen im Grunde die emotionale Basiskategorie ANGER oder HATE an, sind aber anders als emotionale Labels wie **angry** oder **furious** stärker auf die Beziehung und die Stellung von Sprecher und Hörer bezogen. **Belligerent** mit der Definition [very unfriendly and wanting to argue or fight] zeigt deutliche Synonymie zu **aggressive**, und den Extrempol zu [unfriendly]. Auch an diesen Labels zeigt sich, daß Sprechereinstellung und Emotion nicht eindeutig zu trennen ist.

Aggressivität wird sich stimmlich an einer erhöhten Lautstärke und schnellerem Sprechtempo zeigen. Auch ein Anstieg der Tonlage, wie bei ANGER, ist denkbar. Beachtet man aber den Marker [threatening] so ist auch eine tiefe Tonlage denkbar, die alternativ zur hohen Stimme als paralinguistisches Zeichen der Drohung eingesetzt werden kann.

Korpusbeispiele

In DR 162 wird die Stimme zunächst als die eines Mannes identifiziert. Die aggressive, streitsüchtige Einstellung des Sprechers zeigt sich nicht nur im metasprachlichen Kommentar zur Stimme, sondern mit dem einem Fluch nahekommenden Vorwurf „where the hell are you“ bereits in der direkten Rede.

‘Hi, Meg, where the hell are you?’	man’s	belligerent	voice.	DR 162
------------------------------------	--------------	--------------------	--------	--------

In FC 28 suggeriert die direkte Rede ebenfalls eine negative Sprechereinstellung. Das Sprechverb ist nicht das neutrale **ask**, sondern das semantisch stärkere, hier vom Angesprochenen unmittelbare Antwort verlangende, **demand**. Das Verb an sich drückt schon ein gewisses Maß an Aggressivität aus, die Frage wird aber **much too belligerently** formuliert. In der „pleasant morning scene“ ist diese aggressive Frage unpassend, ihre stimmliche Modulation ist der Situation nicht angepaßt. Da dies der Sprecherin selbst auffällt, errötet sie und nimmt mit dem indirekt entschuldigenden „No, I didn’t mean that!“ ihre Aggressivität und ihre herablassende Haltung zurück. Schon in dieser frühen Szene aus *The Fifth Child* wird die unterschwellige Spannung Harriets deutlich, die sich im Verlauf der Handlung immer weiter steigert.

‘If you don’t like it, then why are you here?’	demanded Harriet,	much too belligerently	for this pleasant morning scene. Then she blushed and exclaimed. ‘No, I didn’t mean that!’	FC 28
--	-----------------------------	-------------------------------	--	----------

Eine ähnliche Wertung wie in FC 28 findet sich auch in GARP 160, wo die Frage der Sprecherin ebenfalls **a little too aggressively** vorgebracht wird. Sie signalisiert allein aufgrund ihres stimmlichen Ausdrucks ihre Verachtung für die Prostituierte Charlotte und ihren Gesprächspartner.

One day when he arrived early, before visitors were permitted,	she asked him	a little too aggressively	what he was to Charlotte, anyway.	GARP 160
--	---------------	----------------------------------	-----------------------------------	-------------

Ein Beispiel aus den Dramentexten¹² zeigt, wie eine Sprecherin auf eine aggressiv vorgebrachte Replik besänftigend reagiert. Während man **aggressively** wohl mit einer lautereren, höheren und angespannten Stimme assoziiert, steht **placidly** genau für das Gegenteil. Darunter ist eine leise, etwas tiefere und langsame Stimme vorstellbar.

Mrs. Yeo.	[<i>Aggressively</i>]	Well, I was ten myself, <i>I</i> remembers it.	STR 19
Mrs. Rous.	[<i>Placidly</i>]	The Company hadn't been started three years. Father was workin' on the acid [...]	STR 19

16.2.3. Desinteresse

	OED	DCE	ALD
indifferent	Not inclined to one thing or course more than to another; having no inclination or feeling for or against a thing; hence, Without interest or feeling in regard to something; unconcerned, unmoved, careless, apathetic, insensible.	not at all interested in someone or something	having no interest in sb/sth; neither for nor against sb/sth; not caring about sth 2000 having or showing no interest in sb/sth

So wie sich Begeisterung in der Stimme ausdrückt, so kann man ihr auch die gegenteilige Einstellung entnehmen. Dabei verschieben sich die akustischen Parameter ins Gegenteil. Eine desinteressierte Stimme wird sich wohl durch eine Reduktion der Lautstärke, eine insgesamt tiefere Tonlage und eine eher monotone Sprechweise¹³ auszeichnen. Zieht man auch die anderen nonverbalen Kommunikationskanäle in Betracht, so werden bei der Vermittlung dieser Sprecherhaltung Augenkontakt und Lächeln fehlen.

In diesen Bedeutungsbereich fallen nur die Labels **disinterested** und **indifferent**. Die geringe Anzahl der Korpusbeispiele hängt wohl damit zusammen, daß diese Sprechereinstellung vorzugsweise über die Beschreibung der akustischen Parameter thematisiert wird. Gerade das Label **monotone** kann auf der paralinguistischen Ebene für Desinteresse stehen.

¹² Das Beispiel wurde bereits weiter oben aufgeführt.

¹³ Als „final tonic in sentence“ wird ein level tone als „absence of emotional involvement“ angesehen. Ein Sprecher bringt damit „sarcasm, irony, boredom, etc.“ zum Ausdruck. Vgl Tench, 122.

Korpusbeispiele

Das Zusammenspiel von Augenkontakt und **disinterested tone** zeigt deutlich das Korpusbeispiel LJ 200. Auch das „puffing amateurishly at her cigarette“ scheint eine Strategie der Sprecherin zu sein, ihre Haltung zu verdeutlichen.

Christine avoided his eyes , puffing amateurishly at her cigarette. She asked in a	disinterested	tone:	‘How do you think she seemed when you left her?’	LJ 200
---	----------------------	-------	--	--------

Mit der Kombination **kindly disinterested** greift die Autorin in BA 402 auf die Beobachtung zurück, daß Desinteresse oft aus Gründen der Höflichkeit verborgen wird, und somit ein Pseudo-Interesse vorgespielt wird. Ihre Stimmbeschreibung bereitet die Ich-Erzählerin in dieser Szene durch die indirekte Gedankenrepräsentation „Oh God, I though, not the nuns again [...]“ vor. Somit wird dem Leser die Interpretation der Stimmangabe erleichtert.

Die Szene verweist aber tiefer in die Beziehungsstruktur der Ich-Erzählerin und ihrer Schwester in Atwoods *The Blind Assassin*, die durch lebenslanges Unverständnis und die Kommunikationsunfähigkeit der Ich-Erzählerin geprägt ist. Somit können auch situationelle Stimmangabe die Aufgabe haben, Charakterzüge und Figurenbeziehungen zu beschreiben.

Oh God, I thought, not the nuns again. I thought we’d put paid to the nuns. “And what did they say?”	I asked, in a	kindly	disinterested	manner.	BA 402
--	---------------	---------------	----------------------	---------	--------

Interessant ist die folgende Liste mit Korpusbeispielen aus *Nineteen Eighty-Four*, denn das gehäufte Auftreten von Stimmbeschreibungen kann nicht mit bloßer Zufälligkeit erklärt werden, sondern ist bezeichnend für die zwischenmenschlichen Beziehungen und die Gesamtatmosphäre im Roman.

Dennoch hat **indifferently** je nach Figur unterschiedliche Bedeutung. In NEF 40 wird durch die Stimme Winstons Ablehnung der Zustände deutlich. Julias Stimme wird an zwei Romanstellen durch **indifferently** markiert. Bei ihr scheint das Label auf die tiefsitzende Resignation zu verweisen; der OED-Marker [apathetic] gibt diese Bedeutungsnuance treffend wieder. Bei O’Brien steht es für seine zynische Grundhaltung, die weder naturwissenschaftliche Fakten („We make the laws of Nature“ NEF 202) noch ethische Grundsätze anerkennt. Hier scheint die Bedeutung in Richtung der OED-Marker [unmoved] und [without feeling] zu gehen.

“Did you see the prisoners hanged yesterday?” said Syme. “I was working,”	said Winston	indifferently.	“I shall see it on the flicks, I suppose.”	NEF 40
“Where did you get this stuff?” he said. “Black market,”	she said	indifferently.		NEF 93
“What was it?” he said in surprise. “A rat. [...]” “Rats!” murmured Winston. “In this room!” “They’re all over the place,”	said Julia	indifferently	as she lay down again.	NEF 110
“But the whole universe is outside us. Look at the stars! Some of them are a million light-years away. They are out of our reach forever.” “What are the stars?”	said O’Brien	indifferently.	“They are bits of fire a few kilometres away. We could reach them if we wanted to. or we could blow them out. The earth is the centre of the universe. The sun and the stars go round it.”	NEF 202

Das Beispiel FC 45 kombiniert **flat** und **indifferent**. Durch das erste Label wird die akustische Ebene der Stimme beschrieben. Das metaphorische Label **flat** steht für eine monotone Stimme, die zuvor schon als Merkmal von Gleichgültigkeit identifiziert wurde. Die Textstelle aus *The Fifth Child* verzeichnet eine stimmliche Veränderung der Sprecherin Harriet, die ihrerseits für ihre gravierende psychische Veränderung steht, die den gesamten Roman begleitet.

This did not sound like her old insistence: it was	flat	and	indifferent.	FC 45
--	-------------	-----	---------------------	-------

16.2.4. Langeweile

	OED	DCE	ALD
bored	Wearied , suffering from ennui .	tired and impatient because you do not think something is interesting , or because you have nothing to do	Verb bore : make (sb) feel tired and uninterested by being dull or tedious 2000 feeling tired and impatient because you have lost interest in sb/sth or because you have nothing to do

Auch Langeweile ist in Ansätzen mit Desinteresse verbunden und zeigt sich als Mischung von [tired] und [impatient], wobei der erste Marker hier nicht im körperlichen, sondern im

übertragenen Sinn zu verstehen ist. Die akustischen Merkmale gleichen denen von **indifferent** und **disinterested**, die Einstellung läßt sich also vorwiegend an einer monotonen, tiefen Stimmlage ausmachen.

Korpusbeispiele

In BNW 128 dient die Beschreibung des **bored tone** des Sprechers nicht dazu, seine Langeweile auszudrücken, sondern sie wird als Charakterisierungsmöglichkeit eingesetzt. Bernard verwendet diese Stimmqualität bewußt, um seine Überlegenheit zu signalisieren und seinen Gesprächspartner abzuwerten.¹⁴ Durch das Verb **implied** wird deutlich, daß die Satzaussage durch den Tonfall eine Bedeutung erhält, die mit einer neutralen Stimme nicht vorhanden wäre. Die paralinguistische Ebene hat hier größeres Gewicht als die linguistische, so daß die Stimme mehr sagt, als die Worte vermuten lassen.

'I know,' said Bernard, interrupting him. 'I was talking to his fordship on the phone a moment ago.' His	bored	tone	implied that he was in the habit of talking to his fordship every day of the week.	BNW 128
---	--------------	------	---	---------

Wie sich Langeweile akustisch in der Stimme bemerkbar macht, kann dem Beispiel LL 8 entnommen werden. Hier wird die Haltung der Sprecherin Lettice mit dem Adjektiv **bored** beschrieben. Während für den stimmlichen Ausdruck von Begeisterung eine lebendige Tonhöhenvariation festgestellt wurde, steht hier mit **mechanical monotone** genau der entgegengesetzte Parameter. Zudem spricht die Figur hier mit erhöhter Geschwindigkeit, die man aber nicht unbedingt mit Langeweile verbindet – eher das Gegenteil scheint der Fall. Da Lettice als Schloßführerin aber einen auswendig gelernten Text vorträgt, scheint die Erhöhung des Sprechtempos den Wunsch, die Führung schnell zu beenden, zu spiegeln.

LETTICE <i>herself is bored,</i>	<i>and recites her text in a</i>	mechanical	monotone,	<i>much faster than before.</i>	LL 8
----------------------------------	----------------------------------	-------------------	------------------	---------------------------------	------

Im Beispiel BA 359 wird **bored** mit dem Lautstärkeparameter **too-loud** kombiniert, der eine negative Wertung der Lautstärke beinhaltet. Durch die Postmodifikation „girls of that age [...]“ wird die Stimmbeschreibung auf die Sprechergruppe pubertierender Schulmädchen eingeschränkt. Dabei arbeitet der Text mit stereotypen Vorstellungen, die mit diesen

¹⁴ Vgl. hierzu auch das Beispiel BNW 128 mit dem Label **patronizingly** im Kapitel „Machtstruktur“.

Jugendlichen vor allem ihre permanente gelangweiltheit verbinden, aber gleichzeitig auch ihre ungestüme Art, auf die sich **too-loud** bezieht. Auf diesen Punkt bezieht sich auch die äußere Beschreibung der Mädchen, „drooping socks, shirts partly untucked, ties askew“, während „chewing gum as if it were a religious duty“ als weiteres Zeichen der Langeweile zu lesen ist.

Die Szene hat für den Fortgang der Romanhandlung keine Bedeutung, auch geht es hier nicht um eine individuelle Charakterdarstellung. Vielmehr handelt es sich um eine Momentaufnahme, in der dem Leser durch optische und akustische Beschreibung die Stimmung des „place where the girls [...] hung out at lunchtime“ beschrieben werden soll. Zudem ist zu beachten, daß diese Wahrnehmung durch den Filter der Ich-Erzählerin vermittelt wird, die die Kluft zwischen Alter und Jugend stark spürt.

The three girls had done their best to spoil the effect – drooping socks, shirts partly untucked, ties askew. They were chewing gum as if it were a religious duty, and talking in that	bored	too-loud	way	girls of that age seem always to have mastered.	BA 359
---	--------------	-----------------	-----	--	-----------

16.2.5. Skepsis und Mißtrauen

	OED	DCE	ALD
sceptical	Of persons: Inclined to or imbued with scepticism (in the various senses of that word); in modern use often, dubious or incredulous	tending to disagree with what other people tell you	unwilling to believe sth; often doubting that claims, statements, etc are true 2000 having doubts that a claim or statement is true or that sth will happen
suspicious	Verb suspect : To imagine something evil, wrong, or undesirable in (a person or thing) on slight or no evidence ; to believe or fancy to be guilty or faulty, with insufficient proof or knowledge; to have suspicions or doubts about, be suspicious of.	thinking that someone might be guilty of doing something wrong or dishonest feeling that you do not trust someone or something	Verb: feel doubt about (sth); mistrust 2000 feeling that sb has done sth wrong, illegal or dishonest, without having any proof

Skepsis zeigt sich nicht nur auf der linguistischen, sondern auch auf der paralinguistischen Ebene, wobei der Intonationsverlauf entscheidend ist. Dabei zeigt der *fall-rise* „doubt,

hesitation, etc., leading to suspicion [...]“¹⁵ an. Generell dürfte eine Stimme die Skepsis ausdrückt aber eine tiefere Tonlage haben.

Korpusbeispiele

In THER 244 ist die Kombination von **sceptically** mit dem Sprechverb **grunted** hilfreich für die Festsetzung akustischer Parameter, die diese Sprechereinstellung ausdrücken. Die ALD-Definition „to make short sounds or say a few words in a rough voice, when you do not want to talk“ zeigt, daß **grunt** sich vor allem durch die rauhe Stimmkomponente [rough] ausgezeichnet. Zudem liegt eine tiefe Stimmlage nahe. Der Sprecher reagiert nur durch diesen unartikulierten Laut auf die Replik seines Gesprächspartners, was zeigt, daß allein die Stimme für die Vermittlung der Sprecherhaltung verantwortlich sein kann.

“Because it wouldn’t be a sacrament.” Out of my theological depth, I	grunted	sceptically.	THER 244
“Well, Curley’s pretty handy,”	the swamper said	sceptically.	OMAM 36

Die Kombination **grudging** und **suspicious** in MAID 63 benennt nicht nur die stimmliche Reaktion der Sprecherin in einer bestimmten Situation, sondern zeigt durch „she almost always sounds like that when she speaks to me“, daß sich ihre Haltung gegenüber einer bestimmten Person generell durch diese Stimmqualität ausdrückt. **Grudging** steht für „given or done unwillingly“ (ALD). In dieser Szene steht es für die widerwillige Freigabe von Informationen. Die logische Verknüpfung der beiden Labels besteht darin, daß man einer Person, die einem verdächtig erscheint, nur ungern Hilfe leistet.

Im Roman *The Handmaid’s Tale* steht die Stimme der Küchenhilfe Rita, die sie gegenüber der *handmaid*, der Ich-Erzählerin Offred, anschlägt, weniger für eine Figurencharakterisierung – denn Rita ist ein typischer *flat character* – als vielmehr für die Atmosphäre der Unsicherheit und des Vertrauensverlusts, die die Romanwelt bestimmt.

Who was the woman who stayed in that room? I said. before me? [...] Which one? she said; she sounded	grudging,	suspicious,	but then, she almost always sounds like that when she speaks to me.	MAID 63
---	------------------	--------------------	---	---------

¹⁵ Tench, 122

16.2.6. Mißbilligung

	OED	DCE	ALD
disapproving	Verb disapprove : The reverse of to approve; to regard with disfavour or moral condemnation ; to feel or express disapprobation of.	to think that someone or their behaviour, ideas etc are bad or wrong	Verb disapprove : consider (sb/sth) to be bad, immoral, foolish , etc 2000 Verb: to think that sb/sth is not good or suitable

Die Stimme kann auch Mißbilligung ausdrücken. **Disapproving** benennt eine Haltung, bei der der Sprecher aufgrund seiner Wert- und Moralvorstellungen eine Negativwertung gegenüber der Handlung einer anderen Person abgibt. Diese Wertung zeigt sich in den Markern [bad], [wrong] und [not good or suitable]. Die moralische Komponente wird ebenfalls durch die Wörterbuchdefinitionen getragen, das OED nennt den Marker [moral condemnation] das ALD [immoral]. Die akustische Umsetzung ist auch hier nicht leicht zu beschreiben, für Mißbilligung muß man wohl eine steigend-fallende Intonation ansetzen.¹⁶

Korpusbeispiele

In den Korpusbeispielen tritt **disapproving** nur als Element situationeller Stimmangaben auf, es ist also wie die meisten Labels dieser Kategorie situations-, personen- und themenabhängig.

Interessant an den Beispielen THER 280 und OMAM 117 ist, daß die direkte Rede in beiden Fällen einen Ratschlag enthält. Durch die stimmliche Modifikation wird jedoch deutlich, daß sich dieser Ratschlag aus der Mißbilligung der aktuellen Handlungsweise des Gesprächspartners nährt.

“I hope you know what you’re doing, sir,” said the senior one	disapprovingly.	“I wouldn’t let this toerag into <i>my</i> house, I can tell you.”	THER 280
When she didn’t answer, he stepped nearer. “You oughten to sleep out here,” he said	disapprovingly;		OMAM 117

¹⁶ Vgl. Tench, 117. Das Intonationslexikon von Pike (1945) setzt für „repudiation“ *rise-falls* an. Auch Halliday (1967/70) setzt für „personal reaction (favourable or unfavourable)“ in Aussagesätzen einen *rise-fall*, in yes/no-questions für „showing surprise (incl. disapproval)“ einen *high rise*. (Tench, 120). Das Schwanken zwischen „favourable“ und „unfavourable“ zeigt, daß absolute Aussagen bezüglich der Bedeutung von Intonationsverläufen schwierig sind.

In MAID 242 steht die Zweifachkombination **prudish disapproving**. Die stimmliche Reaktion der Ich-Erzählerin ist nur aus dem Kontext zu verstehen. Sie bezieht sich dabei auf ein Kleid – „a handful, it seems, of feathers, mauve and pink. [...] The sequins are tiny stars. The feathers are around the thigh holes and along the top“ (MAID 242) – das sie an die Kleidung von Prostituierten erinnert. Daraus erklärt sich auch das Label **prudish**, den Offred zeigt sich über den Wunsch des Commanders, das Kleid zu tragen, entsetzt.

Wie sich Mißbilligung und Prüderie aber akustisch ausdrücken, bleibt wieder der Interpretation des Lesers überlassen. Vorstellbar ist eine hohe, schrille Stimme, mit starker Tonhöhenchwankung, also ausgeprägten *rise-falls*.

Zudem muß die Stimmbeschreibung im Gesamtkontext gelesen werden, denn die *handmaid* Offred spricht normalerweise nur mit einer entindividualisierten Flüsterstimme, während hier im Kontakt mit dem Commander deutlich wird, daß ein gewisser Freiraum besteht, in der individuelle Meinung und Kritik möglich ist.

“You expect me to put that on?” I say. I know my voice sounds	prudish	disapproving.	MAID 242
---	----------------	----------------------	----------

16.2.7. Ungeduld

	OED	DCE	ALD
impatient	Not patient; not bearing or enduring (pain, discomfort, opposition, etc.) with composure ; wanting in endurance; irritable, irascible, easily provoked..	annoyed because of delays, someone else's mistakes etc	unable to deal calmly with sth/sb or to wait for sth; easily irritated by sb/sth; not patient 2000 annoyed or irritated by sb/sth, especially because you have to wait for a long time

Zwar lassen die Marker [annoyed] und [irritated] eine enge Verbindung zur Emotion ANGER erkennen, doch scheint es sich bei Ungeduld doch eher um ein Sprechercharakteristikum zu handeln, deren Konsequenz die Emotion ANGER ist. Deutlich wird dies an den OED-Markern [irritable], [irascible] und [easily provoked] bzw. [easily irritated] im ALD, die keine punktuelle Reaktion, sondern eine permanente Eigenschaft bezeichnen.

Ungeduld manifestiert sich in einer Erhöhung des Sprechtempos, zudem ist aufgrund der Affinität zur Emotion ANGER auch ein Anstieg der Tonhöhenkurve oder starke rhythmische Tonhöhenschwankungen vorstellbar.

Korpusbeispiele

Die Korpusbelege verwenden ausschließlich die adverbiale Form **impatiently**, was zeigt, daß dieses Label hier nicht als permanente Charaktereigenschaft angesehen wird, sondern nur in Zusammenhang mit einer situationellen Stimmangabe auftritt.

'Go on!'	Walt cried,	impatiently.		GARP 252
'Do you think you'll make a success of it?' Sensing Cordelia's surprise,	she added	impatiently:	'The Detective Agency. Do you think you'll be able to cope?'	UJW 196
But the issue will struck her as unimportant. "Who cares?"	she said	impatiently.	"It's always one bloody war after another, and one knows the news is all lies anyway.	NEF 117
	I said	impatiently,	'You let Derek into the cellar.' Now everything was changed between us.	CG 103

16.2.8. Schmollen

	OED	DCE	ALD
sulky	Of persons and their actions: Silently and obstinately ill-humoured ; showing a tendency to keep aloof from others and repel their advances by refusing to speak or act.	to be silently angry and refuse to be friendly or discuss what is annoying or upsetting you - used to show disapproval	Verb sulk : be silent or unsociable as a result of bad temper or resentment 2000 Verb sulk : to look angry and refuse to speak or smile because you want people to know that you are upset about sth silent or bad-tempered because you are angry about sth

Das Adjektiv **sulky** beschreibt ein Verhalten, das sich durch [silent] und [refusing to speak or act] auszeichnet. Interessant ist, daß es trotzdem als Stimmbezeichnung auftreten kann. Damit

könnte eine Stimme gemeint sein, die leise und tief ist, und deren Aussprache unartikulierte erscheint. Der letzte Punkt würde der akustischen Form eines Verbs wie **mutter** entsprechen, das ebenfalls für eine unfreundliche und ärgerliche Sprecherhaltung steht. Auch dieses Label steht durch den Marker [angry] der Emotion ANGER sehr nahe. Die Definition der sechsten Auflage des ALD [silent or bad-tempered because you are angry about sth] liefert für eine Einordnung des Labels in das Kapitel Sprechereinstellung ein wichtiges Indiz, da ANGER als Ursache der Haltung **sulky** gewertet wird. Insofern wäre wiederum ein Anstieg der Tonhöhe und eine Erhöhung des Sprechtempos vorstellbar.

Korpusbeispiele

In allen Korpusbeispielen liegt die Reaktion der Figuren darin begründet, daß sie sich ungerecht behandelt und mißverstanden fühlen. In MWP 1754 wird Mrs Warrens Haltung gegenüber ihrer Tochter Vivie deutlich. Sie fühlt sich von ihr übergangen und schlägt deshalb einen beleidigten Ton an. Sie zeigt also das typische „Eingeschnapptsein“.

In SW 64 zeigt **sulkily** gekränkten Stolz an. In diesen Beispielen unterstützt die metasprachliche Ebene die objektsprachliche, während sie in OS 406 für die Gesamtbedeutung ausschlaggebend ist, denn „I wasn’t working“ wäre ohne die Stimmqualität **sulky** als neutrale Aussage zu interpretieren.

Mrs Warren.	[<i>sulkily</i>]	Oh well, yes, if you come to that, I suppose you are. But Lord help the world if everybody took to doing the right thing! And now I’d better go than stay where I’m not wanted.	MWP 1754
Hillary crowed with laughter, and clapped her hands. “Oh, now I wish I’d gone,” she said. “Did they really throw rolls at you?” “Yes, and I thought one or two of them did it in a distinctly vindictive fashion,” said Philip	sulkily.	“But I don’t want to talk about it anymore.”	SW 64
“I wasn’t working.” Mandy was aware that her voice was	sulky	and took herself in hand. Briefly she described the events of her ill-fated evening.	OS 406

16.2.9. Trotz

	OED	DCE	ALD
truculent	Characterized by or exhibiting ferocity or cruelty ; fierce , cruel , savage , barbarous . Of speech or writing: Violent ; rude ; scathing ; savage ; harsh .	bad-tempered and always willing to argue with people	defiant and aggressive 2000 tending to argue or be bad-tempered ; slightly aggressive
defiant	To challenge the power of; to set at defiance; to resist boldly or openly ; to set at nought.	clearly refusing to do what someone tells you to do	Nomen defiance : open disobedience or resistance ; refusal to give way to authority or opposition 2000 openly refusing to obey sb/sth, sometimes in an aggressive way

Sehr eng mit Aggressionen und Schmollen sind die Labels **truculent** und **defiant** verbunden, weshalb sie in die Kategorie Sprecherhaltung aufgenommen werden. Da sie aber auch das Sprecher-Hörer-Machtverhältnis charakterisieren, wäre eine Eingliederung unter dem Kapitel „Machtstruktur“ ebenso möglich. Es handelt sich nämlich um Sprecherhaltungen, die die bestehenden Machtverhältnisse mißachten, was sich besonders deutlich in der ALD-Definition des Nomens [refusal to give way to authority] zeigt. Auffällig ist, daß das OED **truculent** wesentlich „stärker“ definiert, die Marker [ferocity], [cruelty], [violent] und [fierce] stehen in Gegensatz zu [slightly aggressive] des ALD. Die deutsche Übersetzung „trotzig, aufsässig“ (Collins) und die Verwendung in den Korpusbeispielen scheinen aber die „mildere“ Variante zu bevorzugen.

Korpusbeispiele

Im Korpusbeispiel BNW 35/35 läßt sich die semantische Verwandtschaft von **defiant** und **truculent** erkennen, da die Stimme Leninas mit beiden Labels beschreiben wird. Der Autor vermittelt Leninas psychische Verfassung auch durch die Beschreibung anderer nonverbaler Kanäle, wie der Veränderung der Gesichtsfarbe und des Augenausdrucks. Dabei steht „blushed scarlet“ für Schamgefühl, das aber von der Wut der Sprecherin überlagert wird. Auch in den anderen Korpusbeispielen reagieren die Figuren auf eine Beleidigung oder eine Unterstellung.

Lenina blushed scarlet ; but her eyes, the tone of her voice remained defiant . ‘No, there hasn’t been anyone else,’	she answered	almost truculently.	‘And I jolly well don’t see why there should have been.’	BNW 35/36
“You know something?” said the doorman. “You got good taste. Not like this old man there.” “Who are you calling old?”	Frobisher said	truculently.		SW 187
“How many times have yer seen me conk out from too much booze?”	he asked	truculently.		SNSM 157

Es wurde bereits erwähnt, daß **truculent** im Deutschen mit „trotzig“ wiedergegeben wird. Dieses Adjektiv wird im allgemeinen wiederum mit dem Verhalten von Kindern in Verbindung gebracht. Daß diese Kollokation auch im Englischen besteht, beweist das Beispiel DD 168, bei dem **truculent** mit dem impliziten Vergleich **importunate child** verbunden ist. Zusammen mit **whining** wird die Stimme eines quengelnden, trotzigen Kindes suggeriert.

Auffallend ist hier die kohäsive Verbindung zwischen metasprachlicher Ebene „importunate child“ und der Objektsprache „I want a child“. Aus dem Kontext weiß der Leser, daß die Figur auf Wunsch ihres Partners eine Abtreibung durchführen ließ. Der Wunsch „I want a child“ läßt durch die Stimme Verzweiflung, Haß und Traurigkeit der Sprecherin erkennen.

She could hear again her own voice,	truculent,	whining,	an importunate child,	and could see his look, half-laughing, of simulated dismay which she knew concealed a genuine repugnance. ‘I want a child.’	DD 168
-------------------------------------	-------------------	-----------------	------------------------------	--	--------

BNW 184 ist aufgrund von stimmlicher Reaktion und Gegenreaktion interessant. Beide Gesprächspartner zeigen Aggression und ANGER in ihrer Stimme. Der *Savage* verjagt durch die **yells** die Kinder, die pietätlos das Bett seiner sterbenden Mutter umlagern. Seine Empörung drückt sich zudem in der zitternden Stimme aus. Dazwischengeschaltet sind die Stimmbeschreibungen der *Head Nurse*, die durch **fiercely** ihrerseits ANGER ausdrückt und mit **truculently** auf die für sie völlig unverständliche Wertung des Konditionierungsprozesses, den er als „disgraceful“ empfindet reagiert. Diese Stelle zeigt den tiefen Graben zwischen sogenannter zivilisierter und unzivilisierter Welt. Die Reaktion der *Nurse*, die durch die Stimmbeschreibung verstärkt wird, ist hier als ironischer Kommentar zu werten, da sie das für

normal hält, was in der „zivilisierten“ Welt als unnormal empfunden wird. Die Parameter sind also vertauscht.

<p>His yells brought the Head Nurse hurrying to the rescue. ‘What have you been doing to him?’ she demanded fiercely. ‘I won’t have you striking the children.’ ‘Well, then, keep them away from this bed.’ The Savage’s voice was trembling with indignation. ‘What are these filthy little brats doing here at all? It’s disgraceful!’ ‘Disgraceful? But what do you mean? They’re being death-conditioned. And I tell you,’</p>	<p>she warned him</p>	<p>truculently,</p>	<p>‘if I have any more of your interference with their conditioning, I’ll send for the porters and have you thrown out.’</p>	<p>BNW 184</p>
--	-----------------------	----------------------------	--	----------------

Während sich in BNW 184 Objekt- und Metasprache gegenseitig bedingen und unterstützen, ist das Label **defiantly** in WAVW 160 für die Bedeutung der Replik entscheidend, denn „Maybe“ drückt zwar Unbestimmtheit aus, gibt aber keinen Aufschluß über die Einstellung oder die emotionale Verfassung des Sprechers. Die Trotzigkeit Georges geht einher mit der immer gespannter werdenden Stimmung und den absurden Dialogen des dritten Akts von *Who’s Afraid of Virginia Woolf*.

<p>MARTHA. You were never in the goddamn Mediterranean at all ... ever. ... GEORGE. I certainly was! My Mommy and Daddy took me there as a college graduation present. MARTHA. Nuts! NICK. Was this after you killed them? <i>(George and Martha swing around and look at him; there is a brief, ugly pause.)</i> GEORGE.</p>	<p><i>(defiantly).</i></p>	<p>Maybe.</p>	<p>WAVW 160</p>
--	----------------------------	---------------	-----------------

16.2.10. Selbstvertrauen

	OED	DCE	ALD
confident	Having strong belief, firm trust, or sure expectation ; feeling certain, fully assured, sure. Full of assurance, self-reliant, bold; sure of oneself , one's cause, etc.; having no fear of failure .	sure that you have the ability to do things well or deal with situations successfully	feeling or showing trust in oneself or one's abilities 2000 feeling sure about your own ability to do things and be successful

Ein Label wie **confident** ist schwer einzuordnen. Da es eine Sprecherhaltung anzeigt, erscheint die Zuordnung in dieses Kapitel gerechtfertigt, auch wenn dabei keine zweite Person beteiligt ist, auf die sich die Haltung bezieht, sondern die Einstellung sprecherzentriert bleibt. Das Label muß im Deutschen dann mit „selbstsicher“ wiedergegeben werden, das eine permanente Charaktereigenschaft benennt. Die zweite Übersetzungsmöglichkeit „zuversichtlich“ zeigt, daß die Sprecherhaltung aber auch situationsabhängig sein kann.

Korpusbeispiele

Diesen Unterscheid verdeutlichen die folgenden Korpusbeispiele. Während sich **confidently** in GARP 321 auf eine situationsabhängige Einstellung des Sprechers bezieht – es geht hier um die Tatsache, daß eine Affäre in einer Kleinstadt nicht lange verschwiegen werden kann – scheint das Label in HOWSOON 2436 für die Charaktereigenschaft zu stehen. Diese Interpretation ergibt sich aus der Gesamtgestaltung der Figur, die sich dem Leser nach und nach eröffnet, und auch aus der Gestik der Figur, „patted Miss Bartlett on the hand“, die ihre Selbstsicherheit gegenüber der anderen Figur unterstreicht. Insofern besteht hier auch ein versteckter Ich-Andere-Bezug.

'It's not that <i>small</i> a town,'	Michael Milton said,	confidently.		GARP 321
She leaned over and patted Miss Bartlett on the hand. "She is my responsibility now, you see,"	she told them	confidently.	"My little pussy-cat."	HOWSOON 2436

Die Zweifachkombination **confident masculine voices** in OS 27 ist additiv zu lesen, d.h. es besteht kein Kausalzusammenhang zwischen den beiden Labels. Allerdings könnte man hier

auch ein rollenspezifisches Klischee vermuten, das Männer mit mehr Selbstvertrauen sieht als Frauen. Die Stimmen, die hier keinen bestimmten Sprechern zugeordnet werden, geben einen akustischen Kontrast zur Stimme Miss Blacketts.¹⁷

From time to time Miss Blackett's voice faltered and Mandy knew that she too was listening to the sounds outside. After the initial sinister silence, they could now hear footsteps, half-imagined whispering, and then louder footfalls echoing on the marble and	confident	masculine	voices.	OS 27
---	------------------	------------------	----------------	----------

Ironisch wird die Stimmbeschreibung in LJ 193/94 eingesetzt, bei der eine Telefonstimme beschrieben wird, so daß die unterstützende Mimik und der Körpereinsatz wegfallen. Hier wird **confident** mit der metaphorischen Stimmqualität **rich** verbunden, also einer eher tiefen, angenehm modulierten Stimme mit schöner Klangfülle. Der Sprecher scheint diese Stimmqualität bewußt einzusetzen, um Selbstsicherheit zu signalisieren. Daß es sich um eine veränderbare Variabel handelt, zeigt der Stimmwechsel „the richness and confidence [...] waned sharply“. Der ironische Seitenhieb der Szene besteht darin, daß Caton auf Dixon mit einer Stimmveränderung reagiert, weil dieser ihn an die Veröffentlichung seines Artikels erinnert, die Caton bisher aufgeschoben hat. Daß dem Sprecher die Situation unangenehm ist, wird dem Leser über die Stimmbeschreibung vermittelt.¹⁸

There was another brief delay, then a	rich,	confident	voice	came clearly over the line: 'This is Caton.' Dixon gave his name and that of his College. For some reason, the richness and confidence of the other voice waned sharply . 'What do you want?' it asked snappishly .	LJ 193/94
---------------------------------------	--------------	------------------	-------	---	--------------

¹⁷ Vgl. auch den Eintrag im Kapitel zu **falter**.

¹⁸ Das gesamte Telefonat ist vom einem Wechsel der Stimme Catons geprägt. Auch das Adverb **snappishly** zeigt seine unfreundliche Haltung an. Später bringt Caton seine Entschuldigung für die Verzögerung der Veröffentlichung wieder mit der ursprünglichen Stimmqualität wieder, die durch „as if reciting a saying-lesson it knew“ als tausendfach eingesetzt, aber unehrlich markiert wird: „Ah, now, Mr Dickerson, things are very difficult these days, you know.' The **voice** was **confident again, as if reciting a saying-lesson it knew**. 'There's quite a lot of stuff waiting to go in, as you can imagine. You really mustn't expect your article – which I liked very much, I may say – to go in in five minutes, you know.' (LJ 193). Die Verwendung des falschen Namens „Dickerson“ und der unehrlich gemeinte Kommentar zu Dixons Artikel, „which I liked very much, I may say“, unterstreichen die Falschheit. Gegen Ende des Telefonats wird die Stimme wieder offensichtlich unfreundlich: „I can't start making promises to have your article out next week,' the **voice** said **in a nettled tone**, as if Dixon had been stupidly insisting on this one point, '[...] It's not like drawing up a railway timetable, what? what?' he finished, **loudly and suspiciously**“ (LJ 193). Diese Textstelle aus *Lucky Jim* zeigt, daß Romanpassagen durch Stimmbeschreibungen „zusammengehalten“ werden können. Es entstehen dadurch innerhalb von Texten kleinere Abschnitte, die man als „Stimmsequenzen“ bezeichnen könnte.

16.3. Zusammenfassung

Diese Kapitel hat versucht, Stimmangaben, die Sprechereinstellungen und Stimmungen benennen, zu klassifizieren. Daß die Abgrenzung von den emotionalen Basiskategorien und von machtstrukturierenden Angaben nicht immer ganz einfach ist, liegt sicherlich daran, daß Einstellungen und Gefühle sich gegenseitig bedingen.

Eine weitere Schwierigkeit liegt darin, ein Klangbild für die jeweiligen Labels zu entwerfen. Die Kombination mit Stimmangaben an sich und die Tatsache, daß die Stimmbedeutung in einigen Fällen die Satzbedeutung überlagert zeigt, daß Sprechereinstellung nicht nur über die linguistische, sondern auch über die paralinguistische Ebene kommuniziert wird. Da aber ein einheitliches Beschreibungsmodell fehlt und auch die Ergebnisse der Intonationsforschung nur punktuelle Informationen bieten, muß für die Klanginterpretation auf individuelle Erfahrungen und Vorstellungen zurückgegriffen werden, die aufgrund ihrer Subjektivität allerdings auch keine hieb- und stichfesten Aussagen zulassen.

Innerhalb eines größeren Textrahmens dienen diese Stimmangaben der Psychologisierung der Figuren und vermitteln dem Leser Informationen bezüglich des subtilen Sympathie- und Antipathiegeflechts der Figuren untereinander.

17. Pragmatische Stimmangaben

In den Dialogszenen der fiktionalen Prosatexte und im Drama treten immer wieder metasprachliche Markierungen auf, die auf Aspekte der Interaktion Bezug nehmen. Eine Gruppe von Stimmlabels, zu denen beispielsweise **urgent**, **apologetic** und **persuading** gehören, steht in engem Zusammenhang mit Verben, die im Sinne der Sprechakttheorie Sprechhandlungen markieren oder die einen bestimmten perlokutionären Effekt beim Adressaten auslösen. Da man sich mit diesen Angaben in das Territorium der Pragmatik begibt, werden diese Labels als „Pragmatische Stimmangaben“ zusammengefaßt. Auch wenn die fiktionale Rede von Austin und Searle als „parasitär qualifiziert“¹ wurde, so scheint sie hinsichtlich der Stimmarkierung doch die Beziehung zwischen sprachlich Handelnden und deren Kommunikationsabsichten zu spiegeln.

Wie bei Stimmangaben, die Emotionen und Sprechereinstellungen benennen, läuft auch bei diesen Kategorien der Encodierungs- und Decodierungsprozeß ohne störende subjektive Interpretationen ab, so daß die Ökonomie der Darstellung im Vordergrund steht. Allerdings bleibt auch hier an vielen Stellen offen, welchen Stimmklang die einzelnen pragmatischen Labels repräsentieren.

Das Korpusmaterial weist eine Reihe von Beispielen auf, bei denen entweder sprechakt-bezeichnende Angaben oder Angaben zur Wirkung einer Äußerung auf den Adressaten gemacht werden. Verwendet man die entsprechenden Fachtermini, so handelt es sich um Markierungen, die sich auf Illokution und Perlokution eines Sprechaktes beziehen. Die Kennzeichnung der Stimme durch solche pragmatischen Angaben zeigt, daß die Stimme in realer Kommunikation einen erheblichen Anteil an den Sprechhandlungen haben muß. Deshalb schließt Iser in seiner folgenden Beobachtung auch die Intonation ein:

Das Bestreben einen Adressaten durch illokutionäre bzw. perlokutionäre Akte zu erreichen, schlägt sich in der Wortwahl, der Syntax, der Intonation sowie vielen anderen Sprachzeichen nieder und dann noch einmal in der Referenz, der Proposition und der Prädikation, aus denen sich die Äußerung aufbaut.²

Auch Hindelang unterstreicht in der Diskussion der sprachlichen Mittel, die die illokutionäre Rolle einer Äußerungsform bestimmen, neben syntaktischen Varianten des Gesagten, dem Gebrauch von Füllwörtern und formelhaften Ausdrücken, auch die Rolle der Intonation, weist aber zugleich darauf hin, daß dieser Aspekt in der Forschung bisher kaum beachtet wurde, da

¹ Iser, *Der Akt des Lesens*, 102

² Iser, 102

geschriebene Texte nur schwerlich auf prosodische Elemente hin zu untersuchen sind.³ Fiktionale Texte bieten dafür aber sicherlich eine Ausgangsbasis, denn in ihnen stehen pragmatische Stimmangaben letztlich für einen Stimmklang. Ob Labels wie **urging** oder **threatening** in der Vorstellung des Lesers ein bestimmtes Intonationsmuster aufrufen ist unklar. Allerdings sind solche Labels zur Darstellung von Kommunikationsabsichten und deren Effekten ein wirksames Mittel der Dialoggestaltung.

Neben der Intonation kann man sicher auch situationelle Stimmqualitäten, wie etwa **high**, **loud**, **shrill** oder **rough voice**, mit in die Liste der pragmatischen Ausdrucksmittel einschließen, denn eine Stimme wird bei einer Entschuldigung eine andere Klangqualität annehmen als bei einer Drohung. Mehrfachmarkierte Stimmdarstellungen in den Korpus-texten können dahingehend Aufschluß geben.

Bei der Darstellung der pragmatischen Labels wird in solche unterschieden, die der Illokution einer Sprechhandlung entsprechen, und solchen, die sich auf die Perlokution der Sprechhandlung beziehen. Während erstere vom Sprecher bewußt zur Kennzeichnung seiner Kommunikationsabsichten und zur Durchsetzung seiner Vorhaben eingesetzt werden, hat der Sprecher über letztere keine absolute Kontrolle. Am Beispiel formuliert bedeutet dies, daß ein Sprecher zwar drohen kann, der von ihm intendierte Effekt, den Hörer zu verängstigen oder zu einer Handlung zu bewegen, aber nicht eintreten muß.

17.1. Illokution als Stimmlabel

Die Illokution, die auch als illokutive Handlung oder *illocutionary act* bezeichnet wird, ist neben der Lokution und der Perlokution zentraler Teil einer jeden Sprechhandlung. Durch sie wird die „kommunikative Absicht, die der Sprecher/Autor [...] verfolgt“⁴ ersichtlich. Die Illokution steht im Mittelpunkt der Sprechakttheorie von Austin und Searle. Um die Verbindung zwischen Stimmmarkierung und Sprechakttheorie zu verstehen, soll hier ein kurzer Überblick über Searles Klassifikation von Sprechhandlungen⁵ gegeben werden, die sich an Bublitz (2001) orientiert:

³ Vgl. Hindelang, *Einführung in die Sprechakttheorie*, 17 und Fußnote 1

⁴ Kortmann, *Linguistik: Essentials*, 198

⁵ Eine genauere Diskussion der Einteilung, sowie der gesamten Sprechakttheorie kann an dieser Stelle nicht gegeben werden, da dies zu weit vom eigentlichen Thema abweichen würde.

Repräsentativa	„feststellende und beschreibende Sprechhandlungen“	ASSERTING, STATING, DECLARING, PREDICTING, CLAIMING, ASSUMING, SUPPOSING, GUESSING, CONTRADICTING, DENYING, ARGUING etc.
Direktiva	„auffordernde Sprechhandlungen“	REQUESTING, ORDERING, COMMANDING, BEGGING, PLEADING, INVITING, PERMITTING/ALLOWING TO DO, ASKING TO, RECOMMENDING, APPLYING FOR etc.
Kommissiva	„selbstverpflichtende Sprechhandlungen“	PROMISING, OFFERING, REFUSING, SWEARING TO DO, ANNOUNCING, PLEDGING, VOUCHING FOR, GUARANTEEING, THREATENING etc.
Expressiva	„einstellungsbezogene Sprechhandlungen“	APOLOGIZING, THANKING, APPRECIATING, CONGRATULATING, CONDOLING, REGRETTING etc.
Deklarativa	„realitätsschaffende Sprechhandlungen“	BAPTIZING/CHRISTIANIZING, NAMING, BLESSING, APPOINTING, RESIGNING, CONFESSING etc.

In der Untersuchung der Korpusbeispiele geht es nicht um die Verwendung der Sprechhandlungsanzeigenden Verben, sondern um deren Übertragung auf die Stimmbeschreibung. Konstruktionen vom Typ „he threatened“ sind nur dann von Bedeutung, wenn sie gleichzeitig mit Stimmangaben erscheinen – also etwa **he demanded in a loud voice** – primär sind aber Konstruktionen wie **the threat in her tone** oder **she said accusingly** von Interesse.

Die Durchsicht des Korpusmaterials zeigt, daß vor allem Direktiva und Kommissiva, Expressiva und Deklarativa dagegen sehr selten und Repräsentativa niemals in Kombination mit Stimmdarstellungen auftreten. Dies ist deshalb nicht verwunderlich, da eine Feststellung auf der stimmlichen Ebene weitaus weniger markant darzustellen ist als beispielsweise eine Drohung oder ein Befehl. Während die Stimme bei einer deklarativen Äußerung neutral bleibt, kann eine tiefe und laute Stimme eine Drohung stimmlich „unterstützen“, um so ihre Ernsthaftigkeit zu manifestieren.

Von Bedeutung sind pragmatische Stimmangaben in den fiktionalen Texten besonders dann, wenn sie die Satzbedeutung so modifizieren, daß die Aussagebedeutung eine völlig andere ist. Sie erfüllen dann eine verständnissichernde Funktion. Insgesamt dienen sie aber vorwiegend der Charakterisierung von Figuren und Figurenbeziehungen innerhalb eines größeren Textrahmens.

Das folgende Beispielmateriale ist entsprechend der oben aufgelisteten Klassen von Sprechhandlungen geordnet.

17.1.1. Stimmangaben mit Direktiva

17.1.1.1. Fordernde Stimme: *demand*

	OED	DCE	ALD
demand	To ask (authoritatively or peremptorily) for:	to ask for something very firmly , especially because you think you have a right to do this	ask for (sth) as if one is commanding , or as if one has a right to do so 2000 to ask for sth very firmly

Das metasprachliche **say** ist das neutrale Verb des Sagens; analog dazu steht für das Fragen das Verb **ask**. Während das Sprechverb **ask** für die allgemeine, neutrale Form des Fragens steht, und somit semantisch unmarkiert ist, aber durch Adverbien oder Stimmangaben modifiziert werden kann, hat **demand** durch das Merkmal [as if one is commanding] (ALD) in sich schon eine enger gefaßte Bedeutung, die im Deutschen nicht mit „fragen“ sondern mit „verlangen“ und „fordern“ wiedergegeben werden kann, also die semantischen Merkmale [command] und [order] trägt.

Das sprechaktmarkierende Verb kommt in den Korpus-texten zwar nicht als eigenständiges Stimmlabel vor, doch ist die Kombination mit stimmbeschreibenden Angaben interessant, so daß es hier in die Untersuchung aufgenommen wird.

Korpusbeispiele

Bei der Verbindung von markierten Sprechverben und modifizierenden Elementen ist zu beachten, daß Modifikation zum einen semantisch unabhängig vom Sprechverb stehen können, dieses also nicht weiter spezifizieren – wie in THER 230 – oder sie die Bedeutung des Sprechverbs unterstreichen und betonen können, wenn sie seine semantischen Merkmale aufgreifen – wie in BNW 124.

Strukturell betrachtet sind beide Stimmcharakterisierungen identisch aufgebaut. Dem Sprechverb **demanding** folgt eine zweifachmarkierte Stimmbeschreibung, wobei im ersten Fall der Akzent des Sprechers im Mittelpunkt steht, im zweiten die reine Stimmqualität. In dieser Unterscheidung liegt auch der semantische Unterschied begründet. Im ersten Beispiel könnten die Adjektive, die den Sprecherakzent beschreiben, weitgehend beliebig ausgetauscht werden, beispielsweise ein **broad American accent**, da sie vom Sprechverb semantisch unabhängig sind.

Im zweiten Beispiel unterstreichen die Stimmadjektive **loud** und **booming** aber das Sprechverb, da die semantische Komponente [command] bzw. [order] eine solche Stimmqualität einschließen kann.⁶ Winston setzt in der Szene aus *Brave New World* seine Stimme ganz bewußt ein, um seiner Forderung Nachdruck zu verleihen.

“Are you the young blackguard who’s been pesterin’ my daughter,” he	demanded in a	thick	Irish	accent.		THER 230
Suddenly, as though he were listening to somebody else, Winston heard himself	demanding in a	loud	booming	voice	that he should be given the whole piece.	BNW 124

Auch die Verzweiflung in der Frage der Sprecherin im Textausschnitt FC 39 wird durch den Zusatz **low, appalled voice** betont und verstärkt. Läßt man die Stimmangabe hingegen weg, so erscheint die direkte Rede weniger intensiv.

Low kann hier sowohl im Sinne von [soft] als auch im Sinne von [deep] interpretiert werden. Beide Grundparameter drücken die durch das Label **appalled** repräsentierte Emotion HATE aus. Für den Leser wirkt die seelische Befindlichkeit der Figur durch die emphatische Stimmbeschreibung wesentlich eindrücklicher. Über die Stimmdarstellung wird also eine Figurencharakterisierung vorgenommen.

‘How am I going to get through to July?’ she	demanded in a	low	appalled	voice	‘I can’t! I simply can’t do it.’	FC 39
--	-------------------------	------------	-----------------	-------	----------------------------------	-------

17.1.1.2. Drängende Stimme: *urge*

	OED	DCE	ALD
urge	To entreat or plead with (a person) pertinaciously ; to importune, press , or ply with arguments or strong persuasion ; to prompt, solicit , or request earnestly .	to strongly suggest that someone does something <i>formal</i> to make someone or something move by shouting, pushing them etc	try earnestly or persistently to persuade (sb) 2000 to advise or try hard to persuade sb to do sth to make a person or an animal move more quickly and/or in a particular direction, especially by pushing or forcing them

⁶ Vgl. hierzu den Beispielsatz des ALD zu **command**: *Give your commands in a loud, confident voice.*

urgent	<p>Pressing, impelling; demanding or calling for prompt action; marked or characterized by urgency.</p> <p>Of commands, messages, etc., by which a matter is strongly pressed upon a person's attention.</p>	<p>formal done or said in a way that shows that you want something to be dealt with immediately</p> <p><i>an urgent whisper</i></p>	<p>showing that sth is urgent; persistent in one's demands</p> <p>2000 showing that you think that sth needs to be dealt with immediately: <i>an urgent look/whisper</i></p>
---------------	--	--	--

Die sprechaktbezogenen Lexeme **urge**, **urgent** und **urgency** kommen in einer Reihe von Korpus-texten vor. Wie den Definitionen zu entnehmen ist, geht es dem Sprecher dabei um die Durchsetzung seiner Interessen, die er möglichst schnell erfüllt sehen möchte. Dies wird in den Wörterbüchern beispielsweise durch [demanding or calling for prompt action] (OED) oder [strongly suggest that someone does something] gekennzeichnet. Es tritt hier auch die Komponente [persuasion] auf, die im weitesten Sinne für die Perlokution des Sprechverbs steht, denn Ziel des Sprechers ist es, die gewünschte Handlung beim Hörer auszulösen. Dieser perlokutionäre Effekt kann, muß aber nicht gelingen. Insofern hat der Sprecher zwar die Möglichkeit, seine Kommunikationsabsicht durch die Veränderung seiner Stimme zu kennzeichnen, ob die „Botschaft“ jedoch zum gewünschten Erfolg führt, liegt außerhalb seines Einflußbereichs.

Ähnlich wie für die emotionalen Stimmlabels, ist es auch bei pragmatischen Stimmlabels äußerst schwierig ein Klangbild zuzuordnen. Soweit die Korpusbelege nicht durch Grundparameter und Klanglabels diesen Bereich abstecken, bleibt die Interpretation wieder vage und abhängig von individuellen Erfahrungen in der realen Welt. Für eine Stimme, die als **urgent** beschrieben wird, ist zunächst wohl ein erhöhtes Sprechtempo anzusetzen. Da ein Drängen immer ein gewisses Maß an Ungeduld und Unzufriedenheit mit dem Angesprochenen beinhaltet, klingt zudem die emotionale Basiskategorie ANGER an. Dementsprechend wäre eine erhöhte oder eine gesenkte Stimmhöhe vorstellbar, die diese negative Einstellung zum Hörer widerspiegelt. Zudem wird der Sprecher innerlich angespannt sein, was sich als Konsequenz in einer „angespannten“ Stimme niederschlägt, deren Artikulation wohl eher präzise ist und der weiche Tonhöhenmodulation fehlt. Interessant ist, daß in den Definitionen des DCE und des ALD jeweils der Beispielsatz „*urgent whisper*“ auftritt. Offensichtlich ist gerade diese Stimmgebung dazu geeignet, einen unterschweligen Befehlston, der ja in **urge** vorhanden ist, anzunehmen.⁷

⁷ Hier zeigt sich eine semantische Parallele zur Kombination **whispered fiercely**. Vgl. dazu das Kapitel „Stimm-darstellung durch markierte Sprechverben“.

Korpusbeispiele

In LJ 128 ist die direkte Figurenrede „I’ll wait for you“ in ihr wörtlichen Bedeutung ein Aussagesatz, der über das Verhalten des Sprecher in der Zukunft informiert, respektive durch die Verwendung des *will*-Futurs im Prädikat des Satzes einen spontanen Entschluß seitens des Sprechers indiziert. Die Aussagebedeutung dieses Satzes ist aber von der Intonation und der Stimmqualität abhängig. Er kann vom Hörer dadurch beispielsweise als Versprechen oder als Drohung empfunden werden. Durch den Zusatz **in an urgent undertone** in der Metasprache wird dem Leser in schriftlicher Form dargereicht, wie die wörtliche Rede zu verstehen ist. Das, was Satzintonation und Stimme im Gespräch leisten, wird hier als verbale Umschreibung geliefert, denn der „dringliche Unterton“ deckt auf, daß die Satzaussage keineswegs als Versprechen oder neutrale Mitteilung zu werten ist. Dahinter steckt die Aufforderung an den Hörer, sich zu beeilen, so daß die pragmatische Absicht ein Befehl ist.

Zu beachten sind in dieser Szene auch der vorangehende Hinweis auf das körperliche Verhalten der Hörerin, „She snatched her arm away“. Die Beschreibung von Körperbewegung und Stimme vermittelt dem Leser auf sehr subtile Weise Informationen zum Verhältnis der beiden Figuren, die abweisend und dominant reagieren. Bei Christine scheint es sich um eine permanente Charaktereigenschaft zu handeln⁸, und Dixon beabsichtigt diese Dominanz im Grunde nicht, sondern hat sich bei seinen Bemühungen um Christine im wahrsten Sinne des Wortes im Ton vergriffen, was sich an der *thought presentation* „He must be out of his mind [...]“ und „[...] he’d thought of a way of hurting himself more severely than usual, and in public“ zeigt. Insofern paßt diese Szene zum Charakter Dixons, der sich häufig aufgrund unüberlegter Handlungen in prekäre Situationen bringt. Die oberflächlich einfach gestaltete Stimmdarstellung trägt also auf den Gesamttext bezogen eine wesentlich komplexere Bedeutung.

<p>He must be out of his mind to be talking to a girl like this like this. ‘Please come,’ he said. She snatched her arm away. [...] ‘I’ll wait for you,’ he said in an</p>	<p>urgent</p>	<p>undertone.</p>	<p>‘In the porch. Twenty minues. Don’t forget.’ [...] She wouldn’t come, of course, but at any rate he’d made his gesture. In other words, he’d thought of a way of hurting himself more severely than usual, and in public.</p>	<p>LJ 128</p>
--	----------------------	--------------------------	--	-------------------

⁸ Vgl. dazu auch die Stimmangaben der Christine im Kapitel „Figurendarstellung“.

Im Korpusbeispiel GARP 469 steht das sprechaktanzeigende Verb **urged** in Verbindung mit der Stimmangabe **heavy voice**, die ein metaphorisches Label einsetzt. Dabei ist zu beachten, daß zwischen Stimme und Sprechverb kein kausaler Zusammenhang besteht, da es sich um die Markierung einer habituellen Stimme handelt. Sie korrespondiert mit der stimmlichen und körperlichen Gesamterscheinung der Figur, der transsexuellen Roberta – ein ehemaliger Footballspieler – die an anderer Stelle mit einer **huge, booming voice** (GARP 549) versehen wird. Auch in diesem Textausschnitt weist die „big warm hand“ auf eine imposante Körperstatur hin. Im metaphorischen **heavy** klingt natürlich die Primärbedeutung des Adjektivs an, das für den oberen Bereich einer Gewichtsskala steht, in bezug auf die Stimme kann es für diese Figur jedoch im Sinne von **deep** und **loud** interpretiert werden, womit eine semantische Verbindung zu GARP 549 erreicht wird.

Das Verb **urged** hingegen korrespondiert ausschließlich mit der Objektsprache, die aus drei asyndetisch gereihten Imperativen besteht. Der Imperativ ist dabei die „natürliche“ syntaktische Entsprechung von **urged** auf der linguistischen Ebene. Die Gesamtbedeutung einer Aussage ist also abhängig vom Gesagten und von der stimmlichen Modifikation. Während in LJ 128 die Satzaussage nur durch die Stimme in Richtung **urge/urgent** verschoben wird, sind die Imperative in GARP 469 dieser Kommunikationsabsicht an sich schon nahe.

Roberta's big warm hand was at the small of Garp's back and her	heavy	voice	urged him, 'Get out of here, move fast, don't say a word.'	GARP 469
---	--------------	-------	---	----------

Die ebenfalls habituelle Stimme **normal voice** in UJW 178 steht im Widerspruch zu **urgently**, da diese pragmatische Kennzeichnung in der gesprochenen Sprache – wie oben erwähnt – ganz sicher zu einer Veränderung der Stimme führen würde. Auch die Thematik, die „It was I who found Mark first and faked the suicide“ assoziiert man wohl eher mit einer Stimme, in der erhöhtes Sprechtempo und Tonlage die damit verbundenen Emotionen widerspiegeln. Zudem ist nicht klar, worauf sich „and in her normal voice“ im größeren Textzusammenhang bezieht, denn die Formulierung impliziert, daß zuvor eine Abweichung von der habituellen Sprechstimme vorhanden sein muß. Die Stimme der Miss Leaming wird zwar einige Seiten zuvor durch „said with weary resignation“ (UJW 175) markiert, aber das Szenenkontinuum ist durch den Abgang und den Wiederauftritt der Figur durchbrochen, so daß diese Stimmmarkierung für den Leser etwas in der Luft hängt. Somit entsteht der Eindruck, daß die Stimmangabe nur deshalb verwendet wird, um dem Text eine gewisse Fülle zu verleihen, was hier auf Kosten der Logik geht.

Suddenly Miss Leaming turned to Cordelia and said	urgently	and	in her normal voice:	‘There’s one thing you had better know. It was I who found Mark first and faked the suicide. [...]’	UJW 178
---	-----------------	-----	-----------------------------	---	---------

Ebenfalls nicht ganz logisch ist eine weitere Stimmbeschreibung desselben Romans. Die Sprecherstimme in UJW 140 wird durch drei Labels charakterisiert, dem Grundparameter **low**, dem pragmatischen Label **urgent** und dem Label **consolatory**, das für den perlokutionären Effekt steht. Logisch erscheint in dieser Kombination, daß der Sprecher leise spricht, um die Gesprächspartnerin zu trösten. Das Label **urgent** hingegen nimmt dem Trösten seine „positive und selbstlose“ Komponente, da es einen impliziten Befehlscharakter hat, dessen perlokutionärer Effekt darin liegt, den Hörer zur Handlung im Sinne des Sprechers zu bewegen. Man könnte jedoch so interpretieren, daß diese Nachdrücklichkeit darauf verweist, daß es dem Sprecher aus egoistischen Motiven darauf ankommt, die Hörerin möglichst schnell wieder zu einem emotionalen Normalzustand bringen. Da zwischen den Figuren Hugo und Isabelle tatsächlich eine Spannung liegt⁹, kann dies durchaus geltend gemacht werden.

She could hear Hugo’s voice from the sitting-room	low,	urgent,	consolatory	interposed with Isabelle’s monosyllabic replies.	UJW 140
---	-------------	----------------	--------------------	--	---------

Die Labelkombination von **low** und **urgent** wird nochmals in UJW 179 verwendet. Nur handelt es sich hier um eine Frauenstimme, **woman’s voice**, während im ersten Beispiel eine Männerstimme charakterisiert ist. Zusätzlich steht noch die Markierung **sharp with terror**, die diese Stimmcharakterisierung allerdings ad absurdum führt. Denn eine **low voice** kann nicht gleichzeitig mit der Klangqualität von **sharp** als Ausdruck von extremer Angst kombiniert sein. Dies ist akustisch nicht möglich, da das Label **sharp** die Komponenten [high], [shrill] und [penetrating] besitzt und dadurch auch als [loud] zu bezeichnen ist. Somit steht es in Kontrast zu **low**, egal ob es als Tonhöhe oder Lautstärke interpretiert wird.

Problematisch ist auch die Kombination von **urgent** und der Emotion FEAR, die durch **terror** gekennzeichnet ist. Während **urgent** einen bewußten Stimmeinsatz verlangt, ist eine Stimme, die **sharp with terror** ist, völlig unkontrolliert. Auflösen läßt sich dieser Widerspruch nur dadurch, daß man **urgent** nicht im klassischen illokutionären Sinn versteht, daß etwas erreicht werden soll, sondern es vielmehr schon als Angabe des Effekts auf den

⁹ Vgl. dazu die unmittelbar folgenden Stimmangaben in UJW 143: „The high, slightly hesitant voice was edged with jealousy. Isabelles said, slowly and patiently, like a mother explaining to a wilfully obtuse child [...]“. Die Beispiele zeigen, daß Beziehungsstrukturen über Stimmbeschreibungen vermittelt werden können.

Hörer betrachtet, der meint, aufgrund der emotionalen Komponente der Stimme handeln zu müssen. Die Trennung von Illokution und Perlokution ist hier also verschwommen.

And then she heard a voice, a	woman's	voice	low	urgent	and	sharp with terror.	UJW 179
-------------------------------	----------------	-------	------------	---------------	-----	---------------------------	------------

Ähnlich verhält es sich mit dem Beispiel OS 65, das die Labels nur in unterschiedlicher Form einsetzt. Hier wird der perlokutionäre Effekt explizit durch **convinced** markiert. **Urgency** hat hier aber stärker als in UJW 179 eine „illokutionäre Note“, denn die Sprecherin möchte erreichen, daß die „ambulance“ möglichst schnell eintreffen soll. Dennoch verhält es sich anders als etwa im Beispiel LJ 128, da hier eben FEAR und nicht die inhärente Emotion ANGER im Vordergrund steht.

She punched the telephone keys and heard a voice, calm, authoritative, and gave her message.	The urgency ,	the terror	in her voice	must have convinced them.	The ambulance would be on its way.	OS 65
--	----------------------	-------------------	--------------	----------------------------------	------------------------------------	----------

Die vier zuletzt betrachteten Beispiele stammen alle aus *crime novels* von P. D. James. Zum einen kann man daraus eine autorenspezifische Vorliebe für bestimmte Labelkombinationen lesen, zum anderen läßt sich die häufige Verwendung von **urgent** mit dem Genre des Kriminalromans erklären, denn die Stimmen dienen hier dem Spannungsaufbau, und ihre Funktion ist es, im äußeren Kommunikationssystem zwischen Autor und Leser, die Aufmerksamkeit des Adressaten zu gewinnen und ihn den Schrecken der Figuren „miterleben“ zu lassen.

17.1.1.3. Befehlende Stimme: *instruct*

	OED	DCE	ALD
instruct	To furnish with knowledge or information; to train in knowledge or learning; to teach, educate. To furnish with authoritative directions as to action ; to direct, command.	to officially tell someone what to do	give orders or directions to sb 2000 to tell sb to do sth , especially in a formal or official way

Das Label **instructive** mit dem zugrundeliegenden Verb **instruct** kann wie **demand** und **ask** als Ausdruck einer auffordernden Sprechhandlung angesehen werden. Zusätzlich trägt es die Komponente [formal] bzw. [official], die in den anderen Verben nicht auftritt.

Korpusbeispiele

In BEL 86 steht **instructive** in einer Zweifachmarkierung mit **quiet**. Normalerweise wird von einer **instructive voice**, die dem Hörer eine bestimmte Handlung bzw. ein bestimmtes Verhalten zuweist, eher eine große Lautstärke erwartet, die den Befehlscharakter verdeutlicht. Im Korpusbeispiel geschieht aber genau das Gegenteil, die Stimme wirkt dadurch aber nicht weniger eindrücklich und der Effekt, die „Handlung“ bei der Hörerin auszulösen, ist der gleiche. Durch die geringe Lautstärke und die Wiederholungen in der Objektsprache gewinnen die Imperative fast einen hypnotischen Charakter. Dieser Eindruck paßt zur Gesamtkonzeption der Szene, da es sich um eine vorgestellte Stimme handelt. Die Figur wünscht sich die Stimme von Baby Suggs zu hören, die ihr mit ihren poetisch wirkenden „Befehlen“ („Lay em down, Sethe. Sword and shield. Down. Down. [...]“), in denen die Aufgabe von „sword and shield“ für ein Akzeptieren von „misery, regret, gall and hurt“ steht, innere Ruhe verschaffen kann. Der Effekt dieser Stimme ist demnach durchwegs positiv, weshalb hier der in **instructive** enthaltene negative Befehlscharakter getilgt wird.

Es zeigt sich also deutlich, daß die denotativen Wörterbuchdefinitionen in den konkreten Textbeispielen meist modifiziert werden müssen. Sprache erscheint damit nicht als starres Zeichensystem, sondern läßt ein individuelles Spiel mit Bedeutungen zu, aus dem die Autoren literarischer Texte schöpfen können.

<p>“She wished for Baby Suggs’ fingers molding her nape, reshaping it, saying, “Lay em down, Sethe. Sword and shield. Down. Down. Both of em down. Down by the riverside. Don’t study war no more. Lay all that mess down. Sword and shield.” And under the pressing fingers and the</p>	<p>quiet</p>	<p>instructive</p>	<p>voice,</p>	<p>she would. Her heavy knives of defense against misery, regret, gall and hurt, she placed one by one on a bank where clear water rushed on below.</p>	<p>BEL 86</p>
--	---------------------	---------------------------	---------------	---	-------------------

17.1.1.4. Flehende Stimme: *implore, plead*

	OED	DCE	ALD
implore	To beg or pray for (aid, favour, pardon, etc.) with tearful or touching entreaties ; to ask for in supplication; to beseech . To beseech, entreat, petition (a person) with deep emotion (to do something).	to ask for something in an emotional way	ask or beg (sb) earnestly; beseech 2000 to ask sb to do sth in an anxious way because you want or need it very much Synonym: <i>beseech, beg</i>
plead	To urge a suit or prayer; to make an earnest appeal, entreaty, or supplication ; to beg, implore .	to ask for something that you want very much , in a sincere and emotional way	make repeated urgent requests 2000 to ask sb for sth in a very strong and serious way

Die von den sprechaktanzeigenden Verben **implore** und **plead** abgeleiteten Labels können als Synonyme betrachtet werden. Auch hier handelt es sich um eine auffordernde Sprechhandlung, doch ist das Bitten bzw. Fragen nicht durch eine (vermeintliche) höhere Stellung des Sprechers bestimmt. Vielmehr zeichnen sich beide Verben durch die Marker [deep emotion] bzw. [emotional way] aus. Die Ursache für diese Art des Bittens sind also tief empfundene Gefühle, die sich in der Regel aus der Emotion FEAR oder SADNESS nähren, was sich für **implore** in der ALD-Definition durch [anxious] und in der OED-Definition durch [tearful and touching] ausdrückt.

Ist man sich dieser emotionalen Ursachen bewußt, so kann man für die akustische Ebene dieser Labels bestimmte Parameter abstecken. Für die Mischung aus Angst und Traurigkeit ist wohl eine hohe Tonlage mit starken Tonhöhenschwankungen anzusetzen. Zudem ist eine Erhöhung des Sprechtempos vorstellbar. Ebenso ist aber auch eine leise Stimme möglich. Auch im Bereich der pragmatischen Labels macht sich das fehlende Beschreibungsraster mit genauen Eins-zu-Eins-Entsprechungen bemerkbar, so daß nur intuitive und subjektive, aus der individuellen „Stimmwissen“ gezogene, Angaben zum Verhältnis von Label und Stimmklang gegeben werden können.

Korpusbeispiele

Die flehende Komponente der Stimme im Korpusbeispiel NEF 187 wird durch die Figurenrede vorbereitet, denn der wiederholte Fragesatz „What is it?“ wirkt ebenso wie der Vokativ „Linda“, der allerdings nur bei der ersten Version auftritt, sehr emphatisch. Eine solche syntaktische Konstruktion suggeriert für sich schon einen bittenden, flehenden Ton. Der Zusatz in der Metasprache verstärkt also die Satzaussage und verbalisiert das, was in der realen Welt durch die Stimmqualität automatisch mitverstanden wird.

‘What is it, Linda? What is it?’ His voice was	imploring;	it was as though he were begging to be reassured.	BNW 187
--	-------------------	---	---------

Anders verhält es sich in MRRIP 65, wo nur der klangliche Eindruck der Stimme, aber nicht eine dazugehörige direkte Rede wiedergegeben wird. Hier zeigt sich deutlich, daß alleine der Tonfall oder die Stimmqualität Bedeutung tragen kann.

Zudem ist diese Stelle deshalb interessant, weil auf den bittenden Ton Dickies nur die „monosyllabic answers“ von Marge zu hören sind. Wiederum wird kein Inhalt vermittelt, doch kann die Szene durch die gegebenen Informationen als konfliktgeladene Situation bewertet werden. In bezug auf die Leserlenkung dienen Stimmbeschreibungen, in denen der Leser die außenstehende Beobachterrolle einnimmt und nur Vermutungen über das Gesagte bzw. über das Verhältnis der Figuren anstellen kann, dem Spannungsaufbau.

From the terrace he could hear a	pleading	tone	in Dickie’s voice	and Marge’s monosyllabic answers.	MRRIP 65
----------------------------------	-----------------	------	-------------------	-----------------------------------	----------

Weitere Korpusbeispiele sind LDJIN 90 und OS 488, mit dem Downtoner *almost*, der den flehentlich bittenden Ton etwas abschwächt und die Stimme für den Leser dadurch unbestimmter läßt.

Im Hinblick auf das Zusammenspiel zwischen Syntax und pragmatischer Stimmkomponente fällt in LDJIN 90 auf, daß die Sprecherin einen Imperativ einsetzt. Da bei Direktiva ja etwas gefordert wird, erscheint diese Verbindung logisch. Beachtet man jedoch beispielsweise den Bedeutungsunterschied zwischen Verben wie **demand/urge/command** und **implore/plead**, einem Bitten, bei dem der Sprecher in einer gedachten Hierarchie über dem Hörer steht und einem Bitten, bei dem diese Hierarchie umgekehrt wird, so erscheinen syntaktisch gleiche Strukturen durch die metasprachliche Modifikation in unterschiedlichem

Licht. Führt man diesen Gedanken weiter, müßte auch die Gruppe der Verben, die die Illokution einer Sprechhandlung bezeichnen, in sich modifiziert werden, da ganz unterschiedliche Sprecher-Hörer-Beziehungen anzusetzen sind.

MARY (<i>a note of</i>)	pleading	<i>in her voice</i>)	Don't go yet, dear. I don't want to be alone. [...]	LDJIN 90
---------------------------	-----------------	-----------------------	---	----------

In OS 488 findet man eine ähnliche rhetorische Ausgestaltung der direkten Rede wie in BNW 187, denn auch wirkt die Reiteration des Personalpronomens „you“ emphatisch. In beiden Korpusbelegen wird über die Stimmdarstellung die innere Verzweiflung der Figuren kommuniziert, so daß das pragmatische Label die Funktion einer emotionalen Stimmangabe übernimmt.

She found that he was close behind her. He said, his voice	almost	pleading:	“But you can see how it looked. You asked me to go on the river with you. You said it was important.”	OS 488
--	---------------	------------------	---	--------

Das Beispiel AG 402 liefert durch die Kombination von **little voice** mit dem pragmatischen **pleading** einen Hinweis auf die akustische Form der Stimme. Das metaphorische **little** zeigt, daß eine flehende Stimme offensichtlich mit einer Reduktion der Lautstärke in Verbindung gebracht werden kann. Die Stimme unterstützt dabei die direkte Rede der Figur, die eine Mischung aus SADNESS über Geschehenes („But I wouldn't want to hurt her“) und FEAR darüber, daß das Geschehene ausgesprochen wird („You mustn't tell her!“). Somit wird auch die Ursache einer **pleading voice**, nämlich Traurigkeit und Angst deutlich.

'[...] But I wouldn't want to hurt her. You mustn't tell her!' The	little	voice	is pleading	now.	AG 402
--	---------------	-------	--------------------	------	--------

17.2. Stimmangaben mit Kommissiva

17.2.1. Drohende Stimme: *threat, menace*

	OED	DCE	ALD
threat	A denunciation to a person of ill to befall him; <i>esp.</i> a declaration of hostile determination or of loss, pain, punishment, or damage to be inflicted in retribution for or conditionally upon some course; a menace .	if someone's behaviour is threatening, you believe they intend to harm you <i>His voice sounded threatening. a threatening gesture</i>	expression of one's intention to punish or harm sb, <i>esp</i> if he does not obey 2000 a statement in which you tell sb that you will punish or harm them, especially if they do not do what you want
menace	A declaration or indication of hostile intention , or of a probable evil or catastrophe; a threat. In generalized use: the action of threatening ; an implied threat, a danger.	a threatening quality, feeling, or way of behaving <i>There was menace in his voice.</i>	threatening quality, tone, feeling 2000 an atmosphere that makes you feel threatened or frightened : <i>a sense/an air/ a hint of menace in his voice</i>

Die Labels **threat** und **menace** werden in der Klassifikation der Sprechhandlungen nach Searle zu den Kommissiva gezählt. In realer Kommunikation ist die Drohung in der Regel aus dem Inhalt der direkten Rede im jeweiligen Kontext zu erschließen. Da Sprecher ihre Drohung nicht mit den Worten „I threat you that [...]“ einleiten, werden ein entsprechender Tonfall und die Stimmqualität verstärkend eingesetzt, um die Wirkung der Drohung zu erhöhen. Diese Verbindung zeigt sich auch ganz deutlich an den Beispielsätzen der Wörterbücher: „*His voice sounded threatening*“ (DCE) oder „*There was menace in his voice*“ (DCE). Zwar können auch Gesten drohend wirken, doch scheint diese Sprecherintention hauptsächlich über die Stimme kommuniziert zu werden.

In geschriebenen Texten wird diese paralinguistische Ausprägung durch markierte Stimmangaben ersetzt. Akustische Merkmale eines drohenden Tons könnten eine reduzierte Tonhöhe, d.h. tieferes Sprechen, sowie lauterer und schnellerer Sprechen sein. Aber auch gegenteilige Ausprägungen sind denkbar, denn ANGER, die Grundlage eines drohenden Tons, kann auch durch besonders leises und langsames Sprechen ausgedrückt werden. Außerdem kann mit diesem Tonfall eine Anspannung des gesamten Vokaltrakts verbunden werden, die sich in einer harschen, rauhen Stimmqualität niederschlägt. Insgesamt läßt sich, wie so oft, kein eindeutiges Lautbild festlegen, so daß die Interpretation leserabhängig ist. Alle Korpusbelege verwenden das Label **menacing** bzw. seine Adverb- und Nominalvariante ohne eine weitere

Erläuterung des Stimmklangs anzufügen, so daß hier keine Informationen zur lautlichen Ebene entnommen werden können.

Korpusbeispiele

In GOW 473 zeigt die Wiederholung des Imperativs „Give him one, Ruthie“ mit umgedrehter Wortstellung – dem initialen Vokativ „Ruthie!“ und der Nachdrücklichkeit verleihenden Nennung des Personalpronomen „You“ – bereits, daß sich der Befehlston verschärft hat und das Strenge und Drohende der Worte zum Vorschein kommt¹⁰. Die explizite Nennung des **threat in Ma’s tone** verdeutlicht dem Leser das Gemeinte, so daß die Metasprache auch als Leserleichterung zu werten ist.¹¹

“Give him one, Ruthie” “Leave him find his own. This here’s mine.” “Ruthie! You give him one.”	Ruthie had heard the	threat	in Ma’s tone	And changed her tactics. “Here,” she said with elaborate kindness. “I’ll stick on one for you.”	GOW 473
--	----------------------	---------------	--------------	---	---------

Als Synonym zu **threat** steht das Nomen **menace**. In UJW 166 wird neben dem kurzen Aussagesatz wiederum ein Imperativ modifiziert. Gleichzeitig wird die Abruptheit und Stärke des drohenden Tons durch die Nennung seines Effekts auf die Sprecherin selbst, untermauert. Der Kommentar **struck cold even to her own ears** zeigt, daß die Stimmproduzentin selbst überrascht ist, das metaphorische Label **cold** steht hier in seiner typischen negativen Bedeutung als Zeichen von Unfreundlichkeit.

Der Leser wird an dieser Stelle in die Gedankenwelt der Figur geführt, wodurch er die Spannung der Szene unmittelbar nachvollziehen kann. Die Stimmdarstellung hat also hier die Aufgabe, die Leserwahrnehmung zu steuern.

‘It’s loaded. Go away at once or I’ll shoot.’ The	menace	in her voice	struck cold even to her own ears.	UJW 166
---	---------------	--------------	--	---------

¹⁰ Der Imperativ mit vorangestelltem *you* wirkt sehr unhöflich und scharf.

¹¹ Bei einem Autor wie Hemingway, der die Metasprache auf ein Minimum beschränkt, was als Teil seiner *iceberg-technique* zu verstehen ist, würde die Stimmangabe mit Sicherheit fehlen. Dort ist der Leser gezwungen durch die direkte Rede und vor allem durch seine eigene Interpretation des Gesagten, die Stimmungen der Figuren und die Bedeutung der Repliken zu entschlüsseln.

In BACH 196 verzeichnet die Metasprache einen Stimmwechsel. Der Tonfall des Sprechers Martin nimmt im Verlauf des Sprechens einen drohenden Ton an. Wie in GOW 473 beginnt die direkte Rede auch hier mit einem Vokativ, „Mrs Flower“. Offensichtlich wirkt eine Drohung durch die direkte Ansprache mit Namensnennung besonders stark. Hier liegt jedoch im Gegensatz zu den beiden ersten Beispielen kein Imperativsatz, sondern ein einfacher Aussagesatz vor, der ohne den metasprachlichen Kommentar nicht als Drohung zu identifizieren wäre. Die der direkten Rede, die im Rahmen einer Gerichtsverhandlung gesprochen wird, folgende Verb-Adverb-Verbindung **said nastily** ist als Bewertung der Sprechereinstellung zu betrachten. Durch den gehässigen Ton zeigt er seine Verachtung für die belanglosen Aussagen der Zeugin, und offenbart somit, daß er die Geduld verliert.

Martin's	tones	became	menacing	as she muddled on. 'Mrs Flower, I am going to call an expert,' Martin said nastily to his witness, 'who will swear that this letter is a forgery. Are you suggesting that he is mistaken?'	BACH 196
----------	-------	--------	----------	---	-------------

GARP 270 verzeichnet wie UJW 166 den Effekt, den der drohende Ton auf den Hörer hat. Er führt dazu, daß der Hörer zurückweicht, also die räumliche Distanz zwischen ihm und dem Sprecher erhöht bzw. die Berührung des Sprechers beendet. („[...] Garp gently shakes him by the shoulder“). Ein drohender Tonfall kann also dazu eingesetzt werden, die genormte Individualdistanz wiederherzustellen. Das Label **threatening** wird in diesem Beispiel jedoch durch **foolishly** prämodifiziert. Diese negative Wertung ergibt sich aus der absurden Gesamtsituation, die typisch für Irvings oft verworrene und blumige Fantasie ist.¹²

The kid shuts his eyes, appears to meditate . [...] 'Where are your clothes?' Garp asks the boy. Perhaps he's seventeen or eighteen, Garp thinks. [...] The boy dreams on and Garp gently shakes him by the shoulder. 'Don't touch me, man,' the boy says, eyes still closed . There is something	foolishly	threatening	in his voice that makes Garp draw back and look at Mrs Ralph. She shrugs.	GARP 270
--	-----------	-------------	--	-------------

¹² Die Titelfigur Garp möchte in dieser Szene seinen Sohn Duncan bei der Mutter von Duncans Freund, Mrs Ralph, abholen. Dort trifft er auf den im Vergleich zu Mrs Ralph extrem jungen „Geliebten“, der hier nackt, mit geschlossenen Augen, in einer Art meditativen Zustand beschrieben wird. Die Drohung wirkt deshalb **foolishly**, da der Zustand des Sprechers keine typische „Ausgangsbasis“ für eine Drohgebärde ist.

In BNW 229 müssen Adverb und Adjektiv als gleichwertige Stimmkomponente gewertet werden, so daß eine Sowohl-als-auch-Relation entsteht. Die Stimme zeigt gleichzeitig drohende und verächtliche Züge. Hier könnte genauso gut eine additive Kombination aus **menacing and derisive** stehen.

Auffallend ist an diesem Textausschnitt, daß der Leser sich nur auf den metasprachlichen Kommentar stützen kann, da die Worte der direkten Rede in einer für den Roman entworfenen Kunstsprache nicht verständlich sind. Huxley spiegelt hier das Phänomen wieder, daß allein aufgrund der Stimme und des Tonfalls ein Verstehen von Stimmungen und Einstellungen des Sprechers möglich ist.

'Kohakwa iyathtokyai!	The tone was	menacingly	derisive.	BNW 229
-----------------------	--------------	-------------------	------------------	---------

17.3. Stimmangaben mit Expressiva

17.3.1. Entschuldigende Stimme: *apologize*

	OED	DCE	ALD
apologize	To speak in, or serve as, justification, explanation, or palliation of a fault, failure, or anything that may cause dissatisfaction; to offer defensive arguments; to make excuses. Also in modern usage: To acknowledge and express regret for a fault without defence, by way of reparation to the feelings of the person affected.	to tell someone that you are sorry that you have done something wrong <i>apologetic:</i> showing or saying that you are sorry that something has happened, especially because you feel guilty or embarrassed about it	make an apology; say one is sorry 2000 to say that you are sorry for doing sth wrong or causing a problem

Entschuldigungen werden zum einen durch ihren Wortinhalt vermittelt, der z.B. Floskeln wie „I'm sorry“ oder „I beg your pardon“ beinhalten kann, zum anderen können sie auch durch die Art der Stimme und des Tonfalls formuliert werden. Auch für das Label **apologetic** gibt es keine eindeutige lautliche Umsetzung. Vorstellbar wäre eine schnellere Sprechweise, die das Unangenehme der Situation zeigt, sicherlich wird aber mit einer eher leisen Stimme gesprochen, da diese ein Signal der Unterordnung ist.

In den Korpus-texten tritt das Label **apologetic/apologetically** recht häufig auf. In allen Fällen modifiziert es eine neutrale Satzaussage, so daß ohne den metasprachlichen Kommentar der Leser das Gesagte nicht als Entschuldigung identifizieren könnte.

Korpusbeispiele

So bekommt der Aussagesatz „Richard will be asking you something“ in BA 276 durch den Zusatz **His tone was apologetic** eine andere Äußerungsbedeutung, die einer Entschuldigung, und damit einen Gesamtsinn, der ohne die pragmatische Komponente in der Metasprache vom Leser in dieser Form nicht zu verstehen wäre.

Allein durch diesen metasprachlichen Zusatz gelingt der Autorin an dieser Stelle die psychologische Durchleuchtung des Sprechers, der seine Firma und seine Familie vor dem finanziellen Ruin retten möchte, indem er die älteste Tochter mit einem gutsituierten Industriellen verheiratet, dabei aber genau weiß, daß er ihr Lebensglück damit zerstört.

“Richard will be asking you something,” said Father to me.	His tone was	apologetic.	BA 276
--	--------------	--------------------	--------

Auch in den folgenden Beispielen werden Aussagesätze in der direkten Rede, bzw. die indirekte Rede in THER 290, durch das Adverb **apologetically** in ihrer Aussage verändert. Die paralinguistische Komponente bestimmt dabei die Gesamtbedeutung.

He said	apologetically	that I couldn’t stay in the <i>refugio</i> because I was travelling by car [...]	THER 290
‘Of course everyone has to come,’ said Harriet, weeping – and ran out of the room. ‘It’s very important to her,’ said David	apologetically.	‘And not to you?’ This was sarcastic.	FC 33
Lennie looked sadly up at him. “They was so little,” he said,	apologetically.		OMAM 17
“Come boy. Come on, boy,” he said gently. And he said	apologetically	to Candy, “He won’t even feel it.” Candy did not answer him.	OMAM 63
CARR (<i>Languidly</i>): I’m not sure that I’m much interested in your views, Bennet. BENNET	(<i>Apologetically</i>):	They’re not particularly interesting sir. However, there is a more extreme position put forward by the Bolshevik party. [...]	TRAV 14

In GM 25 reagiert Laura auf den vorhergegangenen Turn ihrer Mutter „Girls that aren’t cut out for business careers usually wind up married to some nice man. [...] Sister, that’s what you’ll do!“. Ihr Gegenargument „I’m – crippled“ zeigt, daß sie es aufgrund ihrer Behinderung für unmöglich hält zu heiraten. Durch den Gedankenstrich wird deutlich, daß sie das Wort „crippled“ nur zögerlich hervorbringen kann. Dieses Zögern kann als Angst interpretiert werden, die in der Metasprache als *frightened* auftritt. Zudem wird das Gesagte noch durch *apology* modifiziert. Offenbar fühlt sich Laura für ihre Gehbehinderung verantwortlich und empfindet den Impuls, sich dafür und für ihre eingeschränkten Chancen auf dem „Heiratsmarkt“, entschuldigen zu müssen.

Die situationelle Stimmangabe verweist damit auf grundlegende Charaktermerkmale und die komplexen psychischen Probleme der Figur.

LAURA	[in a tone of	<i>frightened</i>	<i>apology</i>]	I’m – crippled.	GM 25
-------	---------------	-------------------	------------------	-----------------	-------

In der Kombination DD 129 wird *apologetic* durch das Adverb *ruefully* prämodifiziert. Es besteht hier eine semantische Verbindung zwischen den beiden Labels, da die Merkmale [regret] und [sorrow] in *rueful* mit *apologetic* verbunden sind, denn eine Entschuldigung setzt ein Bereuen voraus. Hilfreich erscheint hier die Definition des *Collins Advanced Learner’s Dictionary*: „if someone is rueful, they feel or express regret or sorrow in a quiet and gentle way“, denn diese Definition setzt auch einen Rahmen für den Klang der Stimme, der durch die Marker [quiet] und [gentle] festgelegt ist. Eine solche Stimmqualität ist demnach von geringer Lautstärke und zeigt eine sanfte, d.h. angenehm modulierte Stimme, die frei von unangenehmen Geräuschkomponenten ist.

In dieser Romanszene werden dem Leser die Gedanken der Figur präsentiert, die sich um die Abschiedsworte seiner Frau drehen. Diese setzt ihre Stimmqualität bewußt ein, um zu signalisieren, daß die Schuld für das Scheitern der Ehe ganz auf ihrer Seite liegt. Die Stimme unterstützt dabei die verbale Ebene.

He saw again in memory that transformed laughing face, heard her	<i>ruefully</i>	<i>apologetic</i>	voice.	‘It’s the real thing this time, darling. I never expected it and I can still hardly believe it. Try not to feel too badly, it isn’t your fault. There’s nothing to be done.’	DD 129
--	-----------------	-------------------	--------	--	--------

17.3.2. Beschwerende Stimmen: *complain*

	OED	DCE	ALD
complain	To give expression to sorrow or suffering . To give expression to feelings of illusage, dissatisfaction, or discontent ; to murmur, grumble .	to say that you are annoyed, not satisfied, or unhappy about something or someone	say that one is dissatisfied, unhappy , etc. 2000 say that you are annoyed, unhappy or not satisfied about sb/sth

Mit dem Label **complaining** wird eine zugrundeliegende Unzufriedenheit ausgedrückt. Dies bedeutet, daß hinter dem Klagen und den Beschwerden die Emotionen ANGER oder SADNESS stehen, was sich in den Definitionen deutlich an den Markern [annoyed] und [unhappy] ablesen läßt. Es handelt sich bei dem Verb **complain** um ein Sprechhandlungsverb, das ebenfalls den Expressiva zugeordnet werden kann, die „den Zweck [haben], eine Einstellung des Sprechers zur Proposition auszudrücken“¹³.

Der Klang einer **complaining voice** wird wohl durch eine insgesamt erhöhte Tonlage charakterisiert sein, und sich in einer auf- und absteigenden Tonhöhenkurve, also *rise-falls*, manifestieren. Vorstellbar ist auch ein schriller Stimmtön, der die Verärgerung des Sprechers anzeigt.

Korpusbeispiele

Am Beispiel JLC 203 zeigt sich ganz deutlich, daß der Aussagesatz „Crab isn’t Chinese“ ohne das sprechhandlungsmarkierende Label **complaining** für den Leser eine völlig neutrale Bedeutung hätte. Erst durch die Verschriftlichung der paralinguistischen Elemente wird die Gesamtbedeutung, die die Sprecherin vermitteln möchte, deutlich. Durch ihren Tonfall kritisiert Waverly indirekt das unhöfliche Verhalten ihrer Auntie Lindo gegenüber Rich. Nicht das Gesagte, sondern nur die Stimme drückt hier die Einstellung der Sprecherin aus. Dabei ist der Marker [annoyed] aktiviert.

Zudem scheint es sich hier um eine typische Stimmqualität zu handeln, die die Sprecherin schon als Kind eingesetzt hat, um ihr Mißfallen auszudrücken. Darauf verweist der anschließende Textteil: „It was amazing how Waverly still sounded the way she did [...]“. Dem

¹³ Bublitz, 110

Leser wird durch die subjektive Perspektive der Ich-Erzählerin gleichzeitig eine negative Charakterwertung und ein Hinweis auf das gespannte Verhältnis der beiden Figuren vermittelt.

<p>Auntie Lindo nodded her head, as if the color were worth this price. And then she pointed her crab leg toward her future son-in-law, Rich, said, "See how this one doesn't know how to eat Chinese food." "Crab isn't Chinese," said Waverly in her</p>	<p>complaining</p>	<p>voice.</p>	<p>It was amazing how Waverly still sounded the way she did twenty-five years ago, when we were ten and she had announced to me in that same voice, "You aren't a genius like me."</p>	<p>JLC 203</p>
--	---------------------------	---------------	--	--------------------

17.3.3. Protestierende Stimme: *protest*

	OED	DCE	ALD
<p>protest</p>	<p>Nomen protest: The expressing of dissent from, or rejection of, the prevailing social, political, or cultural mores.</p>	<p>to say that you strongly disagree with or are angry about something because you think it is wrong or unfair</p>	<p>express strong disagreement or disapproval about (sth)</p> <p>2000 to say or do sth to show that you disagree with or disapprove of sth, especially publicly</p>

Zu den Verben, die eine expressive Sprechhandlung ausdrücken, gehört auch **protest**. In den Korpus-texten finden sich an einigen Stellen Stimmen, die explizit mit diesem Verb oder einer verwandten Form gekennzeichnet werden, die also eine Protest- oder eine vorwurfsvolle Haltung des Sprechers verdeutlichen.

Will ein Sprecher Protest ausdrücken, so wird sich dies wohl in einer erhöhten Lautstärke ausdrücken. Möglich ist auch ein Anstieg der Stimmhöhe.

Korpusbeispiele

Interessant ist das Beispiel GM 75 deshalb, weil es den Beweis liefert, daß allein die Stimmqualität Bedeutung trägt. Die Ausrufpartikel „Aw-“ könnte ebensogut Erstaunen oder Schmerz ausdrücken. Dem Leser des Stücks wird die tatsächlich gemeinte Bedeutung durch die Metasprache vermittelt, der Schauspieler auf der Bühne hingegen muß den „richtigen Ton treffen“.

JIM [<i>wistfully</i>]: I sang the baritone lead in that operetta LAURA [<i>raptly</i>]: So – beautifully! JIM	[<i>protesting</i>]:	Aw –	GM 75
--	------------------------	------	-------

In UJW 172 ist die Verbindung von markiertem Sprechverb **cried out** und dem in der Präpositionalphrase enthaltenen Label **passionate protest** zu beachten. Durch die adjektivische Prämodifikation **passionate** wird die Art des Protestes bestimmt und verstärkt. Ein solcher Protest kann nicht oder nur sehr unglaubwürdig mit einem neutralen Sprechverb wie **said** verbunden werden, deshalb unterstreicht die vorliegende Kombination nochmals die emotionale Intensität des Ausbruchs der Figur, die dadurch als impulsiv charakterisiert wird.

Suddenly Cordelia could no longer bear this cynical antiphony. She	cried out	in	passionate	protest.	UJW 172
--	------------------	----	-------------------	-----------------	---------

Der Protest der Figur und die dazugehörige Stimmqualität **in a voice of amazed distress** wird in BNW 81 sowohl im vorhergehenden narrativen Text „Lenina was shocked by his blasphemy.“ und in der zur Markierung gehörenden Objektsprache „Bernard! How can you?“ – dem Ausruf und der entsetzten Frage – vorbereitet. Es besteht also eine semantische Relation zwischen den Begriffen „shocked“, **protested** und **amazed distress** in der Metasprache und zwischen diesen und der direkten Rede.

Die Sprecherin Lenina zeigt sich über Bernards vorausgehende Aussage, die die gesamte Gesellschaftsstruktur der *Brave New World* in Frage stellt, geschockt. Insofern ist die Stimmdarstellung, wie an anderen Romanstellen auch, ironisch zu verstehen, da Lenina als prototypische Vertreterin der Gesellschaft solchen Gedankengänge nur mit Entsetzten und Erschütterung begegnen kann.

‘Yes, I know,’ said Bernard derisively . ‘ “Even Epsilons are useful”! So am I. And I damned well wish I weren’t!’ Lenina was shocked by his blasphemy . ‘Bernard!’ ‘How can you?’	she protested	in a voice of	amazed distress.	BNW 81
---	----------------------	---------------	-------------------------	-----------

17.3.4. Vorwurfsvolle Stimme: *reprove*, *reproach*

	OED	DCE	ALD
reprove	To reprehend, rebuke, blame, chide, or find fault with (a person).	to criticize someone for something that they have done	blame or rebuke sb; censure 2000 to tell sb that you do not approve of sth that they have done
reproach	To upbraid, reprove, or rebuke (a person);	to blame or criticize someone in a way that shows you are disappointed at what they have done	criticize sb/oneself, esp for failing to do sth 2000 to blame or criticize sb for sth that they have done or not done , because you are disappointed in them

In den Bereich der expressiven Sprechakte gehören auch solche Angaben, die eine vorwurfsvolle Haltung des Sprechers formulieren. In den Korpus-texten treten die nominalen Labels **reprove** und **reproach**, sowie die adjektivische Entsprechungen **reproachful** auf.

Eine als Vorwurf intendierte Äußerung ist vor allem an der Stimmqualität bzw. am Intonationsverlauf zu erkennen, denn „reproach activity is primarily contextualized prosodically.“¹⁴ Günthner spricht hier von „affect-marked intonation“¹⁵. Akustisch drückt sich der vorwurfsvolle Ton durch zunehmende Lautstärke, erhöhtes Sprechtempo und *rise-falls* aus.¹⁶

Korpusbeispiele

In den Beispielen MRRIP 85 und TSOP 122 wäre der Vorwurf des Sprechers ohne den metasprachlichen Zusatz nicht leicht zu erkennen. Im ersten Beispiel könnte der vorwurfsvolle Ton aus dem mit „At least“ beginnenden Aussagesatz herausgelesen werden, der im Deutschen mit „Wenigstens ist [...]“ wiedergegeben wird. Hier zeigt sich bereits eine gewisse Unzufriedenheit des Sprechers, die aber durch den **reproachful tone** wesentlich stärker herausgearbeitet wird.

‘And Cannes. I’d like to see Cannes as long as I’m this far. At least Cannes is France,’	he added on a	reproachful	note.	MRRIP 85
--	---------------	--------------------	--------------	----------

¹⁴ Günthner, „The prosodic contextualization of moral work: an analysis of reproaches in ‘why’-formats”, 272.

¹⁵ *ibid.*

¹⁶ Vgl. Günthner, 289

In TSOP 122 besteht die direkte Rede aus einem auffordernden Imperativ. Hier läßt sich anhand der Objektsprache keine vorwurfsvolle Note ausmachen, der metasprachliche Kommentar ist unbedingt notwendig. Der Sprecher Burne in *This Side of Paradise* zeigt damit sein Unverständnis darüber, daß Amory seine Begeisterung für die „heavily bearded, shaggy celebrities – Tolstoy, Whitman, Carpenter [...]“ nicht teilt. Somit ergibt sich die Bedeutung des vorwurfsvollen Tons nur aus dem Textzusammenhang.

<p>‘Oh, yes – I’ll show you,’ and Burne pulled out of his desk a photographic collection of heavily bearded, shaggy celebrities – Tolstoy, Whitman, Carpenter, and others. ‘Aren’t they wonderful?’ Amory tried politely to appreciate them, and gave up laughingly. ‘Burne, I think they’re the ugliest-looking crowd I ever came across. They look like an old man’s home.’ ‘Oh, Amory, look at that forehead on Emerson; look at Tolstoy’s eyes.’</p>	His tone was	reproachful.	TSOP 122
--	--------------	---------------------	-------------

Erscheinen in den Korpustexten die Nomen **reprove** und **reproach**, so steht vor ihnen immer ein modifizierendes Adjektiv, daß die Art und Weise des Vorwurfs semantisch eingrenzt und verändert.

In DR 211 erfährt **reproach** durch das Adjektiv **mild** eine Abschwächung, so daß dem Adjektiv hier die Funktion eines Downtoners zukommt. Der Aussagesatz „You don’t have to threaten me” fungiert hier bereits wie eine Mischung aus Imperativ und verstecktem Vorwurf, der dem Leser aber mittels des metasprachlichen Kommentars nochmals vor Augen geführt wird.

‘You don’t have to threaten me,’	he said in	mild	reprove	‘I’m only trying to do what’s best.’	DR 211
----------------------------------	------------	-------------	----------------	--------------------------------------	--------

Ähnliche Konstruktionen, bei denen das prämodifizierende Adjektiv zu einer Abschwächung des Vorwurfs führt finden sich in den folgenden Beispielen. Auch in ihnen sind **gentle** bzw. **faint** als eine Art Downtoner zu verstehen.

In BACH 72 kann man allein aus der Verabschiedungsformel „Good night“ mit den anschließenden Vokativen nicht auf einen vorwurfsvollen Ton schließen. Hier ist der Kontext unbedingt notwendig. Mit dem Stimmtton reagiert der Sprecher Eccie auf das beleidigende Verhalten Walters, der ihm jeglichen Kunstverstand abspricht. Es ist auch in diesem Beispiel interessant zu sehen, wie viel mehr Informationen über den nonverbalen Kommunikationskanal des Stimmklanges als über den verbalen Kommunikationskanal des Wortinhalts vermittelt werden.

Walter took from his pocket the five pounds that he had borrowed from Francis Eccles. 'I'll give you this back,' he said, 'before I'll admit you know anything about painting, Eccie.' Eccie said 'Good night, Chloe. Good night Matthew.'	in a tone of	gentle	reproach	and left. 'That was mean of you, Walter,' Chloe said.	BACH 72
---	--------------	---------------	-----------------	--	------------

In CP 89 ist die Aussage Busbys aufgrund der Satzbedeutung ebenfalls nicht als Vorwurf zu erkennen. Allerdings kann hier aufgrund der Situation erschlossen werden, daß die Aussage als Vorwurf gemeint ist. Die Fragen des Gesprächspartners nach der normabweichenden Sprechweise einer dritten Person, tragen einen hämischen und gehässigen Zug, auf den der Sprecher nicht direkt mit Worten verteidigend oder maßregelnd eingreift, sondern seinen Vorwurf nur durch seine Stimme hervortreten läßt.

'Has he got a cleft palate or something? Or is it that moustache getting between his teeth when he talks?' Busby stepped out faster. 'He's a great man, really, you know,' he said	with	faint	reproach.	CP 89
---	------	--------------	------------------	-------

17.3.5. Anklagende Stimme: *accusing*

	OED	DCE	ALD
accuse/ accusing	To charge with a fault ; to find fault with, blame , censure	an accusing look from someone shows that they think that you have done something wrong	say that sb has done wrong , is guilty (of sth) or has broken the law 2000 showing that you think sb has done sth wrong : <i>an accusing look/finger/tone</i>

In den Bereich der expressiven Sprechhandlungen und in semantischer Verbindung zu den Labels **reproach** und **reprove** stehen das adjektivische **accusatory** sowie die adverbiale Entsprechung **accusingly**. Sowohl der Blick als auch bestimmte Gesten und die Stimme einer Person können eine anklagende Note haben, beide Kollokationen sind im ALD („*an accusing look/finger/tone*“) verzeichnet.

Auch hier ist es aufgrund mangelnder Beispiele, die das pragmatische Label in Verbindung zu Klanglabels setzen, eine lautliche Interpretation schwierig, doch wären eine erhöhte Lautstärke, hohe Tonlage und ähnliche *rise-falls* wie bei **reprove** und **reproach** denkbar.

Korpusbeispiele

In OMAM 99 lässt sich bereits durch den Inhalt der Objektsprache ein Vorwurf an die Hörerin erkennen. Da diese verheiratet ist, wird ein „foolin’ around with other guys, causin’ trouble“ als moralisch verwerflich erachtet. Der Vorwurf wirkt durch den anaphorischen Satzbeginn besonders eindringlich, mit dem der Sprecher die Hörerin direkt anspricht. Die adverbiale Stimmbeschreibung **accusingly** dient hier dazu, den vorwurfsvollen Charakter der Rede nochmals herauszustellen.

Der Text beschreibt mit „The girl flared up“ sehr schön den Effekt dieser Anklage. Durch die Veränderung der Gesichtsfarbe zeigt sich auf nonverbaler Ebene, daß die kommunikative Absicht der Sprecherin Wirkung zeigt, denn das Erröten als Zeichen der Scham und indirektes Eingeständnis der Schuld ist als Reaktion auf die Anklage zu verstehen.

He said	accusingly,	“You gotta husban’ . You got no call foolin’ aroun’ with other guys, causin’ trouble.” The girl flared up.	OMAM 99
---------	--------------------	---	---------

In THER 165 wird der Vorwurf durch den Downtoner *almost* abgeschwächt. Hier besteht zudem keine logische Verbindung zwischen dem Aussagesatz „You’ve changed your car“ und dem vorwurfsvollen Ton. Ohne die metasprachliche Modifikation würde der Satz als reine Feststellung gelten.

In dieser Szene entsteht durch die Belanglosigkeit der Aussage und dem nicht angemessenen vorwurfsvollen Ton eine gewisse Komik, die sich dem Leser aufgrund seines Textwissens erschließt. Die Sprecherfigur kehrt nach Jahren nach Los Angeles zurück, um mit einer ehemaligen Arbeitskollegin eine Affäre „nachzuholen“, die er damals ablehnte. Da in seiner nostalgischen Erinnerung ihr damaliges Auto fest mit der Person verankert ist, ist für den Leser, dem die innersten Gedanken der Figur zugänglich sind, der vorwurfsvolle Kommentar nicht wie für die Hörerin völlig kontextlos. Da der Leser einen Informationsvorteil gegenüber der Ich-Erzählerin hat, kann er den Tonfall des Sprechers mit Sinn füllen, und die Ironie, mit der die sprechende Figur belegt wird, verstehen.

He said,	almost	accusingly,	“You’ve changed your car” and I said “Welcome back to L.A.”	THER 165
----------	---------------	--------------------	---	-------------

Die Stimmbeschreibung DD 93 arbeitet mit einem Vergleich, der sich aus stereotypen Vorstellungen nährt. Der anklagende Ton der Sprecherin, der sich aus der Situation der wartenden Abendgesellschaft und der direkten Rede mit der „obvious question“ erschließen läßt, wird durch den Vergleich mit dem Ton einer **peevish wife** in seiner Wirkung verstärkt. Durch den intensivierenden Vergleich wird die Unverhältnismäßigkeit des Tons in bezug auf die recht unbedeutende Sachlage deutlich.

Indirekt steht diese Szene für eine negative Bewertung des Verhaltens der Figur, so daß auch hier letztlich eine Charakterisierung vorgenommen wird.

‘Where have you been? We waited dinner for forty minutes.’ It was Hilary Robarts who asked the obvious question	sounding	as accusatory	as a peevish wife.	DD 93
---	-----------------	----------------------	---------------------------	-------

Die Stimmbeschreibung **mildly accusatory** aus BEL 122 bezieht sich vor allem auf die *tag-question* im Fragesatz der direkten Rede „You want cider or don’t you?“. Der anklagende Ton ist durch das Adverb **mildly**, das hier die Rolle eines Downtoners übernimmt, abgeschwächt. Diese Abtönung wird durch die exakte Wiederholung des Adverbs als Ein-Wort-Satz verstärkt. Die Autorin betont damit, daß der anklagende Ton den Worten nur in Ansätzen zu entnehmen ist. Dennoch ist er vorhanden und findet seinen akustischen Ausdruck im Intonationsverlauf der *tag-question* „don’t you?“, der hier mit einem *low fall* wiedergegeben wird¹⁷. Dieser *low fall* verlangt vom Hörer Zustimmung, wirkt also nicht besonders freundlich und kann auch den anklagenden Tonfall wiedergeben.

In der Stimmqualität offenbart sich die Unsicherheit der Sprecherin, die im anschließenden Kommentar beschrieben wird. Die Sprecherin ist zwischen Höflichkeit und Mißtrauen gegenüber ihrer Hörerin hin- und hergerissen. Die Textstelle vermittelt parallel durch Stimmbeschreibung und explizite Beschreibung des Gefühlszustandes Einblick in die seelische Verfassung der Sprecherin. Die Stimmbeschreibung gibt an dieser Stelle die fast unheimliche Stimmung wieder, die in *Beloved* durch das Auftreten der gleichnamigen Figur einzieht. Dem Leser wird diese Spannung auch durch die Beschreibung von Denvers Stimme vermittelt.

“You the one thirsty. You want cider or don’t you?” Denver’s voice is	mildly	accusatory.	Mildly.	She doesn’t want to offend and she doesn’t want to betray the panic that is creeping over her like hairs.	BEL 122
---	---------------	--------------------	----------------	---	---------

¹⁷ Vgl. Gimson, 246: „Such tags have two common alternatives, a falling tone (high fall or low fall) or a rising tone (usually a low rise). Both types of tone expect agreement, the fall demanding it, the rise leaving open the possibility of disagreement.”

17.4. Stimmangaben mit Deklarativa

17.4.1. Institutionalisierte Kommunikationssituation: *confession*, *benediction*

Das Korpus weist zwei Stimmbeschreibungen auf, bei denen auf institutionalisierte Kommunikationssituationen Bezug genommen wird, die gleichzeitig mit deklarativen Sprechhandlungen verbunden sind. Dabei werden **confession** und **benediction** eingesetzt. Es handelt sich in beiden Fällen um Lexeme, die ursprünglich dem kirchlich-religiösen Bereich entnommen sind.

So wie man für eine Vorlese- oder Zitierstimme seine normale Sprechstimme abändert, so geschieht dies auch bei einer Stimme, mit der man ein Bekenntnis ablegt oder eine Segnung ausspricht. Die Stimme wird dabei sicherlich tiefer bzw. höher und langsamer, bei **benediction** kommt noch der typische „feierliche“ Ton hinzu, weshalb das Label **solemn** hier einbezogen wird.

Korpusbeispiele

In dem Korpusbeispiel OMAM 54 wird ein Stimmwechsel verzeichnet. Dabei verändert sich der Stimmtone so, daß er an eine **confession** erinnert. Indirekt wird hier ein Vergleich mit der institutionalisierten Kommunikationsform der Beichte gezogen, die ein leises Sprechen mit tieferer Stimmlage suggeriert. Damit wird das Vertrauensverhältnis zwischen Beichtvater und Beichtendem, aber auch eine reuige Haltung ausgedrückt, da leises Sprechen häufig ein Zeichen von Unterordnung ist.

In dieser Szene wirkt der Bericht aus der Vergangenheit des Sprechers George in seinem Verhältnis zu dem geistig behinderten Freund Lennie vor allem aufgrund des Tonfalls wie eine Beichte. Er gesteht damit sein unrechtmäßiges Verhalten ein und zeigt seine Reue.

George's voice	was taking on	the tone of a	confession	“Tell you what made me stop that. One day [...] I turns to Lennie and say, ‘Jump in.’ An’ he jumps. Couldn’t swim a stroke. He damn near drowned before we could get him . An’ he was so damn niche to me for pullin’ him out. Clean forgot I told him to jump in. Well, I ain’t done nothing like that no more.”	OMAM 54
----------------	----------------------	---------------	-------------------	---	---------

Ebenfalls eine institutionalisierte Kommunikationsform, die ebenfalls im kirchlichen Rahmen stattfindet, wird durch **benediction** benannt. Man erinnert sich sofort an den Klang der Stimme eines Geistlichen bei der Segnung der Gemeinde, bei der der Sprecher von seiner natürlichen Tonhöhenlage nach oben abweicht, lauter und langsamer spricht. Dadurch wird ein feierlicher, würdevoller Eindruck vermittelt.

In der Szene GOW 106 entbehrt der metasprachliche Kommentar **in the tone of a benediction** jedoch nicht einer gewissen Komik. Durch die Beschreibung der Figur Grampa als „titular head“ der Familie, der „the right of first comment, no matter how silly his old mind might be“ hat, wird ihm von vornherein die Fähigkeit entzogen, konstruktiv seine Meinung beizusteuern. Dementsprechend fällt sein Kommentar zu Charakter und Handlungsweise des Enkels sprachlich recht derb aus. Der Tonfall, der mit einem Segensspruch verglichen wird, ist der Thematik der Aussage nicht angepaßt. Genau aus dieser Diskrepanz zwischen Wortinhalt und Tonfall entsteht das komische Element der Szene, das aber von der angesprochenen Figur nicht wahrgenommen wird, da er das Kompliment mit einem leichten Erröten entgegennimmt.

Steinbeck zeichnet hier die Einfachheit und die Aufrichtigkeit der Figur, die Stimmdarstellung dient also letztlich einer positiven Charakterisierung.

Grampa was still the titular head, but he no longer ruled. [...] But he did have the right of first comment, no matter how silly his old mind might be. [...] “You’re all right, Al,” Grampa said. “I was a squirt jus’ like you, a-fartin’ aroun’ like a dog-wolf. But when they was a job, I done it. You’ve growed up good.” He finished in the	tone of a	benediction,	and Al reddened a little with pleasure.	GOW 106
--	-----------	---------------------	---	---------

An dieser Stelle kann auch das Label **solemnly** eingefügt werden, das dem würdevollen Ton, den **benediction** impliziert, sehr nahe kommt, da auch in der ALD-Definition „(of a religious ceremony or a formal occasion) performed in a serious way“ der offizielle und religiöse Rahmen anklingt.

In den Beispielen aus *Lodges Therapy* fällt auf, daß das Label hier als ironischer Erzählerkommentar zu verstehen ist, denn in beiden Fällen spricht der Obdachlose Graham, der dem Ich-Erzähler des Romans mit „I value my freedom“ und „I am the master of my fate“ seine sentenzartige Lebensphilosophie vermittelt. Der feierliche Ton und die Philosophie an sich ist dabei aber nicht ernst zu nehmen, da Graham wohl eher aus Scheu vor der Verantwortung eines geregelten Lebens auf der Straße lebt. Interessant ist der kohäsive Aspekt der Beispiele, denn dieselbe Stimmmarkierung tritt mit einem Abstand von gut hundert Seiten im

Roman auf. Die Reiteration zeigt, daß der feierliche Ton ein Charakteristikum des Sprechers darstellt, dem man mit einem Augenzwinkern begegnen muß.

I asked him why he didn't try and get a regular job, and he said	solemnly,	"I value my freedom."	THER 117
"I am the master of my fate," he said to me	solemnly	one day.	THER 216
This was Al's first participation in the conference. Always he had stood behind with the women before. And now he made his report	solemnly.	"She's old an' she's ornery," he said gravely.	GOW 105
THOMAS. [...]	[<i>Solemnly</i>]	This strike is no longer going with Chapel, look you! I have listened carefully, an' I have talked with her. [...]	STR 28

17.5. Stimmefekt und Perlokution

Eine Reihe von Stimmbeschreibungen macht Angaben zur Wirkung der Stimme, verzeichnen also den perlokutionären Effekt einer Sprechhandlung. Perlokutionäre Effekte sind nicht immer vorhersagbar, aber der Einsatz einer bestimmten Stimmqualität wird vom Sprecher häufig mit Blick auf einen gewünschten Effekt verwendet:

Saying something will often, or even normally produce certain consequential effects upon the feelings, thoughts, or actions of the audience, or of the speaker, or of other persons: and it may be done with the design, intention, or purpose of producing them [...]. We shall call the performance or an act of this kind the performance of a 'perlocutionary' act, and the act performed [...] a perlocution.¹⁸

Bis zu einem gewissen Grad ist der Hörer sicher manipulierbar, aber letztlich hat der Sprecher hinsichtlich der „Wirkung [...] keine absolute Kontrolle“¹⁹. Dennoch kann im Hinblick auf die Stimme die These aufgestellt werden, daß ein Sprecher eine bestimmte Stimmqualität x einsetzt um einen bestimmten Effekt y zu erreichen. So wird eine leise Stimme wohl eher dann eingesetzt werden, wenn es darum geht den Gesprächspartner zu beruhigen, eine laute Stimme hingegen, wenn der Gesprächspartner eingeschüchtert werden soll.

Der Effekt, den die Stimme auf den Hörer ausübt, kann mit einem Lexem bezeichnet werden, das den perlokutiven Effekt explizit benennt, so wie **soothing** oder **persuasive**; eine

¹⁸ Austin, 1975: 101; zitiert in Bublitz, 83

¹⁹ Bublitz, 84

andere Möglichkeit ist die, Effekte ausführlich zu beschreiben, da sie auf Hörerseite zu körperlichen Reaktionen oder zu bestimmten Handlungen führen können, die dem Leser mitgeteilt werden müssen. Die folgende Einteilung basiert darauf, ob der Effekt für den Hörer positiver oder negativer Art ist. Dadurch kann auch eine tieferliegende Beziehungsstruktur zwischen Figuren charakterisiert werdend.

17.5.1. Stimmen mit positivem Effekt

17.5.1.1. Tröstende, beruhigende Stimme: *comforte, soothe, reassure, placate*

	OED	DCE	ALD
comfort	To soothe in grief or trouble ; to relieve of mental distress ; to console, solace .	to make someone feel less worried, unhappy, or upset , for example by saying kind things to them or touching them	Nomen: help or kindness to sb who is suffering ; consolation 2000 to make sb who is worried or unhappy feel better by being kind and sympathetic towards them
soothe	To render (an animal, a person, the feelings) calm or quiet ; to restore to a normally peaceful or tranquil condition ; to mollify or appease .	to make someone feel calmer and less anxious, upset, or angry	make (a person who is distressed, anxious, etc) quiet or calm ; calm or comfort 2000 to make sb who is anxious, upset, etc. feel calmer
reassure	To restore (a person, the mind, etc.) to confidence .	to make someone feel calmer and less worried or frightened about a problem or situation	remove sb's fears or doubts ; make sb confident again 2000 to say or do sth that makes sb less frightened or worried
placate	To render friendly or favourable (one who is hostile or offended); to pacify, conciliate : to propitiate .	to make someone stop feeling angry	make (sb) less angry ; soothe or pacify 2000 to make sb feel less angry about sth

Bei den Verbdefinitionen fällt sofort auf, daß der Effekt durch die kausativen Verben [make] und [render] gekennzeichnet ist. Diese Verben sind ein Indiz für perlokutionäre Effekte. **Comfort, soothe** und **reassure** gehen dabei gegen die negativen Sprechergefühle an, die der emotionalen Basiskategorie FEAR, SADNESS und ANGER angehören. Die Definitionen tragen die

Marker [worried], [frightened], [unhappy] und [angry]. **Placate** ist hingegen auf die Emotion ANGER eingeschränkt

Wenn Menschen in realer Kommunikation trösten oder beruhigen, so geschieht dies aufgrund der gewählten Worte, aber auch die Stimme hat einen entscheidenden Einfluß auf die Wirkung. So stellt man sich eine **comforting** oder **soothing voice** mit reduzierter Lautstärke vor, sie kann sogar bis hin zu einer Flüsterstimme reduziert werden. Zudem schlägt der Tröstende eine tiefere Stimmlage an, das Sprechtempo ist verlangsamt und die Stimme wird eine melodieartige Modulation aufweisen. All dies sind Merkmale, die für die Ruhe des Sprechers stehen und gleichzeitig diese Ruhe auf den Hörer übertragen können. Als Marker dieser Stimmqualitäten können also [soft], [deep], [slow] und [modulated] angeführt werden. Für diesen Bereich gibt es auch einige Korpusbelege, die Perlokution und Stimmklang kombinieren, und so wichtige Hinweise auf das Zusammenspiel von Ursache und Wirkung geben.

Korpusbeispiele

Die Stimmangabe in DR 40 kombiniert den perlokutionären Effekt **comforting** mit einem sprecherbezogenen Label **elderly**, das die Stimme als die einer älteren Person erkennen läßt. Dabei gibt es keine kausale Verbindung zwischen den beiden Labels, die Fähigkeit zu trösten ist unabhängig vom Faktor Alter.

Die in der Objektsprache enthaltene Floskel „There, there,“ die zur Beruhigung des Gesprächspartners, insbesondere bei Kindern verwendet wird, und die Versicherung des Hörers „no need for embarrassment“ finden in der Metasprache durch das Label **comforting** nochmalige Verstärkung. Die Metasprache spiegelt also den Inhalt der Objektsprache wieder.

'There, there,'	said he in his	comforting,	elderly	voice	'no need for embarrassment. [...]	DR 40
-----------------	----------------	--------------------	----------------	-------	-----------------------------------	-------

In CP 105 geht der metasprachlichen Beschreibung **said** [...] **soothingly** eine Reihe von detaillierten Beschreibungen voraus, die die Aufregtheit und Unsicherheit der angesprochenen Figur verdeutlicht. Die Anmerkungen „watch out of the corner of his eye“, „his body maintained a stiff posture of umbrage“, „subsided slowly“ und „muttered sheepishly“ kennzeichnen das mimische, körperliche und stimmliche Verhalten der Figur O'Shea, die alle

seine peinliche Berührtheit – Zapp hat seine Nichte beim Lesen des *Playboy* überrascht – veranschaulichen. Die Aussage „That’s natural“ hat die Form einer Zustimmung zu den erklärenden Worten O’Sheas, zu der die Stimmqualität einen steigernden Beitrag leistet.

<p>[...] The doctor began to watch out of the corner of his eye, while his body maintained a stiff posture of umbrage. ‘Why don’t you siddown and watch?’ said Morris. O’Shea subsided slowly into his customary chair. ‘It’s nothing personal you understand, Mr Zapp,’ he muttered sheepishly. ‘But Mrs O’Shea would never let me hear the last of it if she found the girl reading that sort of staff. Bernadette being her niece, she feels responsible for the girl’s moral welfare.’ ‘That’s natural,’</p>	<p>said Morris</p>	<p>soothingly.</p>	<p>CP 105</p>
--	------------------------	---------------------------	-------------------

Auch in SNSM 180 ist schon das formelhafte „Never mind“ („used to tell sb not to worry or be upset“ ALD) vom Wortsinn her eine Beruhigung für den Sprecher. Mit dem entsprechenden Tonfall unterstreicht der Sprecher die Ehrlichkeit dieser Aussage und verstärkt durch den Einsatz paralinguistischer Mittel den beruhigenden Effekt beim Hörer.

<p>“Never mind,”</p>	<p>he said</p>	<p>soothingly,</p>	<p>“it’s all over now.”</p>	<p>SNSM 180</p>
----------------------	----------------	---------------------------	-----------------------------	-----------------

Eine Verstärkung der pragmatischen Labels ist durch Superlative möglich. Auffallend ist am Beispiel BA 403, daß der bewußte Stimmeinsatz der Ich-Erzählerin, **my best soothing tone**, besonders herausgestrichen wird. Diese Überbetonung kann von Leser so interpretiert werden, daß die Ich-Erzählerin ihren beruhigenden Worten „Look on the bright side“ selbst keinen Glauben schenkt, und sich selbst und ihre Schwester Laura einer Illusion hingibt. Dies geht mit der Gesamtsituation der Figuren im Roman *The Blind Assassin* konform, denn Atwoods Text ist als Lebensbeichte der Ich-Erzählerin zu verstehen, die sich und ihre Schwester aufgrund von Konventionen und äußeren Zwängen, aber auch aufgrund von persönlicher Feigheit, geopfert hat.

<p>“Look on the bright side,”</p>	<p>I said to Laura in my</p>	<p>best</p>	<p>soothing</p>	<p>tone.</p>	<p>BA 403</p>
-----------------------------------	------------------------------	--------------------	------------------------	--------------	---------------

Die folgenden Korpusbeispiele enthalten neben der Kennzeichnung des Stimmeffekts auch Hinweise auf den Stimmklang, der diesen Effekt auslöst. Wie das Beispiel AG 397 zeigt, kann auch eine monotone Stimme einen beruhigenden Effekt haben. Es widerspricht also der These, daß sich der perlokutionäre Effekt in einer ausgeprägten Stimmodulation zeigt. Offensichtlich

empfinden wir angenehme Töne als beruhigend, auch wenn sich deren Tonhöhe nicht verändert.

His voice has a	soothing	monotony.	AG 397
-----------------	-----------------	------------------	--------

In HAM 88 trägt die Stimme das Merkmal **quietly**, die leise Sprechweise ist also in der Tat Zeichen einer beruhigenden Stimme. Diese Lautstärke spiegelt sich zudem in **murmur** wieder, das aber zusätzlich für eine undeutliche Sprechweise steht. Im Gegensatz zu AG 397 wird hier die Stimme als **musical** bezeichnet, wobei durch das Possessivpronomen „his“ die Stimme als habituell markiert ist, d.h. die Tonhöhenvariation ist nicht Teil der Kommunikationsabsicht des Beruhigens, sondern Teil der permanenten Stimmqualität des Sprechers.

He sat down and talked	quietly , the	soothing	murmur	of his musical voice	audible in snatches to the people near by.	HAM 88
------------------------	----------------------	-----------------	---------------	-----------------------------	--	--------

Auch in GOW 195 ist es die reduzierte Lautstärke, die eine beruhigende Wirkung auf das klagende Kind ausübt. Es besteht kein semantischer Zusammenhang mit dem possessiven Genitiv **woman's**, das nur zur Sprecheridentifizierung eingesetzt wird.

Die Stimmangabe schafft zusammen mit **wailed** und **low song** eine Klangatmosphäre, in der der Leser eine außenstehende Perspektive einnimmt. Dabei tragen alle drei Lautbeschreibungen zur Melancholie der Szene bei, wie sie auch an anderen Stellen in *The Grapes of Wrath* auftritt.

In one of the tents a child wailed in complaint and a	woman's	soft	voice	soothed it	and then broke into a low song, "Jesus loves you in the night [...]"	GOW 195
---	----------------	-------------	-------	-------------------	--	---------

In DR 5 wird die Sprecherin durch das Label **female** identifiziert. Zudem geht mit **pleasant** eine positive Wertung der Stimmqualität voran. Ausgehend von der Wertung, wird ein dreifacher Effekt verzeichnet, der, eingebettet in einen Relativsatz, aus drei Labels in Verbform, besteht. Alle drei Verben stehen für das Beruhigen des Gesprächspartners, wobei **smoothed** and **soothed** beide mit „beruhigen“ wiedergegeben werden können, **petted** aber mehr die zärtlich-liebevolle Einstellung der Sprecherin herausstreicht.

Die Stimme wird an dieser Stelle akustisch zwar nicht näher beschrieben, aber es wird deutlich, daß nur eine als angenehm empfundene Stimme den Hörer positiv beeinflussen kann.

Der Effekt wird auch durch „she felt safe“ markiert. Der Textausschnitt beschreibt die Stimmen von Krankenschwestern aus der Perspektive der Romanfigur Jinx, die einen schweren Autounfall erlitten hat. Ein gewisses Maß an stereotypen Vorstellungen hinsichtlich der Freundlichkeit und beruhigenden Fürsorglichkeit von Krankenschwestern läßt sich hier nicht leugnen.²⁰

And she felt safe with the	pleasant,	female	voices	that	smoothed and soothed and petted.	DR 5
----------------------------	------------------	---------------	--------	------	---	------

17.5.1.2. Versöhnende Stimme: *conciliate*

	OED	DCE	ALD
conciliate/ conciliatory	Verb conciliate : To gain over in feeling; to overcome the distrust or hostility of, by soothing and pacifying means ; to induce friendly and kindly feelings in; to soothe, placate, pacify .	doing something that is intended to make someone stop arguing with you <i>conciliatory approach/ tone/gesture etc</i>	2000 having the intention or effect of making angry people calm

So wie es möglich ist, durch die Stimme anzuklagen, so ist es auch möglich Versöhnung zu schaffen. Bei der Definition des OED fällt durch den Marker [soothe] die Nähe zu diesem Label auf. Allerdings muß bei **conciliatory** ein Konflikt vorausgehen, während **soothe** auch zum Zwecke der Tröstung eingesetzt werden kann. Perlokutionärer Effekt einer **conciliatory voice** ist die Beendigung der Emotion ANGER beim Gesprächspartner.

Dies geschieht in realer Kommunikation wohl durch eine Reduktion der Lautstärke, eventuell auch durch eine höhere Stimmlage und langsames Sprechen, die Freundlichkeit und ein Zurücknehmen der eigenen Person signalisieren. Das DCE liefert in den Beispielphrasen die Kollokation „*conciliatory tone*“, damit werden die akustischen Ausprägungen dieser Stimmqualität aber wie bei den meisten abstrakten Labels nicht genannt.

²⁰ Vgl. zu den Stimmen von Krankenschwestern auch GARP 35: „It was then that Jenny Fields would come sit with him. [...] and she'd talk to him all the while, her voice friendly and full of exciting shifts of accent. Most nurses droned to their patient – a steady, changeless voice intent on producing sleep [...]“ Auch hier setzten die Krankenschwestern ihre Stimme zu einem bestimmten Effekt ein. Die Monotonie soll die Patienten schläfrig machen. Dagegen ist die Stimme der Schwester Jenny Fields dem obigen Beispiel ähnlich, denn hier entspricht das Label **friendly** von seiner Bedeutung her ungefähr dem Label **pleasant**, denn beide zeigen eine positive Einstellung zum Hörer.

Korpusbeispiele

In den Korpus-texten tritt an zwei Stellen das adjektivische Label **conciliatory** auf. In OS 197 reagiert de Witt auf die offene Kritik an der allgemeinen Meinung zur Todesursache von Gerard und die darin versteckte Anklage mit einem Zugeständnis an Claudia, indem er diese Meinung relativiert und das endgültige Ergebnis von einer späteren Untersuchung erhofft. Die Objektsprache zeigt also ein Zurücknehmen bzw. eine Relativierung des Standpunkts. Der Stimmklang unterstreicht diese Haltung auf der paralinguistischen Ebene. Da es sich in dieser Szene allerdings nicht um einen Streit handelt, in dem sich Sprecher und Hörer wieder versöhnen, scheint eine Interpretation von **conciliatory** in seiner zweiten Bedeutung „besänftigend“ angebracht, so daß der Sprecher hier einen ähnlichen perlokutionären Effekt erreichen möchte, wie er durch das Label **soothing** erreicht wird.

Claudia said: ‘Gerard had a perfectly sound heart. You don’t climb the Matterhorn if you’ve got a weak heart. And I can’t imagine any less likely subject for a stroke. De Witt’s voice was	conciliatory.	“We don’t know yet how he died. We can’t until after the post-mortem. In the mean time what happens here?”	OS 197
---	----------------------	--	--------

In der Bedeutung „versöhnlich“ steht hingegen **conciliatory** im Beispiel THER 316. Diese Interpretation ergibt sich aus der Vorgeschichte zu dieser Erinnerungsszene. Die Ehefrau des Ich-Erzählers in *Therapy* hat diesen nach der Trennung des Hauses verwiesen. Der Textausschnitt nimmt Bezug auf ein Telefonat zwischen den beiden. Hier erscheint es logisch, daß der Ton Sallys nach den vorangegangenen Auseinandersetzungen etwas Versöhnliches beinhalten könnte. Interessant ist an dieser Textstelle, daß es sich nicht um die metasprachliche Beschreibung eines Turns innerhalb eines Gesprächs handelt, sondern daß die Erzählerfigur den Gesamteindruck der Stimme reflektiert. Durch die Modalkonstruktion „I might have interpreted [...]“ wird deutlich, daß der Erzähler während des Gesprächs die Stimme nicht eindeutig als **conciliatory** entschlüsseln konnte. In gewisser Weise wird durch diese Szene die Komplexität zwischenmenschlicher Beziehungen und die Wichtigkeit den „richtigen Ton zu treffen“ gespiegelt.

I recalled Sally’s rather surprising phone call, just before I left London. If I hadn’t been in such a hurry to be off,	I might have interpreted her tone as	conciliatory.	THER 316
---	--------------------------------------	----------------------	-------------

17.5.1.3. Anziehende, beeindruckende Stimme: *appeal*

	OED	DCE	ALD
appealing	In mod. use, freq. merging into sense ' attractive '.	attractive or interesting	attractive ; charming 2000 attractive or interesting

Das Label **appealing** ist polysem. Aufgrund der Marker [suppliant] und [imploring] (OED) und [causing to feel pity or sympathy] müßte man dieses Label den Labels **imploring** und **pleading** zuordnen. Hier steht es allerdings in der Parallelbedeutung [attractive] und [interesting], denn auch diese Merkmale beschreiben einen positiven Effekt der Stimme.

Wie sich die Anziehungskraft einer Stimme allerdings akustisch manifestiert, hängt von den individuellen „Stimmvorlieben“ des Einzelnen ab. Sicherlich sind es aber gut modulierte, nicht zu leise, aber auch nicht zu laute Stimmen, die zudem keine allzu starken Reibegeräusche beinhalten, die als **appealing** empfunden werden.

Korpusbeispiele

In der habituellen Stimmbeschreibung der Saint Joan wird das Label im dem oben genannten Sinn eingesetzt. Die Stimme der Joan ist – wie ihre gesamte Persönlichkeit – anziehend. Dies wird noch durch den Zusatz **very hard to resist** verstärkt.²¹

<i>Her voice is normally a</i>	<i>heartly</i>	<i>coaxing</i>	<i>voice</i>	<i>very confident</i>	<i>very appealing</i>	<i>very hard to resist.</i>	SJ 52
--------------------------------	----------------	----------------	--------------	-----------------------	-----------------------	-----------------------------	-------

Synonym zu **appealing** wird **attractive** eingesetzt, das ebenfalls eine positive Wirkung auf den Hörer verzeichnet. Die kontrastive Kombination **attractive but diffident** zeigt, daß die Stimme der Sprecherin zwar als anziehend und interessant empfunden wird, daß sie aber keineswegs aufdringlich wirkt. Zudem wird hier durch „more ready to propitiate than to assert“ ein weiterer Effekt der Stimme markiert, der in den Bereich des Labels **placate** reicht. Die Definition von **propitiate** „to make someone who has been unfriendly or angry with you feel more friendly by doing something to please them“ (DCE), bei der ebenfalls das kausative Verb [make] und die

²¹ Vgl. dasselbe Beispiel auch unter **coaxing**. Die Stimmbeschreibung ist der Regieanweisung zur Erstvorstellung der Figur entnommen. Shaw belegt Joan dabei mit Attributen, die – wie ihre Stimme – auf ihre Energie und Entschlossenheit und ihr einnehmendes Wesen verweisen: „Joan appears in the turret doorway. She is an able-bodied country girl of 17 or 18, respectably dressed in red, with an uncommon face; eyes wide apart and bulging as they often do in very **imaginative** people, a long well-shaped nose with wide nostrils, a short upper lip, **resolute** but full-lipped mouth, and handsome **fighting** chin. [...] (SJ 52).

emotionalen Marker [unfriendly] und [angry] auftreten, zeigt diese semantische Verbindung deutlich. Die Stimme ist hier aber nicht situationell zu verstehen, sondern liefert dem Leser eine Charakterstudie der Figur, die zuvor schon durch die optische Beschreibung²² vorbereitet wird, und die Figur als sympathisch und gutherzig, und mit dem expliziten Hinweis „bullied at school, [...] and kicked around since“ sogar als zu gutherzig zeichnet.

The eyes had a look of strained hopefulness and the voice,	attractive	but	diffident,	was he suspected, more ready to propitiate than to assert. Probably bullied at school, thought Daniel, and been kicked around since.	OS 373
--	-------------------	-----	-------------------	--	--------

In DD 400 wird die Stimme als **not unattractive** gekennzeichnet, durch die doppelte Verneinung also als recht anziehend beschrieben. Bei der Wertung spielen Stimmstereotypen, nach denen tiefe, leicht rauhe oder heisere Frauenstimmen als attraktiv empfunden werden, eine Rolle.²³

‘Well, you won’t find her here.’ The voice, which he recognized, was unexpected from so frail a woman,	deep	and	husky,	and	not	unattractive.	DD 400
--	-------------	-----	---------------	-----	------------	----------------------	--------

17.5.2. Stimmen mit negativer Wirkung

17.5.2.1. Beleidigende Stimme: *offend*

	OED	DCE	ALD
offend	To hurt or wound the feelings or susceptibilities of; to be displeasing or disagreeable to; to vex , annoy , displease , anger ;	to make someone angry or upset by doing or saying something that they think is rude , unkind etc	cause (sb) to feel upset or angry ; hurt the feelings of 2000 to make sb feel upset because of sth you say or do that is rude or embarrassing

²² Die Figur George Copeland wird optisch durch die Perspektive einer anderen Romanfigur vorgestellt: „Looking at the child-like face, Daniel thought that it must have changed little since he was a boy. The round cheeks with their moons of red, definite as patches, had the smoothness of rubber, and incongruous contrast to the dry thatch of grey hair.“ (OS 373). Das kindliche Aussehen scheint dabei auf einen kindlichen, freundlichen, aber auch leicht beeinflussbaren Charakter zu verweisen.

²³ Zum Zusammenhang zwischen Klangqualität und Effekt vgl. den Eintrag im Kapitel „Grundparameter“. Vgl. zu Stimmqualität und Attraktivität auch das Kapitel „Figurendarstellung“.

Bei den emotionalen Kategorien traten bereits die Labels **wounded**, **hurt** und **offended** auf, die mit denen der Sprecher seine Gefühle nach außen kehrt. Vom Verb **offend** abgeleitet stehen die Label **offending** und **offensive** für den negativen perlokutionären Effekt, den eine Aussage oder eine Stimmqualität bewirken kann.

Eine akustische Umsetzung gestaltet sich auch hier schwierig, Marker wie [rude] und [unkind] legen aber eine tiefe Tonlage mit großer Lautstärke nahe, die allgemein als grob angesehen werden.

Korpusbeispiele

In FC 52 wird die stimmliche Reaktion beschrieben, mit der die Figuren in *The Fifth Child* im allgemeinen auf das verhaltensauffällige Kind Ben reagieren. Das Label **baffled** zeigt die Wirkung auf die Sprecher, die aufgrund des ungewöhnlichen Kindes verwirrt und erstaunt sind. Das zweite Label **offending** zeigt hingegen den Effekt der Stimmen auf die Eltern des Kindes, die die Reaktion als beleidigend empfinden. Der eigentliche Stimmklang ergibt sich nicht aus der Addition der beiden Labels, die ja jeweils Reaktion und Gegenreaktion zeigen. Der Leser muß den Klang selbst interpretieren. Wenn Menschen negativ überrascht werden, reagieren sie häufig mit einer tiefen, lauten und harschen Stimme, die auch in dieser Szene vorstellbar wäre. Es besteht jedoch kein kausaler Zusammenhang zwischen diesem Klang und seiner Wirkung. Verletzend könnte genausogut eine Stimme sein, in der sich Verachtung und Hohn spiegeln.

'There's obviously nothing much wrong with him,'	he said with the same	baffled	offending	note	that Ben did bring out of people.	FC 52
--	------------------------------	----------------	------------------	------	-----------------------------------	-------

Die These, daß eine beleidigende Stimme eine harsche Komponente beinhaltet, wird jedoch durch das Beispiel BNW 57 unterstrichen, in dem das Label **sharp** Ausdruck eines arroganten und beleidigenden Tons ist. Hinter dieser Stimmbeschreibung versteckt sich die Unsicherheit des Sprechers, der mit einem besonders autoritär wirkenden Ton diese Unsicherheit überspielen möchte.

Bernard gave his orders in the	sharp,	rather	arrogant	and	even offensive	tone	of one who does not feel himself too secure in his superiority.	BNW 57
--------------------------------	---------------	---------------	-----------------	-----	-----------------------	------	--	--------

17.5.2.2. Bestrafende Stimme: *discipline, punish, scold*

	OED	DCE	ALD
discipline	To subject to discipline ; in earlier use, to instruct, educate, train; in later use, more especially, to train to habits of order and subordination ; to bring under control .	to punish someone in order to keep order and control to teach someone to obey rules and control their behaviour	train to be obedient, self-controlled, skilful , etc. punish 2000 to punish sb for sth they have done to train sb, especially a child, to obey particular rules and control the way they behave
punish	As an act of a superior or of public authority: To cause (an offender) to suffer for an offence; to subject to judicial chastisement as retribution or requital, or as a caution against further transgression; to inflict a penalty on. To requite or visit (an offence, etc.) with a penalty inflicted on the offender; to inflict a penalty for (something).	to make someone suffer because they have done something wrong or broken the law	hurt, imprison, fine, etc sb for (wrongdoing) 2000 to make sb suffer because they have broken the law or done sth wrong
scold	To address (esp. an inferior or a child) with continuous and more or less angry reproach ; to chide .	to angrily criticize someone, especially a child , about something they have done	express anger, criticism , et, esp to a child .; rebuke sb 2000 to speak angrily to sb, especially a child , because they have done sth wrong

Schwierig einzuordnen sind Stimmangaben, die auf die Verben **discipline**, **punish** und **scold** zurückgreifen. **Scold** ist aufgrund seiner Definitionen **reprove** und **reproach** sehr nahe, da der Empfänger auch bei diesen Verben kritisiert wird und dieser Kritik im weitesten Sinn die Emotion ANGER zugrunde liegt. In **scold** zeigt sich dies durch den Marker [angrily criticize], [express anger] und [speak angrily]. Allerdings ist **scold** hinsichtlich des Empfängers weitgehend auf [child] festgelegt. Durch die in den Markern von **scold** enthaltenen Sprechverben (*criticize, express, speak*) scheint das Verb expressiven Sprechhandlungen nahe zu stehen, und weniger einen perlokutionären Effekt zu kennzeichnen.

Anders als bei **scold** ist bei **discipline** und **punish** die Kommunikationsabsicht bzw. der Effekt explizit genannt. Dabei spielt das kausative Verb [make] der Definitionstexte eine wichtige Rolle: Der Hörer soll dazu gebracht werden, Regeln zu beachten („obey the rules“) oder sein Verhalten anzupassen („control their behaviour“). Die Korpusbeispiele belegen, daß

sich diese Kommunikationsabsicht auch in der Stimme manifestiert, die wohl ebenfalls lauter und tiefer wird.

Korpusbeispiele

Das Beispiel JLC 56 liefert einen wertvollen Hinweis auf die akustische Umsetzung der Kommunikationsabsicht, denn mit **at the top of her voice** wird extrem hohe Lautstärke mit **scolding** in Verbindung gebracht. Die Adressatin der Stimme ist in diesem Fall tatsächlich ein Kind, so daß der Marker [child] bestätigt wird.

But finally, after my wailing didn't stop, she rushed into my room,	scolding me at the	top of her voice.	JLC 56
---	---------------------------	--------------------------	--------

Interessant sind die beiden folgenden Beispiele, in denen das jeweilige emotionale Sprecherlabel in Spannung zu den pragmatischen Labels steht. Das Label **pleasant** benennt die freundliche Einstellung zum Hörer. Doch trotz der Freundlichkeit ist mit der *ad-hoc*-Bildung **determined-to-discipline** der gewünschte pragmatische Effekt zu erkennen, den die Stimme neben ihrer Freundlichkeit zusätzlich ausstrahlen soll. Die Tatsache, daß diese beiden Stimmkomponenten eigentlich in Opposition stehen, zeigt sich an ihrer Verbindung durch die kontrastive Konjunktion *but*.

Sehr aufschlußreich ist die stimmliche Veränderung der Figur in dieser Szene. Die angesprochene Cecily versucht ihre Cousine Rebecca mit Fragen nach einer Freundin ihres zukünftigen Mannes zu provozieren. Die Sprecherin, Mrs Townley-Young, behält gegenüber ihrer Nichte in MISSJO 32 noch einen freundlichen Ton bei, kommuniziert aber trotzdem ihr Mißfallen. Die zunehmende Verärgerung zeigt sich in den folgenden Textbelegen, wobei mit **less pleasant ring** direkt auf die erste Stimmmarkierung Bezug genommen wird. Hier wird der Vokativ auch noch mit dem freundlichen „dear“ begleitet. Im dritten Korpusbeleg steht „Cecily!“ jedoch mit Ausrufungszeichen als Imperativ und im Sprechverb **hissed** manifestiert sich die Aggression der Sprecherin.

Mrs Townley-Young said 'Cecily,' in a	pleasant	but	determined-to-discipline	way.	MISSJO 32
---------------------------------------	-----------------	-----	---------------------------------	------	-----------

“Vicar’s housekeeper?” Cecily asked. This was a twist to be explored at length. Another woman already? [...] She continued the game. “Gosh, what’s she got to do with anything, Becky?” “Cecil, dear.”	Mrs Townley-Young’s voice had a	less	pleasant	ring.	MISSJO 32
---	---------------------------------	-------------	-----------------	--------------	-----------

“Cecily!”	her aunt	hissed.	MISSJO 33
-----------	----------	----------------	-----------

Eine ähnliche Struktur wie in MISSJO 32 weist die Kombination **calm but punishing voice** in CAEW 554 auf. Generell erwartet man von einer bestrafenden Stimme ja keine freundliche oder ruhige Stimme, sondern eine, die die negativen Gefühle des Sprechers verdeutlicht. Dies können große Tonhöenschwankungen, lautes Sprechen bis hin zu Schreien sein. **Calm** hingegen zeichnet sich durch die Marker [relaxed], [quiet] (im Gegensatz zu JLC 56), [not angry], [not nervous] und [not upset] aus, steht nicht für negative Emotionen und geht mit einer nicht unkontrolliert schwankenden Stimme einher.

Der Sprecher, Caesar, wird in dieser Szene aus *Caesar’s Women* als beherrschte, aber deutlich wertende Figur charakterisiert. Er erscheint durch die ruhige, aber dennoch Bestrafung vermittelnde Stimme als natürliche Autorität. Falsche Autorität kann sich nämlich durch überzogen lautes Sprechen und barsches Auftreten auszeichnen. Interessant ist auch der vorausgehende metasprachliche Kommentar „The words came out with the crack of a whip [...]“, bei dem ein logischer Zusammenhang zwischen „whip“ und „punishing“ besteht, da die Peitsche ja ein Instrument der Bestrafung darstellt. Darin liegt aber auch ein Hinweis auf die präzise, staccatoartige Artikulation der Worte, mit der der Sprecher seine Verärgerung zum Ausdruck bringt.

The words came out with the crack of a whip , and no one tried to interrupt. “I am well used to mud-slinging of politics,” he went on, still in that	calm	but	punishing	voice,	“but I am not going to stand idly by while someone pays the likes of Curius to bandy <i>my name</i> about in connection with a business I wouldn’t be caught dead participating in! [...]”	CAEW 554
--	-------------	-----	------------------	--------	--	----------

Hörer begreifen aufgrund der Stimme sofort, ob eine pragmatische Komponente ernst gemeint ist oder ob der Sprecher den Tonfall oder die Stimmqualität dieser Komponente nur imitiert, um ihn zu karikieren. In geschriebenen Texten muß, wie im Beispiel JLC 23 die pseudo-beschimpfende Stimmqualität, durch Angaben wie **mock** gekennzeichnet werden, da der Leser die direkte Rede im Sinne des pragmatischen Labels verstehen würde. In diesem Beispiel wird

die humoristische Note der Frage noch durch die wohl spöttische Interjektion „Aii-ya“ vorbereitet.

“Aii-ya,”	she exclaims in a	mock	scolding	voice.	“Your mother did not teach you anything?”	JLC 23
-----------	-------------------	-------------	-----------------	--------	---	--------

17.5.3. Stimmen mit implizit negativem Effekt

17.5.3.1. Überredende Stimme: *persuade, coax, seduce*

	OED	DCE	ALD
persuade	To induce (a person) to believe something ; to lead to accept a statement, doctrine, fact , etc.; to win to a belief or assurance.	to make someone decide to do something , especially by giving them reasons why they should do it, or asking them many times to do it to make someone believe something or feel sure about something	cause sb to do sth by arguing or reasoning with him cause sb to believe sth ; convince sb 2000 to make sb do sth by giving them good reasons for doing it to make sb believe that sth is true
coax	To influence or persuade by caresses, flattery, or blandishment .	to persuade someone to do something that they do not want to do by talking to them in a kind, gentle, and patient way	persuade sb gently or gradually 2000 to persuade sb to do sth by talking to them in a kind and gentle way
seduce	In wider sense: To lead (a person) astray in conduct or belief ; to draw away <i>from</i> the right or intended course of action <i>to</i> or <i>into</i> a wrong one; to tempt, entice, or beguile <i>to do</i> something wrong, foolish, or unintended. To induce (a woman) to surrender her chastity . Now said only of the man with whom the act of unchastity is committed	to persuade someone to have sex with you , especially in a way that is attractive and not too direct to make someone want to do something by making it seem very attractive or interesting to them	tempt (esp sb younger or less experience) to have sexual intercourse persuade sb to do sth wrong , or sth he would not normally do, esp by offering sth desirable as a reward, etc 2000 to persuade sb to have sex with you , especially sb who is younger or who has less experience than you to persuade sb to do sth that they would not usually agree to do by making it seem attractive

Auch bei der Definition zu **persuade**, von dem die Stimmlabels **persuasive** und **persuasively** abgeleitet sind, steht das kausative Verb [make], in den Definitionen des ALD sogar das noch eindeutiger [cause]. Es steht also eindeutig der Effekt im Mittelpunkt. **Coax** ist eine besondere Form des Überredens, bei dem der Weg zum Ziel durch [talking [...] in a kind, gentle, and patient way] festgelegt ist. Die notwendige Freundlichkeit wird in der Stimmqualität durch hohen Stimmtönen und angenehme Stimmmodulation erkennbar sein. Auch **seduce** ist eine Form des Überredens, die neben einer neutralen Bedeutung auch eine sexuelle Konnotation enthält.

Sehr häufig versuchen Sprecher im Alltag andere Personen zu überreden oder zu überzeugen. Dies gelingt natürlich aufgrund des Wortinhaltes und der Argumentationsstruktur, aber auch die Stimmführung scheint einen großen Anteil daran zu haben, ob die Kommunikationsabsicht gelingt oder mißlingt, ob die Perlokution greift oder fehlschlägt. Die Verbindung des perlokutiven Labels **persuasive/persuasively** mit **voice** zeigt, daß sich Autoren dieser Macht der Stimme bewußt sind.

Korpusbeispiele

Daß man oftmals allein aufgrund des Tonfalls feststellen kann, daß eine Äußerung der Überredung dient, zeigt das Beispiel FC 97. Hier steht die perlokutionäre Stimmangabe **persuasive** ohne Objektsprache. Nur die Intonation und der Stimmklang der Sprechenden *nurse* wird aufgrund der räumlichen Distanz wahrgenommen.

Wie die akustischen Merkmale einer **persuasive voice** gestaltet sind, ist wieder nicht eindeutig festzulegen. In diesem Beispiel, in dem die *nurse* das schreiende Kind Ben dazu bringen möchte, das Arztzimmer zu betreten, zeigt sich die Überredungsstrategie in einer tiefen, leisen Stimme, die ein Gefühl von Vertrauen schaffen soll. Diese Faktoren können durchaus generell für eine **persuasive voice** gelten. Zu dieser Kommunikationsabsicht gehört aber sicher auch anderes nonverbales Verhalten wie Augenkontakt oder Lächeln, die im Textbeispiel nicht auftreten.

They heard Ben shouting 'No, no!' and the	nurse's	persuasive	voice.	FC 97
--	---------	-------------------	--------	-------

Der Textausschnitt OMAM 92 liefert eine zweifachmarkierte Stimme mit einem Stimmwechsel. Das Label **persuasive** wird mit dem Grundparameter-Label **soft** verbunden, was die obige Hypothese, nach der eine überredende Stimme unter die normale Sprech-

lautstärke fällt, untermauert.²⁴ Mit seiner Stimmqualität möchte der Sprecher den Hörer dazu bringen, etwas Negatives zu denken. In dieser Szene zeigt sich also die Falschheit des Sprechers, dem es Vergnügen bereitet, den geistig zurückgebliebenen Lennie in *Of Mice and Men* seelisch zu quälen, indem er ihm einzureden versucht, sein Freund George würde nicht wieder zu ihm zurückkehren. **Persuasive** kann also je nach Kontext positiv oder negativ gemeint sein. Der anaphorische Satzbeginn „S’pose“ und die abschließende Frage zeigen Merkmale eines argumentativen Textes, so daß sowohl Objekt- als auch Metasprache, d.h. Wortinhalt und stimmliche Modulation an der Überredungsstrategie beteiligt sind.

His voice	grew	soft	and	persuasive	“S’pose George don’t come back no more. S’pose he took a powder and just ain’t coming back. What’ll do then?”	OMAM 92
-----------	-------------	-------------	-----	-------------------	---	---------

Auch OS 500 zeigt nochmals die Kombination von reduzierter Lautstärke **quietly** mit dem perlokutionären Label **persuasively**. Da der Sprecher seinem Opfer mitteilt „that she had to die, and why“ wirkt die Stimmqualität hier besonders schockierend und zeichnet das Bild eines psychisch gestörten Täters, dem es Vergnügen bereitet, sein Opfer psychisch und physisch zu quälen.

She ceased her struggles and at once the dreadful throttling eased.	His voice was speaking	quietly,	persuasively.	She heard what he said and her numbed brain at last understood. He was telling her that she had to die, and why.	OS 500
---	------------------------	-----------------	----------------------	--	--------

Ähnlich wie bei OMAM 92 ist das Verhältnis von Objekt- und Metasprache in STR 47. Auch hier finden sich Elemente einer argumentativen Textstruktur, wie das zweifache „we’re“. Auch der auffordernde Imperativ „Come, Chairman, [...]“ mit der direkten Anrede des Hörers dient der Überzeugung. Zusätzlich ist durch Kursivschrift in der Objektsprache die besondere Betonung von *not* herausgestellt, das in der parallelen Struktur „we’re not free agents. We’re part of a machine.“ ebenfalls argumentative und damit persuasive Züge aufweist. Dieses kohäsive Element im Bereich der Pronomen wird auch im dritten Satz durch das Pronomen „Our“ weitergeführt. Satzinhalt und Stimmmodulation fügen sich in die Szene von *Strife* ein, bei

²⁴ Neben reduzierter Lautstärke scheint sich auch das Sprechtempo auf den Erfolg einer Überredungsstrategie auszuwirken. Einen Korpusbeleg gibt es dafür nicht, doch die Studien von Apple et al. „[...] concluded that the persuasiveness of a communication can be directly related to the rate at which it is delivered. More rapid speech was found to be more persuasive, presumably because a fast talker is viewed as more credible.“ (716).

der ja die Verhandlungen innerhalb eines Streiks dargestellt werden, in dem beide Parteien ihre Forderungen überzeugend darlegen wollen.

Wanklin.	[<i>Persuasively</i>]	Come, Chairman, we're <i>not</i> free agents. We're part of a machine. Our only business is to see the Company earns as much profit as it safely can. [...]	STR 47
----------	-------------------------	---	--------

Indirekt wird die Stimme in BA 406 als überredende Stimme gekennzeichnet. Das Label **believable** wird mit dem Label **calm** kombiniert, das eigentlich die innere Ruhe des Sprechers und das Fehlen von unkontrollierten Tonhöenschwankungen zeigt. Solch ein ruhiger Ton schafft Vertrauen, so daß der Hörer bereit ist, dem Gesagten Glauben zu schenken. In **calm** ist auch der Marker [quiet] enthalten, so daß hier eine Parallele zu den Beispielen OMAM 92 und OS 500 besteht.

Allerdings steht die Stimmqualität hier in Widerspruch zu der Mimik des Sprechers, dessen Augen die Emotion ANGER verraten. Mimik und Stimme bewirken bei der Hörerin Laura nicht nur, daß sie dem Sprecher glaubt, sondern sie ist durch sie auch eingeschüchtert. Dies bedeutet, daß der Sprecher aufgrund seiner Stimme überzeugt, daß diese Überzeugung aber darauf basiert, daß er in der Lage ist, in der Hörerin Angst auszulösen.

His eyes tended to bulge out when he was angry , and they were bulging out now, but he	said all this in a	calm	believable	tone	and Laura believed him, and was intimidated.	BA 406
--	--------------------	-------------	-------------------	------	--	--------

Das Label **coaxing** bzw. **coaxingly** tritt in zwei Regieanweisung von Shaw auf. In MWP 1743/44 erscheint es als situationelle Stimmangabe. Frank versucht in dieser Szene aus *Mrs Warren's Profession* Vivie nach der Konfrontation mit Crofts – die damit endet, daß Vivie und Frank erfahren Halbgeschwister zu sein – aufzumuntern. Das Label steht hier also weniger im Sinne von „überreden“ als von „gut zureden“.

VIVIE. Suppose it had: do you think it would not have been a relief to have some sharp physical pain tearing through me? FRANK.	[<i>coaxingly</i>]	Take it ever so easy, dear Viv. Remember; even if the rifle scared that fellow into telling the truth for the first time in his life, that only makes us the babes in the wood in earnest [...]	MWP 1743/44
--	----------------------	---	-------------

Die Stimme der Saint Joan wird im Nebentext des Dramas mit einer fünffachen Markierung versehen. Das erste Label **heartly** zeigt die freundliche, positive Einstellung der Figur an. Die letzten drei Labels werden alle durch den Intensifier *very* verstärkt. So zeigt sich mit **very confident**, daß die Sprecherin über ein ausgeprägtes Selbstbewußtsein verfügt, gleichzeitig ist

ihre Stimme **very appealing** und **very hard to resist**, d.h. durch ihre Stimme übt Joan eine faszinierende Wirkung auf ihre Hörer aus.

Eine solche Frauenstimme lässt sich mit einer eher tieferen Tonlage, einer nicht zu leisen Stimme und eventuell einer leichten rauhen Stimmqualität²⁵ eingrenzen. Das Label **coaxing**, dessen Verbbedeutung den perlokutionären Effekt anzeigt, steht aber anders als bei den vorangegangenen Beispielen nicht situationsabhängig, sondern ist Teil der habituellen Sprechstimme der Figur. Durch die Stimme manifestieren sich die Führungsqualitäten der Figur, die Menschen überzeugen und begeistern kann. **Coaxing** ist hier also keineswegs negativ anzusehen, wie die Paraphrase des DCE „to persuade someone to do something that they do not want to do” vermuten lässt.

<i>Her voice is normally a</i>	hearty	coaxing	<i>voice</i>	very confident	very appealing	very hard to resist.	SJ 52
--------------------------------	---------------	----------------	--------------	-----------------------	-----------------------	-----------------------------	----------

Auch das Label **seductive** enthält als Kommunikationsziel das Überreden, allerdings kann dieses Label thematisch auf den sexuellen Bereich festgelegt sein, was die Definition des DCE deutlich zeigt: „to persuade someone to have sex with you, especially in a way that is attractive and not too direct”.

Genau in dieser Bedeutung wird es auch im Korpusbeispiel THER 190 eingesetzt. Hier ist es, im Gegensatz zu den meisten pragmatischen Labels, leichter, die akustische Umsetzung der Stimmqualität zu benennen. Da hier eindeutig der sexuelle Bereich angesprochen ist, wird die Stimme tiefer und behaucht sein, um so Intimität und eine erotische Stimmung zu suggerieren. Allerdings basiert auch diese Assoziation wiederum auf Stimmstereotypen, die sich in der Realität nicht unbedingt bewahrheiten.²⁶

“Tubby,”	I said, putting on my	most	seductive	voice,	“I want you. I need you. Now. Come. Take me.”	THER 190
----------	-----------------------	-------------	------------------	--------	---	-------------

²⁵ Zuvor wird ihre Stimme tatsächlich mit [*bright, strong and rough*] (SJ 52) gekennzeichnet.

²⁶ Vgl. hierzu Batstone/Tuomi, 122.

17.5.3.2. Schmeichelnde Stimme: *flatter, wheedle, cajole, ingratiating*

	OED	DCE	ALD
flatter	To try to please or win the favour of (a person) by obsequious speech or conduct ; to court, fawn upon. To praise or compliment unduly or insincerely .	to praise someone in order to please them or get something from them , even though you do not mean it	praise (sb) too much or insincerely , esp in order to gain favour for oneself 2000 to say nice things about sb, often in a way that is not sincere , because you want them to do sth for you or you want to please them
wheedle	To entice or persuade by soft flattering words ; to gain over or take in by coaxing or cajolery .	to persuade someone to do or give you something, for example by saying nice things to them that you do not mean - used to show disapproval	obtain sth by being pleasant to or flattering sb 2000 to persuade sb to give you sth or do sth by saying nice things that you do not mean
cajole	To prevail upon or get one's way with (a person) by delusive flattery , specious promises , or any false means of persuasion .	to gradually persuade someone to do something by being nice to them, or making promises to them	persuade sb (to do sth) by flattery or deceit ; coax sb 2000 to make sb do sth by talking to them and being very nice to them Synonym: coax
ingratiating	To get oneself into favour ; to gain grace or favour <i>with</i> ; to render oneself agreeable <i>to</i> .	trying too hard to get someone's approval - used to show disapproval	attempting to please, flatter or gain favour 2000 trying too hard to please sb

An einigen Textstellen zeigen Sprecher durch ihre Stimmen ein einschmeichelndes Verhalten. Durch die Art des Sprechens wird zum einen versucht, Anerkennung zu erheischen, zum anderen versteckt sich dahinter eine Form der Überredung, die am Beispiel der Definition zu **wheedle** „to persuade someone to do or give you something, for example by saying nice things to them that you do not mean“ (DCE) deutlich wird.

Allen vier Labels ist eine negative Wertung gemeinsam ([disapproval], [trying **too** hard to please], [by flattery or deceit]), denn die Freundlichkeit ist nur vorgetäuscht, um eigene Ziele durchzusetzen. Diese vorgetäuschte Freundlichkeit drückt sich sicherlich in einer erhöhten Tonlage und einer melodieartig modulierten Stimme aus. In realer Kommunikation spielen aber auch Augenkontakt, Lächeln oder Berührungen eine Rolle.

Korpusbeispiele

In MC 371 tritt zu dem perlokutionären **wheedling** mit **rapidly** eine Angabe zum Sprechtempo. Offenbar verrät die Erhöhung des Sprechtempos den Überzeugungsversuch des Sprechers²⁷. In diesem Beispiel wird auch die nonverbale Kommunikationsweise **smiling** mit einem Adverb dieser Bedeutungsgruppe, **ingratiatingly**, verbunden. Das Unaufrichtige, Einschmeichelnde ist hier auch Teil des mimischen Ausdrucks. Durch diese Doppelnennung wirkt diese Figur besonders aufdringlich und falsch. Dies wird auch durch den anschließenden Kommentar „that only the Buddha was obliged to hear“ verstärkt, denn die Figur wirkt durch Stimme und Mimik so abstoßend, daß kein normaler Mensch, sondern nur ein Buddha Freundlichkeit empfinden kann.

Dieser Ausschnitt aus Rushdies *Midnight's Children* ist ein sehr eindrückliches Beispiel dafür, welche Assoziationen der erste stimmliche Eindruck einer Person auslösen kann. Es handelt sich zwar um einen literarischen Text, bei dem der Buddha-Vergleich auch auf einen Teil der indischen Religionsgeschichte verweist, doch geschieht hier nichts anderes als in der realen Welt, in der man Menschen aufgrund ihrer Stimmen sehr schnell bestimmten Schubladen zuordnet.

The peasant saw them and came running towards them smiling ingratiatingly ,	talking rapidly in a	wheedling	voice	that only the Buddha was obliged to hear.	MC 371
--	-----------------------------	------------------	-------	--	--------

Das Beispiel AG 402 setzt das Label **cajoling** ein, das zwischen der Gruppe um **flatter/wheedle/ingratiating** und **persuade/coax** liegt, denn das ALD verzeichnet als Synonym das Verb **coax**. In jedem dieser Verben geht es um die Überzeugung des Gesprächspartners, wobei die Verben der ersten Gruppe eine etwas negativere Note beinhalten als **persuade** und **coax**. Da das ALD für **cajole** den Marker [deceit] ansetzt, wird es in die erste Gruppe eingeschlossen.

Im Beispiel zeigt sich der Überzeugungswille der Sprecherin in der mehrfachen Ansprache des Gesprächspartners („Come, Doctor“, „You like [...]“ und „You know [...]“). Durch solche direkten Anreden wirkt Gesagtes wesentlich eindringlicher, dem Empfänger wird so der Eindruck persönlicher Beteiligung gegeben. Es handelt sich also um Strategien der Überredung, die durch einen entsprechenden Tonfall – hohe und melodieartige Stimme – unterstützt werden.

²⁷ Vgl. Apple et al., 716

In dieser Szene aus *Alias Grace* spricht Grace unter Hypnose, so daß hier ein Bruch zum tatsächlichen Charakter der Figur liegt. Es scheint, daß die Figur in diesem Zustand die Identität ihrer verstorbenen Freundin angenommen hat, dennoch bleibt die Szene im Kapitel 48 mit ihren zahlreichen Stimmangaben sehr vage und hinterläßt den Leser ebenso verwirrt wie die Figuren des Textes.

' [...] Come, Doctor,' says the voice,	cajoling	now.	'You like riddles. You know the answer. I told you it was my kerchief, the one I left to Grace, when I, when I...' [...]	AG 402
--	-----------------	------	--	--------

Eine **small, ingratiating voice** tritt in BNW 178 auf. In dieser Kombination wird deutlich, daß als weiteres akustisches Merkmal einer einschmeichelnden Stimme die Reduktion der Lautstärke und eine zurückgenommene Klangfülle anzusetzen ist. Dies wird durch das metaphorische, in seiner Primärbedeutung dimensionale Adjektiv **small** ausgedrückt.

Durch das leise und hohe Sprechen signalisiert Lenina in dieser Szene aus *Brave New World* ihre Bereitschaft den vorangegangenen Streit mit John zu beenden. Dabei ist die Stimmqualität Zeichen dafür, daß sich die Sprecherin zurücknimmt – im Gegenteil zu einer lauten, tiefen Stimme, die Macht und Autorität signalisieren kann. Zugespitzt könnte man sagen, daß sie dadurch eine Art Unterwerfung zum Ausdruck bringt.

'John!'	ventured a	small,	ingratiating	voice	from the bathroom. 'John!'	BNW 178
---------	------------	---------------	---------------------	-------	----------------------------	------------

17.5.3.3. Neckende Stimme: *tease*

	OED	DCE	ALD
tease	To worry or irritate by persistent action which vexes or annoys ; now <i>esp.</i> in lighter sense, to disturb by persistent petty annoyance, out of mere mischief or sport; to bother or plague in a petty way	to laugh at someone and make jokes in order to have fun by embarrassing them , either in a friendly way or in an unkind way	make fun of (sb) in a playful or unkind way ; try to provoke (sb) with questions or petty annoyances 2000 to laugh at sb and make jokes about them either in a friendly way or in order to annoy or embarrass them

Auch das Label **teasing** beschreibt den Effekt einer Stimme auf den Hörer. Dieser wird vom Sprecher ganz bewußt forciert und drückt in der Regel entweder eine Mischung aus Zuneigung

und Spott oder eine negative Haltung aus, die mit „hänseln“ wiedergegeben werden kann. Diese entgegengesetzten Bedeutungen verdeutlichen auch die Definitionen mit [either in a friendly way or in an unkind way].

Akustisch ist eine **teasing voice** auf einer hohen Tonlage anzusetzen, hinzu treten sicherlich noch andere nonverbale Faktoren wie Augenzwinkern oder spöttisches Lächeln. Vorstellbar sind auch eine melodiose Tonhöhenmodulation und ein Anteil von behauchter Stimme.

Korpusbeispiele

Das Label **teasing** in GOW 13 hat durch seine Einbettung im Kontext eine negative Bedeutung. Der Fahrer des Wagens, an den die Frage gerichtet ist, hat zuvor bereits die Einladung zum Trinken mit den Worten „I don't never take a drink till I'm through.“ (GOW 13) abgelehnt. Mit der erneuten Frage versucht Joad, die strikte Verhaltensweise seines Gesprächspartners herauszufordern und ihn zum Trinken zu animieren. Durch den Tonfall bekommt diese Frage eine hämische Note.

Joad took a pint of whisky from his side coat pocket. “Sure you won't have a snort?”	His voice was	teasing.	GOW 13
---	---------------	-----------------	--------

In HELP 777 wird die adverbiale Variante **teasingly** eingesetzt. Hier ist die Sprecherin ihrem Gesprächspartner Jack aber wesentlich freundlicher gesinnt als Joad im Beispiel GOW 13. Die Stimme hat hier eine spöttische Note, aus dem Satzinhalt geht durch das „Gedankenlesen“ und durch das ironisch-scheltende „Shame on you“ hervor, daß es die Sprecherin darauf anlegt, Jack zu verunsichern, so daß hier der Marker [embarrass] hervortritt.

“Every night he's at A.A. and she's home alone.” Ethel savored her overbite. “Jack,”	she said	teasingly,	“are you thinking what I think you're thinking? Shame on you.”	HELP 777
---	----------	-------------------	--	-------------

17.6. Umschreibung des Stimmeffekts

Stimmeffekte können nicht nur durch perlokutionäre Labels gekennzeichnet werden, sondern auch durch umfangreichere Beschreibungen. Die Korpusbeispiele zeigen, daß dabei vor allem die Gefühle des Hörers thematisiert werden.

Korpusbeispiele

Die Effekte in MC 57 und HELP 782 sind identisch, da sowohl **eerie** als auch **frightened** der emotionalen Basiskategorie FEAR angehören. In beiden Fällen verängstigt die Stimme die Hörer, wobei die Merkmale dieser Stimme im ersten Beispiel nicht genannt werden (**distant** benennt hier nur die räumliche Distanz zwischen Sprecher und Hörer).

Im zweiten Beispiel zeigt die Sprecherstimme mit **panic** die extreme Ausprägung von FEAR, die Angst der Sprecherin bewirkt also auch ein Angstgefühl im Hörer.

[...] my grandfather,	his voice sounding	distant	and	eerie	in that house in which so few words were spoken, assembled his children in the drawing-room where their portraits hung.	MC 57
-----------------------	--------------------	----------------	-----	--------------	---	-------

“You’ll lose your job, Chas.” She stood up at the table and leaned on it, staring wide-eyed at him. Drunk as he was, the	panic	in her voice	frightened	him.	HELP 782
--	--------------	--------------	-------------------	------	----------

In MC 47 wird die Stimme indirekt mit der eines nichtmenschlichen Phantasiewesens, der metaphorischen **voice of a singing witch**, verglichen. Der Stimme wird etwas geheimnis- und machtvolles gegeben, ihr Effekt wird mit dem Verb **bewitch** beschrieben. Die eigentliche Beschreibung der Stimmqualität spart der Autor an dieser Stelle aus. Wichtig ist nur die magische, betörende Wirkung, mit der die Sprecherin ihre Hörer „into bed“ lockt. Damit reiht sich die Stimmbeschreibung in die Gesamtatmosphäre des Romans ein, in der fantasiereich und blumige ausgestaltete, teilweise aber abstruse und verwirrende Charaktere den Leser gefangen nehmen.

‘[...] They go to her bedroom in the dark, and she never lets them see her blotchy face, but	bewitches them into bed	with her voice of a	singing	witch!’	MC 47
--	--------------------------------	---------------------	----------------	----------------	-------

Bei den Stimmbeschreibungen, die eine Wirkung verzeichnen, scheint das Aussparen des Stimmklangs ein regelmäßig auftretendes Muster zu sein. Auch in SNSM 83 erfährt der Leser lediglich, daß die Stimme den Hörer so negativ beeinflusst, daß seine Gewaltbereitschaft extrem steigt. Die Frauenstimme, die in dieser Szene so an den Nerven des Hörers Arthur zehrt, ist sicherlich durch eine extrem hohe Tonlage und große Lautstärke gekennzeichnet. Zudem wird hier die Assoziation mit einer schrillen Frauenstimme geweckt, die das „I don't know“ geradezu hysterisch wiederholt.

“I don't know,”	again and again	in a tone	that got so much on Arthur's nerves that he wanted to throttle her.	SNSM 83
-----------------	-----------------	-----------	--	------------

Während in SNSM 83 durch die Stimme fast eine gewaltsame Handlung provoziert wird, bewirkt sie in MC 68 eine direkte körperliche Reaktion der Sprecherin, die beim Hören der Stimme zu zittern beginnt. Im Gegensatz zum vorangegangenen Beispiel wird hier die Ursache der Reaktion genannt, nämlich die **over-loud voice** des Sprechers, dessen habituelle Sprechlautstärke über der genormten Lautstärke liegt. Die Kraft und Gewalt dieser zu lauten Stimme wird durch **assaulted her eardrums** veranschaulicht. Der Autor personifiziert durch **assault**, einen Begriff aus der Kriegssprache, die Stimme. Indirekt wird so der unangenehme Effekt der lauten Stimme beschrieben, der dann zur körperlichen Reaktion des Zitterns führt.

Im Romankontext dient die Stimmangabe als indirekte Charakterisierung des Ahmed Sinai, dessen ruppiges, mürrisches Verhalten, das die Stimme suggeriert, auch in dem unmittelbar folgenden Figurenkommentar thematisiert wird: „[...] his manner became stern, gruff, businesslike and stern“ (MC 68). Gleichzeitig deutet die Beschreibung der Wirkung auf das Verhältnis der beiden Eheleute. Dabei fällt Rushdies Fabulierfreude und sein Hang zur Darstellung ungewöhnlicher Figuren durch ungewöhnliche narrative Mittel auf.

In this way she came to adore his	over-loud	voice	and the way it	assaulted her eardrums	and	made her tremble.	MC 68
---	------------------	-------	-------------------	-----------------------------------	-----	--------------------------	----------

Eine emotionale Reaktion bewirkt hingegen die Stimme in GOW 107. Hier verzichtet der Autor ebenfalls auf Details zur Stimmqualität, sondern zeigt nur, daß der Hörer in seiner folgenden Rede die Beschämung zeigt, die die Sprecherin zuvor in ihm ausgelöst hat. Indirekt wird dadurch die Figur der Ma in *The Grapes of Wrath* charakterisiert, die mit ihrer moralischen Integrität und ihrer liebevollen Strenge eine Figur darstellt, deren Einfluß auf die anderen Figuren zentral ist.

<p>Ma cleared her throat. "It ain't kin we? It's will we?" she said firmly. "[...] They's been mean Joads, but never that mean." Pa broke in, "But s'pose there just aint' room?" He had twisted his neck to look up at her, and he was ashamed.</p>	Her tone	had made him	ashamed.	GOW 107
--	-----------------	--------------	-----------------	------------

Der Effekt der Stimme kann auch in einen Konsekutivsatz eingebunden werden. Beispiele dafür sind MOOR 268 und BNW 84. Die Stimmangaben und deren Wirkung sind in beiden Korpustexten in die Struktur „so [...], so [...] that“ eingebettet.

MOOR 268 kennzeichnet die Stimme als **gentle**, in ihr spiegelt sich die freundliche Haltung der Sprecherin. Gleichzeitig wird die Stimme auch als von der habituellen Qualität abweichend markiert, da die Stimme Minas hier **un-Mina-like** klingt. Es handelt sich dabei um eine *ad-hoc*-Bildung aus der sich schließen läßt, daß die Stimme (und die Figur) normalerweise keine freundlichen Züge trägt, demnach herrisch, herablassend oder feindselig sein kann. Eine Abweichung von der normalen Sprechstimme ist immer auffallend, und so bewirkt auch diese Veränderung, daß die Aufmerksamkeit des Ich-Erzählers geweckt wird („it caught my attention“).

She spoke in a	voice	so gentle,	so un-Mina-like	that it caught my attention	MOOR 268
----------------	-------	-------------------	------------------------	------------------------------------	-------------

In BNW 84 bewirkt die Stimme, daß die Sprecherin ihr Triumphgefühl mit einem Schlag verliert. Dies geschieht durch die Traurigkeit, die in der Stimme ihres Gesprächspartners mitschwingt und die zweifach durch die Labels **mournful** und **miserable**, das zudem noch durch das Adverb **profoundly** intensiviert wird, vertreten ist. Zudem wird durch die kontrastive Konjunktion *but* die Diskrepanz zwischen Gesagtem und Gemeintem deutlich. Die Satzaussage „Oh, the greatest fun“ drückt vom Wortsinn her Freude aus, doch durch die paralinguistische Modifikation, das Sprechen mit trauriger Stimme, wird deutlich, daß diese Emotion vom Sprecher in keiner Weise gefühlt wird und die Worte keine ehrliche Aussage darstellen.

Der Dialog zeigt Bernard und Lenina in ihrer Diskussion über die Lebensbedingungen in der *Brave New World*²⁸, bei der die Meinungen der beiden diametral entgegengesetzt stehen. Zwar kann Lenina Bernards Zweifel und Depression nicht nachvollziehen, doch seine Niedergeschlagenheit lassen sie schließlich ein Minimum an Mitgefühl empfinden.

²⁸ Die Stimmangabe folgt BNW 81 mit „in a voice of **amazed distress**“ (vgl. weiter oben unter **protest**), mit identischem Kontext. Dazwischen wird Leninas Stimme mit „said with decision“ (BNW 82), „with significant archness“ (BNW 83), „she said gravely“ (BNW 84) und „Lenina's tone was firm“ (BNW 83) dargestellt, die alle ihre tiefe Überzeugung vom Nutzen und der Richtigkeit der Gesellschaftsordnung verdeutlichen.

'Oh, the greatest fun,' he answered,	but in a voice	so mournful,	with an expression	so profoundly miserable,	that Lenina felt all her triumph suddenly evaporate.	BNW 84
--------------------------------------	----------------	---------------------	--------------------	---------------------------------	---	--------

17.7. Stimme und vertrauliche Thematik

Etwas schwierig gestaltet sich die Zuordnung der Labels **conspiratorial** und der nominalen Variante **secrecy**. Sie können nicht in das Schema der sprechaktbeschreibenden Labels eingefügt werden, stehen aber dennoch mit der Pragmatik in Verbindung, da sie bestimmte Sprecherabsichten kennzeichnen und das Gesagte mit zusätzlicher Information – hinsichtlich der Geheimhaltungswürdigkeit oder der Abgrenzung von Sprecher-Hörer und Anderen – belegen. Deshalb erscheinen die Korpusbeispiele als Abschluß dieses Kapitels.

	OED	DCE	ALD
conspiratorial	Verb conspire : To combine privily for an evil or unlawful purpose ; to agree together to do something criminal, illegal, or reprehensible . To plot, plan, devise, contrive (a criminal, evil, or hostile action).	a conspiratorial expression, voice, or manner suggests you are sharing a secret with someone <i>His voice became low and conspiratorial.</i> <i>Natasha whispered to Maggie in a conspiratorial tone.</i>	2000 (of a person's behaviour) suggesting that a secret is being shared
secrecy	The quality of being secret or of not revealing secrets ; the action, practice, or habit of keeping things secret .	the process of keeping something secret , or when something is kept a secret	the fact of making sure that nothing is known about sth ; the state of being a secret

Eine besondere Beziehung zwischen Sprecher und Hörer wird durch das Label **conspiratorial** beschrieben. Hier zieht der Sprecher den Hörer auf seine Ebene und grenzt beide von anderen potentiellen Hörern ab. Die Definition des OED legt das Label durch den Marker [criminal, evil, or hostile action] auf eine Extremform fest, die Lernerwörterbücher sind allgemeiner und für die Korpusbeispiele zutreffender.

Da Vertrauliches und Geheimes kommuniziert wird, das andere Personen nicht erfahren dürfen, ist eine **conspiratorial voice** auf akustischer Ebene vor allem durch eine extreme Reduktion der Lautstärke bis hin zur Flüsterstimme gekennzeichnet.

Korpusbeispiele

Dies wird im ersten Beispiel, MC 239, explizit durch das Verb **drops** vermittelt, das das Leiserwerden der Stimme beschreibt.

His voice	drops	conspiratorially:	'Lots,' he says darkly, 'of <i>fun</i> .'	MC 239
-----------	--------------	--------------------------	---	--------

In GOG 116 ist noch ein weiteres Kennzeichen vertraulicher Situationen erkennbar. Die Annäherung des Sprechers an den Hörer, „leaned toward“, gekoppelt mit der **conspiratorial voice** werden in dieser Szene nicht eingesetzt um andere von der Information auszuschließen, sondern dienen dazu ein Gefühl der Zusammengehörigkeit zu vermitteln, was auch die Worte der Objektsprache tun.

Stillman smiled brightly at this, leaned toward Quinn, and	said in a	conspiratorial	voice,	“I think we’re going to get along.”	COG 116
--	-----------	-----------------------	--------	-------------------------------------	---------

Auch das Beispiel GOW 10 kombiniert die paralinguistische Informationsvergabe der Stimme mit einer weiteren nonverbalen Ausdrucksmöglichkeit. Die Geheimnistuerei und verdeckte Anspielung drücken sich beim Sprecher sowohl in der Stimme als auch in seinem Blick aus. Dabei wird diese **quality of secrecy and insinuation** als unangenehm empfunden, da der Sprecher diese vertrauliche Atmosphäre ohne Einwilligung des Hörers aufbaut. Die beiden Figuren sind sich völlig fremd und eine Überschreitung der individuellen Distanz durch das Vorgeben einer nicht vorhandenen Vertrautheit wird als Normverstoß angesehen.

Die fiktionale Welt nimmt hier Beobachtungen alltäglicher zwischenmenschlicher Kommunikation auf und dient der Verlebendigung des Textes.

“New shoes,” he said.	His voice had the same quality of	secrecy	and	insinuation	his eyes had.	GOW 10
-----------------------	-----------------------------------	----------------	-----	--------------------	---------------	--------

17.8. Zusammenfassung

Das Kapitel zu pragmatischen Stimmangaben hat gezeigt, daß durch den Einsatz von Labels, die sprechaktanzeigenden Verben nahe stehen, Kommunikationsabsicht und Wirkung einer Aussage auf die Stimme übertragen werden können. Dies zeigt, daß die Analyse des Zusammenhangs von Sprechakten und deren akustische Ausformung durch die Stimmqualität, die meist eine untergeordnete Rolle spielt, durchaus lohnenswert sein, und Aufschlüsse über die Stimme in realer Kommunikation geben könnte.

Die Informationen, die dem Leser so an die Hand gegeben werden, dienen sowohl der Verständnissicherung – wenn die reine Satzaussage beispielsweise nicht als Drohung wahrgenommen werden kann – als auch der Darstellung von Figurenbeziehungen.

Im Hinblick auf die akustische Ebene, die die pragmatischen Labels benennen, bleibt vieles eine Frage der persönlichen Interpretation, da Korpusbelege, die pragmatische Labels und Klanglabels kombinieren, sehr rar sind. Dennoch scheint diese Art der Labels ein wichtiges Darstellungsmittel zu sein, denn sie treten regelmäßig in den Korpustexten auf.

18. Beziehungs- und Machtstrukturen

In realer Kommunikation kann die Stimme Aufschluß über die persönliche Einstellung zum Gesprächspartner geben, und zwar nicht nur darüber, ob man ihn sympathisch oder unsympathisch findet, oder ob man sich ihm gegenüber freundlich oder abweisend verhält. Vielmehr kann ein Sprecher durch die Wahl seiner Stimme Überlegenheit demonstrieren oder sich stimmlich „unterwerfen“. Diese Art der Stimmarkierung benennt nach Laver den *interactional status*¹ zweier Gesprächspartner. Auch diese stimmliche Realität findet ihr Spiegelbild in der Literatur, denn an vielen Stellen beschreiben die Autoren mit solchen Machtstruktur-Labels das Verhältnis der Figuren zueinander.

Von Interesse sind Labels zu Beziehungs- und Machtstrukturen deshalb, weil durch sie auf sprachlich sehr ökonomische Weise vermittelt wird, ob der Sprecher seinem Gesprächspartner gegenüber positiv, negativ oder neutral eingestellt ist und ob er in der jeweiligen Konversation oder im Gesamtkontext eine über- oder untergeordnete Position gegenüber den anderen Figuren einnimmt. Aus der Summe aller Stimmbeschreibungen lassen sich Schlüsse über den Charakter einer Figur ziehen, sie sind also auch in diesem Bereich ein wesentliches Charakterisierungsmittel für Autoren. Stimmangaben zur Machtstruktur haben nämlich einen nicht geringen Anteil an der Gesamtkonzeption von Figuren.

Viele Markierungen dieser Kategorie erscheinen als Verb-Adverb-Verbindungen, worin sich eine Parallele zu den emotionalen Stimmangaben zeigt. Dies ist deshalb verständlich, da sich die Machtstrukturen in der Regel in Interaktion, d.h. in der realen Kommunikation in Gesprächen und im Text in Dialogpassagen, manifestieren. Die meisten dieser Stimmcharakterisierungen sind deshalb situationeller Natur, auch wenn sie, wie bereits erwähnt, durch Wiederholungen zu einem habituellen stimmlichen Gesamtbild der Figur führen können, wenn die direkte Rede einer Figur beispielsweise fortwährend mit **condescendingly** oder **meekly** markiert wird.

Ähnlich wie bei den pragmatischen Labels kann auch für diese Kategorie über den Stimmklang nur spekuliert werden, da kein festgelegtes Bezugsschema existiert. Leider weist das Korpusmaterial zudem nur wenige Mehrfachmarkierungen auf, die Rückschlüsse auf den Stimmklang dieser Machtstruktur-Labels zulassen.

¹ Unter dieser Kategorie verzeichnet er die Labels **condescending**, **flattering**, **grovelling**, **patronising**, **smarmy** und **superior**. Das Label **flattering** wurde bereits unter seinem perlokutionären Effekt betrachtet, da es mehr auf die Wirkung ausgerichtet ist, als daß es die Hierarchie von Sprecher und Hörer angibt. Von den übrigen Labels treten nur **condescending** und **patronising** in den Korpus-texten auf, dafür aber eine Reihe von Labels, die bei Laver nicht verzeichnet sind.

Die Labels und Korpusbeispiele werden im folgenden nach den Gesichtspunkten Überlegenheit des Sprechers und Unterlegenheit bzw. Unterordnung des Sprechers geordnet. Bei dieser Zweiteilung fällt sofort die höhere Frequenz der ersten Kategorie ins Auge, also wiederum Stimmbeschreibungen, die eine negative Konnotation tragen. Typische Beispiele dafür sind die Labels **condescending**, **patronizing**, **authoritative**, **lecturing**, **bullying** oder **imperious**. Unterordnung, die freiwillig oder erzwungenermaßen erfolgt, wird durch Labels wie **respectful**, **reverent**, **meek** oder **perfunctory** ausgedrückt.

Zudem wird in einigen Textbeispielen ein bestehendes Machtgefüge herausgefordert oder mißachtet. Dazu gehören die Labels **insolent**, **challenging** und **sneering**.

18.1. Überlegenheit des Sprechers

Die Korpusbeispiele dieser Kategorie sind sehr vielschichtig, doch teilen sie ein entscheidendes Merkmal, denn sie geben stets eine Beziehung von zwei Personen an, wobei der Sprecher eine übergeordnete Rolle gegenüber seinem Hörer einnimmt. In der Regel wird diese Manifestierung der Überlegenheit negativ bewertet.

18.1.1. Herablassende Stimme: *condescending*, *patronizing*

	OED	DCE	ALD
condescend	To come or bend down, so far as a particular action is concerned, from one's position of dignity or pride ; to stoop voluntarily and graciously ; to deign .	behaving as though you think you are better, more intelligent, or more important than other people - used to show disapproval	<i>(derog)</i> behave kindly or graciously , but in a way that shows one feels that one is better than other people 2000 behaving as though you are more important and more intelligent than other people
patronizing	That patronizes, esp. with an air of superiority ; ostentatiously condescending or superior .	someone who is patronizing talks to you in a way that shows they think you are less intelligent or important than them Verb: to talk to someone in a way which seems friendly but shows that you think they are not as intelligent or do not know as much as you	Verb: treat (sb) as inferior ; treat (sb) in a condescending way 2000 <i>Verb</i> : to treat sb in a way that seems friendly but which shows that you think that they are not very intelligent, experienced , etc.

Die Wörterbuchdefinitionen von **condescending** zeigen die zwei wesentlichen Merkmale von Labels dieser Kategorie. Zum einen den Ich-Andere-Bezug, zum anderen das Gefühl der Überlegenheit des Ichs. Zudem zeigt der Marker [disapproval], daß dieses Verhalten von der Gesellschaft negativ beurteilt wird. Durch das in den Definitionstexten auftretende Verb [behaving], wird ein Verhalten benannt. Die Stimme eines Sprechers vermittelt also nicht nur den persönlichen Stimmklang und Informationen zu Herkunft und Gefühlen, sondern ist auch Indiz für Sprecherverhalten.

Als Synonym kann **patronizing** angeführt werden. Für dieses Label kann als Intonationsverlauf eines Aussagesatzes ein *low rise* „with a high pitch before it“² angesetzt werden.

Korpusbeispiele

Bereits in der direkten Rede in BA 227 kündigt sich mit „of a certain period“ der herablassende Ton des Sprechers an. Richards Kommentar geht eine Bemerkung seiner Schwester voraus, die das Elternhaus ihrer Schwägerin mit den „stained-glass window“ (BA 226) als altmodisch abtut. Richard scheint mit seiner Reaktion, Partei für seine Frau zu ergreifen, doch zeigen der oben erwähnte Kommentar und der **condescending tone**, daß er im Grunde die Meinung seiner Schwester vertritt. Erst im Rückblick erkennt die Ich-Erzählerin dies, denn in der Situation empfindet sie Dankbarkeit für die Parteinahme.

Dem Leser wird hier in einer einzigen Stimmbeschreibung die gesamte Figurenkonstellation des Romans *en miniature* vor Augen geführt. Die enge Verbindung zwischen Richard und seiner Schwester Winifred, der Haß Winifreds auf die Ich-Erzählerin und die Tatsache, daß sie und ihre Familie von beiden als minderwertig betrachtet werden.

“They are particularly fine examples,” said Richard, “of a certain period. The panelling is also of high quality.” Despite his pedantry and	condescending	tone,	I felt grateful to him: it didn’t occur to me that he was taking inventory.	BA 227
---	----------------------	-------	---	--------

In der Stimmbeschreibung MAID 123 hat **pious** die negative Konnotation einer aufgesetzten, falschen Frömmigkeit. Dies spiegelt auch die DCE-Definition „if you describe what someone says as pious talk, words etc, you mean that they are trying to sound good or moral but you do not believe that they are sincere or will really do what they say“ wieder. Die Kombination mit

² Gimson, 244

condescending ergibt sich durch die logische Verbindung, daß sich die Figur als moralisch höherstehend empfindet und somit herablassend sein kann. Der anschließende Vergleich vermittelt das Bild von selbstgerechten Personen, die meinen zu wissen, was anderen, unter ihnen stehenden Personen gut täte. Die Autorin lockt mit dieser Stimmbeschreibung und der Vergleichsbeziehung die Erfahrung und Imagination der Leser hervor.³

Her voice is	pious	condescending	the voice of those whose duty it is to tell us unpleasant things for our own good.	MAID 123
--------------	--------------	----------------------	---	-------------

Das Label **patronizingly** trägt ebenfalls einen negativen Beigeschmack, da der Sprecher dadurch zum Ausdruck bringt, daß er den Gesprächspartner für [less intelligent or important] als sich selber hält.

Aus der neutralen Abschiedsformel „So long“ in BNW 128 wird nur durch die Stimmodulation die Beziehungskonstellation zwischen Sprecher und Hörer definiert. In dieser Stimmbeschreibung spiegelt sich das hierarchische Gesamtsystem der *Brave New World* wieder. Da der *Warden* gegenüber dem Sprecher Bernard eine untergeordnete Position einnimmt, behandelt dieser ihn **patronizingly**. Die Stimme des *Warden* hingegen wird zuvor mit „His boom was deferential“ (BNW 128) beschrieben. Beide Seiten agieren demnach entsprechend der vorgegebenen Hierarchie.⁴

‘So long,’ he said	patronizingly	to the Warden, who had accompanied him as far as the lift gates.	‘So long.’	BNW 128
--------------------	----------------------	--	------------	---------

In MWP 1719 ist die Regieanweisung nicht nur als situationelle Stimmangabe zum Turn der Mrs Warren zu lesen, sondern als permanentes Charaktermerkmal der Figur, das vor allem für ihr Verhältnis gegenüber ihrer Tochter Vivie prägend ist. Die Regieanweisung zum Auftritt der Figur deutet bereits auf ihre Dominanz hin, da sie explizit als „*Rather spoilt and domineering*“ (MWP 1718) beschrieben wird. Der Textausschnitt ist einer von Mrs Warrens ersten Repliken im Stück. Die Regieanweisung rekurriert auf die Erstvorstellung der Figur, so

³ Vgl. zur Position des Beispiels im Gesamtkontext das Kapitel „Figurendarstellung“.

⁴ Bernard verhält sich dem Warden gegenüber gönnerhaft-herablassend, gegenüber Mustapha Mond, der in der Hierarchie weit über ihm steht, und dessen „deep resonant voice“ (BNW 128) beeindruckend wirkt, bringt er jedoch nur ein Stottern zustande: „I ventured to think,‘ **stammered** Bernard, ‘that your fordship might find the matter of sufficient scientific interest...’“ (BNW 128). Natürlich muß auch hier die Objektsprache betrachtet werden, die durch „I ventured [...]“ äußerste Höflichkeit erkennen läßt. Interessant ist jedoch, daß die Stimmbeschreibungen zu Bernard unmittelbar aufeinanderfolgen. Dies zeigt, daß auch die Stimmqualität eines Sprechers immer abhängig vom Gesprächspartner ist. Huxley wirft hier also nicht nur einen sarkastischen Blick auf die Gesellschaftsstruktur im Roman, sondern auch auf den Umgang von Personen in der realen Welt.

daß der Leser/Zuschauer gleichsam in Aktion die Bestätigung der Charakterbeschreibung erhält.

MRS WARREN	[<i>patronizingly</i>]	Let Sir George help you with the chairs, dear.	MWP 1719
------------	--------------------------	--	-------------

18.1.2. Abweisende, herabsetzende Stimme: *dismissive*

	OED	DCE	ALD
dismissive	Tending to dismiss from consideration as insignificant ; characterized by rejection, contemptuous .	refusing to consider someone or something seriously	dismissing in a rude, brief and casual way : <i>a dismissive gesture, tone of voice, shrug of shoulders</i> 2000 showing that you do not believe a person or thing to be important or worth considering : <i>a dismissive gesture/tone</i>

Das Label **dismissive** steht den Labels **patronizing** und **condescending** nahe. Es zeigt die Einstellung des Sprechers zum Gesprächspartner, wobei sich der Sprecher insofern überlegen fühlt, als daß er den Gesprächspartner als nicht als ebenbürtig betrachtet. Durch die Wertschätzung des Ichs und die Geringschätzung des Anderen ist die Machtstruktur klar ersichtlich. Allerdings ist die herablassende Haltung bei **dismissive** direkt spürbar, d.h. der Sprecher versucht seine Einstellung nicht mit einer scheinbaren Freundlichkeit zu vermitteln, sondern wirkt bewußt unfreundlich. Der Marker [contemptuous] zeigt zudem die Affinität zur Basisemotion HATE.

Korpusbeispiele

Das Korpusbeispiel LJ 234 veranschaulicht, wie die Stimme einem einzigen Wort, „Thanks“, welches normalerweise eine freundliche Einstellung vermuten läßt, eine ganz andere Bedeutung zuordnen kann. Der herablassende Ton zeigt die Einstellung des Sprechers zum Gesprächspartner. Dabei drückt Dixon seinen Unmut über die Verspätung des Busses und die neugierigen Blicke, die der Busfahrer auf sein „black eye“ wirft, durch seinen Stimmtönen aus.

Intonatorisch könnte sich dies durch einen *low fall* ausdrücken, der bei *social formulae* als „brusque“⁵ empfunden wird.

‘Well, I want to see someone who’s getting the one-fifty.’ ‘Shouldn’t build on it if I were you.’ He lingered, no doubt to examine Dixon’s black eye. ‘Thanks,’	Dixon said	dismissively.	LJ 234
--	------------	----------------------	--------

Die Verbindung von **dismissive** und **contempt** zeigt, daß sich **dismissive** an der Schwelle zur Emotion HATE befindet, das Beispiel OS 109 bringt also den OED-Marker an die Oberfläche. Daß die „Botschaft“ der Stimme von der Gesprächspartnerin sehr deutlich verstanden wird, zeigen ihre Reaktionen, die ebenfalls auf dem nonverbalen Kanal kommuniziert werden, denn „flushed“ benennt die Veränderung der Gesichtsfarbe aufgrund der Emotion ANGER, das Nach-Luft-Schnappen verrät eine Mischung aus Ärger und überraschter Schockiertheit. Auch das Fallenlassen ihres „notebook“ und der „pathetic attempt at dignity“, der ihre Körperbewegung kennzeichnet, drücken den Gefühlszustand der Figur aus, ohne daß die Figur dies durch verbale Äußerungen vermittelt.

In diesem Beispiel wird die implizite Machtstruktur von **dismissive** wesentlich deutlicher als in LJ 234, da diese schon durch die Figuren an sich festgelegt ist. Der Sekretärin Miss Blackett steht der „chairman and managing director of Peverell Press“ (OS 20) gegenüber. Die direkte Rede der Figur „This is a private meeting [...] I’ll take my own notes“ kann als neutral, d.h. weder freundlich noch unfreundlich, angesehen werden. Doch die Formulierung „There’s plenty of typing to keep you occupied“ enthält bereits eine herablassende Note, mit dem der Hörerin an ihren eigentlichen, unbedeutenden Wirkungsbereich erinnert werden soll. Diese Machtausübung wird durch die Stimme natürlich forciert und erhält erst durch sie die verletzende Note.⁶

Etienne said: ‘This is a private meeting, Miss Blackett. We have some confidential business to discuss. I’ll take my own notes. There’s plenty of typing to keep you occupied.’ His voice was	dismissive	with a note of	contempt.	Miss Blackett flushed and gave a small, soundless intake of air . Her notebook slid from her finger and she bent stiffly to pick it up, she rose and walked to the door with a pathetic attempt at dignity .	OS 109
--	-------------------	----------------	------------------	---	--------

⁵ Gimson, 247

⁶ Vgl. zur Kommunikation von Machtstruktur auch ein weiteres Beispiel aus *Original Sin*, das im folgenden unter **authoritative** gelistet wird. Die Parallele von akustischer und optischer Beschreibung, mit denen die Gefühlszustände der Figuren und das Verhältnis von Reaktion und Gegenreaktion dargestellt werden, ist in OS 109 und OS 122 auffällig.

18.1.3. Autoritäre, didaktische Stimme: *authoritative, didactic*

	OED	DCE	ALD
authoritative	Of authority, of the nature of authority, exercising or assuming power; imperative, dictatorial, commanding . Possessing due or acknowledged authority ; entitled to obedience or acceptance.	behaving or speaking in a confident, determined way that makes people respect and obey you <i>He has a commanding presence and an authoritative voice.</i>	having authority; that can be trusted; reliable showing or seeming to show authority 2000 showing that you expect people to obey and respect you: <i>an authoritative tone of voice</i>
didactic	Having the character or manner of a teacher or instructor; characterized by giving instruction; having the giving of instruction as its aim or object; instructive, preceptive.	speech or writing that is didactic is intended to teach people a moral lesson someone who is didactic is too eager to teach people things or give instructions	(<i>usu derog</i>) that seems to treat the listener, reader, etc like a child in school 2000 designed to teach people sth, especially a moral lesson (usually <i>disapproving</i>) telling people things rather than letting them find out for themselves

Auch die Labels **authoritative** und **didactic** beinhalten eine Überlegenheit des Sprechers. Dabei trägt vor allem **didactic** eine negative Wertung des Verhaltens, was sich in den Definitionen des ALD deutlich durch (*usu derog*) und (*disapproving*) zeigt.

Authoritative kann neutral oder negativ bewertet werden. Zentral ist hier das Selbstbewußtsein des Sprechers, das mit [confident] und [determined] die Basis der Autorität stellt. Gleichzeitig enthält **authoritative** in seiner Wortbedeutung auch den Effekt, den das Verhalten beim Hörer auslöst, nämlich Respekt und Gehorsam. Diese Wirkungsangabe fehlt bei **condescending**, so daß man im Vergleich sagen kann, daß es eine „Möchtegernüberlegenheit“ darstellt, während **authoritative** eine unter Umständen berechnete Überlegenheit beinhaltet⁷.

Stimmlich wird sich **authoritative** in einer nicht zu leisen, deutlichen Stimme mit präziser Artikulation und moduliertem Tonhöhenverlauf niederschlagen, die auch das Selbstbewußtsein des Sprechers spiegeln.

⁷ Vgl. hierzu die Definition der vierten Auflage des ALD, in der dieser Unterschied durch „showing“ und „seeming to show“ aufgedeckt wird.

Korpusbeispiele

Die wiederholte Verwendung der Regieanweisung „*with authority*“ bzw. „*with calm authority*“ in *An Inspector Calls*, zeigt, daß die Stimme für ein Charaktermerkmal des Sprechers steht. Da es sich hier um den Polizeiinspektor des Stücks handelt, wirken natürlich stereotype Vorstellungen, denn mit dem Berufsbild verbindet sich die Idee der Autorität.

INSPECTOR [<i>cutting in,</i>	<i>with</i>	<i>authority</i> :	He must wait his turn.	AICALL 188
INSPECTOR	[<i>with</i>	<i>authority</i> :	Yes, Mr Croft – in the stalls bar at the Palace Variety Theatre...	AICALL 189
INSPECTOR	[<i>with</i>	<i>calm authority</i>]	I'll tell you. [...]	AICALL 206

Die gleiche Konstruktion steht in JLC 19. Hier läßt der Sprecher in seiner Aussage und in seiner Stimme sein Wissen über das Börsengeschäft anklingen. Der Hinweis auf das fast akzentfreie Englisch des Sprechers liegt darin begründet, daß der Sprecher Mitglied der chinesischen Immigrantengemeinschaft Nordamerikas ist. Dementsprechend erklärt sich auch die anschließende Thematisierung der Englischkenntnisse der Mutter der Ich-Erzählerin und deren Mischakzent in der Muttersprache Chinesisch.

The Joy Luck uncles begin to talk about stocks they are interested in. Uncle Jack, who is Auntie Ying's younger brother, is very keen on a company that mines gold in Canada. "It's a great hedge on inflation," he says	with	<i>authority.</i>	He speaks the best English, almost accentless. I think my mother's English was the worst, but she always thought her Chinese was the best. She spoke Mandarin slightly blurred with Shanghai dialect.	JLC 19
---	------	--------------------------	--	-----------

Ebenfalls *The Joy Luck Club* ist das folgende Beispiel entnommen, in dem die generell als dominant charakterisierte Mutter der Erzählerin auch stimmlich so gezeichnet wird. Dabei unterstützt die Stimmangabe den Imperativ in der Objektsprache und die folgenden Erklärungen. Die Figur wird hier durch die Perspektive der Ich-Erzählerin gespiegelt, der nicht nur die indirekte Ankündigung ihrer Mutter, sie und ihren Mann auf der Hochzeitsreise zu begleiten, bitter aufstößt, sondern vor allem der Tonfall **authoritatively**, der den Gesamtkonflikt der beiden Figuren erkennen läßt.

"You must go in October. That is the best time. Not too hot, not too cold. I am thinking of going back then too,"	she says	<i>authoritatively.</i>		JLC 179
---	----------	--------------------------------	--	------------

Daß **didactically** generell negativ bewertet wird, verdeutlicht explizit das folgenden Beispiel aus *Lucky Jim*. In dieser Dialogpassage zwischen Dixon und Christine, erklären beide ihre im Grunde erst beginnende Beziehung für beendet, wobei beide Figuren davon ausgehen, daß dies der Wunsch der anderen ist. Der Ton ist insgesamt angespannt und unterkühlt, was sich an Stimmangaben wie „Dixon said irritably“ (LJ 199), „She asked in an disinterested tone“ (LJ 200), „he said coldly“ (LJ 201) und schließlich „his unfriendly tone“ (LJ 201) zeigt.

Die belanglose Feststellung Christines in LJ 201, „Well, it looks as if we’re both taken care of [...]“ wirkt durch ihren didaktischen Ton völlig unpassend und läßt den Wutpegel Dixons weiter ansteigen. Diese Inhaltslosigkeit wird auch im Anschluß nochmals mit **authoritative vapidity** kommentiert, wobei **authoritative** als kohäsives Mittel zu verstehen ist, das als Quasi-Synonym zu **didactically** fungiert.

LJ 201 ist ein sehr anschauliches Beispiel dafür, wie stimmliches Verhalten des einen Gesprächspartners das Verhalten des anderen beeinflussen kann. Christines Tonfall führt dazu, daß Dixon in seinem folgenden Turn ein sehr schnelles Sprechtempo anschlägt. Darin zeigt sich sein „general feeling of peevish regret“, also die Emotion ANGER, die in diesem Fall zu einer Erhöhung des Sprechtempos führt. Sehr gut zu erkennen ist an dieser Szene auch, wie stark die Stimme die Einstellung zum Gesprächspartner markiert. Vergleicht man die direkte Rede und die metasprachlichen Modifikationen dieses Textausschnitts, so fällt auf, daß die Figuren auf der Wort- und Satzebene kein „böses Wort“ kommunizieren. Die Spannung zwischen den beiden Charakteren wird allein durch die Stimme vermittelt.⁸

She didn’t seem to notice his unfriendly tone . Shifting in her seat, she glanced round the room,	then said	didactically:	‘Well, it looks as if we’re both taken care of, doesn’t it? It’s just as well.’	The authoritative vapidity of this reacted with Dixon’s general feeling of peevish regret and made him begin to talk fast .	LJ 201
---	-----------	----------------------	---	---	--------

Daß die autoritäre Stimme in UJW 185 ihre Wirkung nicht verfehlt, zeigt sich in der durch **deferential** markierten Antwort „Yes, sir.“ Der Sprecher fordert mit seiner Stimme, (die zudem mit **high** markiert ist, das aber nicht in direktem ursächlichen Zusammenhang mit **authoritative** steht, sondern allenfalls dazu dient, durch hohe Stimmlage zusätzliche Aufmerksamkeit zu erreichen), eine schnelle, präzise Antwort. Dabei besteht auch zwischen der objektsprachlichen Aussage „I’m a doctor“ und dem Label **authoritative** eine Verbin-

⁸ Zur Figur der Christine und ihrer generell didaktischen Art vgl. das Kapitel „Figurendarstellung“.

dung, da Ärzte allgemein immer noch als Autoritäten, im positiven Sinne, empfunden werden. Hier liegt also eine Parallele zu den Beispielen aus *An Inspector Calls*.

Cordelia heard a	high	authoritative	voice.	'I'm a doctor. Has anyone called the ambulance?' 'Yes, sir.' The reply was deferential .	UJW 185
------------------	-------------	----------------------	--------	--	------------

Interessant ist die parallele Konstruktion **high didactic** an anderer Stelle im Roman. In UJW 185 wird mit Major Markland die Stimme einer weiteren Autoritätsperson charakterisiert. Betont wird die Autorität auch durch **dominant**, das zum einen andeutet, daß die Figur in der Konversation die meiste Redezeit für sich verbuchen kann, zum anderen aber die Wirkung der Stimme zeigt, die die Hörerin als dominant empfindet.

Solche auffälligen Entsprechungen bei der Stimmarkierung unterschiedlicher Figuren lassen die Vermutung entstehen, daß die Autorin hier für einen bestimmten Charaktertyp ein in ihrem Repertoire festgelegtes Stimmuster herausgreift.

Through the fog of her tiredness Cordelia heard a	high	didactic	voice.	[...] There were introductions, hurried consultations with the detectives in which the newcomer's voice was dominant .	UJW 185
--	-------------	-----------------	--------	--	------------

Zudem scheint Autorität mit einer ruhigen Stimme in Verbindung gebracht zu werden. Wie in AICALL 206 werden auch in OS 65 die Labels **calm** und **authoritative** kombiniert. Die Verbindung ist deshalb logisch, da – wie die Wörterbuchdefinitionen zeigen – Autorität ohne Selbstsicherheit nicht möglich ist. Diese ist wiederum mit innerer Ruhe verbunden, die sich dann auch auf die Stimme auswirkt, die frei von unkontrollierten Tonhöhen- oder Lautstärkeschwankungen ist. Da es sich hier um die Stimme einer Person handelt, die einen Notruf entgegennimmt, erscheint es logisch, daß sie über diese Merkmale verfügt. Schließlich muß eine solche Stimme zum einen beruhigend wirken, zum anderen muß sie in der Lage sein, Instruktionen für weiteres Verhalten zu geben.

She punched the telephone keys and heard a voice,	calm,	authoritative,	and gave her message.	OS 65
---	--------------	-----------------------	-----------------------	-------

Das Korpusbeispiel OS 122 bietet dem Leser ein Kurzscenario, mit Angaben zur Stimmqualität, deren Ursache, Bewertung und Effekt auf die Hörer. Im Zentrum steht die Bewertung der Stimme, die an der Situation gemessen als **more authoritative than was**

tactful bewertet wird. Die Sprecherin, die Chefsekretärin Miss Blackett, setzt aber bewußt einen autoritären Ton an, um ihrem „need to re-establish her status before Mandy [der Aushilfssekretärin]“ Ausdruck zu verleihen. Es zeigt sich an dieser Stelle also deutlich, daß Stimmen manipuliert werden können, um ein bestimmtes Bild von sich selbst zu vermitteln. Schließlich enthält die Antwort, und damit wohl auch die Stimme der Sprecherin noch die Komponente **ferocity**, also ein Label, das die Marker [extremely violent and severe] beinhaltet. Der Gesamteindruck, den die Stimme auf die Hörer ausübt, wird mit **surprised** beschrieben. Dies bedeutet, daß die Stimmqualität nicht die habituelle ist, der plötzlichen Abweichung von der gewöhnlichen Qualität also mit Überraschung begegnet wird.

Zudem zeigt die Reaktion der Figur Mrs Carling, daß der autoritäre Ton Blackies das Machtgefüge verletzt hat; sie stellt nun mit ihrem Turn den *status quo* wieder her. Dies geschieht auf nonverbalem Weg durch das extreme Annähern und die Augenmimik, sowie auf verbalem Weg durch die beleidigenden Worte „[...] You stupid bitch! You arrogant, conceited little fool! [...]“. Diese Reaktion zeigt sehr deutlich, wie viel Bedeutung dem Tonfall – und vor allem einem nicht angemessenen Tonfall – zukommt. Zudem wird Mrs Carling durch weitere optische Beschreibungen furiengleich dargestellt. Der Autorin gelingt es hier, dem Leser die Konfliktsituation über die Präsentation des akustischen und des optischen Kanals anschaulich zu vermitteln.⁹

<p>“You can’t go up, Mrs Carling. Partners’ meetings are never interrupted. I have instructions that even urgent telephone calls have to be held..”</p> <p>‘In that case I’ll wait until they’re through. Blackie, still standing, found her typing chair firmly occupied, but remained calm.</p> <p>‘I don’t know when that will be. [...]’</p> <p>The recent contretemps, the need to re-establish her status before Mandy, made her voice</p>	<p>more authoritative than was tactful,</p>	<p>but even so the ferocity of the response surprised them. Mrs Carling rose from the chair at a speed which set it spinning and stood so that her face was almost touching Blackie’s. She was three inches shorter but it seemed to Mandy that this difference made her more, not less, terrifying. The muscles of the stretched neck stood out like cords, the eyes blazed upwards and beneath the slightly hooked nose the mean little mouth, like a red gash, spat out his venom.</p> <p>‘When he has a free moment! You stupid bitch! You arrogant, conceited little fool! Who do you think you’re talking to? [...]!’</p>	<p>OS 122</p>
---	--	--	-------------------

Das Beispiel MAID 128 muß in Verbindung mit MAID 123 gelesen werden. Die strukturellen und semantischen Parallelen sind nicht zu übersehen, es handelt sich auch um ein und dieselbe Figur. Wiederholungen dieser Art führen dazu, das Bild im Leser zu verstärken und die Figur dadurch immer wieder ins Bewußtsein zu rücken. Durch die Verwendung von

⁹ Es liegt darin eine Parallele zum weiter oben aufgeführten Beispiel OS 109, das ganz ähnliche nonverbale Darstellungstechniken einsetzt.

condescending und **authority** zeigt sich, daß die beiden Labels derselben Kategorie zuzuordnen sind. Dabei ist **authority** hier eindeutig negativ bewertet, was durch das prämodifizierende **smug** gekennzeichnet ist. Auch der anschließende Vergleich ist dem in MAID 123 ähnlich, denn auch hier beansprucht die Sprecherin zu Unrecht eine überlegene Position.

Eine lautliche Interpretation ist hier schwierig, da es keine eindeutige Beziehung zwischen selbstgefälliger Autorität und Stimmklang gibt. Man könnte sich die Frauenstimme hier jedoch mit einer hohen Tonlage, hoher Muskelspannung und mit einem leichten Näseln vorstellen, das in der Regel mit arrogantem Verhalten assoziiert wird, das ja auch im Textbeispiel anklingt.

[...] she went on, with the	smug	authority	in her voice	of one who is in a position to judge	MAID 128
-----------------------------	-------------	------------------	--------------	---	----------

18.1.4. Belehrende Stimme: *advisory, lecturing*

	OED	DCE	ALD
advise	Nomen advice: Opinion given or offered as to action; counsel. spec. medical or legal counsel.	to tell someone what you think they should do , especially when you know more than they do about something	Nomen advice: opinion given about what to do or how to behave 2000 to tell sb what you think they should do in a particular situation
lecture	To deliver lectures to or before (an audience); to instruct by lecture. To address with some severity , or at some length, on the subject of conduct, behaviour , or the like; to admonish, rebuke, reprimand	to talk angrily or seriously to someone in order to criticize or warn them , in a way that they think is unfair or unnecessary to talk to a group of people on a particular subject , especially to students in a university	give a lecture scold or warn sb (about sth) 2000 to give a talk or a series of talks to a group of people on a subject , especially as a way of teaching in a university or college to criticize sb or tell them how you think they should behave , especially when it is done in an annoying way

In unmittelbarer Nähe zu **authoritative** und **didactic** stehen die Labels **advisory** und **lecturing**. Bei dem Label **advisory** ist die negative Komponente, die vor allem **didactic** eigen ist, nicht in der Verb- und Nomendefinition der Wörterbücher enthalten. Der Sprecher steht

also nicht unbegründet, sondern aufgrund seiner Kompetenz über dem Hörer. Wie die Definition des OED zeigt, wird **advise** vor allem mit [medical or legal counsel] in Verbindung gebracht.

Das Verb **lecture** bezieht sich in seiner primären Bedeutung auf die Vermittlung von Wissen innerhalb eines offiziellen Rahmens, wie dem eines Vortrags oder einer Vorlesung. Es ist in dieser Bedeutung neutral und steht dadurch **advisory** nahe. Die Sekundärbedeutung trägt hingegen eine negative Komponente, da der Sprecher in diesem Fall kritisiert und tadelt, dies aber als [unfair] oder [unnecessary] empfunden wird.

Korpusbeispiele

Die Konnotation [medical or legal counsel] kommt in BA 201 voll zum Tragen, da es sich bei dem Sprechenden um „Father’s lawyer“ handelt, der sich in einem **advisory tone** an seine Hörerin richtet. Auch wenn es sich in diesem Fall nicht um eine direkte Beratung in rechtlichen Dingen handelt – es geht um die Tatsache, daß die Haushälterin der Familie pornografische Darstellungen unter dem Bett des Hauslehrers gefunden hat –, so zeigt sich doch hier die Autorität, die der Berufsstand des Rechtsanwaltes mitbringt. Er überträgt die Machtstrukturen und sein beratendes Handeln des Berufs auch auf außerberufliche Gebiete, womit die Figur insgesamt als dominant gezeichnet wird.

If there was one thing Port Ticonderoga would not stand for, said Father’s lawyer in an	advisory	tone,	it was this kind of smut in the hands of the teachers of innocent youth.	BA 201
--	-----------------	-------	--	--------

Im Korpusbeispiel MC 211 werden beide Definitionen von **lecture** vermischt. Der Ich-Erzähler kritisiert seine Hörerin nicht, sondern hält einen philosophischen Monolog über die Weltansicht der Hindus, insbesondere über die Unfähigkeit durch das „dream-web, which is Maya“ die wahre Welt zu erkennen. Da diesem Vortrag aber der institutionalisierte Rahmen fehlt, wirkt der Tonfall der Situation nicht angemessen. Ein Sprecher, der das Gespräch an sich reißt und einer einzelnen Person einen Vortrag hält, wird in der Regel negativ bewertet. Diese negative Note wird auch durch das Label **haughty** gekennzeichnet. Dabei richtet sich die herablassende Art des Sprechers jedoch nicht gegen Padma, sondern gegen all jene, die anders als er selbst keinen Einblick in die Beschaffenheit „Mayas“ haben. Der Ich-Erzähler

stellt sich durch sein stimmliches Verhalten auf eine übergeordnete Stufe und drückt somit seine Überlegenheit aus.

Dieser Textausschnitt ist jedoch als Eigenironisierung des Ich-Erzählers zu lesen, da er seine persönliche Einstellung über die Darstellung seiner Stimme bewertet. Das vorausgehende „I waxed rhetorical“ leitet seinen philosophischen Erguß ein. Das Label **graciously**, mit dem er Padam Chutney anbietet, sich dann aber zunächst selbst bedient, zeigt die völlige Ich-Bezogenheit des Sprechers an dieser Stelle, die er im Rückblick schonungslos und mit einem Augenzwinkern aufdeckt.

<p>‘What is truth?’ I waxed rhetorical, ‘What is sanity? Did Jesus rise up from the grave? Do Hindus not accept – Padma – that the world is a kind of dream; that Brahma dreamed, is dreaming the universe, that we only see dimly through that dream-web, which is Maya. Maya,’ I adopted a</p>	<p>haughty,</p>	<p>lecturing</p>	<p>tone,</p>	<p>‘may be defined as all that is illusory; as trickery, artifice and deceit. Apparitions, phantasms, mirages, sleight-of hand, the seeming form of things: all these are parts of Maya. [...] Have some more chutney,’ I added graciously, taking a generous helping myself.</p>	<p>MC 211</p>
--	------------------------	-------------------------	--------------	--	-------------------

18.1.5. Tyrannisierende, schikanierende Stimme: *bully, hector*

	OED	DCE	ALD
<p>bully</p>	<p>To act the bully towards; to treat in an overbearing manner; to intimidate, overawe.</p> <p>Adjektiv bullying: That bullies or acts like a bully; domineering, menacing.</p>	<p>to threaten to hurt someone or frightening them, especially someone smaller or weaker</p>	<p>frighten or hurt (a weaker person)</p> <p>2000 to frighten or hurt a weaker person; to use your strength or power to make sb do sth</p>
<p>hector</p>	<p>To intimidate by bluster or threats; to domineer over; to bully; to bring or force <i>out of</i> or <i>into</i> something by threats or insolence.</p>	<p>to speak to someone in an angry threatening way <i>a hectoring tone of voice</i></p>	<p>try to frighten sb by bullying: <i>a hectoring tone of voice</i></p> <p>2000 to try to make sb do sth by talking or behaving in an aggressive way</p> <p>Synonym: bully</p> <p>hectoring adj.: <i>a hectoring tone of voice</i></p>

Bei **bully** ist das Agens-Patiens-Verhältnis durch die Unterlegenheit des Patiens gekennzeichnet, da als Patiens im allgemeinen [someone smaller or weaker] gemeint ist. Das Verb steht dem sprechaktindizierenden Verb **threaten** sehr nahe, was sich vor allem in der Definition des DCE zeigt. Wie bei einer Drohung ist das Kommunikationsziel auch hier die Einschüchterung des Gesprächspartners bzw. das Heraufbeschwören von Angst. Eine solche Stimme wird sicherlich durch eine erhöhte Lautstärke bestimmt sein. Zudem ist eine tiefe Tonlage vorstellbar.

Auch in den Definitionen zu **hector** sind die Komponenten [angry] und [threat] enthalten. Es kann somit ähnlich wie **bully** gewertet werden, auch wenn die Agens-Patiens-Struktur von **bully** nicht explizit vorhanden ist. Die sechste Auflage des ALD verzeichnet **bully** jedoch als Synonym zu **hector**. Auffallend ist in den zwei Lernerwörterbüchern, daß die adjektivische Form in den Beispielsätzen mit „*tone of voice*“ verbunden ist. Dies zeigt, daß es sich bei **hectoring** um ein Phänomen handelt, daß vor allem auf der verbalen und stimmlichen Ebenen wirkt, während **bully** wohl generell eher Handlungen beschreibt.

Korpusbeispiele

Im Korpusbeispiel GARP 238 besteht eine Verbindung zwischen dem Sprechverb **snapped**, das ein abruptes, unhöfliches, ärgerliches Erwidern bezeichnet („to say something quickly in an angry way“ DCE) und dem Label **bullying**. Dabei kommentiert **bullying** das Sprechverb, d.h. das unfreundliche Verhalten wird mit **bullying** gleichgesetzt. Auch die Objektsprache mit dem Expletivum „fucking“ vermittelt die Emotion ANGER. Die Stimme wird hier also nicht bewußt eingesetzt, um Dominanz gegenüber einer schwächeren Person zu zeigen, sondern entsteht spontan aufgrund der auffallenden Emotion. Im Kontext geht also ein wichtige Bedeutungskomponente verloren.

Auffallend ist hier, der Einblick in die Gedankenwelt des Sprechers, der sich nur dann „guilty for his bullying voice“ fühlen würde, wenn statt des erwachsenen Anrufers, sein Sohn Duncan spräche. Durch diese etwas verdrehte Argumentation wird deutlich, daß **bullying** Ausdruck von ANGER sein kann, angewandt auf jüngere oder schwächere Adressaten aber eine wesentlich negativere, moralisch verwerfliche Komponente beinhaltet, die zu Schuldgefühlen führt.

‘You caught me right in the fucking middle of something,’ he snapped to the phone; [...] only if it were Duncan, calling to say that the zipper of his sleeping bag was broken, or that he’d just broken his leg, would Garp feel guilty for his	bullying	voice.	GARP 238
---	-----------------	--------	-------------

Das Label **hectoring** steht in CAEW 151 für die habituelle Stimme Catos und ist Ausdruck seiner Persönlichkeit. Dabei ist das Label nicht unbedingt negativ zu sehen, vielmehr steht es für Catos Energie und für sein beeindruckendes Auftreten. Eine solche Stimme könnte sich durch eine relativ laute, wohlklingende Stimme mit expressiver Tonhöhenbewegung auszeichnen. Durch den Kontrast mit der plötzlich auftretenden **tonelessness** könnte man auch an Labels wie **clear** und **ringing** denken.

In der **tonelessness** zeigt sich die emotionale Veränderung Catos, die durch „nor did Cato become excited, or enthused, or indignant, or angry“ näher beschrieben wird. Sowohl die fehlenden Gefühle – positiver und negativer Ausprägung – als auch die klanglose Stimme deuten auf einen depressiven Zustand hin. Bezieht man den Kontext mit ein, so wird deutlich, daß Cato nach dem Tod seines Bruders Caepio in einen versteinerten Zustand verfällt. Die frühere Lebensenergie, für die die **hectoring voice** und die Metapher „working lighthouse, a strong and steady beam, truning, turning“ steht, ist verschwunden. Diese gravierende Veränderung der Persönlichkeit wird durch „the passion had vanished“ treffend zusammengefaßt. Äußerlich scheint sich Cato nicht verändert zu haben („The face was the same, the trim and muscular body [...]“), nur die veränderte Stimme signalisiert den emotionalen Zustand der Figur. McCullough greift dabei auf das Phänomen zurück, daß Mimik und Gestik im allgemeinen leichter kontrollierbar und manipulierbar sind als die Stimme.¹⁰

Cato had always been a working lighthouse, a strong and steady beam turning, turning. Now the light had gone out. The face was the same, the trim and muscular body not more bowed and cramped than of yore. But now the	hectoring	voice	had a	tonelessness	absolutely new, nor did Cato become excited, or enthused, or indignant, or angry. Worst of all, the passion had vanished.	CAEW 151
--	------------------	-------	-------	---------------------	---	-------------

¹⁰ Vgl. hierzu auch Eckert/Laver, 6

18.1.6. Gebieterische, herrische Stimme: *imperious, peremptory*

	OED	DCE	ALD
imperious	Overbearing, domineering, dictatorial.	giving orders and expecting to be obeyed , in a way that seems too proud	proud and arrogant; domineering; expecting obedience 2000 expecting people to obey you and treating them as if they are not as important as you: <i>an imperious gesture/voice/command</i>
peremptory	Intolerant of refusal or opposition; insisting on compliance or obedience; imperious, dictatorial.	peremptory behaviour, speech etc is not polite or friendly and shows that the person speaking expects to be obeyed immediately	(<i>esp derog</i>) (of a person, his manner, etc) insisting on immediate obedience or submission; domineering: <i>His peremptory tone of voice irritated everybody.</i> 2000 expecting to be obeyed immediately and without question or refusal

Das Adjektiv **imperious** zeigt durch die Marker [domineering] und [expecting to be obeyed] die Überlegenheit des Sprechers, die allerdings durch [too proud] und [treating them as if they are not as important] negativ gewertet wird. Wie die Beispielphrasen des ALD zeigen, kann **imperious** sowohl mit der Gestik und der Sprechhandlung Befehl als auch mit der Stimme in Verbindung gebracht werden. Um diese Empfänger-Adressat-Hierarchie auszudrücken stehen also unterschiedliche Kommunikationskanäle zur Verfügung.

Auch das Adjektiv **peremptory** gehört dieser Gruppe an. Der Beispielsatz des ALD zeigt die Verbindung des Labels mit der Stimme. Dies bedeutet, daß diese Charaktereigenschaft, die den Sprecher dazu veranlaßt von einem Hörer Gehorsam und Unterwerfung zu verlangen, hauptsächlich durch den Tonfall der Stimme zu Tage tritt. Die deutsche Entsprechung „herrisch, gebieterisch“ ist identisch mit der von **imperious**. Der Befehlscharakter eines solchen Tons ist beiden Labels gemeinsam.

Akustisch ist auch hier eine erhöhte Lautstärke und eine tiefe Stimmlage vorstellbar, die im allgemeinen mit Macht und Befehlen assoziiert werden.

Korpusbeispiele

Das Beispiel BNW 53 zeigt, daß der Grundparameter **softly** für gewöhnlich nicht mit der Qualität **imperiously** vereinbar ist. Eine herrische Stimme wird generell, wie im Falle von **hectoring**, mit einer lauterer Stimme in Verbindung gebracht. Deshalb erfolgt die Verknüpfung zwischen **softly** und **imperiously** auch über die adversative Konjunktion *and yet*, die sehr nachdrücklich wirkt. Die Labels sind zudem durch den Intensifier *very* prämodifiziert, liegen also auf ihrer jeweiligen Intensitätsskala am obersten Pol. Das Beispiel zeigt, daß nicht nur eine laute Stimme, sondern auch ihr „akustisches Gegenteil“ eine herrische Wirkung haben kann. Die Lautsprecherstimme – es handelt sich hier nicht um die Stimme einer konkreten Romanfigur – formuliert „commands“, womit die Wörterbuchdefinition, die **imperious** mit Befehlen assoziieren, bestätigt werden.

Auch bei diesem Beispiel aus *Brave New World* werden herrschende Machtstrukturen beleuchtet, die sich sogar in der Ansage eines „elektronischen Wegweisers“ niederschlagen.

Then a bell rang, and from the ceiling of the lift a loudspeaker began,	very softly	and yet	very imperiously,	to issue its commands.	‘Go down,’ it said, ‘go down. Floor Eighteen. Go down, go down. Floor Eighteen. Go down, go...’	BNW 53
---	--------------------	---------	--------------------------	------------------------	---	--------

Im Beispiel BNW 191 wird **peremptorily** als Modifikation eines Imperativs in der Objektsprache eingesetzt. Der Befehl und die Art und Weise, wie der Befehl gesprochen wird, zeigen die Machtverhältnisse der Situation an. Ruft man sich nochmals das Beispiel BNW 128 mit dem Label **patronizingly** und das obige Beispiel BNW 53 ins Gedächtnis, so bestätigt sich der Eindruck, daß das hierarchische Gesellschaftssystem in *Brave New World* dem Leser ganz massiv über die Beschreibung der Stimmqualität und des Tonfall vor Augen geführt wird.

The young man took out a handful of tiny pill-boxes. ‘Now,’	he said	peremptorily,	‘step forward, please. One at a time, and no shoving.’	BNW 191
---	---------	----------------------	--	---------

In SNSM 269 wird die Stimme von Arthurs Vater zunächst in Form eines **gruff call** beschrieben. Eine **gruff voice** trägt nicht nur ein deutlich hörbares Reibeelement, sondern kommuniziert auf der paralinguistischen Ebene auch eine negative Sprechereinstellung, so daß die Stimmqualität als unfreundlich wahrgenommen wird. Somit ist der Befehl des Vaters,

Arthur möge aufstehen, bereits negativ markiert. Darauf baut die anschließende Stimmbeschreibung mit **peremptory** auf. Das Label **distinct** kann hier außer Acht gelassen werden, da es sich lediglich auf die Wahrnehmbarkeit der Stimme bezieht, die trotz der räumlichen Distanz gut ist. Durch seinen Tonfall suggeriert der Sprecher aber, daß er erwartet, daß sein Befehl ausgeführt wird.

Zwar kann diese Stimmangabe oberflächlich als situationell angesehen werden, aber dahinter verbirgt sich eine permanente Charaktereigenschaft, die die Figur als dominant kennzeichnet.

Interessant ist hier das Bewegungsverb **rolling up**, mit dem der „Weg“ der Stimme beschrieben wird. Dadurch werden die Schallwellen, die durch die Stimme erzeugt werden, als physisch wahrnehmbare Erscheinung dargestellt, etwa wie Bälle, mit denen man diese Bewegungsart verbindet. Durch diese „Verkörperung“ der Stimme wird der herrische Ton anschaulicher gemacht, so als ob es sich nicht nur um eine verbale Bedrohung, sondern um eine konkrete körperliche handeln würde.

On Saturday morning he had not replied to his father's gruff call that he should get up for breakfast. He heard the voice each tone,	distinct	and	peremptory,	rolling up the stairs and through the closed door,	but he stared at the wall wondering how many times his father would call before giving him up as a bad job.	SNSM 269
---	-----------------	-----	--------------------	---	---	-------------

18.2. Unterlegenheit des Sprechers

Neben den Textbeispielen, bei dem der Sprecher seine Überlegenheit durch die Stimme ausdrückt, gibt es auch eine Reihe von Stimmangaben, die eine freiwillige Unterordnung des Sprechers zeigen. Dabei wird in der Stimme deutlich, daß der Sprecher den Hörer mit Respekt behandelt, ihn sogar bewundert und seine eigenen Belange unterordnet.

Eine Ausnahme davon sind die Labels **perfunctory** und **dutiful**, bei denen sich der Sprecher aufgrund von äußeren Zwängen unterordnet. Zudem muß beachtet werden, daß auch die freiwillige Unterordnung häufig aus taktischen und pragmatischen Gründen geschieht, um persönliche Kommunikationsziele durchzusetzen.

18.2.1. Respektvolle Stimme: *respectful*

	OED	DCE	ALD
respect	Adjektiv respectful : To treat or regard with deference, esteem, or honour ; to feel or show respect for .	when you admire someone, especially because of their personal qualities, knowledge, or skills Verb: to admire someone because they have high standards and good qualities such as fairness and honesty	admire or have a high opinion of sb/sth 2000 a feeling of admiration for sb/sth because of their good qualities or achievements

Respekt zeigt sich nicht nur in der Verhaltensweise, sondern kann auch in der Stimme seinen Ausdruck haben. Es fällt besonders schwer, eine akustische Übersetzung des Labels **respectful** zu geben, da mit ihm zwar die Beziehung zwischen Sprecher und Hörer beschrieben wird, es aber keine bestimmte Sprechlautstärke, eine festgelegte Tonhöhe oder Tonhöhenverlauf dazu gibt. Wahrscheinlich ist es nur möglich, die nicht vorhandenen Stimmkomponente zu benennen. So erscheinen extreme Tonhöhen – hoch und tief – eher unwahrscheinlich und die Lautstärke einer respektvollen Stimme wird sich innerhalb der Normparameter bewegen oder sogar leiser als die gewöhnliche Lautstärke sein.

Korpusbeispiele

In beiden Korpusbeispielen ergibt sich der respektvolle Ton aus der Tatsache, daß die Angesprochenen gesellschaftlich (BA 3) bzw. in der beruflichen Hierarchie (SW 7) über dem Sprecher stehen.

In BA 3 könnte der **respectful tone** mit einer besonders höflichen Stimme gleichgesetzt werden – die für die Einstellung (*attitude*) des Sprechers steht, deren akustische Interpretation aber wiederum nicht eindeutig festlegbar ist. In beiden Fällen muß der Leser die Ursache des Stimmtons aufgrund seines Weltwissens bzw. Textwissens erschließen. Im Beispiel BA 3 ergibt sich die Bedeutung des respektvollen Tons, den der Polizeibeamte anspricht als er „recognized Richard’s name“ erst im Verlauf des Romans. Somit muß dies als eine Art anaphorischer Verweis gewertet werden, der den Leser dazu bringt, die so entstehende Wissenslücke zu füllen.

His tone was	respectful:	no doubt he recognized Richard's name.	BA 3
"And you're a professor, now," said Persse	respectfully.		SW 7

18.2. 2. Bewundernde Stimme: *admiring*

	OED	DCE	ALD
admire	To regard with pleased surprise , or with wonder mingled with esteem, approbation, or affection ; and in modern usage, To gaze on with pleasure .	to respect and like someone because they have done something that you think is good	regard sth with respect, pleasure, satisfaction, etc 2000 to respect sb for what they are or for what they have done

Auch **admiring** erkennt die höhere Position des Gesprächspartners an. Nur ist hier im Gegensatz zu **respectful** eine größere emotionale Beteiligung des Sprechers zu verzeichnen. Während Respekt von Sympathie losgelöst ist, so steht dieser Faktor bei **admiring** sehr stark im Vordergrund, d.h. die Komponente [like] der DCE-Definition ist hier ebenso wichtig wie [respect]. Im OED wird dies durch die Kombination [wonder mingled with esteem [...] or affection] deutlich.

Sicherlich wird diese Einstellung nicht nur über die Stimme, sondern auch über weitere nonverbale nicht-akustische Kanäle vermittelt, denn Augenmimik oder Lächeln spielen bei der Kommunikation von Sympathie und Bewunderung eine wichtige Rolle.

Korpusbeispiele

In BA 84 drückt die Sprecherin durch ihre Stimmqualität die Bewunderung für die Handlungen der Beschriebenen, „teaching the poor as some kind of missionary work“, aus. Dadurch findet der Marker [because they have done something that you think is good] (DCE) Bestätigung. Reenies Stimme ist an dieser Stelle sicherlich höher und das Sprechtempo schneller als gewöhnlich, denn Bewunderung und Begeisterung schlägt sich in diesen akustischen Parametern nieder. Da hier das Gefühl der Sympathie mit einfließt, also ein positives Gefühl, das sich in der Regel durch eine hohe, angenehm modulierte, warme Stimme ausdrückt, erscheint die akustische Umsetzung im Gegensatz zu **respectful** etwas

einfacher. Ebenso wäre aber auch eine Reduktion des Sprechtempos und eine Behauchung der Stimme denkbar. Es herrscht sozusagen „akustische Polysemie“, die von den Vorstellungen und Erfahrungen des Einzelnen bestimmt ist.

She'd taken up teaching the poor as a sort of missionary work,	said Reenie	admiringly.	BA 84
--	-------------	--------------------	-------

18.2.3. Ehrfürchtige Stimme: *reverent*

	OED	DCE	ALD
reverent	<p>Nomen reverence: Deep or due respect felt or shown towards a person on account of his or her position or relationship; deference.</p> <p>Deep respect and veneration for some thing, place, or person regarded as having a sacred or exalted character.</p>	<p>showing a lot of respect and admiration</p> <p><i>a hushed reverent voice</i></p>	<p>Nomen reverence: feeling of deep respect or (esp religious) veneration for sb/sth</p> <p>2000 showing great respect and admiration</p>

Während Respekt ohne Bewunderung auskommen kann und Bewunderung ein hohes Maß an Sympathie verlangt, scheint das Label **reverent** eine Mischung aus beiden Empfindungen zu sein. In den Wörterbuchdefinitionen wird es durch die Marker [respect] und [admiration] paraphrasiert. Die deutsche Übersetzung „ehrfürchtig, ehrfurchtsvoll“ (Collins) spiegelt diese Kombination ebenfalls wieder. Der Marker [religious] der vierten Auflage des ALD (analog dazu das OED [sacred]) zeigt zudem, daß **reverent** über ein bloßes Bewundern hinausgehen kann, und somit in den Bereich der religiösen Verehrung tritt.

Interessant ist der Beispielsatz des DCE, „*a hushed reverent voice*“, der einen Anhaltspunkt hinsichtlich der akustischen Umsetzung des Labels liefert. Demnach drückt ein Sprecher seine ehrfurchtsvolle Haltung gegenüber seinem Hörer durch eine gedämpfte Stimme, also durch die Reduktion der Lautstärke aus. Die unter dem Label **respect** erstellte Vermutung bezüglich des Grundparameters Lautstärke, wird dadurch bekräftigt.

Korpusbeispiele

Auch das Korpusbeispiel OMAM 79, bei dem die Stimme Georges zunächst mit **reverently**, bei der Wiederholung seiner Worte mit **softly** markiert ist, könnte in diese Richtung weisen, da sich die Einstellung Georges bei seiner Wiederholung nicht verändert hat. Der Autor deutet die ehrfurchtsvolle Haltung der Figur an dieser Textstelle auch durch die Augenbeschreibung „His eyes were full of wonder“ an, die man sich wohl als weit geöffnet vorstellen muß.

Das Beispiel paßt aber insofern nicht die Kategorie Machtstruktur, da George diese Einstellung nicht gegenüber einer Person zeigt, sondern gegenüber der Tatsache, daß der Kauf eines eigenen Stück Lands plötzlich möglich scheint.

They fell into a silence. They looked at one another, amazed. This thing they had never really believed in was coming true. George said	reverently,	“Jesus Christ! I bet we could swing her.”	His eyes were full of wonder. “I bet we could swing her,” he repeated softly.	OMAM 79
---	--------------------	---	--	---------

Auch in GOW 328 bezieht sich der ehrfurchtsvolle Ton nicht auf eine andere Figur, sondern auf die „Errungenschaft“ der Toilette, die für die meisten Bewohner des Camps in *The Grapes of Wrath* eine bis dato unbekannte Einrichtung darstellt. Zum einen deutet der Tonfall Jessies Bewunderung für die Erfindung an, zum anderen kann ihre Stimmbeschreibung auch als ironischer – aber dennoch wohlwollender – Erzählerkommentar gelesen werden, mit dem die Einfachheit der Figur unterstrichen wird.

Jessie’s voice became	almost	reverential.	“You ever used this here kind?” she asked, and pointed to the toilets.	GOW 328
------------------------------	---------------	---------------------	--	---------

Wie die beiden obigen Beispiele bezieht sich die **reverent voice** in GG 177 ebenfalls auf einen Sachverhalt und nicht auf eine Person. Der Sprecher setzt diese Stimmqualität ein, um der Tragik des Todes von Myrtle Wilson, Wilson und Gatsby Nachdruck zu verleihen. Die „sad time for all of us“ der Wortebene wird demnach durch die Stimmebene ergänzt.

In a moment Meyer Wolfshiem stood solemnly in the doorway, holding out both hands. He drew me into his office, remarking in a	reverent	voice	that it was a sad time for all of us, and offered me a cigar.	GG 177
---	-----------------	-------	---	--------

In LBIA 14 wird **reverent** mit dem Eigennamen **Stuart Hibberd** verbunden. Offensichtlich handelt es sich dabei um den ehemaligen „Chief Announcer“¹¹ der BBC. Als Osbornes *Look Back in Anger* 1956 uraufgeführt wurde bzw. im Jahr darauf in Buchform erschien, war dem Publikum diese Stimme sicherlich vertraut. Für den heutigen Leser bleibt die Bedeutung dieser Stimmangabe unklar. An diesem Beispiel zeigt sich ganz deutlich, daß Autor und Leser sich innerhalb eines Kommunikationssystems befinden müssen, denn die Decodierung solcher Angaben ist nur möglich, wenn beide Pole zumindest ungefähr den gleichen Informations- und Erfahrungsstand aufweisen. Die zeitliche Distanz zwischen dem allgemeinen Wissen zur Zeit der Encodierung durch den Autor und dem jetzigen Wissen, macht die Decodierung hier schwierig.

JIMMY: [...] You know Mummy and Daddy, of course. And don't let the Marquess of Queensberry manner fool you. They'll kick you in the groin while you're handing your hat to the maid. As for Nigel and Alison – (<i>In a</i>	reverent,	Stuart Hibberd	voice.)	Nigel and Alison. They're what they sound like: sycophantic, phlegmatic and pusillanimous.	LBIA 17
---	------------------	-----------------------	---------	--	---------

18.2.4. Unterwürfige Stimme: *servile*

	OED	DCE	ALD
servile	Of a person: That behaves like a slave; slavish, meanly submissive , 'cringing, fawning' (J.); destitute of independence in thought and action; slavishly deferential or obedient to.	very eager to obey someone because you want to please them - used to show disapproval	(<i>derog</i>) too ready to obey others, lacking independence 2000 wanting too much to please sb and obey them

Das Label **servile** setzt ebenfalls die Unterordnung des Sprechers fest. Allerdings zeigen die Definition, daß es sich um eine unehrliche Art der Anerkennung der Sprecher-Hörer-Hierarchie handelt, die negativ gewertet wird. Der Sprecher verfolgt durch diese freiwillige Unterordnung ein eigenes Kommunikationsziel.

Der unterwürfige Ton, der auch übermäßige Freundlichkeit zum Ausdruck bringt, kann sich in einer erhöhten Tonlage und einer reduzierten Lautstärke zeigen, aber auch hier sind genaue akustische Bestimmungen schwierig.

¹¹ Vgl. *Who's Who 1965*, 1420: „**Hibberd, (Andrew) Stuart**, M.B.E. [...] Joined B.B.C., at Savoy Hill, 1924; on Haedquarter Staff until retirement, 1951; for some years Chief Announcer.“

Korpusbeispiele

In LJ 146 entspricht der **servile tone** zwar der Hierarchie, die durch das Verhältnis von Taxifahrer und Kunden entsteht, d.h. der Fahrer behandelt seine Gäste mit besonderer Höflichkeit, doch dadurch daß der Ton nicht einfach nur mit **polite** oder **friendly** markiert wird, zeigt sich, daß der Autor hier bewußt eine negative Wertung des Sprechers vermitteln möchte. Die kleinen Bedeutungsunterschiede, die in realer Kommunikation automatisch in einer Stimme wahrgenommen werden, erscheinen in verbalisierter Form in den Korpus-texten.

An solchen Beispielen kann man erkennen, daß Autoren im allgemeinen gute Beobachter zwischenmenschlicher Kommunikation sind. Der Textausschnitt zeigt eine Momentaufnahme, die Figur des Taxifahrers ist für den Gesamtplot völlig unerheblich, zudem wird diese Figur charakterlich nicht ausgestaltet. Dennoch erhält die Nebenfigur durch die Stimmbeschreibung ein Minimum an Lebendigkeit und pseudo-realistischer Existenz, sei es auch nur durch die Tatsache, daß die Kennzeichnung der Stimme als Hinweis darauf zu lesen ist, daß er mit seiner Unterwürfigkeit hofft, ein großzügiges Trinkgeld herauszuschlagen.

Presently the driver slid the glass aside and asked	in a	servile	tone	for more instructions, which Dixon gave.	LJ 146
--	------	----------------	------	---	--------

In GOW 292 steht die Figur Tom kurz davor einem Polizeibeamten gegenüber Gewalt anzuwenden, wird aber von seiner Mutter zurückgehalten. Dies wird durch die körperlichen Reaktion „stiffened“ und dem Greifen nach dem „jack handle“ beschrieben. Im Moment der Besinnung schlägt er eine Stimmqualität an, die vorgibt, die bestehende Machtverteilung zu akzeptieren. Er weiß, daß diese gespielte Unterwürfigkeit die einzige Möglichkeit ist, das eigene Ziel, nämlich ein Weiterfahren, zu erreichen.

Die Stimmbeschreibung kombiniert **servile** mit dem Nomen **whine**. Das dazugehörige Verb steht für „to make a long high sound because you are in pain or unhappy“ (DCE), enthält also eine akustische und eine paralinguistische Komponente. Im Korpusbeispiel setzt Tom die weinerliche Stimme zusammen mit den Worten „We’re strangers here“ ein, um Mitleid zu erregen. Zusammen mit der Unterwürfigkeit in seiner Stimme kann er so sein Ziel erreichen. In solchen Beispielen verschmelzen Literatur und Realität, denn in der Literatur wird das pragmatische Potential der Stimme in realer Kommunikation deutlich gemacht.

<p>“Where you think you’re going?” He thrust a red face near to Tom’s face.</p> <p>Tom stiffened. His hand crept down to the floor and felt for the jack handle. Ma caught his arm and held it powerfully. Tom said, “Well – “ and then</p>	his voice	took on a	servile	whine.	“We’re strangers here,” he said.	GOW 292
---	-----------	------------------	----------------	---------------	----------------------------------	---------

18.2.5. Demütige Stimme: *humble, meek*

	OED	DCE	ALD
humble	Having a low estimate of one's importance , worthiness, or merits; marked by the absence of self-assertion or self-exaltation; lowly: the opposite of proud .	not considering yourself or your ideas to be as important as other people's opposite proud	having or showing a low or modest opinion of one's own importance; not proud 2000 showing you do not think that you are as important as other people
meek	Humble, submissive; Not proud or self-willed; piously humble; patient and unresentful under injury or reproach; (esp. of a woman) demure, quiet.	very quiet and gentle and unwilling to argue with people	humble and obedient; submissive 2000 quiet, gentle, and always ready to do what other people want without expressing your own opinion

Das Adjektiv **humble** bezeichnet eine bereitwillige Anerkennung äußerer Umstände und bestehender Machtverhältnisse. Dabei ordnet der Sprecher sich und seine Interessen immer denen des Hörers unter.¹²

In der Stimme könnte sich dies in einer leisen Sprechweise niederschlagen. Vorstellbar wäre auf der Ebene der nonverbalen Kommunikation eine Begleitung der Stimme durch einen gesenkten Blick, wie er auch im Korpusbeispiel HELP 772 auftritt.

Ähnlich wie **humble** verhält sich das Label **meek**, allerdings ist hier die akustische Ebene explizit durch [very quiet] besetzt. Durch den Marker [unwilling to argue with people] wird deutlich, daß der Sprecher bestehende Verhältnisse und Hierarchien nicht in Frage stellt.

¹² Zwar nennen die Wörterbücher als Antonym zu **humble** das Adjektiv **proud**, doch wird dies nicht zu den machtsstrukturbezeichnenden Labels gezählt, da sich Stolz nicht nur in einem Überlegenheitsgefühl gegenüber einer anderen Person ausdrückt, sondern unabhängig von der Beziehung zu Anderen sprecherinhärent sein kann. Damit ist der Stolz auf persönliche Leistungen und Erfolge gemeint, der auch der Emotion JOY sehr nahe steht. Das Label **proud** wird deshalb im Kapitel „Emotionen“ eingefügt.

Die Definition der vierten Auflage des ALD zeigt die Verbindung zu **humble** und macht durch den Marker [submissive] den Aspekt der Unterordnung deutlich.

Korpusbeispiele

In HOWSOON 2439 formuliert Miss Bartlett in ihren Gedanken eine Selbstanklage gegenüber ihrer „Freundin“ Miss Roscommon, in der sie sich als „foolish, selfish woman“ bezeichnet und sich mit „I do not deserve to have you as a friend“ bis zur Selbstverachtung völlig unterordnet. **Humbly** kann sich also durchaus nur auf den Wortinhalt beziehen, aber ein Niederschlag in der Stimmqualität, z.B. die leise Sprechweise, ist doch wahrscheinlich. Das Label **aloud** steht hier nicht für eine besondere Lautstärkemarkierung, sondern steht innerhalb des Gedankenspiels für die Idee diese Sätze nicht nur zu denken, sondern sie auszusprechen.

In dieser Textstelle wird der Charakter der Miss Bartlett, der in Opposition zum Wesen der Miss Roscommon steht, in einem einzigen Wort zusammengefaßt.¹³

I have been very foolish, Miss Bartlett thought, and heard herself saying it	aloud,	humbly	to Miss Roscommon. A very foolish, selfish woman, I do not deserve to have you as a friend.	HOWSOON 2439
--	---------------	---------------	---	--------------

Durch die metasprachliche Modifizierung der direkten Rede in HELP 772 erscheint die Frage „Don’t you want to hear it?“ besonders zurückhaltend formuliert, d.h. der Sprecher geht zunächst davon aus, daß der Hörer sich nicht dazu herablassen wird, seiner Geschichte Aufmerksamkeit zu schenken. Auch er setzt sich als Person bewußt herab und erkennt den Status des Gesprächspartners an. Dies zeigt sich auch an der Vermeidung des Augenkontakts.

Blankenship looked left and right like a dog surrendering eye contact. “Don’t you want to hear it?”	he asked	humbly.	HELP 772
--	----------	----------------	----------

¹³ Miss Roscommons Stimme wird dagegen mit Labels versehen, die ihre Überlegenheit und ihr dominantes Verhalten Miss Bartlett gegenüber zeigen: **firmly** (2435) und **triumphantly** (2436). Besonders deutlich wird dies als sie Miss Bartletts verlegene Reaktion auf ein Kompliment, bei der ihre Stimme wegbricht, in ihrem *turn grab* als „nonsense“ abtut. Der Kontrast zwischen „She let her voice trail off“ und „she said firmly“ zeigt die entgegengesetzten Charaktere: „Miss Bartlett made a little gesture of dismissal with her hand. “Oh, not very much really, nothing at all exciting. Just a few little ... I’m sure you wouldn’t ...” **She let her voice trail off**, but it was Miss Roscommon and not the niece Angela who took her up on it.

“Now that is just nonsense,” she said **firmly**. “There is no virtue in this false modesty. [...]” (2435).

In BACH 180/181 wirkt die Wiederholung der Stimmarkierung **meekly** emphatisch. Auch wenn es sich um die Beschreibung direkter Reden, also um situationelle Angaben handelt, kann hinter dieser Wiederholung die Kennzeichnung einer permanenten Charaktereigenschaft des Sprechers vermutet werden.¹⁴

'A very wise move,'	Patrick said	meekly	to Father Socket.	BACH 180
[...] 'Not unless I lay it before them,'	Patrick said	meekly.		BACH 181

Während Steinbeck in GOW 292 **servile** mit dem Sprechnamen **whine** kombiniert, verwendet er in GOW 330 die Kombination **meek** und **whined**. Hier wird die paralinguistische Komponente des Sprechverbs („to make a long high sound because you are in pain or [unhappy]“ DCE), die für die Emotion SADNESS steht besonders deutlich. Das Label **meek** schränkt die Bedeutung von **whine** jedoch dahingehend ein, daß die Sprecherin sich trotz der gravierenden Probleme – die Kinder der Sprecherin werden durch den Verzehr unreifer Weintrauben krank – nur verhalten klagt. **Meek** steht hier also gleichsam für die fatalistische Anerkennung der ausweglosen Situation.

In dieser Stimmbeschreibung wird die Lebenseinstellung der Figuren, die sich durch den gesamten Roman *The Grapes of Wrath* zieht, sehr deutlich. Trotz Entbehrung und permanenter Rückschläge tragen fast alle zentralen Figuren die Härte des Lebens ohne zu großes Aufbegehren und mit einer großen inneren Würde.

The	meek	voice	whined.	“I jes’ can’t keep ‘em from eatin’ them green grapes. An’ they’re a-getting’ worse all the time.”	GOW 330
-----	-------------	-------	----------------	---	---------

¹⁴ Vgl. hierzu auch die Ausführungen zur Figur des Patrick Seton im Kapitel „Grundparameter in Einfach- und Mehrfachmarkierung“ (Unterkapitel zu **soft**)

18.2.6. Pflichtschuldigkeit: *dutiful, perfunctory*

	OED	DCE	ALD
dutiful	Full of 'duty', i.e. that which is due to a superior ; rendering the services, attention, and regard that are due.	doing what you are expected to do and behaving in a loyal and obedient way	showing respect and obedience ; fulfilling all one's obligations 2000 doing everything that you are expected to do ; willing to obey and to show respect
perfunctory	Of a thing: Done merely for the sake of getting through the duty ; done as a piece of routine , or for form's sake only, and so without interest or zeal ; formal, mechanical ; superficial, trivial. Of a person: Acting merely by way of duty ; official; formal; lacking personal interest or zeal	a perfunctory action is done quickly , and is only done because people expect it	(of an action) done as a routine, without care or interest 2000 (of an action) done as a duty or habit, without real interest, attention or feeling

Periphratisch gehören die Labels **dutiful** und **perfunctory** in den Bereich Desinteresse. Dies wird besonders in der Definition des ALD durch den Marker [without real interest, attention or feeling] deutlich; das OED zeigt durch [without interest or zeal] eine identische Bedeutung.

Gleichzeitig zeigen die Labels auch eine Affinität zu jenen Stimmerkmalen, die die Machtstruktur zwischen Sprecher und Hörer definieren. Hier greifen die Marker [obedient] und [respect], vor allem aber der OED-Marker [that which is due to a superior]. Sie drücken aus, daß ein bestehendes Machtgefüge aufgrund festgesetzter Normen – und nicht wie beispielsweise bei **admiring** durch eigenen Antrieb – anerkannt wird. Da sich in ihnen negative Gefühle spiegeln, ist wohl eine monotone Sprechweise anzusetzen.

Korpusbeispiele

Im Beispiel NEF 188 ist es nicht eindeutig, ob sich das Label **dutifully** tatsächlich auch in einer Veränderung der Stimmqualität bemerkbar macht. Es könnte damit auch einfach die Tatsache benannt werden, daß Julia das vorgesehene „We are the dead“ wiederholt, und somit die Macht der „thought police“ in *Nineteen Eighty-Four* anerkennt. Dennoch wird mit **echoed** [...] **dutifully** nicht nur das bloße Wiederholen gemeint sein, vielmehr stellt man sich als Leser an dieser Stelle eine Stimme vor, die das Gesagte mechanisch wiederholt. Zudem wird

die Figur ihren Blick gesengt haben, um auch durch diese mimische Verhaltensweise Unterwerfung auszudrücken.¹⁵

“We are the dead,” he said. “We are the dead,”	echoed Julia	dutifully.	„You are the dead,“ said an iron voice behind them.	NEF 188
---	--------------	-------------------	--	---------

Das Label **perfunctory** bzw. **perfunctorily** tritt häufiger in den Korpustexten auf. In den Beispielen CP 173 und WAVW 19 wird deutlich, daß die Reaktion der Sprecher Höflichkeitsgeboten Rechnung trägt. Sowohl die Verabschiedung der Kinder von ihrer Mutter als auch die zustimmende Antwort Nicks auf Honeys Begeisterung zeigen, daß die Sprecher aufgrund äußerer Zwänge und nicht aufgrund innerer Beteiligung handeln.

Akustisch könnte diese pflichtschuldige Haltung durch künstliche Freundlichkeit markiert sein, die dann wohl mit einer hohen Tonlage angesetzt werden muß und damit im Gegensatz zur mechanischen, monotonen Stimem von NEF 188 steht. In WAVW 19 liegt zudem der Hinweis, daß auch ein Zögern und ein reduziertes Sprechtempo die Einstellung verrät. Umgekehrt drückt sich echte Begeisterung ja in schnellem Sprechen aus.

‘Have you said good-bye to your mother?’ They called	perfunctorily,	‘Bye, Désirée,’ as they left the house, and received a muffled shout of reply.	CP 173
HONEY (<i>as she sits</i>). Oh isn’t this lovely! NICK	(perfunctorily)	Yes indeed ... very handsome.	WAVW 19

In SEA 45 wird der Kontrast von Satzinhalt und Stimmbeschreibung als Charakterisierungsmerkmal der Sprecherin eingesetzt, der Lehrerin des Mädchenstifts Mother St Justine, die ihren Zöglingen „stories from the lives of the Saints“ (SEA 44) vorliest und sie – wie in dieser Szene – mit christlichen Glaubensgrundsätzen vertraut macht. Dabei ist die Stimmqualität typisch für die Sprecherin, deren Vortrag zuvor schon durch **drones** (SEA 44) beschrieben wird.¹⁶ Da durch ihre Stimme das Gesagte nur pflichtschuldig und beiläufig wiedergegeben wird, muß man davon ausgehen, daß damit eine Figur charakterisiert wird, die schon viele Male das Gleiche gelehrt und im Laufe der Zeit ihren Enthusiasmus verloren hat. Allerdings gibt die Autorin keinen Anhaltspunkt für die Richtigkeit dieser Interpretation. Vielmehr liegt hier der Fall vor, daß der Leser aus dem *signifiant* ein *signifié* ziehen muß. Die Stimm-

¹⁵ Zur unmittelbar folgenden Stimmbeschreibung **iron voice** vgl. das Kapitel „Metaphern und Vergleiche“.

¹⁶ Die Kombination **causal and perfunctory voice** rekuriert auf diese Stimmbeschreibung. Vgl. hierzu den Eintrag im Kapitel „Klanglabels in Einfach- und Mehrfachmarkierung“. Das Sprechverb gehört zur Gruppe III der Klanglabels.

beschreibung ist somit als Andeutung des Charakters zu verstehen, suggeriert aber auch die bedrückende, langweilige Atmosphäre des Stifts.

'When you insult or injure the unfortunate or the unhappy, you insult Christ Himself and He will not forget, for they are His chosen ones.' This remark is made in a	casual	and	perfunctory	voice	and she slides on to order and chastity, that flawless crystal that, once broken, can never be mended.	SEA 45
--	---------------	-----	--------------------	-------	--	--------

In MC 202 zeigt die Stimme – wie in FC 45 – eine radikale Persönlichkeitsveränderung an.¹⁷ Dabei ist Monotonie anzusetzen, die an die Stelle des früheren lebendigen Geschichtenerzählens getreten ist. Die Lexeme **creaks**, **groans** und **rustling** spielen dabei nicht nur metaphorisch auf die „decayed imagination“, also auf die Lebendigkeit der Vorstellungsgabe des Sprechers an, sie sind als klangbeschreibende Lexeme sicherlich auch ein Indiz für die stimmlich ausgestaltenden Geschichten, mit denen der hier beschriebene Vater, Spannung erzeugte und von seinen Kindern Bewunderung erlangte.

Die Veränderung der Figur wird vor der Stimmbeschreibung im narrativen Textteil vorbereitet, so daß dem Leser die Interpretation erleichtert wird.

But a more depressing indication of his withdrawal from family life was that he rarely told us bedtime stories any more , and when he did we didn't enjoy the, because they had become ill-imagined and unconvincing . Their subject-matter was still the same, princes goblins flying horses and adventures in magic lands, but in his	perfunctory	voice	we could hear the creaks and groans of a rustling, decayed imagination .	MC 202
--	--------------------	-------	---	--------

¹⁷ Ein weiteres Beispiel ist TFBP 141: „I still couldn't get over the fact that she wasn't as talkative as she had been, that her **voice** was **softer and flatter, with no more bite in it**.“ Wie die literarischen Beispiele zeigen, scheinen sich Veränderungen der psychischen Struktur einer Person sehr stark in der Stimmqualität niederzuschlagen. Dies kann, muß aber nicht zu einer Stimmneurose führen. Mit dem Beispiel MC 202 könnte aber durchaus eine neurotische Stimme gemeint sein, denn der Sprecher ist nicht wie früher in der Lage, seine Stimme der Kommunikationssituation anzupassen. Vgl. hierzu auch Moses, *Die Stimme der Neurose*, 174: „Die unneurotische Stimme paßt sich der Gelegenheit an, während die neurotische Stimme die Schablone zeigt – unabhängig von der Gelegenheit.“

18.3. Mißachtung der Machtstruktur

Im Gegensatz zu den Labels **respectful**, **admiring** und **reverent**, die die Überlegenheit des Hörers anerkennen, zeigen die Label **insolent** und **challenging** sowie das Verb **sneer** eine Mißachtung oder eine Herausforderung der bestehenden Machtverhältnisse. Dabei muß der Hörer *per se* nicht unbedingt über dem Sprecher stehen, denn auch das Herabsetzen eines Gleichberechtigten läßt das Verhältnis kippen.

18.3.1. Unverschämte Stimme: *insolent*

	OED	DCE	ALD
insolent	Contemptuous of rightful authority ; presumptuously or offensively contemptuous ; impertinently insulting . Said of those who treat superiors or equals with offensive familiarity or disrespect .	rude and not showing any respect	extremely rude, esp in expressing contempt 2000 extremely rude and showing a lack of respect

Das Label **insolent** bezeichnet ein Sprecherverhalten, das die gesellschaftlich festgesetzte Verhaltensnorm und das Gebot der Höflichkeit außer Acht läßt. Der Sprecher verletzt in diesen Fällen die Sprecher-Hörer-Hierarchie, was bei **insolent** vor allem in der OED-Definition [treat superior or equals with offensive familiarity or disrespect] und allgemeiner in [showing a lack of respect] zeigt. Eine solche Stimme stellt man sich im allgemeinen mit erhöhter Lautstärke vor.

Korpusbeispiele

In SEA 106 wird die Stimme zunächst mit dem Sprecherlabel **Negro's** identifiziert. Das Label **singing** scheint ein typisches Merkmal der Sprechweise der einheimischen Bevölkerung der karibischen Insel – dem Schauplatz von Rhys' *Wide Sargasso Sea* – zu beschreiben, nämlich die melodische Tonhöhenchwankung.

Die Sprecherin, die Kreolin Antoinette Cosway, provoziert in dieser Szene ihren Mann, Mr Rochester, der in diesem zweiten Teil des Romans als Ich-Erzähler auftritt. Die Streit-

situation zwischen den beiden Figuren hat ihre Ursache darin, daß Rochester herausgefunden haben will, daß die Familie seiner Frau unter Geisteskrankheit leidet.¹⁸ Das Verhältnis der Figuren zueinander ist durch eine unüberwindbare Kluft gekennzeichnet, die ihren Ursprung auch in dem Kontrast zwischen Rochesters „zivilisiertem“ England und Antoinettes „wilder“ Karibik findet. Deshalb kann die bewußte Annahme der „einheimischen“ Stimmqualität Antoinettes als Zeichen der Spaltung gelesen werden. Antoinette betont also das Trennende und es scheint, daß sie durch die **insolent voice** die Verletzungen zurückzahlen möchte.

'I might never be able to tell you in any other place or at any other time. No other time, now. You frightened?' she said	imitating a	Negro's	voice	singing	and	insolent.	SEA 106
---	-------------	----------------	-------	----------------	-----	------------------	---------

18.3.2. Provokative Stimme: *challenging*

	OED	DCE	ALD
challenging	To invite (emulous, hostile , or critical action of any kind).	to invite someone to compete or fight against you , or to try to win something	Nomen challenge : invitation or call (to sb) to take part in a game, contest, fight , etc to prove who is better, stronger, more able, etc 2000 done in a way that invites people to disagree or argue with you, or shows that you disagree with them

Die Definitionen zu **challenging** bewerten dieses Verhalten nicht *per se* als negativ. Betrachtet man aber den Kontext des Korpusbeispiels SW 302 wird deutlich, daß die Stimme hier als reine Provokation zu verstehen ist. Auch hier sagt die Stimmqualität mehr als die Satzebene aus, die ohne entsprechende Angabe auch als freundliche Nachfrage zu verstehen wäre. Da der Leser aber aufgrund seines Textwissens über die tiefe Antipathie der Figuren informiert ist, wird der Seitenhieb Swallows, der hier auf die Tatsache anspielt, daß Wainwright in absoluter Zeitnot versucht, einen Vortrag für den gerade stattfindenden Kongreß zu schreiben, als verächtlich und provozierend verstanden.

¹⁸ „I know what he told you. That my mother was mad and infamous woman and that my little brother who died was born a cretin, an idiot, and that I am a mad girl too“ (SEA 105)

“Enjoying yourself?” he says in a	distinctly	challenging	tone.	“What? Eh?” says Rodney Wainwright, startled.	SW 302
-----------------------------------	-------------------	--------------------	-------	---	--------

18.3.3. Höhnische Stimme: *sneer*

	OED	DCE	ALD
sneer	To smile scornfully or contemptuously ; to express scorn, derision, or disparagement in this way; to speak or write in a manner suggestive or expressive of contempt or disparagement .	to smile or speak in a very unkind way that shows you have no respect for someone or something	smile with the upper lip curled , to show contempt (for sb/sth); laugh scornfully 2000 to show that you have no respect for sb by the expression on your face or by the way you speak

Ein weiteres Korpuslabel, das Respektlosigkeit gegenüber dem Hörer ausdrückt ist **sneer**. Auch hier ist der Marker [no respect] ausschlaggebend für die Zuordnung des Labels zu jenen, mit denen Machtstrukturen ausgedrückt werden. Genau wie bei **insolent** tritt der Marker [contempt] auf, der zusammen mit [scornfully] in Richtung der Emotion HATE weist.

Die Definitionen zeigen, daß das Verb **sneer** sowohl mit verbalen als auch mit nonverbalen Äußerungen verbunden werden kann, je nachdem ob es sich um Lachen oder Sprechen handelt. Im Deutschen muß entsprechend mit „höhnischem Lachen“ oder „höhnischer Bemerkung“ übersetzt werden. Die Stimme macht bei **sneer** aber in beiden Fällen, egal ob nur ein unartikulierter Laut entsteht oder eine Aussage formuliert wird, deutlich, welche Haltung der Sprecher gegenüber seinem Hörer oder einem Sachverhalt einnimmt. Intonatorisch könnte sich die Haltung durch einen *rise-fall*¹⁹ zeigen.

Korpusbeispiele

Im Korpusbeispiel WIDOW 289 kann die angesprochene Figur den Sprecher nicht sehen, so daß die unterstützende Mimik wegfällt, und sie seine Einstellung lediglich „from his tone of voice“ erkennen kann. Die Frage „Why do you repeat yourself? [...] Or is it unintentional?“ ist zwar sehr direkt, aber ohne stimmliche Modifikation nicht eindeutig negativ zu bewerten. Erst

¹⁹ Crystal setzt den *rise-fall* für „smug“ ein. (Vgl. Tench, 122). Da Selbstgefälligkeit die Grundvoraussetzung für Hohn ist, könnte darin eine Parallele zu finden sein. Allerdings gibt es keine konkreteren Angaben bezüglich der stimmlichen Gestaltung dieser Sprechereinstellung.

durch die Beschreibung der akustischen Ebene wird die paralinguistische Bedeutung der Frage deutlich.

<p>The first question was openly hostile; it set a tone that the subsequent questions and answers could not break free of. ‘Why do you repeat yourself?’ a young man asked the author. ‘Or is it unintentional?’ Ruth judged him to be in his late twenties. Admittedly, the houselights were not bright for her to see his exact expression – he was seated near the back of the concert hall –</p>	<p>but from his tone of voice Ruth had no doubt that he was</p>	<p>sneering</p>	<p>at her.</p>	<p>WIDOW 289</p>
--	---	------------------------	----------------	----------------------

18.4. Zusammenfassung

Die beschriebenen Labels bezeichnen Verhaltensweisen und Einstellungen von Sprechern und zeigen ihre Position innerhalb eines Machtgefüges. Diese ist bei dieser Gruppe von Labels aufgrund der einzelnen Wörterbuchdefinitionen explizit bezeichnet, wodurch sie sich von den pragmatischen Labels, die im weitesten Sinne auch Aussagen über das Machtverhältnis von Sprecher und Hörer machen, unterscheiden.

Erstaunlich ist, wie stark die Stimme an der Kommunikation solcher Beziehungen beteiligt ist. Da die literarischen Beispiele gerade bei solchen Labels, die keine Klangimpression vermitteln, sondern gesellschaftliche Strukturen benennen, aus der Beobachtung der realen Welt resultieren, kann man Rückschlüsse auf die Bedeutung der Stimme für die alltägliche Kommunikation ziehen.

Wie für die emotionalen, attitudinalen und pragmatischen Stimmarkierungen, gilt auch für die beziehungs- und machtstrukturindizierenden Labels, daß eine Zuordnung von Stimmklang und Bedeutung nur bruchstückhaft erfolgen kann. Für den gesamten sprecherbezogenen Stimmbeschreibungsbereich wären weitere Untersuchungen notwendig, die die kommunikative Funktion der Stimme, ihre Bedeutung in verschiedenen Kommunikationssituationen, in der realen Welt systematisch darstellen.

Teil II
Metaphern und Vergleiche

II. Metaphern und Vergleiche

Die Fülle an Korpusmaterial, das Metaphern und Vergleiche einsetzt, macht deutlich, daß sie ein probates Mittel sind, die Problematik der exakten Benennung des Stimmklangs zu „umgehen“. Dabei haben sie eine doppelte Zielsetzung. Zum einen verwenden Autoren den bildhaften Darstellungsbereich, um das schwer Sagbare in Wort zu fassen, zum anderen werden Texte durch metaphorische und vergleichende Beschreibungen rhetorisch ausgeschmückt.

Metaphern und Vergleiche basieren auf der Inferenzziehung von Weltwissen. Dies bedeutet, daß der Leser in der Lage sein muß, den Vergleich oder die der Metapher zugrundeliegende Idee nachzuvollziehen. Die logische Konsequenz daraus wäre, daß Autoren bei der Wahl ihrer metaphorischen Sprache nicht vollkommen frei agieren, also keine allzu subjektiven Assoziationen hervorbringen können, da sie sonst vom Leser nicht verstanden würden. Allerdings verwenden die Korpusbeispiele teilweise sehr individuelle bildhafte Sprache, deren akustische und paralinguistische Bedeutung nicht immer zu entschlüsseln ist. Begründet liegt dies im persönlichen Sprachstil und in subjektiven Assoziationen der einzelnen Autoren. Auf die Problematik von subjektiver und objektiver Darstellung, verweist auch die folgende Beobachtung:

There is also a common ground between subjective and objective description. Adjectives such as hard, smooth, dark, light, large, small, loud, soft refer to objectives physical attributes, and yet they are also subjective in the sense that they may be subjectively perceived by the senses: an object feels hard, looks dark, sounds loud. But clearly the subjective and objective do not necessarily match; a large object may appear small from a distance; a light object may appear dark in the shadow; and for that matter, we may subjectively be aware of the things which have no objective existence at all. Thus a writer may concentrate on us to work out what they are really like ‘out there’.¹

Dies gilt auch für Stimmwahrnehmung in der realen Welt. Für den einen mag eine Stimme **shrill** oder **warm** erscheinen, ein anderer Hörer mag den Klang ganz anders wahrnehmen. Insofern ist der Leser von literarischen Stimmbeschreibungen – anders als bei nicht-fiktionalen Stimmbeschreibungen, bei denen zur Überprüfung auf die Stimme des realen Sprechers zurückgegriffen werden kann – in gewisser Weise auf das Urteil des Autors angewiesen. Der Autor bestimmt die Merkmale, die an einer Stimme wahrgenommen werden

¹ Leech/Short, 181

sollen. Daß der Encodierungsprozeß des Autors dabei den Decodierungsprozeß des Lesers im Auge haben muß versteht sich von selbst, da die Kommunikation sonst gestört wäre.²

Im Bereich der metaphorischen Stimmbeschreibungen muß zwischen zwei Arten von metaphorischem Sprachgebrauch unterschieden werden, nämlich zwischen echten und „ehemaligen“, synchron nicht mehr erkennbaren Metaphern, den sogenannten „verblaßten“³ oder lexikalisierten Metaphern. Darunter sind Bezeichnungen zu verstehen, die ursprünglich metaphorischer Natur waren, deren Metaphorik aber im alltäglichen Sprachgebrauch verloren gegangen ist. Man spricht auch von konventionalisierten Metaphern.

Zu dieser Gruppe von lexikalisierten Metaphern gehören in besonderem Maße Stimmangaben wie **cold/warm** oder **bright/dark voice**, die ohne eine Bewußtmachung des thermalen bzw. optischen Ursprungsbereichs gebraucht werden. Schon diese wenigen Beispiele deuten an, daß die lexikalisierten Metaphern meist mit einer Übertragung aus einem Sinnesbereich in den akustischen Wahrnehmungsbereich verbunden sind. Deshalb werden sie auch als synästhetische Metaphern – „synaesthetic metaphors“⁴ – betrachtet. Sie sind in der Mehrzahl der Fälle kein literarisches Produkt, sondern finden in der Alltagssprache Verwendung, was die Verankerung von Kollokationen wie beispielsweise **cold voice** im normalen Sprachgebrauch zeigt, denn

[...] metaphor and metonymy are not just figures of speech in literature but also pervasive in everyday language. To capture the difference between the more inventive, expressive and unexpected metaphors devised by poets and the *head-of-department* type which is usually not even recognized as being metaphorical by language users, the latter type has been called conventionalized, lexicalized or ‘dead’ metaphor.⁵

Davon zu unterscheiden sind echte Metaphern, mit denen Autoren neue, überraschende Vergleichsbilder einbringen, um die Poetizität ihres Textes zu erhöhen. Auch konzeptuelle Metaphern, die Untersuchungsgegenstand der kognitiven Semantik sind, finden sich in den

² Zu diesem Kommunikationsprozeß zwischen Autor und Leser, bei dem die nonverbale Kommunikation von literarischen Figuren (Stimme, Mimik, Körperbewegung etc.) vom Autor encodiert und vom Leser decodiert werden muß, vgl. die graphische Übersicht von Poyatos „Communication Process Between Writer and Reader. Transmission of the Narrative Character Through the Nonverbal Repertoires“ in Poyatos, „Forms and Functions of Nonverbal Communication in the Novel: A New Perspective of the Author-Character-Reader Relationship“, 326

³ von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*

⁴ Ungerer/Schmid, *An Introduction to Cognitive Linguistic*, 119. Neben dieser Metaphernart gehören zu den „most frequent types of conventionalized metaphors“ auch „concretive metaphors (*the light of learning, a vicious circle*)“, „animistic metaphors (*an angry sky, killing half an hour*)“ und „humanizing metaphors (*a charming river, a friendly sky*)“ (119). Ungerer/Schmid berufen sich bei dieser Übersicht auf Ullmann (1962) und Leech (1969).

⁵ Ungerer/Schmid, 119

Stimmbeschreibungen. Zudem fällt in dieses Kapitel eine große Anzahl von Stimmcharakterisierungen, die mit direkten oder indirekten Vergleichen arbeiten. Da die Metapher im allgemeinen als verkürzter Vergleich aufgefaßt wird und die Korpusbeispiele häufig Mischformen aufweisen, wird teilweise auf eine strikte Trennung zwischen Metapher und Vergleich verzichtet.

Teil II der Arbeit, „Metaphern und Vergleiche“, untergliedert deshalb in ein Kapitel zu den konventionalisierten synästhetischen Metaphern, an die konventionalisierte Metaphern aus anderen semantischen Bereichen – wie etwa Dimensionaladjektive – anschließen, und in ein Kapitel zu den „echten“ Metaphern und Vergleichen.

19. Konventionalisierte synästhetische Metaphern

Die meisten der lexikalisierten oder verblaßten Metaphern sind gleichzeitig synästhetischer Natur. In bezug auf die Stimmbeschreibung sind darunter Übertragungen von einem nicht-akustischen Bereich der Sinneswahrnehmung (Sehen, Tasten, Riechen, Schmecken) auf den akustischen Bereich (Hören) zu verstehen. Das klangliche Merkmal der Stimme wird also durch ein Lexem aus den anderen Sinnesbereichen bezeichnet. Die synästhetischen Metaphern der Korpus Texte sind thermischer, optischer, taktiler und olfaktorischer Natur, so daß Hören durch Fühlen, Sehen, Berühren und Riechen „ersetzt“ wird.⁶

Da diese Art der Metaphorik, wie bereits erwähnt, ein Produkt der Alltagssprache ist, liegt in ihr wenig ästhetisierendes Potential. Der Fokus der Untersuchung wird deshalb auf Überlegungen zur Semantik und zum Übertragungsschema der Metaphern liegen.

⁶ Vgl. dazu Aarts/Calbert, *Metaphor and Non-Metaphor. The Semantics of Adjective-Noun Combinations*, 32ff.: Die dort vorgenommene semantische Kategorisierung kann für dieses Kapitel als Ausgangspunkt herangezogen werden, da die Adjektive in ihrer Primärbedeutung definiert werden. In ihrer Übersicht zur Kategorisierung von Adjektiven unterscheiden sie zwischen *Higher-level primary features* (HPRIM) und *Lower-level primary features* (LPRIM), wobei erstere von den Faktoren *state* (+/- STA), *physical* (+/- PH) und *dimensional* (+/- DIM) abhängen. Daraus ergeben sich für die Adjektive die drei Kategorien [+STA, +PH, +DIM] (z.B. *wide, tall, large, voluminous, previous, brief, frequent, recurrent* etc.), [+STA, +PH, -DIM] (z.B. *solid, liquid, coarse, bright, wet, hot, red, heavy, hard, loud, rich* etc.) und [+STA, -PH] (z.B. *sad, bold, smart, true, talkative, difficult* etc.). Diese Gruppen bestehen jeweils aus einer Reihe von Untergruppen, bei denen die „LPRIM features“ (32) greifen. Für die Dimensionaladjektive *tall, deep, shallow, high* und *low* steht beispielsweise „[e dim1] → [e vert]“ (33). Dabei bedeutet „e“ „is included in the class of“ (230) und „dim 1“ steht für „one-dimensional“ (230), also für die Ausrichtung in eine Dimension, hier die vertikale, die durch „vert“ gekennzeichnet ist. Im folgenden wird zur auf diese Kategorisierung zurückgegriffen.

19.1. Thermischer Wahrnehmungsbereich

Thermische Metaphern finden sich vor allem in den modifizierenden Adverbien **warmly** und **coldly**, die sehr häufig in den Korpustexten auftreten, aber auch in Adjektiv-Nomen-Kombination wie **cold** oder **warm voice**. Zudem gehören die Labels **cool** und **icy**, aber auch **frostily** in diesen Bereich.

19.1.1. *warm, cold, cool und icy*

	OED	DCE	ALD
warm	Of the heart, feelings, etc.: Full of love, gratitude, approbation , etc.; very cordial or tender .	friendly or making someone feel comfortable and relaxed	showing enthusiasm; hearty sympathetic or affectionate 2000 showing enthusiasm and/or affection; friendly
cold	Showing no warm or friendly feeling ; the reverse of cordial, affectionate or friendly.	unfriendly or lacking normal human feelings such as sympathy, pity, humour etc	(of a person, his manner, etc) without friendliness, kindness or enthusiasm; without emotion Adverb: in an unfriendly or unenthusiastic way 2000 (of a person) without emotion; unfriendly
cool	Of persons (and their actions): Not heated by passion or emotion ; unexcited, dispassionate; deliberate, not hasty; undisturbed, calm . Deficient in ardour, zeal, or enthusiasm; lacking warmth of interest, or heartiness ; lukewarm.	calm and not nervous, upset, or excited behaving in a way that is not as friendly as you expect	calm; unexcited not showing interest, enthusiasm or friendliness 2000 calm; not excited, angry or emotional not friendly, interested or enthusiastic
icy	Of demeanour, character, speech, etc.	an icy remark, look etc shows that you feel annoyed with or unfriendly towards someone	(<i>fig</i>) very cold and unfriendly in manner 2000 (of a person's voice, manner, etc.) not friendly or kind ; showing feelings of dislike or anger

Betrachtet man die Wörterbuchdefinitionen zu diesen Labels, so fällt auf, daß sie keine Angaben hinsichtlich des eigentlichen Stimmklangs, also der *voice quality*, geben. Die Informationen beziehen sich hingegen auf den paralinguistischen Bereich, in dem die Stimme

Auskunft über die emotionale Befindlichkeit oder die Haltung eines Sprechers gibt. Insofern verbinden diese Labels mehrere Ebenen, denn zum einen wird ein thermisches Label⁷ auf den akustischen Bereich übertragen. Dieses steht dann aber nicht direkt für einen Stimmklang, sondern für eine sprecherbezogene Angabe, deren Klang wiederum vom Leser aufgrund seiner Welterfahrung rückerschlossen werden muß.

Eine **cold voice** könnte beispielsweise durch geringe Tonhöhenvariation, also durch monotone Sprechweise, und geringe Klangfülle beschrieben werden, eine **warm voice** entsprechend durch die entgegengesetzten Parameter.

Die Hauptaufgabe der metaphorischen Stimmarkierung besteht aber darin, Sympathie und Antipathie des Sprechers gegenüber seinem Hörer zu beschreiben, da die Stimme dabei als Transportmittel für Sprechereinstellung fungiert. Dies wird deutlich, wenn man die paralinguistischen Marker der Definitionen gegenüberstellt.

warm	cold	cool	icy
[affectionate]	[no kindness]		
[friendly]	[no friendliness]	[not [...] friendly]	[unfriendly]
[enthusiasm]	[no enthusiasm]	[no enthusiasm]	
[sympathy]	[no sympathy]		
			[annoyed]
		[calm]	
		[not nervous]	

Aus der Marker-Tabelle ist klar zu erkennen, daß **warm** und **cold** in antonymer Relation zueinander stehen und **icy** als Hyponym zu **cold** verstanden werden muß, das zudem durch den Marker [annoyed] die Emotion ANGER ausdrückt.

Das Label **cool** hat zwei Bedeutungen, es kann zum einen den ruhigen und entspannten emotionalen Zustand eines Sprechers anzeigen, wobei dann die Marker [calm] und [not nervous] aktiviert sind, zum anderen fungiert es als Synonym zu **cold** und zeigt dabei die

⁷ In der Klassifikation von Aarts/Calbert gehören die Adjektive *hot*, *cold*, *cool*, *tepid* auf der Ebene der HPRIM zu der größten Gruppe [+STA, +PH, -DIM]. Als LPRIM steht [e temperature] (34). Die Primärbedeutung ist also eindeutig thermischer Art, so daß die Verbindung mit dem Nomen *voice* bzw. der Einsatz der adverbialen Formen als Stimmarkierung übertragen sein muß. Hier sei noch angemerkt, daß Aarts/Calbert für Nomina eine entsprechende Klassifizierung vornehmen. Die Nomina *voice*, *tone*, *pitch*, *note* und *scale* fallen in die Kategorie [+ACT, +PH], die Lautproduktion wird also als physische Handlung empfunden. Ihr LPRIM feature wird durch [e sound → e musical] (32) festgesetzt. Interessant ist, daß *voice* und *tone* ebenfalls unter die Kategorie [+ACT, -PH] [e communication] (32) fallen. Da sie hier aber gemeinsam mit *speech*, *remark*, *answer*, *statement*, *question* und *review* gelistet werden, muß man von ihrer abstrakten Bedeutung ausgehen, also nicht im Sinne einer Lautproduktion, die eine Modifikation durch klangbeschreibende Labels erlaubt.

Marker [not friendly] und [no enthusiasm]. Die Marker machen deutlich, daß sich in diesen metaphorischen Labels mehrere paralinguistische Bedeutungen überlagern.

Wie die metaphorische Übertragung dieser Labels funktioniert, zeigen die Untersuchungen von Aarts/Calbert⁸. Für die Übertragung aus dem Bereich der Temperatur in den Bereich des Akustischen kann man, basierend auf ihren Ausführungen, folgende Beobachtungen machen. Den Labels ist das Basismerkmal [Temperatur] eigen. Die Adjektive verfügen aber über eine inhärente übertragene Bedeutung, die „integrated metaphorical extensions“⁹, die mit [Sprechereinstellung/Emotion] bzw. [attitude]¹⁰ bezeichnet werden kann. Daraus läßt sich die folgende Übertragungsformel **warm/cold/icy/cool** [Temperatur] > [Sprechereinstellung/Emotion] erstellen. Dieses „Paket“ wird wiederum auf die Stimme übertragen, wo die Stimme des Sprechers gleichsam als Transportmittel von [Sprechereinstellung/Emotion] wirkt.

Interessant ist, daß viele der synästhetischen Metaphern in Antonymenpaaren auftreten. Neben **warm**¹¹ – **cold** sind noch **dark** – **bright**, **thick** – **thin**, **heavy** – **light** zu nennen. Die Relation zwischen den Stimmlabels folgt der Relation der Adjektive in ihrer Primärbedeutung. Es handelt sich um gradierbare Adjektive, die auf einer Intensitätsskala positive und negative Pole einnehmen können, die in der Nomenklatur von Aarts/Calbert durch [I+] und [I-] gekennzeichnet werden, wobei „[...]“I“ stands for “intensity“¹². Demzufolge ist **cold** am untersten Punkt der Skala durch [I-] vertreten, und **hot** als oberster Punkt durch [I+].¹³ Wird das Adjektiv nun im übertragenen Sinn als im Hinblick auf [Sprecherhaltung/Emotion] eingesetzt, so entsteht eine negative bzw. positive Evaluation, bei der die „Vorzeichen“ erhalten bleiben. Demnach steht **cold** für eine [negative Sprecherhaltung/Emotion] und **warm** für eine [positive Sprecherhaltung/Emotion]. Es ergibt sich also folgende Übertragung:

cold [Temperatur niedrig] = [I-] > [negative Sprecherhaltung/Emotion]

warm [Temperatur hoch] = [I+] > [positive Sprecherhaltung/Emotion]

⁸ Aarts/Calbert, *Metaphor and Non-Metaphor. The Semantics of Adjective-Noun Combinations*, 1979. Es ist anzumerken, daß die Ausführungen von Aarts/Calbert zu komplex sind, als daß sie hier ausführlich besprochen werden könnten. Die Untersuchungen werden hier vielmehr als Anregung verstanden, um den Mechanismus der synästhetischen Metaphern in vereinfachter Form darzustellen.

⁹ Aarts/Calbert, 224

¹⁰ *ibid.*

¹¹ Eigentlich stehen die Adjektive **hot** und **cold** in antonymer Relation zueinander, da aber bei der Stimme ein Gegensatzpaar **warm** – **cold** besteht, wird **warm** im folgenden wie **hot** behandelt, auch wenn man dabei beachten muß, daß es sich in bezug auf den thermischen Primärsinn um eine Zwischenstufe handelt. Da die paralinguistischen Marker der Labels aber in Opposition zueinander stehen und **warm** ebenfalls gradierbar ist, wird dies außer acht gelassen.

¹² Aarts/Calbert, 37

¹³ Vgl. Aarts/Calbert, 39

Damit wäre zwar die Frage nach dem Zusammenhang von metaphorischem Label und paralinguistischer Bedeutung geklärt, die Frage, wie sich letztere akustisch erkennen läßt, wird dadurch jedoch nicht beantwortet. Für die Labels **warm** und **cold/icy** kann aber auf die Untersuchungen von Brown (1974) zurückgriffen werden, nach denen sich die Stimmlabels phonetisch durch die folgenden Parameter manifestieren¹⁴:

	pitch span	articulatory setting	lip setting
cold/icy	restricted	tense	unmarked
warm	extended	unmarked	smiling

Man kann also sehen, daß eine **warm voice** im Gegensatz zu einer **cold voice** eine größere Gesamttonhöhenschwankung¹⁵ und weniger gespannte Artikulationsorgane bzw. Stimmlippen aufweist. Es sind also die gleichen Parameter, die bei Freundlichkeit angesetzt wurden. Zudem macht der Marker [smiling] deutlich, daß auch andere nonverbale Kanäle an der Kommunikation beteiligt sind.

Das Korpusbeispiel GP 220 zeigt zwar nicht die Verbindung warmer Stimme und Lächeln, aber es zeigt, daß offenbar auch Faktoren wie körperliche Nähe oder Berührung des Gesprächspartners eine entscheidende Rolle beim paralinguistischen Ausdruck von positiver Sprecherhaltung spielen. Die **warm, boyish voice** wird von der Berührungsgeste „squeezed his sister“ und einem freundschaftlichen „Anstupsen“ begleitet.¹⁶

“Ra-ther,” said Laurie’s	warm,	boyish	voice	and he squeezed his sister too, and gave her a gentle push.	GP 220
--------------------------	--------------	---------------	-------	---	-----------

19.1.2. Einfachmarkierungen mit *cold*, *warm*, *cool* und *icy*

Die beiden Labels treten als Einfachmarkierung in den Kombinationen „Label + *voice*“ und „Sprechverb + adverbiales Label“ auf. Dabei fällt vor allem die Häufigkeit der Verb-Adverb-Kombination auf, die als Rückschluß von der fiktionalen auf die reale Welt andeutet, daß die

¹⁴ Nach Brown, *Listening to Spoken English*, 138/39. Gelistet werden hier nur die Parameter, für die die Labels eine Markierung aufweisen, bzw. solche, bei denen der Unterschied zwischen **cold** und **warm** ersichtlich ist

¹⁵ Crystal, *The English Tone of Voice*, setzt für eine Sprechereinstellung, die mit *cool* bezeichnet werden kann, einen *low fall* als „non-final tonic in sentence“ (38). Auch hier besteht *restricted pitch span*. Dieses Intonationsmuster kennzeichnet „unsociability“ und steht auch für *irritated* und *rude*.

¹⁶ Vgl. dasselbe Beispiel im Kapitel „Sprecherlabels“.

Stimmen von Gesprächspartnern und damit deren Verhalten sehr häufig mit den Labels **cold** oder **warm** benannt werden. Es zeigt sich zudem, wie sehr diese ursprüngliche Metapher im Sprachgebrauch verankert ist.

Die Modifikation des Fragesatzes „What do you think of it as?“ in der Objektsprache durch den metasprachlichen Zusatz **cold voice** im Korpusbeispiel BA 424 zeigt deutlich die gespannte Haltung der Sprecherin gegenüber ihrem Gesprächspartner. Ohne die Stimmangabe könnte der Fragesatz auch als neutral empfunden werden. Allein durch die Stimmangaben wird der Leser auf das gespannte Verhältnis der beiden Figuren aufmerksam gemacht, so daß sich hier technische und charakterisierende Funktion überlagern.

[...] I don't think of it as unfaithfulness. What do you think of it as? she asks in a	cold	voice.	BA 424
---	-------------	--------	--------

Ein Stimmwechsel zu **colder**, wird im Korpusbeispiel HAM 249f. eingesetzt, der mit einem Wechsel der Sprechereinstellung und der Thematik einhergeht. Das Label **remote**, das für „unfriendly, and not interested in people“ (DCE) steht, zeigt bereits vor dem Stimmwechsel die Haltung des Sprechers. Der Stimmwechsel **growing colder** zeigt daher das sich intensivierende negative Gefühl, das sich während des Sprechens entwickelt.

Eingebettet ist die Stimmbeschreibung in die Beschreibung der Temperaturveränderung des Raums, in der **cooler** und **warmer** in ihrem Primärsinn eingesetzt werden. Dennoch kann dieses kohäsive Element nicht außer Acht gelassen werden. Die Rekurrenz der Temperaturbegriffe wirkt hier emphatisch, und bewirkt durch die Abdeckung verschiedener Sinnesbereiche im Leser eine größere Nachvollziehbarkeit der Atmosphäre. Dazu trägt auch die einbrechende Dunkelheit bei. Auch die auf **colder** folgenden Auslassungspunkte suggerieren dem Leser eine mysteriöse Atmosphäre, die auf die weiteren Ausführungen von Giles Gott hinsichtlich des Höhepunkts des Mordhergangs in *Hamlet, Revenge!* vorbereitet. Die Stimmbeschreibung erfüllt an dieser Stelle also die Funktion, Atmosphäre und Spannung zu erzeugen.

Slowly, the little drawing-room was dissolving into shadow; the last glow from the west had climbed to touch the shoulders of Whistler's Ann Dillon by the piano and disappeared; [...] A cooler breeze stirred at the open window, whispered through a great bowl of flowers, caused somebody to slip timidly from the window-seat to a warmer place . And	Gott's voice talked on,	remote,	growing	colder. ...	HAM 249f.
---	-------------------------	----------------	----------------	--------------------	-----------

Die Stimme eines Nachrichtensprechers wird in FC 43 als **professionally cool** bezeichnet. Der Leser kann aufgrund eigener Erfahrungen die dahinterstehende Bedeutung erkennen. Die Autorin beschreibt die unemotionale, distanzierte Art und Weise, mit der professionelle Sprecher die Nachrichten präsentieren.¹⁷

The television was on: a	professionally	cool	voice	was telling about some murders in a London suburb.	FC 43
--------------------------	-----------------------	-------------	-------	--	-------

Mit erstaunlich hoher Frequenz tritt die Verb-Adverb-Verbindungen **said coldly** auf. Dies hat vor allem darstellungstechnische Gründe, denn durch die Verwendung eines einzigen Labels im Anschluß an die direkte Rede, kann die Sprechereinstellung auf ökonomische Weise kommuniziert werden, so daß der Leser eine schnelle Interpretation vornehmen kann. Die folgenden Textbelege stellen nur einen kleinen Teil des tatsächlich vorhandenen Materials dar.

Sehr auffällig ist die Häufigkeit des Adverbs **coldly** in Shaffers *Lettice and Lovage*. Die Antipathie der beiden Hauptfiguren Lettice und Lotte, die sich durch weite Teile des Stücks hindurchzieht, wird dem Publikum bzw. dem Leser in den Regieanweisungen fast ausschließlich durch die Angaben **cold** bzw. **coldly** vermittelt.

LETTICE: (<i>Alarmed</i>) Report? ... For what? Report? ... I don't understand. What do you mean? (<i>Pause</i>) LOTTE:	(Coldly)	I suggest you now attend to the next group of tourists awaiting you. [...]	LL 18
LETTICE: The oldest and best. The Theatre. (<i>Miss Schoen bristles.</i>) All good actors are instructors, as I'm sure you realize. LOTTE:	(Cold)	I'm afraid I don't at all.	LL 23
(LETTICE <i>goes into the bedroom with Felina and returns alone, shutting the door. Cautiously Lotte enters the flat.</i>)	(Coldly)	She is confined to the shoe cupboard.	LL 34
LETTICE: Extremely, actually. [...] LETTICE:	(Cold) (Coldly)	Since I saw you it has been, I think, ten weeks. Really?	LL 35 LL 35
LOTTE:	(Coldly)	Thank you.	LL 68
LOTTE:	(Very cold)	Why should I be angry? A woman whose life has just been ruined.	LL 73

¹⁷ Allerdings ist hier anzumerken, daß sich dies in der heutigen Fernsehlandschaft etwas gewandelt hat, da Nachrichtensprecher mehr die Rolle von Moderatoren annehmen, und nicht mehr nur als reine „Nachrichtenvorleser“ agieren. Betrachtet man beispielsweise die deutschen Nachrichtensendungen „Tagesschau“ und „heute“ so fällt auf, daß in der Sendung der ARD immer noch der traditionelle Stil gepflegt wird, in der Sendung des ZDF sind die Nachrichtensprecher hingegen tatsächlich mehr Moderatoren, hier wirken auch die Stimmen individueller.

In Prosatexten ist diese Verb-Adverb-Kombination ebenfalls ein häufig eingesetztes Mittel zur Modifikation der direkten Rede. In allen Beispielen zeigen die Figuren ihre Antipathie oder ihren Verärgerung, indem sie mit einer kühlen Stimme sprechen.

'You've blown it already,'	she told him	coldly,	because she <i>could</i> speak coldly to him – over the phone. 'Just how did you drop Margie Tallworth?'	GARP 323
She asked in a disinterested tone: 'How do you think she seemed when you left her?' 'I don't know,'	he said	coldly,	trying [...]	LJ 201
"Only 57 on the list, and a lot of <i>them</i> haven't turned up [...]" "I dare say a lot of people have been held up by the snow," he said		coldly.		SW 5
George sat up. "Awright," he said brusquely. "Gi'me that mouse!" [...] George	said	coldly,	"You gonna give me that mouse or do I have to sock you?"	OMAM 13
"You seen a girl around here?" he demanded angrily. George	said	coldly,	"Bout half an hour ago maybe."	OMAM 50
I'm sorry, Morris, I just couldn't,' she murmured. 'OK,'	he said	coldly,	and left her, immobile before the mirror.	CP 205
Ruth	said	coldly.	(It was almost her reading-aloud voice.)	WIDOW 319

Neben **coldly** werden auch die Labels **icily** und **frostily** eingesetzt, die vom Intensitätsgrad der paralinguistischen Bedeutung stärker sind. Dies bedeutet, daß eine Stimme, die durch diese Labels markiert wird, ein höheres Maß an Unfreundlichkeit und Antipathie ausstrahlt.

Daß die wiederholte Verwendung einer situationellen Stimmqualität dazu dienen kann, den Charakter einer Figur zu konstituieren, zeigen die Beispiele aus Lodges *Nice Work*. In diesem Roman trifft die Figur der feministischen Literaturdozentin Robyn in einem „Austauschprojekt“ zwischen Universität und Industrie auf den Manager Vic. Der Zusammenprall der unterschiedlichen Weltansichten und Lebensperspektiven bringt Robyns kritischen und unterkühlten Charakter zu Tage. Die Reiteration der Stimmangaben ist hier ähnlich wie in *Lettice and Lovage*.

'Perhaps we should get on,'	says Robyn	frostily.	'I'm going to be very late.'	NW 102
'Where's the visitors' book?'	Robyn inquired	coldly.		NW 104

'[...] Get home all right last week, did you?' 'I managed,'	Robyn said	coldly.	Something knowing about his grin made her suspect that he had been responsible for tampering with her car.	NW 192
'Have you brought me to the phone just to tell me that?!'	Robyn inquired	icily		NW 208

Weitere Korpusbelege für **frostily** und **icy** sind POSS 319 und MRRIP 28. Dabei fällt in POSS 316 die Parallele zwischen Stimmbeschreibung **frostily**, der Mimik und der Gesichtsfarbe („tightlipped and white“), sowie der expliziten Beschreibung der Veränderung der Sprecherhaltung („became like her namesake, icily regular, splendidly null“) auf, bei der zudem eine semantische Verbindung zwischen **icily** und **frostily** eingesetzt wird, um die ablehnende Haltung metaphorisch zu thematisieren.

Maud reagiert in dieser Szene stimmlich und körperlich auf den unterschwelligen Vorwurf ihrer Gesprächspartnerin „I tried to call you [...]“ und die Tatsache, daß hinter ihrem Rücken Informationen weitergegeben wurden. Insofern steht das Stimmlabel hier für die emotionale Kategorie ANGER.

'I tried to call you before I flew out. No one knew where you were. Gone off in a car with a man, I was told by the Department.' 'Who? Who said that?' 'That would be telling. I hope you had a good time.' Maud became like her namesake, icily regular, splendidly null. She said	frostily,	'Yes, thank you,' and stared tightlipped and white into space.	POSS 316
---	------------------	--	----------

Im Beispiel MRRIP 28 zeigt sich in der Konstruktion „It took self-control [...] not to say in an **icy voice**“, daß Tom die empfundene Antipathie unterdrückt und neben seiner Stimmkontrolle auch in bezug auf seine Mimik ein freundliches Verhalten vorspielt. Auch an diesem Beispiel wird die paralinguistische Bedeutung von **icy** indirekt deutlich.

Im Figurenkontext manifestiert sich an dieser Stelle Ripleys Einzelgängertum, das ihm den Kontakt zu anderen Menschen teilweise unerträglich macht. Die Stimmangabe dient hier der Psychologisierung der Figur, wobei die auktoriale Erzählperspektive dem Leser den Einblick in das Innerste der Figur erlaubt.

It took self-control from Tom not to say in an	icy	voice,	'There <i>isn't</i> any champagne.'	He tried to greet them all, tried to smile , though he could have burst into tears like a child.	MRRIP 28
--	------------	--------	-------------------------------------	---	----------

Vergleicht man das Vorkommen der Labels **cold/coldly** und **warm/warmly** so fällt auf, daß ersteres wesentlich häufiger eingesetzt wird. Analog zum emotionalen Beschreibungsbereich, scheinen auch durch metaphorische Darstellung vorwiegend negative Empfindungen und Einstellungen beschrieben zu werden.

In AG 251 signalisiert die Sprecherin Nancy durch ihren **warm tone of voice** eine Freundlichkeit, die für das Verhältnis zu McDermott nicht die Regel darstellt. In einem Moment der Gelassenheit versucht sie, eine Konfrontation zu vermeiden und ihren Gesprächspartner zu besänftigen, was jedoch nicht gelingt. Die Konstruktion mit „using“ läßt einen bewußten, taktisch begründeten Stimmeinsatz erkennen.

Interessant ist in diesem Textauszug der Kontrast zwischen der Beschreibung der Körperbewegung McDermotts, „sauntered in, as cool as you please“, die ebenfalls ein thermisches Label einsetzt, und der Stimmbeschreibung. Während McDermott damit in seiner habituellen Art beschrieben wird, weicht Nancys Stimme von ihrer üblichen Einstellung ab.

In the midst of all our bustling, James McDermott sauntered in, as cool as you please ; and when Nancy asked him where he'd got himself off to,	using a	warm	tone of voice,	he said that since he'd finished the morning's chores before he left, it was none of her damned business; [...]	AG 251
--	----------------	-------------	----------------	---	-----------

Die thermische Metapher tritt auch bei Stimmwechseln auf. Im Beispiel OMAM 75 verdeutlicht der Stimmwechsel **was growing warmer** vor allem den in **warm** enthaltenen Marker [enthusiasm]. Die direkte Rede, in der die Figur Lennie aus *Of Mice and Men* eine glückliche Zukunftsvision heraufbeschwört, wird durch die Stimmodifikation intensiviert. Die gleiche Begeisterung wird auf der folgenden Seite durch das Label **eagerly** ausgedrückt (“An’ rabbits,” Lennie said eagerly. “An’ I’d take care of ‘em. Tell how I’d do that, George.”). Daran zeigt sich, daß für das gleiche *signifié* unterschiedliche *signifiants* verwendet werden können, was in diesem Fall durch das metaphorische Stimmlabel und das sprecherbezogene Label geschieht.

His voice	was growing	warmer	“An’ we could have a few pigs. I could build a smoke house like the one gran’pa had, [...]”	OMAM 75
-----------	--------------------	---------------	---	------------

Auch die Beispiele mit der Konstruktion **said warmly** kommen wesentlich seltener vor als ihr Gegenstück **said coldly**.

'A girl like you's got no call to be depressed about anything, Christine,'	Dixon said	warmly		LJ 135
'I'm so happy to meet you!'	she said	warmly.		MRRIP 19
'Julie and I used to take all your clothes off.' It sounded unlikely as I said it. Sue shook her head again and said unconvincingly, 'Did you? I don't really remember it that well, I wasn't very old.' Then, after a silence,	she added	warmly.	'We were always playing silly games.'	CG 88
SURLY MAN: Tips. LETTICE: (<i>Sweetly</i>) Tokens of appreciation. <i>(She smiles with sweetness at him. He marches off crossly. The others thank</i> LETTICE <i>effusively, shaking her hand or</i>		warmly	<i>saying goodbye as the lights fade.)</i>	LL 13

Interessant ist der unmittelbar aufeinanderfolgende Wechsel zwischen **warmly** und **coldly** in LJ 84, der auf das Verhältnis der Figuren Welch und Dixon in *Lucky Jim* verweist, und der letztlich dazu dient, Welchs unberechenbares Verhalten und seinen polternden Charakter zu karikieren. Zu Beginn des Gesprächs signalisiert seine Stimme Höflichkeit und Freundlichkeit, aber als Dixon ihn zu einer ehrlichen Antwort zwingt, ändert sich seine Haltung abrupt.

Die oberflächlich situationellen Stimmangaben verweisen also auf permanente Charakterzüge des Sprechers und vermitteln zudem Einblick in komplexe Figurenkonstellationen. Dabei fungieren die Stimmangaben lediglich als punktuelle Informationen, deren Gesamtbedeutung vom Leser aufgrund seines Textwissens erschlossen werden muß.

'My probation' Dixon said loudly. '[...] It doesn't mean that I can't be...asked to leave at the end of the first year.' 'Oh no,' Welch	said	warmly;	'no.' He left it open whether he was reinforcing Dixon's negative or dissenting from it.	LJ 84
'I can be asked to leave at the end of the first year, can't I, Professor?' Dixon said quickly, pressing himself against the back of his chair. 'Yes, I suppose so,'	Welch said,	coldly	this time, as if he were being asked to make some concession which, though theoretically due, no decent man would claim [...] 'Yes, I've no doubt you are,' Welch said in the same tone.	LJ 84

Das eigentliche Antonym zum Primärsinn von **cold** findet sich im Korpusbeispiel MWP 1939. Interessanterweise besteht zwischen **hot** und **cold** aber nicht die paralinguistische Antonymie, die **warm** und **cold** als gegensätzliche Stimmmarkierungen erscheinen läßt. Bei letzteren Paar sind die Marker [+/- kindness], [+/- friendliness], [+/- enthusiasm] und [+/- sympathy] eindeutig entgegengesetzt und der Aspekt der Sprechereinstellung tritt deutlich hervor. **Hot** bzw. die adverbiale Ausprägung **hotly** ist hingegen als metaphorisches emotionales Label zu verstehen. Dies belegen die Definitionen „in an excited or angry way“ (DCE) und „done in an angry or excited way or with a lot of strong feeling“ (ALD), bei denen der zentrale Marker [angry] auf die entsprechende emotionale Kategorie ANGER verweist.

Das dies tatsächlich der Fall ist, zeigt der Kontext des Korpusbeispiels. Im dritten Akt von *Mrs Warren's Profession* entflammt ein Streit zwischen Vivie und Frank, in dem sich Vivie – nach dem Gespräch mit ihrer Mutter im zweiten Akt, in dem Mrs Warren vor Vivie Lebensumstände und ihren daraus resultierenden Weg in die Prostitution rechtfertigt – Kritik an ihrer Mutter verbietet („Please treat my mother with as much respect as you treat your own“ MWP 1938). Vivies Reaktion auf Franks Provokationen¹⁸ zeigt sich in einer klimaxartigen Folge von Regieanweisungen: ein erstes empörtes Aufbegehren wird durch [flushing] gekennzeichnet, die Unterdrückung der Emotionen und damit die Stimmkontrolle durch [controlling herself]. Der Regieanweisung des Korpusbeispiels geht unmittelbar [very angry] voraus, so daß [hotly] entweder als Synonym zu **very angry** oder sogar als impliziter Superlativ zu verstehen ist, der den Extrempunkt der Emotion ANGER benennt.

<p>FRANK. [<i>gracefully</i>] that would put the old lady at ever such a disadvantage. No, Viv: your infatuated little boy will have to stick to you in any case. But he's all the more anxious that you shouldnt make mistakes. It's no use, Viv: your mother's impossible. She may be a good sort; but she's a bad lot, a very bad lot. VIVIE.</p>	<p>[<i>hotly</i>]</p>	<p>Frank — ! [<i>He stands his ground. She turns away and sits down on the bench under the yew tree, struggling to recover her self-command. Then she says</i>] Is she to be deserted by all the world because she's what you call a bad lot? Has she no right to live?</p>	<p>MWP 1939</p>
--	-----------------------	---	-----------------

¹⁸ Er bezeichnet sie nicht nur als „impossible“ und als „bad lot“ (Korpusbeispiel), sondern spricht zuvor bereits abwertend von „your mother and her set“ (MWP 1938) und „immoral people“ (MWP 1939). Der Konflikt nährt sich aus der Tatsache, daß Vivie, die zuvor in der moralischen Bewertung ihrer Mutter mit Frank übereinstimmt hat, nun eine andere Haltung einnimmt. Diesen Sinneswandel hat Mrs Warren durch das bereits angesprochene Gespräch mit Vivie erreicht, das im zweiten Akt in Form eines monologisierten Dialogs erscheint.

19.1.3. Zweifachmarkierung mit *cold*, *warm* und *cool*

Das Korpusbeispiel WAVW 75 macht die Verbindung zwischen dem metaphorischen Label **cold** und dem attitudinalen Label **unfriendly** deutlich. Im Grunde ist diese Zweifachmarkierung redundant, da die paralinguistische Bedeutung von **cold** der von **unfriendly** entspricht. Solche Doppelmarkierungen dienen in der Regel jedoch der Emphase, dem Leser wird die Sprecherhaltung also besonders deutlich gemacht.

NICK	(<i>cold</i> –	<i>unfriendly</i>).	Well, no ... I don't imagine you care for it all.	WAVW 75
------	-----------------	----------------------	---	------------

Semantisch ähnlich verhalten sich auch die Labels in der Kombination **cold and venomous** in FLW 329. Das ALD definiert das zweite Label als „full of bitter or spiteful feeling“, das DCE als „full of hatred or anger“. Damit wird eindeutig die Emotion HATE benannt. In dieser Kombination verändert sich auch die paralinguistische Bedeutung von **cold** hin zu einem Extrempunkt. Während es in einer Kombination aus **cold** und **unfriendly** für eine negative Sprecherhaltung steht, tritt die emotionale Komponente in der Kombination FLW 329 heraus, das Label wird sozusagen „verstärkt“. Das Adverb *suddenly* markiert eine Stimmveränderung, weshalb die Textstelle in einem größeren Kontext betrachtet werden muß.

In der Passage aus *The French Lieutenant's Woman* bricht Charles die Verlobung mit Ernestina. In dieser emotional gespannten Situation ist vor allem die Darstellung der Stimme Ernestinas, aber auch ihre gesamte Mimik und Körperhaltung¹⁹ interessant, die anfänglichen

¹⁹ Textbelege insbesondere zur Augenmimik sind: „Her **face went white**“ (325), „She **stared** with a kind of **bitter primness at her hands**“ (325), „**Slowly** her **head had risen**. She **stared** at him, but seemed hardly to see him“ (326), „Her **expression** was **outraged**“ (326), „She gave him a **terrible look**“ (326), „Her **face flashed up** again.“ (326), „She stayed with a **lowered head**“ (327), „[...] she suddenly **looked** at him with a **passionate appeal**. Her **eyes** were wet with **suppressed tears**, her small face white and pitifully struggling to keep some semblance of calm“ (328), „[...] she made a motion, like some terrified child, half-rose, took a single step, and the **fell to her knees**.“ (328), „She fell back into her chair, **staring** at him with **dilated eyes**. Then she **flung** her **face into her hands**.“ (329), „She **stared fiercely** at him.“ (328).

Stimmlich manifestiert sich die seelische Verfassung durch: „‘Shock!’ Her expression was outraged. ‘When you can stand so cold and collected – and tell me you have never loved me!’ She **had raised her voice** [...]” (326), wobei die Erhöhung der Lautstärke auf Zorn und Empörung verweist, die bereits durch **outraged** festgesetzt werden. Zudem zeigt „She **hissed**“ (327) Aggression an. Der Versuch, Charles umzustimmen, wird ebenfalls durch die Stimme unterstrichen: „Her **voice** was **very soft** and **downward**. ‘In view of what I have said can you not at least ...’ but she could not find the words. ‘Reconsider my decision?’“ (328). Die leise, tiefe Stimme ist bezug zu der vorangehenden Selbstdegradierung „I know to you I have never been anything more than a pretty little ... article of drawing-room furniture. I know I am innocent. I know I am spoiled. I know I am not unusual. I am not a Helen of Troy or Cleopatra. I know I say things that sometimes grate on your ears, I bore you about domestic arrangements [...]“ (327) zu lesen. Sowohl auf der linguistischen als auch auf der paralinguistischen Ebene signalisiert die Figur dadurch ein flehendliches Bitten. Deshalb könnte der beschriebene Stimmklang dem pragmatischen Label **pleading** zugeordnet werden. Daß eine **pleading voice** nämlich mit reduzierter Lautstärke einhergehen kann, zeigt auch das Beispiel AG 402: „The **little** voice is **pleading** now.“ (Vgl. das Kapitel „Pragmatische Stimmangaben“). Das oben genannte Korpusbeispiel markiert den „Höhepunkt“ der

Schock, das Ringen um Fassung, Trauer und Verzweiflung und schließlich Wut signalisieren, als Charles seinen vorgeschobenen Grund „I am not worthy of you“ (FLW 325) schließlich zu Gunsten der Wahrheit („I have known her many years. I thought the attachment was broken. I discovered in London ... that it is not.“ FLW 329) aufgibt. Die Szene macht deutlich, wie die Präsentation von Konfliktsituationen durch optische und akustische Beschreibung im Leser ein realistisches Bild zu suggerieren versucht.

A silence: as if she considered whether she could throw vitriol at him. Her voice was suddenly	cold	and	venomous.	‘You have broken your promise. there is a remedy for members of my sex.’	FLW 329
---	-------------	-----	------------------	--	---------

Auch die Zweifachmarkierung **sharp and cold** unterstreicht die negative Konnotation des Labels **cold**. Da auch **sharp** vom Hörer als Stimmeigenschaft empfunden wird, die eine negative Einstellung auszudrücken vermag, erhält der Imperativ „Sit down“ einen stärkeren Befehlston (mit **warm** hätte der Satz hingegen den Charakter einer freundlichen Aufforderung). Verstärkt wird dies durch den Effekt, den diese Stimmqualität auf die Hörer hat „they gave him asthounded, hurt looks and sat.“ (abgesehen von der Durchführung der befohlenen Handlung „they [...] sat“). Dieser zeigt auch, daß es sich um eine situationelle Stimmangabe handelt, denn die „asthounded [...] looks“ lassen erkennen, daß die habituelle Stimme der Figur keineswegs **sharp and cold** ist. In dieser Textstelle manifestiert sich über eine Stimmbeschreibung die schleichende Veränderung der Figuren in Lessings *Fifth Child*.²⁰

‘Sit down,’ David	said	sharp	and	cold	and they gave him astounded,	FC 33
hurt looks and sat.						

Ähnlich wie das Label **cold** verhält sich in der Bedeutung „not showing interest, enthusiasm or friendliness“ (DCE) das Adjektiv **cool**. Die Kombination **hard cool voice** in REB 154 unterstreicht dies, wobei auch **hard** ebenfalls eine metaphorische Übertragung, und zwar vom taktilen auf den akustischen Bereich ist. Die Definition zu **hard** „showing no sympathetic or gentle feelings“ (DCE) zeigt die Sprechereinstellung an, die in Analogie zur paralinguistischen Bedeutung von **cold** steht. Es besteht also Synonymie auf der paralinguistischen Ebene, so daß diese Doppelmarkierung besonders nachdrücklich wirkt. In der Definition zu **hard** liegt zudem eine akustische Komponente: „(of sounds or colours) unpleasant to the ear or eye; harsh: a *hard voice*“ (⁴ALD), aus der hervorgeht, daß sich diese metaphorische

Stimmmarkierung in dieser Romanpassage. Daraufhin folgt nur noch die Beschreibung der Ohnmacht, die natürlich als ironischer Seitenhieb auf das viktorianische Frauenbild zu verstehen ist.

²⁰ Vgl. hierzu das Kapitel „Figurendarstellung“.

Stimmqualität durch ein reibendes Geräusch auszeichnet.²¹ Das Korpusbeispiel nimmt darauf durch „my throat felt dry and tight“ bezug. Die emotionale Anspannung führt zu einer Verkrampfung des Vokaltrakts, deren Konsequenz eine unregelmäßige Stimmlippen-schwingung ist, die als Rauheit oder Heiserkeit wahrgenommen wird.

Die Ich-Erzählerin in der Passage aus Du Mauriers Roman *Rebecca* signalisiert durch ihre Stimme zwar nach außen hin die Emotion ANGER, aus dem Textzusammenhang ergibt sich jedoch, daß sie völlig verängstigt und voller Sorge über den Zustand ihrer Beziehung zu Maxime ist.

<p>‘No, but you think it too, don’t you, darling? It’s not just me? We are happy, aren’t we? Terribly happy? He did not answer. He went on staring out of the window while I held his hands. My throat felt dry and tight, and my eyes were burning. [...] I heard myself speaking in a</p>	hard	cool	voice.	<p>‘If you don’t think we are happy it would be much better if you would admit it. I don’t want you to pretend anything. [...]’</p>	REB 154
--	-------------	-------------	--------	---	------------

Während **cold** im obigen Beispiel eine situationelle Stimmqualität darstellt, wird das Label im selben Roman auch als Verweis auf den Gesamtcharakter einer Figur verwendet. Der Vergleich der Stimmqualität **cold and lifeless** mit den gleichen „Qualitäten“ einer menschlichen Hand in REB 72 zeigt deutlich, wie die Körpertemperatur, ein durch das Fühlen erfahrbarer Eindruck, auf das akustische Medium übertragen wird. Die „stiff, conventional speech rehearsed for the occasion“ zeigt bereits die distanzierte, unfreundliche Haltung an, die durch die Stimmdarstellung ausgebaut wird.

Den Vergleich von Stimme und Hand verwendet du Maurier in *Rebecca* gleich zweimal an kurz aufeinander folgenden Stellen. Die Stimmangabe wird schon im vorhergehenden Erzähltext vorbereitet, und die beiden Korpusbelege zeigen, wie wichtig Kohäsion im Bereich der Stimmdarstellung ist. Durch die fast identische Reiteration der Stimmqualität und der taktilen Beschreibung des Händedrucks, erreicht die Autorin, daß sich das akustische und taktile Bild in der Vorstellung des Lesers fest verankert²².

²¹ Dies entspricht der Beobachtung, daß Stimmen, die durch das Klanglabel **harsh** markiert werden, die Emotion ANGER oder andere emotionale Ausnahmezustände des Sprechers anzeigen.

²² Vgl. dazu Poyatos, „Forms and Functions of Nonverbal Communication in the Novel“, 324f. Poyatos bezeichnet die erste Wiederholung einer Beschreibung als „*subsequent identification* [...] whose technical importance is that, not only does it bring back that image (the verbal expletive, the gesture, the peculiar tone of voice), but that it does precisely at a point in the story when the author knows that the readers need to identify some characters, as they may begin to confuse them or forget their external personalities“.

Die Stimmbeschreibung muß dabei im Rahmen der Gesamtkonzeption der Figur der Mrs Danvers gelesen werden, die schon in der optischen Beschreibung²³ durch Begriffe wie „hollow eyes“, „skull’s face“, „parchment-white“ und „skeleton’s frame“ und ihre schwarze Kleidung einen beängstigenden, fast leichenhaften Eindruck auf die Ich-Erzählerin hinterläßt. Zudem wird bereits in dieser Passage die Hand als „limp and heavy, deathly cold, [...] lifeless thing“ beschrieben. Auf diese Begriffe rekurren die Labels **lifeless** und **cold**. Letzteres kann dabei nicht nur im Sinne von „unfreundlich“ gelesen werden, sondern weckt ebenfalls die Assoziation mit Tod.

Mit dieser optischen, akustischen und taktilen Beschreibung der Mrs Danvers plaziert die Autorin eine mysteriöse Figur, die Spannung des Romans vorantreibt. Die Figur erscheint dem Leser dabei als Verkörperung des Todes und des Bösen. Dieser Eindruck wird im weiteren Verlauf des Romans untermauert. Welchen Anteil die Stimmbeschreibung dabei hat, zeigen die zahlreichen Korpusbelege.²⁴

I cannot remember her words now, but I know that she bade me welcome to Manderley, in the name of herself and the staff, a stiff, conventional speech rehearsed for the occasion, spoken in a voice	as	cold	and	lifeless	as	her hands had been.	REB 72
‘Not so long as Frith,’ she said, and I thought how		lifeless	her voice was, and	cold,	like	her hand when it had lain in mine;	REB 78

²³ „Someone advanced from the sea of faces, someone tall and gaunt, dressed in deep black, whose prominent cheek-bones and great, hollow eyes gave her a skull’s face, parchment-white, set on a skeleton’s frame.

She came towards me, and I held out my hand, envying for her dignity and her composure; but when she took my hand hers was limp and heavy, deathly cold, and it lay in mine like a lifeless thing.” (REB 72).

²⁴ „She **spoke** in a **peculiar way**, as though something lay behind her words, and she laid an emphasis on the words ‘this wing’, as if suggesting that the suite where we stood now held some inferiority” (REB 77). Das Beispiel “[...] and her **voice**, which had hitherto, as I said, been **dull** and **toneless**, was **harsh now** with **unexpected animation, with life and meaning**, and there was a **spot of colour** on the gaunt cheek-bones” (REB 78) nimmt Bezug auf die oben genannten Korpusbeispiele. Die Labels **dull** und **toneless** sind als akustische Entsprechungen zu **cold** und **lifeless** zu werten. Der Wechsel zu einer **harsh voice** zeigt plötzliche Lebendigkeit, die Lexeme „animation“, „life“ and „meaning“ zeigen diese Wandlung. Auch die Veränderung der Gesichtsfarbe markiert den Wandel. Dieser geschieht in dem Moment, als Mrs Danvers von ihrer verstorbenen „Herrin“ Rebecca spricht. Er deutet an, daß das Verhältnis von Mrs Danvers durch eine pathologische Vergötterung Rebeccas gezeichnet ist. Ist das Thema beendet, kehrt sie zu ihrer habituellen Stimme zurück: „[...] and when she spoke her **voice** was **quieter even, and more toneless, than it had been before.**“ (REB 81). Dies geschieht auch an anderer Stelle: „Her **voice lost all expression**, became the **hard mechanical voice** of every day.“ (REB 180).

Weitere Korpusbeispiele sind: „[...] her **voice ingratiating** and **sweet as honey, horrible, false.**“ (REB 196), „And her **voice** was **low and intimate, a voice I hated and feared**“ (REB 196). Vgl. zu diesen Textstellen auch die Ausführungen zur Stimme der Mrs Danvers unter **low** im Kapitel „Grundparameter in Einfach- und Mehrfachmarkierung“.

Anders verhält es sich in der Kombination **steady and cool**. Hier ist die Zweitbedeutung des metaphorischen Labels aktiviert, die durch die Marker [calm], [not excited] und [not nervous] vertreten ist. Deutlich zeigt sich hier die Polysemie des Lexems. Die semantische Verbindung der zwischen **cool** und den synonymen **steady** und **level** liegt darin begründet, daß eine **steady** bzw. **level voice** keine Tonhöhen- oder Lautstärkeschwankungen aufweist, die in der Regel für Aufregung und starke Emotionen sprechen. Insofern besteht eine Verbindung zur semantischen Tiefenstruktur von **cool**.

In beiden Korpusbeispielen kontrollieren die Sprecherinnen ihre Stimme ganz bewußt. Besonders deutlich wird dies in REB 156, wo die emotionale Verfassung der Ich-Erzählerin genau im Gegensatz zu ihrer Stimme steht. Die Aufgewühltheit der Sprecherin, die durch das Herzklopfen beschrieben wird, und ihre SADNESS nahestehenden Empfindungen würden eine zitternde Stimme nach sich ziehen. Das Beispiel ist in Zusammenhang mit REB 154 zu lesen, bei dem die Sprecherin ihre wahren Gefühle ebenfalls unterdrückt. Dieses Verhalten ist bezeichnend für die Gesamtfigur, deren jugendliche Unsicherheit und Ringen nach innerer und äußerer Stärke in *Rebecca* immer wieder thematisiert wird.

My voice was	steady	and	cool.	Not like my heart, thumping inside me. Not like my mind, bitter and resentful.	REB 156
She kept her voice	cool	and	level,	measured out her words like a jeweller his gold.	CAEW 15

Die Definitionen zeigen für **cool** zudem den Marker [not interested]. Das Label **indifferently** in FSR 66 entspricht diesem Marker, so daß diese Komponente besonders deutlich herausgestrichen wird. Die Verbindung zwischen Replik und Regieanweisung ist ungewöhnlich, da man von einer beleidigenden Aussage wie „You swine“ eine entsprechend stimmliche Begleitung erwarten würde. Da der Wortinhalt die Emotion ANGER oder HATE erwarten läßt, wäre ein Lauter- und Höherwerden der Stimme zu erwarten, das aber in **coolly**, **indifferently** nicht enthalten ist. Lois signalisiert durch die Stimme kalten Ärger und Verachtung gegenüber den Annäherungsversuchen ihres Schwagers Howard, die bereits durch die Regieanweisung „*She looks at him [...] with a cold hostility*“ angezeigt wird. Auch hier wird das **cool** verwandte metaphorische **cold** zur Spezifizierung des Abstraktums *hostility* eingesetzt. Auf der linguistischen Ebene signalisiert sie ihre Haltung durch die Worte „rotter“ und „despise“.

<i>She looks at him curiously and with a cold hostility.</i>	(<i>coolly,</i>	<i>indifferently</i>):	You swine.	FSR 66
Lois: Isn't human nature funny? I know with my mind that you're a rotter. And I despise you. [...] Lois				

Auch bei den Zweifachmarkierungen überwiegen die negativen Stimmbeschreibungen. Für **warm** findet sich nur eine Zweifachkombination. Dabei ist das Label **Negro** sprecherbezogen, es bestimmt in der Regieanweisung die ethnische Zugehörigkeit der Figur Lacey aus *Cat on a Hot Tin Roof*. Das metaphorische Label steht hier für den Charakter bzw. die generelle Haltung der Figur, in dessen Stimme sich seine Freundlichkeit offenbart. Interessant ist, daß der Bedienstete Lacey an keiner weiteren Stelle beschrieben wird, und auch für die Handlung des Stücks keine Rolle spielt. An solchen Stimmangaben wird aber deutlich, daß diese nicht auf Hauptfiguren beschränkt sind. Gerade das Bild, das sich Leser von Nebenfiguren – in Drama und Prosa – macht, entsteht oft durch eine einzige Stimmangabe.²⁵

<i>(Brick is still on the gallery. Someone below calls up to him in a</i>	warm	Negro	<i>voice,</i>	<i>“hiys, Mistuh Brick, how yuh feelin’?” [...]</i>	COHTR 57
---	-------------	--------------	---------------	---	----------

19.1.4. Komplexe Stimmdarstellung mit *cool* und *warm*

In GOW 77 muß das Label **cool** analog zu den oben genannten Beispielen REB 156 und CAEW 15 verstanden werden, denn hier kann der Marker [not friendly] schon aufgrund der Kombination mit den Labels **friendly** und **humble** nicht aktiviert sein. **Cool** steht hier also im Sinne von [calm] und [not excited] und verweist mit den anderen Labels auf den Charakter der Ma in Steinbecks *The Grapes of Wrath*, die durch ihre ruhige, bescheidene und

²⁵ Typische Stimmbeschreibungen von Nebenfiguren sind: „Ruth sat in the Delta Crown Room, holding a glass of ice water against her black eye. It must have been her faraway expression, in addition to her obvious injury, that prompted a fellow traveller – a **drunken woman** – to speak to her. The woman was about Ruth's age, had a **hardened expression** on her **pale, drawn face**. She was **too thin** – a **chain smoker** with a **raspy voice** and a **southern accent thickened by booze**.“ (WID 390) und „Standing on the pavement was a **big fat man** whom Dixon recognized as his barber. Dixon felt a deep respect for this man because of his **impressive exterior**, his **rumbling bass** voice and his unsurpassable stock of information about the Royal Family.“ (LJ 197). Neben der Stimme wird auch auf das Äußere der Figuren Bezug genommen. Für den Leser bedeuten solche Passagen eine extreme Informationsdichte, die dem blitzartigen Eindruck entspricht, mit dem man in der realen Welt Aussehen und Stimme fremder Personen wahrnimmt. Insofern spiegeln die literarischen Texte dadurch natürliche Wahrnehmungsprozesse.

großherzige, aber dennoch bestimmte Art den Zusammenhalt der Familie gewährleistet. **Calm** erscheint zudem als eigenständiges Label, wobei die Kombination **cool, calm drawl** entweder ein Aussprachemerkmal der Figur benennt oder auch auf den Akzent der Figur anspielt. Im ersten Fall wäre die langsame, schleppende Aussprache als Zeichen der inneren Ruhe zu werten, im zweiten Fall wäre **drawl** ein Dialektmerkmal des Oklahoma-Dialekts, da an mehreren Romanstellen auf diese Herkunft der Familie Joad verwiesen wird.

Von zentraler Bedeutung für die Figurendarstellung ist aber die Verbindung von akustischer und optischer Beschreibung der Figur, wobei dem Leser zunächst – durch die Gedanken Toms – die Stimme der Figur vermittelt wird, und die optische Beschreibung folgt.²⁶ Körperstatur und Gesichtsausdruck zeichnen das Bild einer würdevollen Figur, auf die auch explizit in der Beschreibung ihrer Rolle als „the citadel of the family“ eingegangen wird. Es zeigt sich an dieser Romanfigur deutlich, wie eng die Konzeption des Gesamtcharakters mit der Stimmbeschreibung verbunden ist.

Tom heard his mother's voice, the remembered	cool,	calm	drawl,	friendly	and	humble.	GOW 77
--	--------------	-------------	---------------	-----------------	-----	----------------	--------

Die Stimme in SEA 140 ist symptomatisch für das Verhältnis von Rochester, dem Ich-Erzähler des zweiten Romanteils von *Wide Sargasso Sea*, und seiner Frau Antoinette, das kurz vor dieser Passage durch „You hate me and I hate you. We'll see who hates best. [...]“ (SEA 139) definiert wird.²⁷ Der implizite Vergleich mit „doll“ bzw. **doll's voice** ergibt sich aus der Diskrepanz zwischen Antoinettes puppengleicher Schönheit und der Leblosigkeit des Spielzeugs, auf das die stimmbeschreibenden Phrasen **No warmth, no sweetness, breathless** und **curiously indifferent** bezug nehmen. Dabei korrespondiert die Verbindung von **No warmth** und **indifferent** mit der Kombination **colly, indifferently** von FSR 66. Das metaphorische Label wird in SEA 140 nur durch das verneinte nominale Antonym vertreten, das aber die gleiche paralinguistische Bedeutung – nämlich Unfreundlichkeit, Ablehnung, Gleichgültigkeit – trägt. Auch die anderen Beschreibungselemente verweisen auf diese Ebene, nur eröffnet eine solche Mehrfachmarkierung der Autorin einen größeren literarischen

²⁶ „Ma was heavy, but not fat; thick with childbearing and work. [...] The dress came down to her ankles, and her strong, broad, bare feet moved quickly and deftly over the floor. Her thin, steel-gray hair was gathered in a sparse wispy knot at the back of her head. Strong, freckled arms were bare to the elbow, and her hands were chubby and delicate, like those of a plump little girl. [...] Her full face was not soft; it was controlled, kindly. Her hazel eyes seemed to have experienced all possible tragedy and to have mounted pain and suffering like steps into a high calm and a superhuman understanding. She seemed to know, to accept, to welcome her position, the citadel of the family, the strong place that could not be taken. [...]“ (GOW 77f.)

²⁷ Vgl. hierzu auch die Erläuterungen zum Korpusbeispiel „[...] imitating a Negro's voice, singing and insolent“ (SEA 106) unter **insolent** im Kapitel „Machtstruktur“.

Gestaltungsraum als der Gebrauch eines einfachen attitudinalen Labels wie **indifferent** oder einer emotionalen Stimmangabe wie **full of hate**. Stimmbeschreibungen sind aufgrund der Tatsache, daß der Stimmklang eine breite Projektionsfläche bietet, auch eine dankbare Plattform, um die Poetizität eines Textes zu erhöhen.

I scarcely recognized her voice.	No warmth,	no sweetness.	The doll had a doll's voice,	a breathless	but	curiously indifferent	voice.	SEA 140
----------------------------------	-------------------	----------------------	-------------------------------------	---------------------	-----	------------------------------	--------	---------

19.2. Optischer Wahrnehmungsbereich

Konventionalisierte Metaphern synästhetischer Natur zeigen auch Stimmangaben, die dem optischen Wahrnehmungsbereich entnommen sind. Die Korpusbeispiele verwenden mit dem Antonymenpaar **dark** und **bright**, sowie mit den Labels **clear**, **dull** und **sombre** Lexeme, deren Primärbedeutung einen Hell-Dunkelkontrast oder die allgemeine optische Wahrnehmungsqualität beschreiben.²⁸

19.2.1. *dark* und *bright*

	OED	DCE	ALD
dark	Devoid of that which brightens or cheers; gloomy, cheerless, dismal, sad. Of a person's disposition, etc.: Gloomy, sullen, sad.	NO LIGHT if it is dark, there is little or no light COLOUR quite close to black in colour opposite light, pale Adverb darkly : in a sad, angry, or threatening way	(<i>fig</i>) gloomy; sad Adverb darkly : gloomily 2000 Adverb: in a threatening or unpleasant way
bright	<i>fig.</i> Lit up with happiness, gladness, or hope . Also, hopeful, encouraging, cheering Lively, cheerful , brilliant or animated in conversation, vivacious ; the opposite of dull .	LIGHT shining strongly , or with plenty of light COLOURS bright colours are strong and easy to see CHEERFUL happy and full of energy <i>Her voice was bright and cheerful.</i>	giving out or reflecting much light ; shining cheerful and lively 2000 full of light ; shining strongly cheerful and lively

²⁸ Aarts/Calbert klassifiziert Adjektive aus dem optischen Wahrnehmungsbereich als [+STA, +PH, -DIM] [e luminosity]: bright, shining, clear, dull, dark. (34). Dabei zeigt „luminosity“, daß es sich um Fragen der Helligkeit und des Glanzes handelt, denn Farbadjektive werden gesondert unter [e colour] klassifiziert.

Die Labels **dark** und **bright** stehen in ihrer Primärbedeutung in antonymer Relation zueinander. Analog zu **cold** und **warm** (bzw. **hot** in der Primärbedeutung) wird auch bei der metaphorischen Übertragung diese Polarität beibehalten. Der in Anlehnung an Aarts/Calbert durchgeführte Übertragungsprozeß verläuft dabei identisch, wobei der *integrated extended sense* der Adjektive, also in diesem Fall die Sprecheremotion aktiviert wird. Auch hier führt der untere Punkt der Intensitätsskala [I-] zu negativer Emotion und der oberste Punkt [I+] zu einer positiven Emotion:

dark [dunkel] = [I-] > [negative Emotion]

bright [hell] = [I+] > [positive Emotion]

Dies wird durch die Gegenüberstellung der paralinguistischen Marker von **dark** und **bright** ersichtlich. Dabei fällt auf, daß **dark** zwei emotionale Basiskategorien, nämlich SADNESS und ANGER abdeckt.²⁹ Zu ANGER muß man sicherlich auch den pragmatischen Marker [threatening] zählen, da sich Drohen häufig aus Wut und Verärgerung speist. Dahingegen repräsentiert **bright** die Emotion JOY. Die semantische Verbindung zwischen Label und Emotion macht auch der Beispielsatz des DCE deutlich: „*Her voice was bright and cheerful*“ bringt den Marker [cheerful] von **bright** an die Oberfläche. Gleichzeitig ist dies auch ein Beleg dafür, daß die Kombination des Adjektivs mit dem Nomen *voice* allgemeiner Sprachgebrauch ist, die Übertragung aus dem optischen in den akustischen Bereich also keine echte Metapher mehr darstellt, sondern konventionalisiert ist. In Opposition stehen auch die Marker [gloomy] und [lively/full of energy], da [gloomy] zwar eine Form von SADNESS ist, die aber ein hohes Maß an Lethargie einschließt, womit es mit den Marken von **bright** kontrastiert.

dark	bright
[gloomy]	[lively] [full of energy]
[sad]	[happy]
[cheerless]	[cheerful]
[angry]	
[threatening]	

²⁹ Geht man von den deutschen Entsprechungen „dunkel“ und „düster“ aus, so zeigt sich die Parallele zum Englischen. In einer Konstruktion wie „sie sagte düster“ wird ebenfalls eine Emotion kommuniziert. Oben wurde für **dark** sowohl SADNESS als auch ANGER identifiziert. Es scheint, daß es dabei keine strikte Trennung der Emotionen gibt, sondern daß vielmehr eine Mischung der beiden vorliegt. Dies gilt wohl auch für die deutsche Entsprechung.

Versucht man eine akustische Übersetzung dieser beiden Labels, so kann man für **dark** wohl eine tiefe Stimmlage, langsames Sprechtempo, reduzierte Lautstärke und Monotonie ansetzen, während für **bright** genau die gegenteiligen Parameter stehen. Die antonyme Relation der Adjektive besteht somit auf allen drei Ebenen, der optischen Primärbedeutung, der Paralinguistik und der akustischen Umsetzung der Paralinguistik. Letztere zeigt natürlich Entsprechungen zur lautlichen Ausformung der Emotionen SADNESS und JOY.³⁰

19.2.2. Einfachmarkierung mit *dark* und *bright*

Erstaunlicherweise tritt das Label **dark** nur in wenigen Korpusbeispielen auf. Zudem ist es faßt ausschließlich auf Verb-Adverb-Verbindungen mit **darkly** beschränkt. Dies mag an der paralinguistischen Einschränkung auf SADNESS und ANGER liegen. Dagegen kann **bright** durch seine Marker [lively] und [full of energy] nämlich nicht nur für eine zeitlich begrenzte Sprecheremotion stehen, sondern auch permanente Charaktermerkmale andeuten. Im Vergleich zu **dark** findet sich **bright** denn auch in einigen Mehrfachmarkierungen. Zudem tritt dieses Label nicht allzu häufig in den Korpustexten auf. Als Ursache kann man wohl die „Konkurrenz“ der emotionalen Labels wie **sad** und **gloomy** nennen.³¹

In SEA 101 ist die Stimmbeschreibung **dark voice** im Zusammenspiel mit der optischen Beschreibung – „dim light“ und „darkness“ – zu lesen. Die Passage spielt mit primärer und übertragener Bedeutung der Lexeme, um dem Leser eine düstere, geheimnisvolle Atmosphäre zu suggerieren. Dies wird auch durch die Wirkung der Stimme auf die Erzählerfigur erreicht, der durch die Gesamtstimmung wie hypnotisiert wirkt. Die Szene zeigt Antoinettes „Ersatzmutter“ Christophine in *Wide Sargasso Sea*, die versucht trotz ihrer ablehnenden Haltung gegenüber der Erzählerfigur Rochester, für Antoinette um dessen Liebe zu werben. Der Leser scheint bei der **dark voice** weniger an die paralinguistische Ebene als vielmehr an die akustische Ebene zu denken, so daß das Label eher im Sinne von **deep** zu lesen ist. Die Interpretation als „tiefe Stimme“ würde sich gut in die Gesamtatmosphäre eingliedern. Zusammen mit der Dunkelheit erreicht die tiefe Frauenstimme die hypnotisierende Wirkung.

³⁰ Geht man von ANGER aus, so handelt es sich hier um „kalte Wut“, die sich ebenfalls durch eine tiefe, leise und monotone Stimmqualität auszeichnet.

³¹ Zur Beziehung von **dark** und **gloomy** vgl. auch das Korpusbeispiel SW 63 im Kapitel „Emotionale Stimmangaben“. Hier steht **gloomy** nämlich ebenfalls für die Mischung aus SADNESS und ANGER.

Aus der Textstelle lassen sich Rückschlüsse für die Gesamtkonstellation der Figuren im Roman ziehen, denn die unüberwindbare Trennung der Erzählerfigur, dem Engländer Rochester, und der einheimischen Bevölkerung der Insel und seiner kreolischen Frau, wird darin spürbar, daß Rochester, obwohl er es möchte, nicht von der Faszination der „anderen Seite“, die hier von der ehemaligen Sklavin Christophine vertreten wird, lösen kann: „I should stop this useless conversation, I thought, but I could only listen, hypnotized [...]“. Es zeigt sich hier, wie wichtig auf den ersten Blick unscheinbare Stimmbeschreibungen für den Gesamtkontext eines Romans sein können.

<p>‘No,’ she said indifferently, ‘to me you are not the best, not the worst. You are – ’ she shrugged ‘– you will not help her. I tell her so.’</p> <p>Nearly all the candles were out. She didn’t light fresh ones – nor did I. We sat in the dim light. I should stop this useless conversation, I thought, but I could only listen, hypnotized, to her</p>	dark	voice	<p>coming from the darkness.</p> <p>‘I know that girl. She will never ask you for love again, she will die first. But I Christophine I beg you . She love you so much. She thirsty for you. Wait, and perhaps you can love her again. A little, like she say. A little. Like you can love.’</p>	SEA 101
---	-------------	-------	--	------------

In den Korpusbeispielen zeigt **darkly** die Mischung aus SADNESS und ANGER, wobei letztere Emotion stärker auf die Gesamtbedeutung wirkt. Dies wird besonders in OMAM 11 deutlich, bei der die Frustration und Wut über ihre Lebensumstände und das Fehlen einer Lebensperspektive schon in der Gesichtsbeschreibung der Sprecherin „Her face grew angry“ anklingt. Gleichzeitig wird diese Emotion von Traurigkeit und Enttäuschung getragen, die Aussage „Maybe I will yet“ zeigt durch den metasprachlichen Kommentar, daß die Sprecherin selbst nicht an eine bessere Zukunft glaubt. **Darkly** steht hier also in Opposition zu [full of energy] von **bright**, das eine positive Lebenseinstellung suggeriert. Steinbeck gelingt es hier durch die Unterstützung des Gesagten via akustischen und optischen Kanals nicht nur den momentanen Gefühlszustand der Figur nachzuzeichnen, sondern auch einen gescheiterten Lebensentwurf anzudeuten.

<p>Her face grew angry. “What’s the matter with me?” she cried. [...]</p> <p>“Well, George says you’ll get us in a mess.”</p> <p>“Aw, nuts!” she said. “What kinda harm am I doin’ to you? Seems like they ain’t none of them cares how I gotta live. I tell you I ain’t used to livin’ like this. I coulda made sometin’ of myself.”</p>	She said	darkly ,	<p>“Maybe I will yet.” And then her words tumbled out in a passion of communication, as though she hurried before her listener could be taken away.</p>	OMAM 111
---	----------	-----------------	---	-------------

Die weiteren Korpusbelege folgen als unkommentierte Liste. Aus den jeweiligen Kontexten ergibt sich jedoch eine ähnliche Bedeutungsanalyse wie für OMAM 111. In BA 524 steht die Stimme nicht für SADNESS oder ANGER der Figur, sondern verweist auf ein Geheimnis, das dem Leser in *The Blind Assassin* erst auf der folgenden Seite enthüllt wird, nämlich die uneheliche Schwangerschaft der Schwester der Ich-Erzählerin. Insofern dient die Stimmqualität im inneren Kommunikationssystem, d.h. zwischen den Figuren, ebenso als Andeutung und Element des Spannungsaufbaus, wie im äußeren Kommunikationssystem, also zwischen Text und Leser.

Crooks	said	darkly,	“Guys don’t come into a colored man’s room very much. Nobody been here but Slim. Slim an’ the boss.”	OMAM 96
They are said to come in from Toronto, these muggers, as all ills do. [...] There are no lengths to which they will not go,	says Myra	darkly.		BA 166
“I know she has extreme views at times, and she does tend to express herself in a direct manner. But you can’t put someone in the loony bin just for saying something like that.” “There was more,”	said Winifred	darkly.		BA 524

Einige Korpusbelege für die Verb-Adverb-Kombination mit **brightly** stehen in folgender Liste. Bei CP 191 ist der Zusammenhang zwischen dem Verb **greeted** und der Stimmarkierung zu beachten, der den Gruß als freundlich erscheinen läßt.³²

‘Good morning!’ he	greeted them	brightly.	‘I think it’s going to be hot.’	CP 191
‘Don’t go to too much trouble,’ I murmured. ‘Oh, but if I don’t,’	said Winifred	brightly,	‘What then?’	BA 518
‘Did he ever show you his frame models? Or his drawing?’ Dickie hadn’t, but	Tom said	brightly,	‘Yes! Of course he did. Pen-and-ink drawings. Fascinating, some of them.’	MRRIP 10
LETTICE:		(Brightly	to FRAMER) So strong you can trot a mouse on it, my mother used to say.	LL 26

³² Vgl. hierzu auch das Kapitel „Meta- und Objektsprache“, in denen analoge und konträre Beispiele zeigen, wie wichtig die metasprachliche Modifikation gerade bei solchen Grußformeln für die Gesamtbedeutung ist.

19.2.3. Zweifachmarkierung mit *bright*

In Zweifachmarkierung erscheint **bright** an zwei Korpusstellen. In POSS 401 besteht zwischen **bright** und **female** keine semantische Verknüpfung. **Female** benennt ausschließlich ein nichtveränderliches Sprechermerkmal, das zur Identifizierung der Figur dient. Aus dem Kontext läßt sich entnehmen, daß es sich um die Stimme einer Sekretärin handelt, die ihrer Vorgesetzten eine Besucherin ankündigt. Interessant ist dabei, daß die Person weder namentlich, noch optisch in Erscheinung tritt. Sie hat zudem keinen Einfluß auf die Handlung, und wird noch extremer als andere Nebenfiguren ausschließlich auf ihre Stimme reduziert. Daß diese Stimme dennoch durch **female** identifiziert und durch **bright** charakterisiert wird, spiegelt zum einen das Phänomen der Wahrnehmung von Stimmen in realer Kommunikation, bei der die Stimme schon in extrem kurzer Zeit mit Labels benannt werden kann. Textintern kann die Stimme auch als signalartige Vorbereitung für den Auftritt der mondänen Leonora Stern gelten, deren Aussehen auf einen energischen, lebensbejahenden Charakter schließen läßt, so daß hier in einer vielleicht etwas gewagten Interpretation eine Parallele zum Marker [full of energy] gezogen werden kann.³³

The door opened. A	bright	female	voice	said, 'I've brought your other speaker. This is right, isn't it, this is the last item on <i>Events in Depth</i> ? This is Professor Leonora Stern.' Leonora was resplendent and barbaric in a scarlet silk shirt and trousers, faintly Oriental, faintly Peruvian, with woven rainbow-coloured borders. Her black hair flowed on her shoulders, her wrists and ears and visible bosom were hung with suns and stars of gold. She shone in the small space by the water-cooler and emitted pulses of florid and musky scent.	POSS 401
--------------------	---------------	---------------	-------	---	----------

In SNSM 189 zeigt **bright** in der Kombination mit **intoxicated** den emotionalen Zustand der Sprecherin an. Das Adjektiv **intoxicated** hat zwei Bedeutungen. Zum einen kann es als Synonym zu *drunk* gesetzt werden, zum anderen steht es in der Zweitbedeutung für „happy, excited, and unable to think clearly, especially as a result of love, success, power etc“ (DCE). Obwohl sich in der zweiten Bedeutung durch den Marker [happy] eine Verbindung zu **bright** ergibt, das den Marker [cheerful], also ein Synonym zu **happy** enthält, könnte in der Stimmbeschreibung diese Bedeutung gemeint sein. Aufgrund der direkten Rede, in der die Sprecherin mit „This is good beer, Sam“ die Qualität des Bieres lobt und von einem „good booze-up“ spricht, liegt jedoch eine Interpretation von **intoxicated** als „betrunken“ nahe. Die

³³ Zur Figur der Leonora Stern und ihrer stimmlichen, optischen und charakterlichen Ausformung vgl. das Kapitel „Figurendarstellung“.

Stimme zeigt den Einfluß des Alkohols³⁴, worunter vornehmlich der Verlust einer klaren Artikulation gemeint ist, aber auch sicherlich die Tatsache, daß die Sprecherin durch das Trinken fröhlicher geworden ist und ihre Stimme nun **bright** klingt. Die Stimmbeschreibung ist durch das Wortfeld „Alkohol“ semantisch eng mit der direkten Rede verbunden, das sich aus den Lexemen *beer*, *intoxicated*, *pub*, und *booze-up* bildet. Die Stimmbeschreibung fügt sich insofern in die Gesamtatmosphäre des Romans *Saturday Night and Sunday Morning* ein, als daß das Lebensgefühl der Hauptfiguren eng mit ihren allsamstäglichem Trinkorgien verbunden ist.

“This is good beer, Sam,” she told him in her	bright	intoxicated	voice.	“Jim and me got it from the pub next door. A couple of years ago.” she told Sam. “Bert and Dave went down into our cellar with a hammer and chisel and knocked a few bricks out of the wall and got two crates of beer out of the pub cellar next door. Then they cemented it up again so that nobody found out. We had a good booze-up from that.”	SNSM 189
---	---------------	--------------------	--------	---	----------

19.2.4. Komplexe Stimmdarstellung mit *bright*

Die Tatkraft und Energie der Saint Joan läßt Shaw in seinem Stück auch in ihrer Stimme anklingen. Dabei steht **bright** für die energiegeladene, lebhaftige Stimme, die Spiegel ihrer Persönlichkeit ist. Hier ist also der Marker [full of energy] aktiviert. Auch **strong** steht hier für die Festigkeit ihrer Stimme und für eine nicht zu leise Stimme, die aber ebenfalls Zeichen ihrer starken Persönlichkeit ist. Und auch **rough** ist letztendlich Spiegel ihres Charakters, der ihr als Kämpferin quasi eine raue, männliche Komponente verleiht.³⁵

³⁴ Dafür finden sich noch mehrere Korpusbelege, wie z.B. „[...] emerged from his bronchial voice“ (SNSM 136), wo das Label **bronchial** für die alkoholbedingte raue Stimmqualität steht. Weitere Beispiele sind „[...] raspy voice and a southern accent thickened by booze“ (WID 390) und „[...] though hoarse from too many cigarettes and no doubt strong drinks [...]“ (SW 129). Interessant ist dabei, daß es sich vorwiegend um Frauenstimmen handelt, auf die regelmäßiger oder aktueller Alkoholkonsum wirken. Die Frauenfiguren bekommen dadurch immer eine leicht vulgäre Note. Offensichtlich spiegeln die Texte die Tatsache wieder, daß eine betrunkene Frau mehr auffällt als ein betrunkenener Mann. Dabei spielt es auch der Zeitunterschied zwischen den Romanen keine Rolle, denn es gibt sowohl das obige Beispiel aus *Saturday Night and Sunday Morning*, als solche neueren Datums, wie *Small World* und *A Widow for One Year*.

³⁵ Vgl. die Besprechung dieses Beispiel im Kapitel „Figurendarstellung“

A	GIRL'S	VOICE	[<i>bright,</i>	<i>strong,</i>	<i>and</i>	<i>rough</i>]	SJ 52
---	--------	-------	------------------	----------------	------------	----------------	-------

In UJW 36 ist **brightness** nicht eine Stimmkomponente, in der sich ein wahres Gefühl oder ein Charakterzug ausdrückt, sondern eine bewußt eingesetzte Stimmkomponente, mit der die Sprecherin auf die Kommunikationssituation reagiert. Sie gibt hier durch eine entsprechend hohe Tonlage und Stimmodulation vor, erfreut bzw. freundlich zu sein. Diese **controlled artificial brightness** wird durch den impliziten Vergleich „like a hostess [...]“ illustriert, der eine Situation beschreibt, in der diese Stimmqualität auftreten könnte. Die aufgesetzte Freundlichkeit in der Stimme der Miss Leaming spiegelt die Gesamtsituation dieser Tischszene, in der sich die Hauptfigur des Romans *An Unsuitable Job for a Woman*, Cordelia, offensichtlich unwohl fühlt, was auch an der *indirect thought representation* „[...] wondered how she would manage to get through the rest of the meal“ hervorgeht. Dabei greift die Autorin schon zuvor auf eine Stimmbeschreibung der Tischnachbarn zurück, um Cordelias Außenseiterposition zu gestalten.³⁶

<p>‘When we were travelling together you were reading Hardy. Do you enjoy him?’ ‘Very much. But I enjoy Jane Austen more.’ ‘Then you must try to find an opportunity of visiting the Fitzwilliam Museum in Cambridge. They have a letter written by Jane Austen. I think you’ll find it interesting. She spoke with the</p>	controlled	artificial	brightness	of a hostess trying to find a subject to interest a difficult guest. Cordelia, her mouth full of veal and mushrooms, wondered how she would manage to get through the rest of the meal.	UJW 36
--	-------------------	-------------------	-------------------	--	--------

³⁶ „Three were untidy, fast talking, restless young men with **loud emphatic voices** who took no notice of Cordelia after the first introduction. (UJW 34)

19.2.5. *clear*

	OED	DCE	ALD
clear	Of sounds, voice: Ring ing, pure and well-defined , unmixed with dulling or interfering noises ; distinctly audible .	SUBSTANCE/LIQUID easy to see through , rather than coloured or dirty synonym transparent opposite cloudy , opaque EASY TO SEE having details , edges , lines etc that are easy to see , or shapes that are easy to recognize EASY TO HEAR easy to hear , and therefore easy to understand <i>clear speaking voice</i>	easy to see through ; transparent easy to see or hear ; distinct [...] <i>a clear voice, speaker, sound</i> 2000 easy to see/hear: easy to see or hear : [...] <i>She was in Australia but I could hear her voice as clear as a bell</i>

Das Label **clear** bedeutet im ursprünglich optischen Wahrnehmungsbereich [easy to see through], [transparent] und [easy to see]. Der rezeptive Faktor, die leichte Erkennbarkeit, wird auf den akustischen Bereich ausgedehnt, so daß **clear** auch [easy to hear] bedeutet. Die Beispielsätze des ALD „*The photo wasn't very clear*“ und „*The voice on the phone was clear and strong*“ erläutern die beiden Verwendungsbereiche. In Kombination mit Klang und Stimme wird in den Definitionen weder ein Stimmklang noch eine paralinguistische Komponente beschrieben, sondern lediglich die gute Hörbarkeit und Deutlichkeit. Insofern unterscheidet sich diese Label von **dark**, **bright** und **sombre**, mit denen man wesentlich offensichtlicher bestimmte akustische und paralinguistische Parameter verbindet.

Allerdings bringt es die Logik mit sich, daß auch **clear** bestimmte Assoziationen hervorbringt. Eine **clear voice** wird von Autoren häufig dann eingesetzt, wenn aufgrund emotionaler Verfassung des Sprechers eigentlich eine weniger klare Stimme zu erwarten wäre, oder wenn die Stimme trotz der Beeinträchtigung von Umweltgeräuschen gut hörbar ist. Daraus geht hervor, daß diese Stimmqualität für innere Gefäßtheit und häufig für das Selbstbewußtsein von Figuren steht. Dies ist insofern logisch, als daß ein Sprecher mit diesen Merkmalen eine Stimme einsetzt, die gehört werden soll, während beispielsweise eine extrem schüchterne Figur wohl kaum mit klarer Stimme sprechen wird, sondern eher undeutlich artikuliert, um eben nicht aufzufallen. Neben dem Aspekt der deutlichen Artikulation, verbindet man mit einer **clear voice** aber automatisch auch eine höhere Stimmlage, Klangfülle und eine nicht zu leise Stimme. Diese Assoziation zeigt auch der Beispielsatz der sechsten Auflage des ALD, in dem der stereotype Vergleich „*as clear as a bell*“ genau auf diese

Parameter verweist.³⁷ Hier besteht wiederum eine Verbindung zu den Klanglabels **ringing** und **resonant**, welche den Marker [clear] tragen³⁸. Zudem wird die negierte Form [not clear] als Marker der Labels **hoarse** und **thick** eingesetzt, woraus sich erkennen läßt, daß eine **clear voice** frei von jeglicher rauher oder reibender Stimmqualität ist.

Das Label steht anders als **dark** und **bright** alleine, d.h. es gibt keine direktes Antonym, allerdings können **dull** und **sombre** als Quasi-Antonyme gewertet werden. Die metaphorische Übertragung verläuft bei **clear** aber parallel zu den anderen optischen Lexemen, so daß sich wiederum in Anlehnung an Aarts/Calbert³⁹ das Schema **clear** [optisch] > [akustisch] ergibt. Zwar gibt es für **clear** aufgrund des fehlenden Antonyms keine Festlegung auf einer Intensitätsskala, wie dies bei **dark** und **bright** der Fall ist, doch trägt das Label sowohl im optischen als auch im akustischen Bereich eine inhärent positive Wertung, so daß es durch [Ev+]⁴⁰ gekennzeichnet werden kann. Analog dazu müßte man – zieht man eine evaluative Ebene ein – **dark** mit [Ev-] und **bright** mit [Ev+], sowie **cold** mit [Ev-] und **warm** mit [Ev+] versehen.

19.2.6. Einfachmarkierung mit *clear*

Eine klare Stimme ist Zeichen von Offenheit und Selbstsicherheit. In LJ 186 richtet Margaret eine Mischung aus Vorwurf und Charakteranalyse an ihren Gesprächspartner Jim. Interessant ist in dieser Szene aus *Lucky Jim* die Diskrepanz zwischen Margarets (stimmlichem) Verhalten und der vorangegangenen (stimmlichen) Figurengestaltung, denn nach ihrem Selbstmordversuch schlüpft sie vollends in die theatralische Rolle der Verzweifelten, mit der sie Jim bewußt unter emotionalen Druck setzt.⁴¹

³⁷ Das Nomen *bell* wird seinerseits mit dem Klanglabel **ringing** definiert, das auf vibrierende Klangfülle hinweist: „a hollow metal object like a cup with a piece of metal hanging inside it, which makes a ringing noise when it moves or you shake it“ (DCE).

³⁸ Diese Analogie zeigt auch das Korpusbeispiel BNW 51: „‘Bernard!’ she stepped up him. ‘I was looking for you.’ Her **voice rang clear** above the hum of the mounting lift.“

³⁹ Das Label **clear** steht in der Kategorie HPRIM [+STA, +PH, -DIM] und LPRIM [e luminosity] (Vgl. Aarts/Calbert, 34)

⁴⁰ Dieses Symbol verwenden Aarts/Calbert für „evaluation“ (230) bzw. „evaluative features“ (60ff.).

⁴¹ Dies schlägt sich auch den Stimmbeschreibungen zu dieser Figur nieder: „In a **high voice, kept steady only by obvious effort**, she said: ‘Please go.’“ (LJ 7), „‘Oh, I see all right, James. I see perfectly.’ This time her **voice was flat**.“ (LJ 76), „He booted out of his mind the reflection, that in **spite of her emotion she seemed well able to keep her voice down**.“ (LJ 77). Das letzte Beispiel ist ein Hinweis darauf, daß Margaret Jim eine schlechte Komödie vorspielt. Es kann also als Parallele zum obigen Beispiel gewertet werden, in der die Stimme ebenfalls verrät, daß Margaret keineswegs die verzweifelte, depressive Frau ist, die sie vorgibt zu sein. Ihr Hang zur Theatralik wird auch in LJ 111 thematisiert: „‘Because you’re so sweet to me and I’m getting much too fond of

She said	clearly:	‘You’re faking this up because you’re frightened of me.’	LJ 186
----------	-----------------	--	--------

In BNW 136 wird die Stimme deshalb explizit als **clear** markiert, da sich die Figur des *Savage* in einem emotionalen Ausnahmezustand befindet, da er in der Figur des Director seinen Vater erkennt und ihn das erste Mal als „My father!“ anspricht. Hier könnte man genauso gut eine hohe, heisere oder angespannte Stimme erwarten, die die innere Anspannung umsetzt. Mit dem Einsatz einer **clear voice** zeigt der Autor aber die innere Stärke und Fassung des Sprechers.

He came in at once, paused for a moment just inside the door, looked round, then soft on his moccasined feet strode quickly across the room, fell on his knees in front of the Director, and	said in a	clear	voice	‘My father!’	BNW 136
--	-----------	--------------	-------	--------------	---------

Ähnlich verhält es sich auch im Beispiel STR 53, denn der Hardliner Anthony gesteht in dieser Replik aus *Strife* seine Niederlage ein, da er als einziger gegen das „amendment“ zur Beendigung des Streiks gestimmt hat. Obwohl Anthony in dieser Situation mit starken Emotionen kämpft, behält er durch seine **clear voice** seine Würde. Die wahre Erschütterung über den Zusammenbruch seiner Weltvorstellung erfolgt jedoch unmittelbar über die Beschreibung der Körperhaltung und Mimik.

you.’ She said this **in a tone that combined the vibrant with the flat, like a great actress demonstrating the economical conveyance of strong emotion.** This was her habit of making avowals.” Das gleiche hysterisch-theatralische Bild der Figur wird via Stimme, Mimik und Körperbewegung in LJ 157-159 entworfen: „James ... you don’t know ... what you’re talking about,’ she said, **slowly and painfully, like a foreigner reading out of a phrase book.** [...] Her **voice quavered grotesquely.** [...] Then she began to speak, **sounding quite calm.** [...] She turned and face him, then said **less calmly** than before [...] Her **voice went up.** [...] Margaret **bursts out** [...]. ‘Don’t be fantastic, Margaret. **Come off the stage for a moment,** do.’ There was a pause; then she **came waveringly forward, put her hands on his shoulders,** and seemed to collapse, or be dragging him, on to the bed. Unregarded, her spectacles fell off. She was making a **curious noise, a steady, repeated, low-pitched moan that sounded as if it came from the pit of her stomach,** as if she’d been sick over and over again and still wanted to be sick. [...] Now she gave a **quiet, almost skittish little scream.** Her face was pushed against his chest. [...] Then she raised herself, **tense but still trembling,** and began a **series of high-pitched, inward screams which alternated with the deep moans.** Both were quite **loud.** Her **hair was in her eyes,** her **lips were drawn back,** and her **teeth chattered.** Her **face was wet,** with saliva as well her tears. [...]”

Symptomatisch für das Verhältnis von Margaret und Dixon ist auch der Textausschnitt LJ 88-90, bei dem die Stimmangaben und die Beschreibung der Gesten versteckte Hinweise auf Margarets vorgespielten Gemütszustand geben: „She **spoke with extraordinary sharpness.** [...] She gave a **furious downward wave of her hand.** [...] She said [...] in a **puzzled, lost way** that, by suggesting she’d forgotten what she’d just said or even what they were talking about, succeeded in alarming him more than her recent tears. [...] She still spoke in an **odd, expressionless voice.** [...] With an **almost imperceptible increase in emphasis,** she said [...]”

ANTHONY [...] [<i>In a</i>	<i>clear</i>	<i>voice</i>]	The amendment is carried. I resign my position on this Board. [ENID <i>gasps, and there is dead silence. ANTHONY sits motionless, his head slowly drooping; suddenly he heaves as though the whole of his life had risen up within him.</i>] Fifty years! You have disgraced me, gentleman. Bring in the men! [<i>He sits motionless, staring before him. [...]</i>]	STR 53
-----------------------------	--------------	----------------	--	--------

Der Zusammenhang von innerer Ruhe, klarem Verstand und klarer Stimme zeigt sich auch in BACH 188, wo zunächst durch „lucid and calm“ die psychische Befindlichkeit des Sprechers erklärt wird. Die eingesetzte Stimmqualität **clear-voiced** ist damit Ausdruck dieser Befindlichkeit. Der Kommentar „Alice had never heard him speak so clearly“ und die Thematisierung der veränderten Stimme in der direkten Rede der Figur weisen darauf hin, daß es sich hier nicht um die habituelle Stimmqualität des Sprechers handelt. Es scheint, daß die Figur in dieser Situation über seinen eigenen Schatten springt.

When the time came for him to speak, he was lucid and calm and	clear-voiced.	Alice had never heard him speak so clearly, she was astonished. ‘ His voice has changed, hasn’t it?’ she whispered to Matthew, up in the public gallery. ‘I don’t know,’ Matthew said. ‘How should I know what his voice is like?’ ‘I think he must be making a special effort, ’ Alice whispered. ‘He feels a strong clear voice is called for. ’	BACH 188
--	----------------------	--	----------

Dieser Textbeleg muß zum einen mit der reiterativen Stimmbeschreibung zu derselben Figur, BACH 198/99, zum anderen mit der Darstellung der habituellen Sprechstimme der Figur gesehen werden. Das zweite Beispiel greift die Labels **clear** bzw. **clear and strong** auf. Die klare Stimme wurde bereits als Zeichen von Selbstsicherheit interpretiert. Dafür steht sicherlich auch das ebenfalls metaphorische Label **strong**, daß eine Übertragung von der Bedeutung „physische Kraft“ auf die akustische Ebene aufweist, und dort für eine laute, eher tiefere Stimme steht, die zudem frei von unkontrollierten Tonhöenschwankungen ist. In BACH 198/99 wird dieses Sprechercharakteristikum auch durch den Vergleich der Stimme als „of one those army men who know exactly what they think, and say it“ angedeutet. Die Autorin arbeitet dabei mit der stereotypen Vorstellung des selbstsicheren und dominanten Auftretens von „army men“ und der passenden Stimmqualität.

Die besondere Betonung dieser Stimmqualität durch mehrere Stimmarkierungen und die Thematisierung des Stimmwechsels in der Figuresprache, verdeutlicht den stimmlichen und charakterlichen Wandel der Figur, der zuvor nur mit extrem leiser, häufig wegbrechender

Stimme spricht und deshalb wenig Selbstbewußtsein ausstrahlt.⁴² In dieser Situation – einer Gerichtsverhandlung, in der das Starmedium eines spiritistischen Zirkels sich wegen Betrugs verantworten muß – zeigt er jedoch Stärke. Ob nun dies seiner wahren Natur entspricht und die vermeintliche Schwäche nur gespielt ist, bleibt jedoch offen.

The answers came out without hesitation	clear	and	strong	It might have been the voice of one of those army men who know exactly what they think, and say it.	BACH 198/99
---	--------------	-----	---------------	--	----------------

19.2.7. Zweifachmarkierung mit *clear*

Die Verständlichkeit einer **clear voice** wird in CP 199 durch die kontrastive Stimmbeschreibung verdeutlicht. Obwohl die Stimme über eine Telefonleitung spricht und die Distanz zwischen England und Amerika durch **sounded distant** markiert wird, ist sie dennoch **quite clear**. Solche Stimmangaben verweisen in literarischen Texten lediglich auf das Kommunikationsmedium, haben also nur eine technische und keine figurencharakterisierende Funktion.⁴³ Insofern spiegeln sie wohl einfach ein Stück realer Welt, in der man offenbar erwartet, daß die Stimme aufgrund von extremer Distanz unter einer schlechten Übertragungsqualität leidet.

The voice	sounded	distant	but	quite	clear.	CP 199
-----------	----------------	----------------	-----	--------------	---------------	--------

In SW 321 wird **clear** mit **deliberate** kombiniert, das in bezug auf die Stimme mit „bedächtig“ paraphrasiert werden kann. Es handelt sich hier zudem um eine mediumsgebundene Stimme, um eine Vorlesestimme. Da es der vorlesenden Figur in dieser Situation darum geht, von den anderen verstanden zu werden, spricht sie bewußt klar und bedächtig. Ein gewolltes Sprechen in einer **clear voice** kann also die Wahrnehmung der Hörer von vornherein steuern.

⁴² Vgl. hierzu die Korpusbelege zu Stimme und äußerer Erscheinung von Patrick Seton unter **softly** im Kapitel „Grundparameter in Einfach- und Mehrfachmarkierung“.

⁴³ Ein weiteres Beispiel, ebenfalls aus einem Text von David Lodge ist SW 197, bei dem die Stimme über das Radio übertragen wird: „Fortunately for Ronald Frobisher, there had been some delay in getting the line open from Australia, and he was safely ensconced in the studio by the time the **voice** of the producer in Sydney **came through, surprisingly loud and clear.**“

And there she was. Sitting behind a table at the far end of the room,	reading in a	clear,	deliberate	voice	from a sheaf of typewritten pages to an audience of about twenty-five people [...]	SW 321
---	--------------	---------------	-------------------	-------	--	--------

Eine gegenseitige Abhängigkeit kann man der Verbindung von einer klaren Stimme und der Sprechgeschwindigkeit zusprechen, denn ein langsames Sprechen kann sich in einer besseren Wahrnehmbarkeit auswirken. Diese Verbindung ist aber nicht festgesetzt, denn auch ein langsames Sprechen kann mit einer unklaren Artikulation oder anderen akustischen Parametern, die die Klarheit der Stimme mindern, einhergehen.

In LJ 167 dient die Stimmbeschreibung indirekt der Figurencharakterisierung. Durch die klare und besonders langsame Stimme, mit der Atkinson seine Frage nach „bad news“ hervorbringt, zeigt er seine Freude über Mißgeschicke und Unglücke anderer ganz deutlich. Die Stimme scheint den angesprochenen Johns, dessen emotionale Veränderung bei der Lektüre eines Briefes im vorangehenden Text beschrieben wird, fast genüßlich quälen zu wollen. Betrachtet man die Gesamtkonzeption der Figur Atkinson, so wird diese Haltung bestätigt.⁴⁴

‘What’s the matter, sonny boy?’ Atkinson asked Johns	clearly	and	very	slowly.	‘Had a bit of bad news?’	LJ 167
--	----------------	-----	-------------	----------------	--------------------------	--------

Die Kombination von **very clear** und dem Sprecherlabel **posh** in THER 121 zeigt hingegen eine zu BACH 188 analoge Bedeutung von **clear**. Ein Sprecher, dessen Stimme mit dem sprecherbezogenen Label **posh** bezeichnet wird, läßt durch die Stimme seinen wahren oder erstrebten sozialen Status erkennen. Da das Zugehörigkeitsgefühl zu einer hohen sozialen Schicht ein gewisses Maß an Selbstbewußtsein mit sich zieht, sprechen diese Menschen sicherlich auch mit einer **clear voice**, die eben jenes Selbstbewußtsein spiegelt. Im Korpusbeispiel ist die Stimmbeschreibung jedoch ironisch zu verstehen, denn die Sprecherin

⁴⁴ Stimmlich wird Atkinson immer mit Hinweis auf seine menschenverachtende Haltung beschrieben: „‘Oh, Bill, I wonder if you could do me a favour.’ The reply was unexpectedly prompt. ‘Depends what it is,’ Atkinson said **scornfully**” (LJ 34), „‘That you, Jim?’ said **Atkinson’s cruel voice** (LJ 79), „‘Yes, Christine,’ Atkinson said, **contriving to make the name sound like a term of abuse**. [...] he added in a **wounding tone**... (LJ 239). Der Stimmangabe LJ 167 geht eine Verhaltens- und Aussehensbeschreibung voraus, die bereits den Ton setzt: “While Beesly sat down and started his cornflakes, Atkinson came slowly into the room. As often, especially in the mornings, his demeanour seemed to imply that he was unacquainted with the other two and had, at the moment, no intention of striking up any sort of relation with them. This morning he looked more than ever like Genghis Khan meditating a purge of his captains. He halted contemptuously at his chair, clicking his tongue and sighing histrionically like one kept waiting in a shop. His dark, mysterious eyes ran round the walls, making leisured halts at each photograph [...]. He was perhaps engaged in whittling down the huge volume of abuse evoked by these sights into four tiny toxic gouts of hatred, one for each photograph. Still silent, however, he took his place at the table [...].”(LJ 166/67).

ist ein „little girl“ dessen Verbot an „one of the little boys“ mit dieser Stimmqualität in einem erwachsenen Beobachter der Szene doch eher Humor hervorruft, der durch die Inkongruenz zwischen Sprecherin und Thema einerseits und Stimmqualität andererseits entsteht.⁴⁵

[...] I heard one of the little girls say, obviously to one of the little boys, “You’re not allowed to pull our knickers down.” She spoke in a	very	clear,	posh	voice,	like a juvenile Samantha describing a rule in croquet.	THER 121
--	-------------	---------------	-------------	--------	--	-------------

19.2.8. Komplexe Stimmdarstellung mit *clear*

DD 427 weist eine Dreifachmarkierung mit **clear** und Lautstärke-Label auf, die mit einer emotionalen Angaben kontrastiert werden. Die Sprecherin hat eine **clear and loud voice**, weist also jene Merkmale auf, die für eine sichere, selbstbewußte Sprecherin stehen können. Diese These der Abhängigkeit von Klarheit/Lautstärke und Sprechercharakteristika wird durch den Kontrast innerhalb der Beschreibung deutlich. Die Hörerin in dieser Szene stellt in der Stimme eine **high note of fear** fest, und die Emotion FEAR findet ihren Ausdruck normalerweise nicht in einer **clear and loud voice**. In dieser dramatischen Szene aus James’ *Devices and Desires*, wird die Spannung zwar durch die Situationsbeschreibung⁴⁶ aufgebaut,

⁴⁵ Dies zeigt auch der Kontext dieser Szene, die der Ich-Erzähler, der Serienschreiber Tubby, in Form eines Tagebucheintrags als Pseudo-Skript anlegt: „JAKE: But of course. That’s the point. That’s the attraction. The attraction of the forbidden. Listen, I’ll tell you a story. (JAKE *refills* TUBBY’S glass and the his own.) It happened last summer I was sitting in the garden one Sunday afternoon [...] – and the kids next door were playing in their garden in one of those inflatable paddling pools. [...] There was a lot of shouting and shrieking and splashing form next door. I got a bit peeved about it, actually. [...] As I approached, I heard one of the little girls say, obviously to one of the little boys, “You’re not allowed to pull my knickers down.” She spoke in a very clear, posh voice, like a juvenile Samantha describing a rule in croquet. “You’re not allowed to pull my knickers down.” Well, I just curled up. I had to stuff a knuckle in my mouth to stop myself laughing aloud. The kid’s remark was completely innocent of sexual meaning, of course. But for me it summed up the whole business. The world is full of desirable women and you’re not allowed to pull their knickers down – unless you’re married to them, and then there’s no fun in it [...]. (THER 120/21). Darüber hinaus erklärt sich dadurch auch der explizite Vergleich der Stimme „like a juvenile Samatha describing a rule in croquet“. Die Gesamtszene dient natürlich der Charakterisierung des Frauenhelds Jake, der dem Ich-Erzähler des Romans nach seiner Verabredung mit Samantha auf seine vorwurfsvolle Frage „I asked him if he didn’t sometimes feel a qualm of guilt about his philandering“ (THER 120) oben zitierte Begebenheit zum besten gibt.

⁴⁶ Die beiden Figuren Amy und Caroline befinden sich auf offener See, verfolgt von einer Gruppe Terroristen, in deren Machenschaften sie zufällig hereingezogen wurden. Ihre einzige Überlebenschance ist absolut stilles Verhalten, so daß ihr Boot im Nebel nicht entdeckt wird. Die Spannung wird durch die akustische Beschreibung des herannahenden Boots erreicht, auch die Stimmbeschreibung **rough, foreign voice** und Amys Aufschrei, sowie auf die optische Beschreibung des „searchlights“ tragen dazu bei: „And then they heard **blunted by the fog but clearly**, the sound of an **approaching boat**. Instinctively they moved closer together in the cockpit and waited, not daring even to whisper. [...] But the **engine noise increased** and became a **regular, directionless, vibrating throb**. And then, when they had thought that the boat would loom out of the darkness and be on them,

in der die Stimmbeschreibung als eine Art Höhepunkt erscheint, in dessen Folge die Katastrophe eintritt. Caroline versucht ihre Stimme so zu manipulieren, daß die Figur auf dem anderen Boot keinen Verdacht schöpft und sie nicht für die Gesuchten hält. Die Stimmbeschreibung basiert auf der Beobachtung, daß die Stimme in einer extremen Angstsituation nicht völlig kontrollierbar ist.

There was a moment's silence and then Amy heard Caroline's voice. It was	clear	and	loud	but to Amy's ears it signalled a	high note of fear.	'No. We're a party of four friends from Yarmouth, but we'll probably put in at Wells. We're all right. No help needed, thank you.'	DD 427
--	--------------	-----	-------------	---	---------------------------	--	-----------

Wiederum ein Zeichen von Selbstsicherheit ist die Stimme in CAEW 123. **Clear** wird hier mit **carrying** kombiniert, einer Stimmeigenschaft, die ähnlich wie **clear** eine emotional oder gesundheitlich nicht beeinträchtigte Stimmproduktion voraussetzt und eine erhöhte Lautstärke voraussetzt, ohne die eine tragende Stimme nicht möglich wäre. Auch die als Relativsatz angefügte dritte Markierung, **which did not stammer once**, zeigt die Ruhe und Beherrschtheit des Sprechers, da Stottern, abgesehen von medizinischen Ursachen, bei Nervosität oder Angst auftritt.

Interessant ist an dieser Textstelle die vorausgehende Charakterbeschreibung des Sprechers Metellus Pius als „a quiet man – a resigned man“, von dem man eine solche Stimmqualität nicht erwarten würde, der aber hier seine Entschiedenheit und seinen Einfluß nicht nur durch seinen befehlsartigen Rat an Trebellius, er möge sein Veto gegenüber dem „*lex Gabinia de priatis persequendis*“ (CAEW 122) zurückziehen, sondern auch in seiner Stimme zeigt.

the noise grew no louder and Amy guessed that they were being slowly circled. Then suddenly she **screamed**. The **searchlight cut through the mist** and **shone full on their faces**. The **light dazzled** so that she could see nothing but its own giant cone in which the particles of mist swam like motes of silver light. A **rough, foreign voice** called: 'Is that the *Lark* out of Wells harbour?' (DD 426/27).

<p>Trebellius licked his lips, looked desperately [...] Metellus Pius, who ought to have honored his membership in the <i>boni</i>, but since his return from Spain four years ago was a changed man – a quiet man – a resigned man. [...] “Pontifex Maximus, what ought I to do?” he cried. “The Plebs have shown their wishes in the matter, Lucius Trebellius,” said Metellus Pius in a</p>	clear,	carrying	voice	which did not stammer once.	“Withdraw your veto. The Plebs have instructed you to withdraw your veto.”	CAEW 123
--	---------------	-----------------	-------	------------------------------------	--	-------------

19.2.9. *dull*

	OED	DCE	ALD
dull	<p>Of persons, or their mood: Having the natural vivacity or cheerfulness blunted; having the spirits somewhat depressed; listless; in a state approaching gloom, melancholy, or sadness: the opposite of lively or cheerful.</p> <p>Of or in reference to physical qualities, as colour or luminosity, sound, taste: Not clear, bright, vivid, or intense; obscure, dim, indistinct, muffled; flat, insipid.</p>	<p>COLOUR/LIGHT not bright or shiny</p> <p>SOUND not clear or loud</p>	<p>not bright or clear: a dull colour, glow, thud</p> <p>2000 sounds: not clear or loud</p>

Die Definitionen zu **dull** zeigen, daß das Label durch die Marker [not bright], [not clear] und [not loud] primär akustische Effekte⁴⁷ beschreibt, die es in Opposition zu den entsprechenden Labels **bright**, **clear** und **loud** stellen. Im Deutschen wird **dull** in bezug auf die Stimme mit „gedämpft“ oder „dumpf“ wiedergegeben. Der Idee eines gedämpften Tons entsprechen die OED-Marker [indistinct], [muffled] und [flat].

Hinter dieser akustischen Beschreibung schwingt aber immer eine Sprechereinstellung mit, denn **dull** ist Zeichen von Desinteresse, Lustlosigkeit und Langeweile, die auch in dem

⁴⁷ Interessant ist an diesem Label, daß es nicht nur für den akustischen, sondern auch für den optischen und den gustatorischen Sinnesbereich eingesetzt werden kann. Dies belegt die Definition des OED, die das Adjektiv für „colour“, „luminosity“, „sound“ und „taste“ also für eine große Bandbreite an „physical qualities“ einsetzt. Vgl. auch DCE „COLOUR/LIGHT“ und „SOUND“ und ALD „a dull colour, glow, thud“.

Marker [not vivid] in der OED-Definition ihren Ausdruck finden.⁴⁸ In bezug auf Personen kann **dull** nämlich als „träge“ und „lustlos“ (Collins) bezeichnet werden. Allerdings scheint die Stimmqualität doch eher auf Elemente wie Traurigkeit, Enttäuschung und eine depressive Grundstimmung zu deuten. Da die Stimme auch immer Spiegel von Gefühlen und Einstellungen ist, kommen in **dull** sicher beide Bedeutungskomponenten, akustische und sprecherbezogene, zusammen.

Die Metaphorik des Labels besteht darin, daß die primäre optische Bedeutung von **dull** „trüb, matt“ auf das akustische Medium übertragen wird, wo es mit „dumpf“ paraphrasiert werden kann. Zugleich schwingt eine negative Sprechereinstellung mit. Schematisch ergibt sich daraus **dull** [optisch] > [akustisch], wobei **dull** durch die Marker [not clear/bright] an einem gedachten geringsten Intensitätspol, also [I-], angesetzt werden muß. Dabei zeigt sich, daß geringe Intensität auch hier für [negative Sprecheremotion].

19.2.10. Einfachmarkierung mit *dull*

Das Label kommt vorwiegend als Verb-Adverb-Verbindung **said/asked dully** vor. In GARP 337 fällt die lexikalische Kohäsion zwischen **dully** und „Novocain“ auf. Die Textstelle arbeitet mit einer weiteren Bedeutung von **dull**, nämlich „benommen“ (Collins), die auf den Bewußtseinszustand einer Person zielt. „Novocain“ ist ein Beruhigungsmittel, das zu diesem Zustand führen kann. Die körperliche Trägheit, die es hervorruft, wirkt sich natürlich auch auf die Stimme aus, die weniger präzise artikuliert und mit weniger Atemdruck, tiefer und weniger volltönend und damit [indistinct] und [muffled] wird. In dieser Szene wirkt die Erkenntnis des Endes einer Affäre, „the reality of having it over“, auf die Sprecherin wie dieses Beruhigungsmittel. Der Vergleich verbildlicht den inneren Zustand und den akustischen Ausdruck der Figur, die so intensiver auf den Leser wirken.

'He'll want to see me,'	Helen said,	dully –	the reality of having it over, now that Garp knew about it, was working on her like Novocain .	GARP 337
-------------------------	-------------	----------------	---	-------------

⁴⁸ Der Marker steht zwar hier in erster Linie für Farbe, Klang und Geschmack – ist somit auch im übertragenen Sinn zu lesen – kann aber wiederum auf die Sprecherebene gebracht werden, denn [not vivid] kann die Eigenschaft eines Sprechers bezeichnen. Die Verbindung besteht darin, daß die fehlende Lebendigkeit oder Ausdruckskraft des Stimmklanges auf die gleichen Sprechereigenschaften schließen läßt. An Begriffen wie diesem zeigt sich, wie komplex Bedeutungsübertragungen sein können.

'Raise your hands, Christian,'	he said	dully.		PSYCH 359
'What do you mean?'	he asked	dully		LJ 219
"It wasn't nothing, "	Crooks said	dully.	"You guys comin' in an' settin' made me forget. What she says is true."	OMAM 105

19.2.11. Zweifachmarkierung mit *dull*

In MBE 98 wird in der Doppelmarkierung *dull and lifeless* die Verbindung zwischen Stimmklang und übertragener sprecherbezogener Bedeutung [not vivid] deutlich. Dabei ist die Stimmbeschreibung Mannons zu Beginn des vierten Akts nicht nur für die Figur selbst, sondern für das gesamte Stück *Mourning Becomes Electra* symptomatisch, in dem „lebensfeindlicher Puritanismus und Passivität der Männer“⁴⁹ in Opposition zur „Vitalität und Aktivität der Frauen“⁵⁰ steht. Auch die maskenähnlichen Gesichter der Figuren sind nicht nur in Analogie zur griechischen Tragödie zu verstehen, sondern auch als Indiz für die unterschwellige lebensnegierende Atmosphäre. Die Stimmbeschreibung kann vor allem durch *lifeless* auch als anaphorischer Verweis auf den folgenden Giftmord gelesen werden.

([...] <i>Then Mannon's voice comes suddenly from the bed,</i>	dull	<i>and</i>	lifeless.)	MBE 98
--	-------------	------------	--------------------	--------

19.2.12. *sombre*

	OED	DCE	ALD
sombre	Of persons, their appearance, etc.: Gloomy , lowering, dark and sullen or dejected . Of thoughts, feelings, etc.: Melancholy , dismal , darksome .	sad and serious ; synonym grave dark and without any bright colours	dark-coloured ; dull and dismal sad and seriously 2000 dark in colour ; dull sad and serious

⁴⁹ Karrer/Kreutzer, *Daten der englischen und amerikanischen Literatur von 1890 bis zur Gegenwart*, 154.

⁵⁰ *ibid.*

Das Label **sombre** tritt in adjektivischer Form nur in einem einzigen Korpusbeispiel auf, das zudem keine normale Sprechstimmencharakterisierung beinhaltet, sondern eine verstellte Stimme benennt. Demzufolge kann man hier nicht von paralinguistischen Markern wie [sad] oder [gloomy] ausgehen, die auf die emotionale Verfassung des Sprechers schließen lassen. Das Label scheint eher für die akustische Ebene zu stehen, für eine tiefe, langsame, monotone Stimme⁵¹, die eben auch Indiz für die Emotion SADNESS sein kann.

Die Szene mit der Stimmimitation aus *Saturday Night and Sunday Morning* spielt sich in einem „Ghost Train“ auf einem Jahrmarkt ab. Die Hauptfigur, der rebellische Anti-Held Arthur, übernimmt selbst die „Aufgabe“, die anderen Fahrgäste zu schockieren. Auf die Frage des Mannes antwortet er, er sei „Boris Karloff“. Gemeint ist damit der Schauspieler, der im Horrorfilm „Frankenstein“ aus dem Jahre 1931 die Hauptrolle spielte, woraus sich die Verbindung zum Umfeld der Geisterbahn erklärt. Durch die Verstellung der Stimme, die als **sombre** bezeichnet wird, versucht er – ortsangemessen – bei den Gästen Unbehagen und Angst hervorzurufen. Die „düstere“ Stimme ist also der Atmosphäre⁵² angepaßt und der beabsichtigte Effekt stellt sich bei einer der Fahrgäste auch ein, was sich aus der Stimmmarkierung **cried plaintively** entnehmen läßt.⁵³

“Who are you?” he asked. “Boris Karloff,” Arthur said in a	sombre	voice.	The woman cried plaintively . “I told you we shouldn’t have come in here. It was your idea, with your dirty tricks.	SNSM 244
---	---------------	--------	--	-------------

⁵¹ Laver listet **sombre** in den Kategorien *pitch-range*, *loudness-range*, *tempo* und *phonational register*. Letztere bezieht sich auf die Art der Stimmlippenvibration – neben **sombre** stehen hier vor allem Klanglabels wie **creaky**, **husky**, **hoarse**, **rasping** etc. Deshalb könnte man auch für **sombre** eine rauhe oder eine knarrende Stimmqualität ansetzen. Letztere erscheint insofern möglich, da der geringe Atemdruck, der wohl mit der gedrückten Stimmung eines Sprechers einhergeht, durch die reduzierte Schwingung der Stimmlippen zu einer tiefen Stimme und dem typischen Knarren führt.

⁵² Vgl. hierzu auch Eckert/Laver, 71: „Der Schauspieler Vincent Price benutzte in Gruselfilmen oft extreme Formen des Knarrens, um damit den Effekt von Bedrohung und Unheimlichkeit zu erzielen (vgl. Crystal, 1988, S. 128)“. Dieser Vergleich bestätigt auch die eingangs gemachte Vermutung, daß zu den akustischen Parametern von **sombre** auch die Knarrstimme gerechnet werden muß.

⁵³ Arthur paßt auch an anderer Stelle im Roman seine Stimme der Situation an. Als er seinem Neffen William eine Gruselgeschichte erzählt, setzt er eine **gruff voice** ein (SNSM 93ff.). Vgl. das Beispiel unter **gruff** im Kapitel „Klanglabels in Einfach- und Mehrfachmarkierung“. Das Verstellen der Stimme kann also als eine Vorliebe Arthurs gewertet werden, mit dem er austesten möchte, inwieweit er das Verhalten und die Emotionen anderer Personen beeinflussen kann. Insofern könnte man argumentieren, daß sich Arthur auch an diesen Stellen als rebellischer Grenzgänger zeigt.

19.3. Taktile Wahrnehmungsbereich

Aus dem taktilen in den akustischen Wahrnehmungsbereich übertragen solche Stimmbeschreibungen, bei denen die Stimme mit Materialbeschaffenheit insbesondere von Stoffen oder mit Oberflächenstrukturen verglichen wird.

Auch Stimmbeschreibungen, die sich aus dem Vergleich der Stimme mit Material- oder Oberflächenbeschaffenheit speisen, sind im allgemeinen Sprachgebrauch so verankert, daß die zugrundeliegende Metapher verblaßt ist. Zu den erstarrten Metaphern gehören die Labels **flat**, **smooth** und **hard** die in ihrer Primärbedeutung eine glatte, ebene und harte Oberfläche beschreiben.⁵⁴ Auf diese taktile Bedeutung verweist auch die Klassifikation der Adjektive **hard**, **smooth**, **even**, **rough** und **soft** als HPRIM [+STA, +PH, -DIM] und LPRIM [ε touch] bei Aarts/Calbert⁵⁵.

19.3.1. flat

	OED	DCE	ALD
flat	Of sound , a resonant instrument, a voice: Not clear and sharp; dead; dull Wanting in energy or spirit; lifeless, dull. Also, out of spirits, low, dejected, depressed	SURFACE smooth and level , without raised or hollow areas, and not sloping or curving NOT DEEP not very deep, thick , or high , especially in comparison to its width or length VOICE not showing much emotion , or not changing much in sound as you speak	smooth and level dull; uninteresting; monotonous : <i>speak in a flat voice</i> 2000 having a level surface , not curved or sloping voice: not showing much emotion; not changing much in tone : <i>Her voice was flat and expressionless</i>

Überträgt man nun **flat** auf die akustische Ebene, so entspricht die glatte Struktur der nicht vorhandenen Tonhöhenbewegungen der Stimme. Eine **flat voice** wird als monoton und

⁵⁴ Streng genommen gehört auch das Label **soft** in diese Kategorie, denn es beschreibt als Antonym zu **hard** ebenfalls die Beschaffenheit einer Oberfläche oder eines Materials. Die akustische Bedeutung ist aber noch wesentlich fester verankert als die der Labels **smooth** und **hard**, so daß die ursprüngliche Metaphorik des Grundparameters ignoriert wird.

⁵⁵ Aarts/Calbert, 34. In dieser Auflistung erscheint das Klanglabel **rough**, das in der Primärbedeutung ebenfalls eine Oberflächenstruktur bezeichnet. Es zeigt sich, daß der metaphorische Bereich der klangbeschreibenden Adjektive im Grunde noch viel weiter gezogen werden müßte. Auf die Primärbedeutung von **rough** und ähnlichen Labels wurde im entsprechende Kapitel verwiesen. Da diese Labels aber eine besonders ausgeprägte akustische Komponente beinhalten, während **flat**, **smooth** und **hard** diese nur vage andeuten, und es dort eine größere Anzahl von gemeinsamen Merkmalen gibt, werden diese nicht explizit als metaphorische Labels behandelt.

ausdruckslos wahrgenommen wird, was die Marker [monotonous] und [not changing much in sound as you speak] zeigen. Sowohl OED als auch ALD geben in ihren Paraphrasen zu **flat** den Marker [dull] an. Interessant ist hier, daß ein metaphorisches Label durch ein anderes metaphorisches definiert wird, für ein *signifié* stehen also zwei *signifiants* zur Verfügung stehen, die beide metaphorische Bedeutungsübertragungen darstellen. Daraus läßt sich schließen, daß auch für **flat** eine geringe Klangfülle und ein gedämpfter Klang angesetzt werden können (vgl. auch den OED-Marker [not clear and sharp]).

Hinter der Stimmqualität steht aber wiederum die sprecherbezogene, paralinguistische Bedeutung, das eigentliche *signifié*. Die Marker [wanting in energy or spirit], [lifeless] und [depressed] verweisen dabei auf eine negative Grundstimmung des Sprechers, die Stimmqualität **flat** ist somit Zeichen von Desinteresse, Reserviertheit oder Niedergeschlagenheit. Das ALD verzeichnet zudem [uninteresting], womit die Wirkung der Stimmqualität gemeint ist, die negativ bewertet wird.

Schematisch gesehen ergibt sich das folgende Übertragungsschema: **flat** [taktile] [Oberflächenstruktur] [smooth] [level] > Tonhöhenverlauf [akustisch] [smooth] [level] = [monotonous] als Zeichen von [negativer Sprechereinstellung/Emotion], die zudem durch [uninteresting] mit [Ev-] markiert ist.

19.3.2. Einfachmarkierung mit *flat*

In OS 68 liest der Sprecher in einer **flat voice** im Rahmen einer Flußbestattungszeremonie auf der Themse Zeilen aus den „*Meditations of Marcus Aurelius*“ (OS 68). Hier ist die Stimme Ausdruck von Trauergefühlen, die sich gewöhnlicherweise nicht in starken Tonhöhen-schwankungen, sondern im Gegenteil ausdrücken. Die Stimme erinnert dabei an eine versteinerte Haltung, die für eine Variante der Emotion SADNESS steht.

Daß der Sprecher sich hier an „one of the finials of the railings for support“ hält, läßt sich zum einen als Zeichen der Trauer interpretieren, zum anderen kann damit ganz simpel auf das Alter des Sprecher angespielt werden.

But his passage had been the longest and he had read it in a	flat	voice,	holding on to one of the finials of the railings for support.	OS 68
---	-------------	--------	---	-------

In LJ 41 ist **flatly** eindeutig als Zeichen von Desinteresse, ja sogar von Antipathie zu verstehen. Ein normales stimmliches Verhalten, das für ein erstes Kennenlerngespräch angemessen erscheint, würde sich nicht durch eine monotone Sprechweise und offenkundiges Desinteresse auszeichnen. Da die Stimme jedoch keinerlei Emotionen zeigt, schließt sie auch die Sendung positiver Signale aus.

Die situationelle Stimmbeschreibung aus *Lucky Jim* beschreibt an recht früher Stelle im Roman Dixons Antipathie gegenüber Bertrand, die sich im Verlauf der Handlung intensiviert. Der Autor verarbeitet für seine fiktionale Welt die Beobachtung, daß Menschen in realer Kommunikation Sympathie und Antipathie ganz entscheidend über die Stimme kommunizieren. Die Stimmbeschreibung ist als anaphorischer Verweis zu lesen, denn an dieser Stelle verfügt der Leser bereits über Informationen hinsichtlich des Verhältnisses der beiden Figuren zueinander.⁵⁶

'What work do you do?'	Dixon asked	flatly.	'I'm a painter. Not, alas, a painter of houses, or I should have been able to make my pile and retire by now. [...]'	LJ 41
------------------------	-------------	----------------	--	-------

Ein Auseinanderklaffen der Bedeutung von Objektsprache und Metasprache zeigt CP 115. Die Aussage „I'm very glad to hear it“, die dem Wortsinn nach die Emotion JOY des Sprechers ausdrückt, steht in klarer Opposition zur metasprachlichen Modifikation des Gesagten durch das Adverb **flatly**, das durch [no emotion] definiert wird. Damit auch die Gesamtbedeutung der Bedeutung der linguistischen Ebene entspräche, müßte sie hingegen mit einem Label wie **warmly**, **cheerfully** oder **brightly** verbunden werden, die für positive Gefühle stehen.

Durch die Stimme verrät Morris Zapp in dieser Szene aus *Changing Places*, daß ihn die Nachricht seiner Gesprächspartnerin „[...] I'm still pregnant. I didn't go through with the abortion.“ unangenehm überrascht. Die Szene ist als ironische Charakterstudie der Figur zu lesen, denn sowohl der akustische als auch der auf Körperbewegungen bezogene Kommunikationskanal – das Zurückziehen des Arms – verweisen auf Zapps Verhältnis zu Frauen: er ist generell an oberflächlichen Affäre interessiert, schreckt aber vor Verantwortung zurück.

⁵⁶ Dies wird bei der ersten Begegnung der Figuren deutlich. Dixons Wahrnehmung ist zunächst auf Bertrands Freundin Christine fixiert; die Situation wird dann aber von Bernards Stimme und seinem majestätisch wirkenden Auftritt, den das Bewegungsverb *strode* andeutet, unterbrochen: „They looked at each other for a moment, until, just as Dixon's scalp was beginning to tingle, a high, baying voice called, 'Ah, there you are, darling; step this way, if you please, and be introduced to the throng' and Bertrand strode up the room to meet her, throwing Dixon a brief hostile glance.“ (LJ 39/49). Interessant ist Bertrands Stimmbeschreibung, die dem Leser einen unangenehmen Klang suggeriert und die Figur in ein negatives Licht rückt. Stimmbeschreibung kann also zentrales Mittel der Leserlenkung sein.

<p>[...] As the cab drew away from the kerb, he put his arm round her shoulders.</p> <p>[...]</p> <p>‘I hope it’s understood I’m just having a drink with you, Professor Zapp?’</p> <p>‘Of course,’ he said blandly. ‘What else?’</p> <p>‘For one thing, I’m still pregnant. I didn’t go through with the abortion.’</p> <p>‘I’m very glad to hear it,’ Morris said</p>	<p>flatly,</p>	<p>removing his arm.</p>	<p>CP 115</p>
--	-----------------------	---------------------------------	---------------

19.3.3. Zweifachmarkierung mit *flat*

Das Label **mechanically** wird als Steigerung von **flatly** empfunden, was sich in DR 71 durch das nachgestellte Adverb *even* zeigt, das eine intensivierende Funktion hat. **Mechanical** wird in der Definition des DCE mit Bezug auf *reply* als „done without thinking, and has been done many times before“ beschreiben. Akustisch manifestiert sich dies in Monotonie und Ausdrucks- und Emotionslosigkeit. Hier besteht also eine semantische Verbindung der beiden Labels, wobei gerade die Emotionslosigkeit bei **mechanically** aufgrund der Verbindung zu Maschine und deren Leblosigkeit und monotonen Bewegungsabläufen noch deutlicher in den Vordergrund tritt.

Im Korpusbeispiel durchlebt die Sprecherin in Erinnerung den erschütternden Tod ihres Mannes, der von Unbekannten zu Tode geprügelt wurde. Die Hauptfigur des Kriminalromans *The Dark Room*, Jinx Kingsley, bezieht sich hier auf ihre Weigerung, ihrem sterbenden Mann den Wunsch nach einem Kuß zu erfüllen, da sie den Anblick – „There was so much blood, and his face was completely raw and pulpy“ (DR 70) – nicht ertragen konnte. Der Schock und die Schuldgefühle der Figur im Rückblick zeigen sich in der Stimmqualität, die Figur kann nur in scheinbar emotionsloser Weise über die Ereignisse sprechen.

Dem Leser wird damit über die Stimmbeschreibung die psychische Verfassung der Figur vor Augen geführt. Oberflächlich betrachtet handelt es sich lediglich um die Festsetzung akustischer Parameter. Der Leser kann aufgrund seines Textwissens und seines gespeicherten akustischen Wissens aber die tiefere Bedeutung der Stimme für die Figurenpsyche erschließen.

<p>‘He wanted me to kiss him,’ she said</p>	<p>flatly,</p>	<p>mechanically even,</p>	<p>but I couldn’t. [...]</p>	<p>DR 71</p>
---	-----------------------	----------------------------------	------------------------------	--------------

19.3.4. *smooth*

	OED	DCE	ALD
smooth	<p>Having a surface free from projections, irregularities, or inequalities; presenting no roughness or unevenness to the touch or sight.</p> <p>Of looks, words, etc.: Pleasant, affable, polite; seemingly amiable or friendly; having a show of sincerity or friendliness. The unfavourable sense is the more usual [...]</p> <p>Of sounds: Soft, not harsh or grating.</p>	<p>SURFACE a smooth surface has no rough parts, lumps, or holes, especially in a way that is pleasant and attractive to touch opposite <i>rough</i></p> <p>SOUND a voice or music that is smooth is soft and pleasant to listen to <i>He has one of those silky smooth (=very smooth) voices.</i></p>	<p>having an even surface without points, lumps, bumps, etc; not rough</p> <p>(<i>fig</i>) flowing easily and evenly: <i>a smooth voice</i></p> <p>2000 completely flat and even, without any lumps</p> <p>voice/music: pleasant to hear, and without any harsh sounds: <i>a smooth flowing melody</i></p>

Auch bei **smooth** findet eine Übertragung von der taktilen auf die akustische Ebene statt. Dabei verweist der Marker [not rough] der Primärbedeutung und der OED-Marker zur „sound“ [not harsh or grating], daß das Label als klangliches Gegenstück zu den Klanglabels der Gruppe II zu sehen ist. Einer **smooth voice** fehlt also jegliches Element der Reibung, zudem ist die Lautstärke durch den Marker [soft] wohl eher unter als über dem Mittelwert anzusetzen.

Mit **smooth** wird aber auch die gleichmäßig fließende Abfolge von Wörtern und Lauten und eine modulierte Intonation bezeichnet, d.h. der Sprechrhythmus ist nicht abgehackt oder staccatoartig, was sich in den Markern [not rugged], [nicely modulated] und [flowing gently] ausdrückt.⁵⁷ Die Wirkungsebene reiht die Stimmqualität mit [pleasant to listen to] in die positiv empfundenen Stimmen ein.

In einer Formel zusammengefaßt ergibt sich das gleiche Übertragungsschema wie bei **flat**: **smooth** [taktil] [Oberflächenstruktur]: [even surface] > [akustisch] [Stimmklang]: [nicely modulated], [not harsh], [flowing evenly]. Dabei ist die Wirkung aber positiv [pleasant to listen to], so daß im Gegensatz zu **flat** hier [Ev+] steht. Bei der Wertung ist allerdings die Definition des OED zur Kenntnis zu nehmen, denn **smooth** in der Verbindung mit „looks,

⁵⁷ Als Synonym zu **smooth** kann **mellifluous** gewertet werden, das in der Definition des DCE den Marker [pleasantly smooth] trägt. Auch das ALD bestätigt durch [musical] die gleiche melodiose Tonhöhenmodulation wie bei **smooth** und die Wertung [pleasant] zeigt nochmals, daß die Stimmqualität kein unangenehm reibendes Geräusch aufweist und der akustische Effekt als angenehm empfunden wird. Das Korpus enthält nur einen einzigen Beleg in CAEW 524: “*Quirites,*” he began in his **most mellifluous voice**, “this has been a momentous year for Rome – “. Die Stimmqualität wird von Cicero im Rahmen einer öffentlichen Rede bewußt eingesetzt, um das Publikum positiv zu beeinflussen und zu beeindrucken, worauf im Vorfeld verwiesen wird: „He had worked long and hard on his valediction, intending to exit from the consular stage with a speech the like of which Rome had never heard.“ (CAEW 514).

words“ wird als Zeichen von Höflichkeit gewertet, die aber mitunter vorgespielt sein kann, was sich in [seemingly amiable or friendly] zeigt.

19.3.5. Einfachmarkierung mit *smooth*

Das Label **smooth** bzw. **smoothly** tritt in den Korpustexten nur als Einfachmarkierung auf. In der Szene aus *Wide Sargasso Sea* hofft der Ich-Erzähler genau die gleiche Stimmqualität wie seine Gesprächspartnerin hervorbringen zu können, um damit innerer Ruhe und Selbstbeherrschung vorzugeben. Die Thematisierung der Stimme zeigt aber gerade die Unsicherheit Rochesters gegenüber seiner Gesprächspartnerin Christophine.⁵⁸

I hoped that	my voice was	as smooth	as hers.	SEA 103
--------------	--------------	------------------	----------	---------

Eine ganz andere Bedeutung übernimmt **smoothly** in LJ 210, denn durch die Stimmangabe wird in dieser Szene Ironie und der Witz erzeugt, da Dixon höfliche und entspannte Antwort auf seine Michies entschuldigenden Frage im Anschluß an den „Kampf“ mit Bernard, situationsunangemessen erscheint.

Michie entered. ‘Good afternoon, Mr Dixon,’ he said, then added politely ‘Good afternoon’ to the still-prostrate Bertrand, who at this stimulus struggled to his feet. ‘I seem to have come at an inconvenient time.’ ‘Not at all,’ Dixon said	smoothly.	‘Mr Welch is just going.’	LJ 210
---	------------------	---------------------------	--------

⁵⁸ Deren Beherrschtheit und übergeordnete Position in diesem Gespräch wird durch eine Reihe von Stimmangaben erläutert: „she went on in her **judge’s voice**“ (SEA 99), „she said **angrily**“ (SEA 100), „she said **indifferently**“ (SEA 101), das oben erwähnte „but could only listen, **hypnotized**, to her **dark voice**“ (SEA 101) mit dem kurzzeitigen Aufflackern von Emotionen in „When she did her **voice** was **not so calm**“ (SEA 102), „she said **steadily**“ (SEA 101) und „Her **voice** was **still quiet** but with a **hiss in it** when she said ‘money’.“ (SEA 102).

19.3.6. *hard*

	OED	DCE	ALD
hard	<p>A primary adjective expressing consistency of matter: That does not yield to blows or pressure; not easily penetrated or separated into particles; firm and resisting to the touch; solid, compact in substance and texture. The opposite of soft.</p> <p>Of persons: Harsh or severe in dealing with any one.</p> <p>Of things, actions, etc.: Characterized by harshness or severity; unfeeling, cruel, harsh, rough.</p> <p>Having the aspect, sound, etc., of what is physically hard (sense 1); harsh or unpleasant to the eye or ear, or to the aesthetic faculty.</p>	<p>FIRM TO TOUCH firm, stiff, and difficult to press down, break, or cut</p> <p>opposite soft</p> <p>UNKIND showing no sympathetic or gentle feelings <i>Her voice was hard and cold.</i></p>	<p>not soft or yielding to the touch or easily cut; solid; firm</p> <p>(esp of a person) unfeeling; unsympathetic; harsh</p> <p>(of sounds or colours) unpleasant to the ear or eye; harsh: <i>a hard voice</i></p> <p>2000 solid, firm or stiff and difficult to bend or break</p> <p>showing no sympathy or affection</p>

Die metaphorische Übertragung des Labels **hard** zeigt sich in der Klassifizierung der Primärbedeutung des Adjektivs als [ɛ touch]⁵⁹. Bei der Produktion einer Stimme, die als **hard voice** wahrgenommen wird, ist das gesamte Muskelsystem des Vokaltrakts durch Spannung gekennzeichnet⁶⁰, die Verengung des Resonanzraumes führt zu diesem Stimmklang, der mit den Markern [unpleasant] und [harsh] auch seine negative Wirkung zeigt. Dabei ist [harsh] wiederum nicht unbedingt in der akustischen Bedeutung zu verstehen, also im Sinne von [loud] und [rough], sondern in seiner paralinguistischen Bedeutung [stern], [cruel] und [severe]. Ähnliche Marker, die eine negative Sprechereinstellung anzeigen trägt das Label **hard** selbst mit [unfeeling] und [unsympathetic]. Ein Sprecher, der diese Stimmqualität einsetzt wird also als unfreundlich und abweisend bewertet, eine Beurteilung, die bei der Leserlenkung in fiktionalen Texten ebenfalls eine signifikante Rolle spielen dürfte.

Generell ist ein genaues Klangbild einer **hard voice** schwer zu definieren, zentrale ist aber sowieso die Paralinguistik des Labels, denn eine **hard voice** drückt immer ein negatives Gefühl oder eine negative Einstellung des Sprechers aus.

⁵⁹ Aarts/Calbert, 34

⁶⁰ Laver listet das Label **hard** unter der Rubrik *overall muscular tension*

19.3.7. Einfachmarkierung mit *hard*

Unter dem Label **cold** wurden bereits einige Korpusbelege aus dem Bühnenstück *Lettice and Lovage* aufgeführt, die das gespannte Verhältnis der beiden Hauptfiguren verdeutlichen. Die folgenden Korpusbelege mit **hard** stehen für dieselbe Haltung der Figuren, wobei **hard** auf einer gedachten Intensitätsskala über **cold** rangiert, das Label also eine noch negativere Haltung als **cold** auszudrücken scheint. Damit ist der Beigeschmack von HATE oder ANGER in einer **hard voice** wesentlich manifester (vgl. die OED-Marker [harsh] und [severe]) als in einer **cold voice**, die lediglich für [unfriendly] steht.

LOTTE:	(Hard)	So you decided to give me a push, is that it? <i>Thank you!</i> LETTICE: [...] (<i>In a voice of sudden defeat</i>) No. Actually, no... [...]	LL 74
LOTTE: Of course you do. You're like those women in my office. (<i>'Refined' voice</i>) 'Oh, dear! Oh dear, dear, dear – this horrid, nasty Present!'	(Hard)	The Past was just as nasty as we are. Just as stupid. Just as greedy and brutal. [...]	LL 76

Häufig findet sich **hard** in Verbindung mit Stimmwechseln, die die Veränderung des emotionalen Zustandes markieren. In BNW wird durch den Stimmwechsel zu einer **slightly hardened voice** deutlich, daß der Sprecher Bernard mit seiner vom Wortsinn her neutralen Antwort „Yes, I know her“ auch seine negative Einstellung gegenüber „her“ – womit Lenina gemeint ist – vermittelt. Durch den Downtoner *slightly* ist diese Einstellung aber nur leicht negativ. Dennoch kann man daraus lesen, daß Bernard dieses Thema eher unangenehm ist.

Die Literatur verarbeitet hier die Tatsache, daß Menschen in der realen vokalen Kommunikation auf kleinste Bedeutungsnuancen reagieren. Insofern kann eine Stimmangabe wie diese zum einen auf Beziehungsmuster zwischen Figuren hindeuten, zum anderen kann sie auch die Pseuo-Realität des fiktionalen Textes unterstreichen.

'Yes, I know her,'	said Bernard in a	slightly	hardened	voice.	BNW
--------------------	-------------------	-----------------	-----------------	--------	-----

Auch FAMSUP 440 zeigt diese Stimmveränderung. Hier wird das Negative in der Stimme aber auch durch die Objektsprache unterstrichen. Durch die isolierte Nominalphrase „Your mother“ und die vorwurfsvolle Frage „Can't you recognize your own mother?“, in der die erste Nominalphrase als „your own mother“ emphatisch wiederholt wird, wird schon auf der

Wortebene eine negative Sprecherhaltung indiziert, die durch die stimmliche Modifikation nur noch unterstrichen wird, so daß der Vorwurf erst richtig zur Geltung kommt.

Die Stimme des Vaters des Ich-Erzählers in Ishiguros Kurzgeschichte *A Family Supper* wird zuvor optisch beschrieben: „My father’s face looked stony and forbidding in the half-light.“ (FAMSUP 440). Bereits hier wird der Leser mit Informationen zum verhärteten Charakter der Figur ausgestattet. Die Stimmarkierung steht dann gleichsam als akustische Bestätigung der Sprecherhaltung.

‘Your mother.’	His voice	had become	hard.	‘Can’t you recognize your own mother?’	FAMSUP 440
----------------	-----------	-------------------	--------------	--	---------------

Ein analoges Beispiel mit der Konstruktion **become** + **hard** zeigt WAVV 136. Martha drückt ihren Haß gegenüber George nicht nur durch ihre Worte aus – hier mit dem degradierenden Vokativ „you lousy little ...“ – sondern auch durch Stimme und Mimik („her eyes narrowing“). An diesem Korpusbeispiel wird die paralinguistische Bedeutung des Labels, nämlich die Emotion HATE, besonders deutlich.

Marthas und Georges Ehekrieg wird also auch durch die Regieanweisung vermittelt. Die Schauspieler müssen diese paralinguistische Ebene dementsprechend stimmlich ausgestalten. Zwar dienen die Nebentexte primär als Anhaltspunkt für die Umsetzung auf der Bühne, doch dürften sie auch eine „eigenständige Existenz“ haben, da ihnen entscheidende Hinweise auf Figurencharakter und Figurenkonstellation zu entnehmen sind.

MARTHA (<i>her eyes narrowing, her voice</i>)	<i>becoming</i>	<i>hard</i>).	Oh, I see what you’re up to, you lousy little ...	WAVV 136
---	-----------------	----------------	---	-------------

Bei den emotionalen Stimmangaben wurde eingangs erläutert, daß sich viele der Labels universell einsetzen lassen, also nicht nur auf die Beschreibung der Stimme eingeschränkt sind, sondern auch für Augen, Mimik und Körperbewegungen verwendet werden können. Das Beispiel SNSM 101 zeigt das gleiche Phänomen bei dem Label **hard** in Bezug auf das Gesicht der Sprecherin. So wie die Muskelspannung des Vokaltrakts zu einer harten Stimme führen, so führt die Anspannung von Gesichtsmuskeln dazu, daß ein Gesicht verhärtete Züge annimmt.

Die paralinguistische Bedeutung ist bei akustischem und optischem Kanal gleichbedeutend, so daß der Adressat aus Stimme und Mimik die Abweichung von der entspannten emotionalen Verfassung des Senders entnehmen kann. In diesem Korpusbeleg wird die Haltung auch durch das proxemische Verhalten der Sprecherin – das Abwenden von ihrem

Hörer – verdeutlicht. Und letztendlich zeigt auch die metasprachliche Modifikation **cried** deutlich einen Ausnahmezustand an.

Die „same old story“ Brendas bezieht sich dabei auf ihre Angst vor einer stets drohenden – nun allerdings tatsächlich eingetretenen – außerehelichen Schwangerschaft. In dieser kurzen Momentaufnahme schafft es der Autor durch drei unterschiedliche nonverbale Signale, auf mimischer, proxemischer und vokaler Ebene, nicht nur, den seelischen Zustand der Figur zu beschreiben, sondern setzt zugleich den Rahmen für das kommende konfliktgeladene Gespräch der beiden Figuren.

“Why don’t you tell me what’s up then, duck?”	Her face	hardened.	She turned away. “The same old story,” she cried.	SNSM 101
---	-----------------	------------------	---	-------------

19.3.8. Zweifachmarkierung mit *hard*

In DR 71 wurde die Stimme als **flatly even mechanically** bezeichnet. Ganz ähnlich verhält sich die Stimmbeschreibung **hard mechanical voice** in REB 180, bei der ebenfalls ein Adjektiv mit taktilem Primärbedeutung mit **mechanical** kombiniert wird.

Die Stimme der Mrs Danvers aus *Rebecca* – die ja zuvor schon mit **hard and cool** (REB 154) charakterisiert wurde⁶¹ – kehrt hier von einer situationellen Qualität zur „voice of every day“, also zur habituellen Stimme zurück. Diese verliert an Ausdruck („Her voice lost all expression“), was die Autorin in den Labels **hard** und **mechanical** verdeutlicht. Die Stimme wird, nach einem kurzen Moment von Enthusiasmus⁶², wieder gefühllos, unnahbar und abweisend. Interessant ist in dieser Szene, daß die Veränderung der Stimme mit dem Loslassen der Gesprächspartnerin einhergeht, so als ob ein momentaner euphorischer Krampf zu Ende gegangen sei.

Mrs Danvers loosened the pressure on my arm. Her hand fell back again to her side. Her voice lost all expression, became the	hard	mechanical	voice	of every day.	REB 180
---	-------------	-------------------	-------	----------------------	------------

⁶¹ Vgl. die obigen Beispiele zur habituellen Stimme der Figur unter **cold**.

⁶² In dieser Szene führt Mrs Danvers der Ich-Erzählerin in die früheren Räume von Rebecca, berichtet von ihrer betörenden äußeren Erscheinung, ihrem Charme, ihrem Stil und ihrem tödlichen Unfall. Die schwärmerisch-verzagte Haltung der Mrs Danvers und der Wunsch, die junge, unsichere Ich-Erzählerin damit unter Druck zu setzen, zeigt sich in einem Stimmwechsel: „[...] her voice was ingratiating and sweet as honey, horrible, false [...] and her voice was low and intimate, a voice I hated and feared. (REB 196).

19.4. Olfaktorischer/gustatorischer Wahrnehmungsbereich

Die Adjektive **sour**, **bitter** und **sweet**, die ihrem Primärsinn nach für Geruchs- und Geschmacksempfindungen stehen, werden ebenfalls zur Stimmcharakterisierung eingesetzt. Dabei steht bei allen Labels die paralinguistische Bedeutung im Vordergrund. Die akustische Ebene kann nur in Analogie zu entsprechenden Emotionen und Sprecherhaltungen erschlossen werden.

19.4.1. *sour* und *bitter*

	OED	DCE	ALD
sour	In a sour , peevish , or disagreeable manner	having a sharp acid taste , like the taste of a lemon or a fruit that is not ready to be eaten opposite sweet unfriendly or looking bad-tempered	having a sharp taste (like that of vinegar, a lemon or unripe fruit) having or showing bad temper; disagreeable in manner 2000 having a bitter taste like the taste of a lemon or of fruit that is not ripe (of people) not cheerful; bad-tempered and unpleasant
bitter	One of the elementary sensations of taste proper [...]: obnoxious, irritating, or unfavourably stimulating to the gustatory nerve; disagreeable to the palate; [...] the opposite of sweet; Expressing or betokening intense grief, misery , or affliction of spirit . Of words (or the person who utters them): Stinging, cutting, harsh , keenly or cruelly reproachful, virulent .	feeling angry, jealous , and upset because you think you have been treated unfairly having a sharp strong taste like black coffee without sugar	having a sharp taste like aspirin or unsweetened coffee; not sweet caused by, feeling or showing envy, hatred or disappointment 2000 (of people) feeling angry and unhappy because you feel that you have been treated unfairly (of food, etc) having a strong, unpleasant taste ; not sweet

Die Definitionstexte zeigen deutlich, daß mit der Übertragung von olfaktorischen Begriffen auf die akustische Ebenen die Einstellung der Sprechenden negativ gewertet wird. Die Wertung ist abhängig von der ursprünglichen Geschmacksbedeutung, wobei die negative

Geschmacksempfindung von Saurem und Bitterem dem Ausdruck negativer Gefühle und Einstellungen entspricht. Bei **sour** wird dies durch die Marker [bad-tempered], [not cheerful] und [unfriendly] angezeigt, bei **bitter** beschreiben die Marker [angry], [unhappy], [upset], [jealous] und [disappointed] eine Mischung aus ANGER und SADNESS.

19.4.2. Einfachmarkierung mit *sour* und *bitter*

Allein durch die Wiedergabe der direkten Rede in den folgenden Beispielen würde nur die neutrale Information der Satzbedeutung vermittelt werden. In realer Kommunikation kann die Verärgerung der Sprecher anhand ihres Tonfalls erkannt werden. Im Text muß diese zusätzliche Information dem Leser explizit mit dem modifizierenden Adverb **sourly** vermittelt werden. Das metaphorische Label steht hier also als Kennzeichnung der negativen Sprecherhaltung und erfüllt gleichzeitig eine verständnissichernde Funktion.

'I thought you hated it,'	I interjected	sourly.	PSYCH 354
“Curley ain’t been here,”	Candy said	sourly.	OMAM 98

Im Korpusbeleg BA 482 tritt eine Stimmbeschreibung auf, bei der das Nomen **acid** als Stimmarkierung eingesetzt wird. Es kann als Variante von **sour**, aber auch von **bitter** gelesen werden, was die Marker [bitter], [sharp] und [sour] der DCE-Definition belegen.

Wiederum dient die Stimme als Vehikel für die negative Sprechereinstellung. Die unmittelbar folgende Stimmbeschreibung „odd tone to her voice, which I mistook for jealousy“ zeigt eine semantische Verbindung mit dem Marker [jealous] des Labels **bitter**. Interessant ist in dieser Szene, daß die Ich-Erzählerin in *The Blind Assassin* die Stimmqualität Winifreds als Zeichen ihrer Eifersucht darüber, daß Laura und nicht sie gemeinsam mit Richard eine Bootstour unternimmt, mißversteht. Was die Stimmqualität aber wirklich bedeutet, wird nicht erwähnt. Auch dieses Beispiel ist typisch für Atwoods Technik der Andeutung, die sie häufig – wie in den obigen Beispielen BA 283 und BA 525 – in Stimmcharakterisierung einbaut.

“At least they haven’t sunk,” said Winifred,	with a hint of	acid.	“Didn’t you want to go?” I said. “No actually.” There was an odd tone to her voice, which I mistook for jealousy [...]	BA 482
--	----------------	--------------	---	--------

Das Label **bitter** bzw. **bitterly** tritt an zahlreichen Stellen des Korpus auf. Daraus läßt sich folgern, daß diese metaphorische Übertragung wesentlich stärker konventionalisiert ist, als dies bei **sour** der Fall ist. Zudem stützt die hohe Frequenz die These, daß negative Sprechereinstellungen und Gefühle häufiger markiert werden als positive.

‘A normal healthy fine baby,’	said Harriet,	bitter,	quoting the hospital.	FC 49
Hillary was sullen and uncooperative [...] “You know I was leaving tomorrow,”	he said	bitterly,	“you might have deduced that I need some clean clothes to take with me.”	SW 165
He stood patiently waiting to be dismissed and Cordelia let him go. As she and Hugo left college together and walked back into Trumpington Street	she said	bitterly:	‘He doesn’t care, does he?’	UJW 107
‘Well, I’d rather be unhappy than have the sort of false, lying happiness you were having here.’ ‘I like that,’	said Bernard	bitterly.	‘When it’s you who were the cause of it all. Refusing to come to my party and so turning them all against me!’ He knew that what he was saying was absurd in its injustice; [...]	BNW 162
‘Maybe I’ll dedicate it to the Ellen Jamesians,’	Garp said,	bitterly.		GARP 426
Harness [...]		[Bitterly]	Your motor-cars, and champagne, and eight-course dinners.	STR 8

In den Korpusbeispielen FC 30 und CP 119 tritt jeweils die Beschreibung einer weiteren nonverbalen Ausdrucksform zur Stimmarkierung.

Durch das folgende Lachen wird der Stimme in FC 30 die negative Intensität genommen, eine bewußt vom Sprecher eingesetzte Taktik, wie sich aus der Konstruktion „but laughed to soften it“ entnehmen läßt. In CP 119 verdeutlicht das Sinkenlassen des Kopfes die paralinguistische Bedeutung der Stimmqualität, denn beides steht hier für eine Mischung aus Traurigkeit und Enttäuschung.

‘[...] Anything can happen in the world.’ ‘Anything does, all the time,’	said William	bitterly,	but laughed to soften it.	FC 30
---	--------------	------------------	----------------------------------	-------

'I suppose it meant absolutely nothing to you?'	he said	bitterly,	hanging his head.	CP 119
---	---------	------------------	--------------------------	--------

Wie sensibel Menschen in realer Kommunikation auf feine Stimmnuancen reagieren, zeigt das Beispiel GARP 277, bei dem die Stimme die Grenze zwischen Witz und – im wahrsten Sinne des Wortes – bitterem Ernst überschreitet. Da die Sprecherin Helen diese unangemessene Stimmqualität, die auf ihren Gesprächspartner verletzend wirkt, selbst wahrnimmt, korrigiert sie ihre Stimme im folgenden („but her voice softened“).

Der Autor arbeitet hier die Beobachtung, daß Sprecher mitunter nicht den richtigen Ton treffen und es allein dadurch – und nicht durch den Inhalt des Gesagten – zu Verstimmungen kommen kann. Fiktion ist also auch hier Spiegel der Realität.

'I know all the things you're good at,' Helen told him,	a little too	bitterly	to pass as a joke.	[...] 'I've already made myself sick,' Helen said, but her voice softened.	GARP 277
---	---------------------	-----------------	---------------------------	---	----------

Die folgenden Beispiele aus *Long Day's Journey into Night* zeigen, daß auch **bitter** unterschiedliche paralinguistische Bedeutungen annehmen kann. Bei **bitter sadness** steht das Label eindeutig für die Emotion SADNESS, aber auch für [disappointment]. In LDJIN 94 mit **bitterly scornful** hat sich Tyrone's SADNESS hin zu HATE gewandelt.⁶³

MARY (<i>again she reaches out and grasps his arm – pleadingly</i>). No, please wait a little while, dear. At least, until one of the boys comes down. You will all be leaving me so soon.	bitter	sadness)	It's you who are leaving us, Mary.	LDJIN 91
TYRONE (<i>with</i> TYRONE	(bitterly	scornful)	Leave it to you to have some of the stuff hidden, and prescriptions for more! [...]	LDJIN 94

⁶³ In Akt 2, Szene 2 des Stücks wird für Tyrone noch an anderen Stellen die Regieanweisung **bitterly** eingesetzt, z.B. LDJIN 91/92/93. Der Wandel zu HATE ergibt sich im Verlauf des Streitgesprächs mit seiner Frau Mary, die beide vor den Trümmern ihrer Ehe stehen und die absolute Desillusionierung zu spüren bekommen.

19.4.3. *sweet*

	OED	DCE	ALD
sweet	<p>Pleasing to the sense of taste; having a pleasant taste or flavour; spec. having the characteristic flavour (ordinarily pleasant when not in excess) of sugar, honey, and many ripe fruits, which corresponds to one of the primary sensations of taste. Also said of the taste or flavour. Often opposed to bitter or sour (so also in fig. senses).</p> <p>Pleasing to the ear; having or giving a pleasant sound; musical, melodious, harmonious: said of a sound, a voice, an instrument, a singer or performer on an instrument.</p> <p>Having pleasant disposition and manners; amiable, kindly, gracious, benignant.</p>	<p>TASTE containing or having a taste like sugar</p> <p>CHARACTER kind, gentle, and friendly</p>	<p>tasting like sugar or honey; not sour, bitter or salty</p> <p>pleasing to hear; melodious</p> <p>having or showing a pleasant nature; lovable</p> <p>2000 containing, or tasting as if it contains, a lot of sugar</p> <p>having a pleasant sound: <i>a sweet voice</i></p> <p>having or showing a kind character</p>

Während Stimmen, die mit **sour** und **bitter** markiert werden, negative Emotionen kommunizieren, steht **sweet** für das Gegenteil und dementsprechend wird der Sprecher mit einer **sweet voice** als [kind], [amiable], [gentle] und [friendly] angesehen. Das Übertragungsschema vom gustatorischen auf den akustischen Bereich verläuft parallel zu den anderen beiden Labels. Das positive Geschmacksempfinden entspricht dabei der wohlwollenden Haltung des Stimmklangs und der positiven Wirkung des Sprechers. Dementsprechend werden Autoren das Label einsetzen, um im Leser Sympathie für eine Figur zu evozieren.

Der Marker [melodious] stattet **sweet** mit einer konkreten akustischen Angabe aus, die den anderen Labels allerdings fehlt. Da eine schön modulierte Stimme immer positiv empfunden wird, steht auch für die akustische Bedeutung von **sweet** der Marker [pleasant sound]. Zudem stellt man sich diese Klangqualität als nicht zu laut oder zu leise und als frei von reibenden Geräuschkomponenten vor. Da aber keine grundlegenden Informationen zur Beziehung von **sweet** und dessen Stimmklang vorhanden sind, können auch hier lediglich subjektive Assoziationen angeführt werden. Die in den Wörterbuchdefinitionen auftretende Kollokation *sweet voice* macht allerdings deutlich, daß dieses Label als erstarrte Metapher zur Beschreibung des Stimmklangs in der Alltagssprache fest verankert ist.

19.4.4. Einfachmarkierung mit *sweet*

Der These, daß **sweetly** immer eine freundliche Einstellung und positive Gefühle zeigt, widersprechen die Beispiele aus GARP 333 und 425 in denen **sweetly** jeweils als ironischer Kommentar der Sprecher zu verstehen ist. Hier zeigt sich eine Parallele zu dem ebenfalls metaphorischen **smoothly** mit dem Marker [seemingly amiable or friendly].

'The moron doesn't know enough to come out of the rain,' she said. 'I guess <i>you</i> don't either,'	she said	sweetly,	to Garp;	GARP 333
'I do wonder, Mr Wolf,'	she said,	sweetly,	'if you'd know when a bathroom was <i>clean</i> .'	GARP 425

Dahingegen ist Margarets Stimme in COHTR 39 durchaus als [friendly] und [gentle] zu verstehen, scheint aber vor allem für einen seltenen Moment der ausgeglichenen Freude der Figur zu stehen, in deren Stimme sich sonst vorwiegend negative Gefühle manifestieren.

MARGARET	(<i>sweetly</i>).	Dixie, Trixie, Buster, Sonny, Polly! – Sounds like four dogs and a parrot ... animal act in a circus!	COHTR 39
----------	---------------------	---	----------

19.4.5. Zweifachmarkierung mit *sweet*

Bei der einzigen Zweifachmarkierung mit **sweet** steht das Label in Zusammenspiel mit **wailing** nicht wie bei den obigen Beispielen in paralinguistischer Funktion, sondern muß hier als Stimmqualität [melodious] mit der Wirkung [pleasant] gelesen werden. **Wailing** steht auf der akustischen Ebene für einen „long high sound“ (DCE), der in der Regel SADNESS zum Ausdruck bringt.

Dies entspricht der Ankündigung der Sängerin, der „Moon Lady“, die dem Publikum „her sad tale“ darbringt. Es handelt sich hier um einen Textausschnitt aus Tans *The Joy Luck Club*, bei der die beschriebene Künstlerin als „Moon Lady“ im Rahmen des chinesischen *Moon Festivals* auftritt. **Wailing** hängt sicherlich mit der Thematik der Geschichte zusammen, spielt aber auch allgemein auf die Stimmen in der chinesischen Oper an, die – zumindest von westlichen Ohren – als extrem hoch und weinerlich empfunden werden. Die Assoziation mit diesen Stimmen wird im Text durch „classically sung“ geweckt. Wie

faszinierend das Aussehen und die Stimme der „Moon Lady“ auf die Ich-Erzählerin als Kind wirkten, zeigt sich nicht nur in dem Ausruf „Such a sweet wailing voice!“, sondern auch in „the very sound of these magic words made me forget my troubles“.

Der Autorin gelingt es sehr gut durch optische und akustische Beschreibungen (hier müssen auch „cymbals and gongs“ und die später erwähnte „lute“ (JLC 75) als Akustikbeschreibung gelesen werden), den Leser an der magisch-fantastischen Atmosphäre teilhaben zu lassen.

<p>“And now the Moon Lady will come and tell her sad tale to you, in a shadow play, classically sung.”</p>	Such a	sweet	wailing	voice!	JLC 74
<p>The Moon Lady. I thought, and the very sound of these magic words made me forget my troubles. I heard more cymbals and gongs and then a shadow of a woman appeared against the moon. Her hair was undone and she was combing it. She began to speak.</p>					

19.5. Konventionalisierte Metaphern aus anderen semantischen Bereichen

Neben den synästhetischen Metaphern gibt es noch eine weitere Reihe von metaphorischen Übertragungen, bei denen Lexeme, die primär beispielsweise zur Bezeichnung von Materialzuständen, Gewichtsangaben, physischer Kraft oder materiellen Besitzes herangezogen werden, auf die menschliche Stimme übertragen werden. Die Labels sind dabei mehr oder weniger stark lexikalisiert.

19.5.1. Materialzustand

Die Labels **dry** und **oily** lassen sich unter dem Begriff „Materialzustand“ zusammenfassen. Auch hier findet eine metaphorische Übertragung statt, wobei beide Labels eine negative Wertung beinhalten.

19.5.1.1. *dry*

	OED	DCE	ALD
dry	<p>Destitute of or free from moisture; not wet or moist; arid; of the eyes, free from tears.</p> <p>Feeling or showing no emotion, impassive; destitute of tender feeling; wanting in sympathy or cordiality; stiff, hard, cold</p> <p>Said of a jest or sarcasm uttered in a matter-of-fact tone and without show of pleasantry, or of humour that has the air of being unconscious or unintentional; also of a person given to such humour; caustically witty; in early use, ironical.</p>	<p>someone with a dry sense of humour says funny and clever things while seeming to be serious</p> <p>showing no emotion when you speak</p>	<p>(of humour) pretending to be serious</p> <p>unemotional; cold</p> <p>2000 humour: (<i>approving</i>) very clever and expressed in a quiet way that is not obvious; often using IRONY</p> <p>not showing emotion: <i>a dry tone/voice/manner</i></p>

Das Adjektiv **dry** steht in seinem Primärsinn „not wet or moist“ (OED) in Opposition zu **wet**.⁶⁴ Der Extrempol **wet** geht jedoch bei der metaphorischen Übertragung verloren.⁶⁵ Eine **dry voice** steht entweder für die Abwesenheit jeglicher Gefühlsregung in der Stimme und damit für den Marker [unemotional] und das ebenfalls metaphorische [cold] oder für einen trockenen Humor des Sprechers, im Sinne eines [dry sense of humour] (DCE), bei dem die Grenze zur Ironie verschwommen ist.

Die Emotionslosigkeit zeichnet sich in der Stimme durch phonetische Merkmale wie dem eingeschränkten Tonhöhenumfang und das Fehlen von Tonhöhenvariation aus. Für **dry** ergeben sich aufgrund der beiden übertragenen Bedeutungen zwei Formeln für die Bedeutungsübertragung:

dry [humidity] [I-] > emotionaler/attitudinaler Sekundärsinn: [cold] [unemotional] mit [Ev-]

dry [humidity] [I-] > attitudinaler Sekundärsinn: [ironic] [sarcastic] mit [?Ev-]

Auch hier setzt man **dry** an den untersten Pol der Intensitätsskala, also [I-], und auch hier führt dies, zumindest bei der Variante [unemotional], zu einer negativen Sprecherhaltung und damit zu einer negativen Wertung [Ev-]. Das Übertragungsschema von [I-] gleich negative Emotion/Haltung und [Ev-] verläuft analog zu den Labels **cold** und **dark**. Steht **dry** für Ironie und Sarkasmus ist die Evaluation nicht eindeutig negativ, weshalb oben [?Ev-] gesetzt wurde.

19.5.1.2. Einfachmarkierung mit *dry*

In den meisten Texten erscheint das Label in seiner adverbialen Form, nur in JLC 196 und HAM 46 tritt es als Adjektiv auf.

In JLC 196 kann nur die Variante [unemotional] gemeint sein, denn in dieser Streitszene erwartet die Erzählerin ein „painful verdict“ ihrer Mutter. Die Erwartung einer **dry voice** verweist auf die schwierige Mutter-Tochter-Beziehung, das zentrale Thema in Tans *The Joy Luck Club*. Diese Beziehung muß bis zur Kindheit der Erzählerin zurückverfolgt werden, die seit einem existentiellen Streit ihre Mutter als emotionslos, kühl und distanziert erachtet.

⁶⁴ In der Klassifikation von Aarts/Calbert stehen unter HPRIM [+STA, +PH, -DIM] und LPRIM [e humidity]: *wet, dry, moist*. (34).

⁶⁵ Es gibt zwar ein Korpusbeispiel, daß das Label **damp** einsetzt, doch steht es dabei nicht in Relation zu **dry**, ist also keine konventionalisierte Metapher, sondern bedarf einer umfangreicheren Interpretation.

Insofern steht die Stimmbeschreibung hier als Hinweis auf einen permanenten Charakterzug einer Figur.

I squeezed my eyes shut, waiting to hear her protest, her laments, the	dry	voice	delivering some sort of painful verdict.	JLC 196
--	------------	-------	--	------------

Die Stimme des Sprechers in der Szene aus *Hamlet, Revenge!* zeigt die ironisch-sarkastische Komponente von **dry**. Die direkte Rede „An unfamiliar version, my dear sir“ bezieht sich dabei auf eine Ankündigung Bunneys⁶⁶, die Zuhörer würden von seinem Aufnahmegerät eine phonetisch besonders interessante Variante des „Lord’s Prayer“ zu hören bekommen, worauf aber unerwarteterweise „I will not cry Hamlet, revenge“ folgt.

Interessant ist hier die Haltung der Zuhörer, die auf diesen Satz, aber wohl auch auf die unnatürlich hohe Stimmqualität, **high falsetto**, zunächst mit einer „startled pause“ reagieren. Nave, der sich am schnellsten fassen kann, wird durch seinen ironischen Kommentar auch indirekt als Mensch mit trockenem Humor charakterisiert.

The table fell silent in somewhat shocked expectation. Then the black box spoke, in a high falsetto . ‘I will not cry Hamlet, revenge,’ said the black box. There was a startled pause and then a	dry	voice	spoke from down the table. ‘An unfamiliar version, my dear sir.’ This was Richard Nave.	HAM 46
---	------------	-------	--	-----------

In den anderen einfachmarkierten Korpusbeispielen ist **drily** je nach Kontext als [cold] und [unemotional] oder [ironic] zu interpretieren, wobei die Übergänge fließend sind. Auf der pragmatischen Ebene bedeutet dies, daß die Sprecher ihre Antipathie gegenüber ihren Hörern oder gegenüber dem erläuterten Sachverhalt bzw. erwähnten Personen deutlich zum Ausdruck bringen.

Die emotionale Kälte wird in SFAN 101 noch durch das Nichtaufblicken der Sprecherin und in BNW 198 durch den unveränderten Gesichtsausdruck verstärkt.

⁶⁶ Bunney ist die kurios gestaltete Figur eines Dialektforschers, der „for the phonology of the play“ (HAM 14) mit seinem „Bunney high-fidelity dictaphone“ (HAM 14) aus den USA angereist ist, und die Runde mit allerlei Sprachexperimenten „beglückt“, was, wie in folgender Szene, zur Komik des Textes beiträgt:

„He turned and flicked the switch on the black box. ‘Say “bunchy cushiony bushy,” said Dr Bunney placidly.

‘I beg your pardon?’

‘No. “Bunchy cushiony bush.”

‘And now. “The unimaginable touch of time.”’

‘The unimaginable touch of time,’ said Gott, with the suppressed indignation of a good Wordsworthian forced to blaspheme.

‘Thank you.’ Bunny turned and flicked another switch. Instantly the black box broke into speech. “Say bunchy cushiony bush I beg your pardon no bunchy cushiony bush oh bunchy cushiony bush and now the unimaginable touch of time the unimaginable touch of time thank you,’ said the black box grotesquely. (HAM 14).

Sister Gearing whispered: 'Goodale seems calm enough. Odd, considering she was supposed to be Fallon's best friend.' Sister Rolfe did not raise her eyes.	She said	drily	'She didn't really care about Fallon. Goodale has only a limited emotional capital and I imagine she expends it all on that extraordinarily dull person she's decided to marry.'	SFAN 101
'What is in Room 101?' The expression on O'Brien's face did not change.	He answered	drily:	"You know what is in Room 101, Winston. Everyone knows what is in Room 101. [...]"	BNW 198
"One thing I learned from it [...] never reject someone who freely offers you theirs." "I see,"	said Morris	drily	"Have you agreed this code with Hilary?"	SW
'[...] After all, I might have gone to prison if she hadn't shielded me.' Then	Matron said	drily	'That, of course is nonsense and you should have known it was nonsense. Nurse Pearce seems to have been a very stupid and arrogant young woman.'	SFAN 76

Auch in Dramentexten zeigt **drily** deutlich die negative Einstellung der Sprecher an. Durch die Regieanweisung legt der Autor des Stücks *Strife* die Spannung, die sich aufgrund der Thematik des Kampfes zwischen Arbeitern und Arbeitgebern durch das gesamte Stück hindurchzieht in die Stimmen der Figuren, die ihre Antipathie dadurch zum Ausdruck bringen.

Harness.	[Dryly]	Am I to understand then, gentlemen, that your Board is going to make no concessions?	STR 9
Harness.	[Dryly]	As I'm to have an interview with them this afternoon, gentlemen, I'll ask you to postpone your final decision till that's over.	STR 9

19.5.1.3. Zweifachmarkierung mit *dry*

In dem Korpusbeleg MBE 78 ist die Bedeutung **dry** durch das zweite Label **mocking** eindeutig als Zeichen von Sarkasmus zu verstehen. Christine wendet sich in dieser Szene aus *Mourning Becomes Electra* an ihre Tochter Lavinia, die Stimmbeschreibung ist dabei nicht nur als situationelle Qualität zu verstehen, sondern steht für das tiefe Zerwürfnis zwischen den beiden Figuren.

([...] <i>Then Christine speaks in a</i>	dry	mocking	<i>tone.</i>)	CHRISTINE. What are you moon-gazing at? Puritan maidens shouldn't peer too inquisitively into spring! Isn't beauty an abomination and love a vile thing? [...]	MBE 78
--	------------	----------------	----------------	--	-----------

19.5.1.4. *oily*

	OED	DCE	ALD
oily	Of or pertaining to oil [...] 'Smooth' in behaviour or (esp.) in speech; subservient, compliant, 'supple'; bland, soothing, insinuating, fawning, 'unctuous'; 'slippery'.	covered with oil similar to oil someone who is oily is very polite , in a way that other people think is unpleasant and not sincere	(<i>derog</i>) trying too hard to win favour by flattery; fawning 2000 (<i>disapproving</i>) (of a person or their behaviour) trying to be too polite , in a way that is annoying

Das Label **oily**, das im Primärsinn „covered with oil“ oder „similar to oil“ (DCE) bedeutet, bezeichnet im übertragenen Sinn das Verhalten einer Person, dessen übermäßige Freundlichkeit und Höflichkeit negativ beurteilt wird. Dafür stehen die Marker [too polite], [insincere] und [subservient]. Steht das Adjektiv in Kombination mit *voice*, ist es als sprecherbezogenes Label zu beurteilen, denn es wird dadurch eine negative Wertung des Sprecherverhaltens vorgenommen.

Die dazugehörige akustische Umsetzung ist nicht so festgelegt, als daß sie Eingang in die Wörterbücher gefunden hätte. Eine **oily voice**, mit der der Sprecher auf der pragmatischen Ebene dem Hörer schmeicheln will, könnte sich aber durch eine hohe Tonlage und eine singsangartige Tonhöhenmodulation auszeichnen.

19.5.1.5. Komplexe Stimmdarstellung mit *oily*

Das Label tritt nur in einem einzigen Korpusbeispiel auf. In BA 309 wird mit **oily** eine Singstimme beschrieben. Der Sänger singt zudem **gently**, was auf eine nicht allzu hohe Lautstärke und eine Stimme ohne reibende und kratzende Töne hinweist. Das anschließende **like a radio crooner** ist ein Vergleich mit dem typischen Sprecher bzw. Sänger der beiden genannten Stimmqualitäten. Ein Sänger, der vorwiegend banale, übersentimentale oder

schnulzenhafte Lieder zum besten gibt, wird dies sicherlich nicht mit einer rauhen, tiefen Stimme tun, sondern die Charakteristika des Genres auch durch eine sanfte Stimme unterstreichen, wobei hier durchaus ein Zusammenhang zwischen **oily voice** und „schmalzigen Liedern“ zu sehen ist, zu denen ja auch der im Korpusbeispiel folgende Liedtext „A smoke-filled room [...]“ zu zählen ist⁶⁷.

Die Stimmbeschreibung wird hier nicht als Figurencharakterisierung eingesetzt, vielmehr dient diese akustische Momentaufnahme der Evozierung einer Stimmung.

He sings	gently	in an	oily	voice	like a radio crooner.	A smoke-filled room, a devil's moon, and you – I stole a kiss, you promised me you would be true [...]	BA 309
----------	---------------	-------	-------------	-------	------------------------------	---	-----------

Als synonymer Begriff kann **unctuously** in NW 109 betrachtet werden, das mit der Definition „too friendly and praising people too much in a way that seems very insincere“ (DCE) die gleiche pragmatische Bedeutungskomponente und Negativwertung wie **oily** aufweist. Allerdings ist der mit **oily** synonyme Primärsinn nicht mehr vorhanden. Zumindest verzeichnen die Lernerwörterbücher DCE und ALD lediglich die verhaltensbezogene Bedeutung.

Im Korpusbeispiel zeigt sich deutlich die pragmatische Absicht, die hinter der Stimmqualität steht, denn Everthorpe versucht sich dadurch bei Robyn einzuschmeicheln. Ohne den metasprachlichen Zusatz, würde der Leser die Verabschiedung als neutral oder freundlich empfinden, eine negative Charakterbeurteilung wäre dann auch nicht vorhanden.

Everthorpe departed with obvious reluctance. 'See you later, I hope,' he said	unctuously	to Robyn,	as he closed the door.	NW 109
---	-------------------	-----------	------------------------	--------

⁶⁷ Man vergleiche hierzu die Stimmen der gängigen Schlagersänger, die sich allesamt durch wenig Individualität, aber durch Glattheit und Sanftheit auszeichnen.

19.5.2. Gewichtsangaben

Eine weitere Metaphernquelle für die Beschreibung von Stimmklang sind Adjektive, die ihrem Primärsinn nach ein Mehr oder Weniger an Gewicht beschreiben. Dazu gehören die Labels **light** und **heavy**.

19.5.2.1. *light* und *heavy*

	OED	DCE	ALD
light	Of little weight , not ponderous. The opposite of heavy . Free from the weight of care or sorrow ; cheerful , merry .	a light colour is pale and not dark SOUND a light sound is very quiet opposite loud <i>Her voice was light and pleasant.</i>	cheerful ; free from worry : <i>with a light heart</i> 2000 easy to lift or move; not weighing very much free from worry ; cheerful
heavy	Of great weight ; weighty, ponderous. The opposite of light . Having a sound like that made by a weighty object; loud and deep . 'Weighed down' with sorrow or grief ; sorrowful , sad , grieved , despondent .	weighing a lot opposite light	sad : <i>a heavy heart</i> 2000 weighing a lot ; difficult to lift or move (of a sound that sb makes) loud and deep

Interessant ist bei dem Oppositionspaar **light** – **heavy**, daß es ähnlich wie **warm** – **cold** und **bright** – **dark** im übertragenen Sinn sowohl für den optischen als auch für den akustischen Bereich verwendet werden kann, also für Farben und Klänge. Die antonyme Relation der Adjektive **light** und **heavy** scheint sowohl für den Primärsinn Gewicht⁶⁸ zu gelten, wo [little weight] gegenüber [great weight] steht, hier also die Intensitätsskala [I-] und [I+] steht, als auch für den übertragenen Sinn, hier allerdings nicht ganz so eindeutig.

Die Stimme wird in den Korpustexten mit beiden Labels bezeichnet, allerdings wird **light** in Verbindung mit der Stimme im Wörterbuch als [very quiet] notiert, **heavy** erscheint in Kollokation mit *sound*, wobei es dann als [loud] und [deep] zu interpretieren ist. Auf der akustischen Ebene weckt **heavy** zudem den Eindruck von Langsamkeit, die zusammen mit der tiefen Stimmlage, Schwere bzw. Schwerfälligkeit ausdrücken.

⁶⁸ In der Klassifikation von Aarts/Calbert: HPRIM [+STA, +PH, -DIM] und LPRIM [e weight]: heavy, light.

Auf der paralinguistischen Ebene steht **heavy** sicherlich als Zeichen für negative Gefühle, für Müdigkeit oder sogar Desinteresse, während **light** hier das Gegenteil bedeutet und sicherlich nicht nur auf die Lautstärkekomponente reduzierbar ist, was auch der Marker von OED und ALD zeigen, die für dieses Label [cheerful] setzen und für **heavy** in der Kollokation *a heavy heart* den Marker [sad] (ALD). Da Stimme meist mit dem Ausdruck von Gefühlen verbunden ist, zeigt sich ein *heavy heart* natürlich auch in der entsprechenden Stimmqualität, die eben jene Traurigkeit durch eingeschränkte Tonhöhe und verlangsamtes Sprechtempo spiegelt. Allerdings ergibt sich dann das Problem der Inkongruenz mit dem Marker [loud], denn SADNESS geht in der Regel mit reduzierter Lautstärke einher. Es scheint, daß dieser Marker dann getilgt wird.

Erstaunlicherweise ergibt sich im Vergleich mit **cold/warm** und **bright/dark** aber ein umgekehrtes Verhältnis von [I+] und [I-], denn **heavy**, das Label am höchsten Punkt der Intensitätsskala steht für negative Emotionen, während der entgegengesetzte Pol **light**, mit der niedrigen Intesität, für positive steht. Daraus ergibt sich folgendes Übertragungsschema:

light [Gewicht] [I+] > akustisch: [quiet] = Emotion JOY [cheerful]

heavy [Gewicht] [I-] > akustisch: [?loud], [deep], [slow] = Emotion SADNESS [sad]

19.5.2.2. Einfachmarkierung mit *light* und *heavy*

In LJ 211 antwortet Dixon seinem Gesprächspartner auf die indirekte Frage ob sein blaues Auge, das er sich am Tag zuvor in einem Kampf mit Bertrand eingefangen hat, schmerzhaft sei, **in a light tone**. An dieser Stelle zeigt sich, daß **light** nicht in der Bedeutung [very quiet] zu verstehen ist. Die Stimme ist hier vielmehr im Sinne von [cheerful] zu verstehen, wobei die Emotion aber vom Sprecher nicht wirklich empfunden, sondern nur vorgespielt wird, was sich daran zeigt, daß „Dixon’s hand went up involuntarily to his black eye“. In diesem Moment kann der Sprecher die Reflexbewegung nicht steuern, aber er kann seine Stimme steuern, denn er will durch den **light tone** seinem Gesprächspartner zeigen, daß er sich durch die Verletzung nicht beeinträchtigt fühlt.

Dem Leser wird hier also durch die Beschreibung der Gestik und der Stimme mit einem Augenzwinkern die Diskrepanz zwischen Schein und Sein der Figur vermittelt.

'I hope it isn't too painful, Dixon,' the Principal said. Dixon's hand went up involuntarily to his black eye. 'Oh no, sir,'	he replied in a	light	tone.	'I'm surprised it's come up at all, really. It was quite a light knock; didn't even break the skin.	LJ 211
---	-----------------	--------------	-------	---	-----------

Für die Stimme der Amanda in der folgenden Szene aus *The Glass Menagerie* wird die adverbiale Form **lightly** verwendet. Interessant ist hier die Gesprächsdynamik, denn Tom geht in seinem vorausgehenden Turn hart mit dem Verhalten seiner Mutter ins Gericht. Diese wiederum geht aber nicht auf das Streitthema ein, sondern signalisiert sowohl durch ihre Worte als auch durch ihren Tonfall Beschwichtigung. Der folgende, indirekte Imperativ „You're not excused from the table“ zeigt jedoch, daß sie das existentielle Zerwürfnis zwischen ihr und Tom nicht auf Dauer überspielen und ihre Dominanz zurücknehmen kann. Der Mutter-Sohn-Konflikt wird gleich zu Beginn des Stücks thematisiert.

TOM: I haven't enjoyed one bite of this dinner because of your constant directions on how to eat it. It's you that makes me rush through meals with your hawk-like attention to every bit I take. Sickening – spoils my appetite – all this discussion of – animals' secretion – salivary glands – mastication! AMANDA	[<i>lightly</i>]:	Temperament like a Metropolitan star! [<i>He rises and crosses downstage.</i>] You're not excused from the table.	GM 15
---	---------------------	---	----------

In FC 33 kombiniert die Autorin stimmliches und mimisches Verhalten. Hier steht die metasprachliche Modifikation **demanded heavily** für die negativen Gefühle der Sprecherin, die in dieser Szene ihre Erschöpfung und ihre depressive Grundstimmung wiedergeben.⁶⁹

Die Beobachtung, daß die Figur ihre Gesprächspartner nicht anblickt, die im Text durch den Kursivdruck der Verneinungspartikel besonders hervorgehoben wird, zeigt diese negativen Emotionen und ein Abgrenzen der Sprecherin von den Anderen.

'You know that everyone is expecting to come here for Christmas,'	she demanded	heavily,	<i>not looking at them.</i>	FC 33
---	---------------------	-----------------	-----------------------------	-------

⁶⁹ Das Korpusbeispiel ist eines der zahlreichen Stimmbeschreibungen zu der Figur Harriet aus Lessings *The Fifth Child*, auf die das Kapitel „Figurendarstellung“ noch näher eingehen wird.

19.5.2.3. Zweifachmarkierung mit *light* und *heavy*

In der folgenden Zweifachmarkierung DAISY 764 ist **light** im Sinne von [cheerful] zu verstehen. Die Interpretation ergibt sich vor allem durch das zweite Label **bantering**, das als „playfully teasing“ (DCE) paraphrasiert wird und das im Deutschen mit „scherzhaft“ oder „neckend“ wiedergegeben werden kann. Die beiden Labels bedingen sich also gegenseitig, denn sie stehen beide für positive Emotionen. **Bantering** enthält zudem noch eine Sprecher-Hörer-Komponente, die ebenfalls positiv zu werten ist, wobei der Sprecher im Machtgefüge zwar über dem Hörer steht, die Beziehung aber nicht derart negativ ist, daß der Sprecher seine höhere Stellung in erniedrigender Herablassung ausdrückt.

Interessant ist in DAISY 764, daß es sich nicht um eine tatsächlich eingesetzte Stimmqualität handelt, sondern sich die Figur nur die „ideale Stimme“ für die aktuelle Kommunikationssituation vorstellt. Solche Figurenreflexionen über die Stimme treten auch in anderen Korpustexten auf⁷⁰ und haben eine psychologisierende Funktion. Dem Leser werden damit Gedankenprozesse der Figur eröffnet, die elementare Hinweise auf Figurenbeziehungen und Charaktereigenschaften geben. Die Reflexion über die situationsangemessene Stimmqualität im Textausschnitt bezieht sich darauf, daß der Sprecher an dieser Stelle Interesse hätte signalisieren sollen, sein Desinteresse aber nicht verbergen kann. Der Unmut über den mangelnden Enthusiasmus wird von der Gesprächspartnerin, seiner Tochter Daisy, auch durch eine entsprechende Stimmqualität, **flatly, accusingly**, „gerügt“.

<p>“Mother was bothering me last night,” she says suddenly. “Oh? Yes?” His interest is so quick and unguarded that she naturally turns aside, smiling smugly. He knows better – should have replied in a</p>	light	bantering	tone	<p>if he really wanted to explore the subject – but she caught him napping. “You don’t want to talk, do you?” she says flatly, accusingly. “You just want to sit here.”</p>	DAISY 764
---	--------------	------------------	------	--	-----------

Bezeichnend für die Figur ist, daß sie, nachdem sie diesen Fehler für sich selbst bemerkt, ihre Stimmqualität ändert, und nun **lightly** spricht. Es zeigt sich darin, wie hingebungsvoll Bonham sich um das Wohl seiner Tochter Daisy – „Day’s Eye, his Daisy. His girl, His princess. His eye of Night as well“ (DAISY 763) – kümmert und ihr jeden Wunsch zu erfüllen sucht. Damit sind die beiden situationellen Stimmangaben, die oberflächlich wenig Bedeutung zu haben scheinen, eigentlich tiefgründige Figurenanalysen.

⁷⁰ So z.B. in Atwoods *The Blind Assassin*.

“What did your mother have to say?”	he asks	lightly.	DAISY 764
-------------------------------------	---------	-----------------	-----------

Sehr deutlich werden die Marker [cheerful] und [-worry] von **light** im folgenden Beispiel herausgestrichen, da der zweite Marker durch das Label **unworried** explizit gemacht wird und so die emotionale Ebene verstärkt wird.

Bei ENIGMA 193 handelt es sich um einen Kontrollversuch, denn die Sprecherin „tried to sound light and unworried“. Sie möchte durch den bewußten Einsatz dieser Stimmqualität den Eindruck innerer Ruhe und Ausgeglichenheit wecken, da sie mit ihrer wahren emotionalen Verfassung keinen Verdacht erregen möchte, der die Presse auf den Plan rufen könnte.⁷¹

As to confirm her decision, the local police inspector rang to ask if he could help in any other way. She tried to sound	light	and	unworried	she was very probably making a mountain out of a molehill, she managed the man, she was desperately anxious not to have the press involved.	ENIGMA 193
---	--------------	-----	------------------	---	------------

Die Kombination von **light voice** und der Postmodifikation **of unmixed candor** in LFMG 536 läßt sich so interpretieren, daß die Stimmqualität **light** ein Merkmal der Offenheit und Ehrlichkeit des Sprechers ist.⁷² Hier liegt es nahe, **light** nicht nur im Sinne von [cheerful], sondern auch im Sinne von „unbeschwert“ zu verstehen. Da der Sprecher ehrlich auf die Frage seines Gesprächspartners antwortet, ist sein Gewissen unbeschwert, was sich dann auch in der Stimme ausdrückt. Als Gegenstück könnte man sich einen Sprecher vorstellen, der lügt und dessen schlechtes Gewissen ob seiner Lüge auch akustisch wahrnehmbar wird, indem er z.B. schneller spricht oder die Tonlage erhöht.⁷³

‘Crippled how?’ Grebe thought and then answered with the	light	voice	of unmixed candor	‘I don’t know. I’ve never seen him.’	LFMG 536
---	--------------	-------	--------------------------	--------------------------------------	----------

⁷¹ In John Fowles Kurzgeschichte *Enigma* geht es um das mysteriöse Verschwinden eines bekannten Politikers Fielding, dessen Frau hier stimmlich beschrieben wird. Sie vermutet dahinter einen „private scandal [...] looming over the tranquil horizon of her life“ bei dem „something very clandestine, right out of their class and normal world – some Cockney dolly-bird, heaven knows who“ (ENIGMA 193) den moralischen Fall ihres Mannes zu verantworten hat.

⁷² Auf diese Offenheit nimmt auch der folgende Text Bezug: „This sort of frankness was one of Grebe’s oldest talents, going back to childhood.“ (LFMG 536).

⁷³ Vgl. hierzu auch das Beispiel LJ 164: „He could **hear his own voice** now, saying in those **flat tones, heavy with insincerity**: ‘And now...I want you all...to join with me, if you will...in singing....’“

In der Zweifachkombination von AG 398 zeigt die Stimme der Sprecherin an, daß in ihrem Inneren negative Gefühle wie Traurigkeit oder Angst vorherrschen. Die Kombination mit **somehow damp** arbeitet mit einer Metapher und bedarf noch weiterer Interpretation. Auch hier findet eine Übertragung von einem Sinnesbereich, nämlich dem taktilen, auf den akustischen Bereich statt. Allerdings ist es hier eine akustische Interpretation kaum möglich, da die Kombination von **damp** und *voice* so ungewöhnlich ist, daß man auf keine Parallelen oder Analogien zurückgreifen kann. Im Leser suggeriert dieses Label, zusammen mit **heavy**, Schwere und Schwerfälligkeit, da man unweigerlich an das Gefühl nasser Stoffe erinnert wird. Deshalb ist das Sprechtempo hier sicherlich verlangsamt, die Tonhöhe reduziert und die Vokale gelängt, so daß hier auch an das artikulationsbeschreibende **drawling** in den Sinn kommen könnte.

Bedenkt man, daß hier die Stimme der Figur unter Hypnose⁷⁴ beschrieben wird, so bestätigt sich das entworfene akusische Bild, denn diese situationsgebundene Stimmqualität stellt man sich stereotyperweise mit diesen Parametern vor. Die Autorin setzt hier also die Inferrenzziehung von Weltwissen bzw. stereotypem Wissen voraus.

“I see flowers,” says Grace.	Her voice is	heavy,	and somehow	damp.	AG 398
------------------------------	--------------	---------------	--------------------	--------------	-----------

⁷⁴ In der Hypnose-Szene im 48. Kapitel von *Alias Grace* treten eine Vielzahl von Stimmbeschreibungen auf, die in dieser Arbeit jedoch nur als Einzelphänomene betrachtet werden. Hinsichtlich der Gesamtbedeutung kann angemerkt werden, daß die Hypnose, von der sich die männliche Hauptfigur, Dr. Jordan, Klarheit über den Tathergang des Mordes, an dem Grace beteiligt gewesen sein soll, erhofft, für ihn zu einem Schlüsselmoment wird, die nicht das gewünschte Ergebnis erzielt, sondern ihm seine eigenen Unzulänglichkeiten vor Augen führt.

19.5.3. Physische Kraft

Bei den Labels **weak** und **strong** wird eine ursprünglich die physische Kraft eines Körpers bezeichnende Komponente auf die Stimme übertragen.⁷⁵ Da es sich bei der Stimme um ein physikalisches Phänomen handelt, dessen Lautstärke und Schallintensität gemessen werden kann, liegt die Übertragung sehr nahe.

19.5.3.1. *weak* und *strong*

	OED	DCE	ALD
weak	Of the voice: Feeble in enunciation.	not physically strong difficult to see or hear synonym <i>faint</i>	lacking strength or power ; easily broken, bent or defeated not easily perceived ; feeble or faint: <i>a weak light, signal, sound</i> 2000 not physically strong not easily seen or heard
strong	Of looks, voice, etc.: Indicative of strength of character . Of the voice , a sound: Powerful, loud and firm .	having a taste or smell that you notice easily bright and easy to see	not easily broken , hurt, injured, captured, etc; solid and sturdy (capable of) having a great effect on the senses ; intense or powerful 2000 having a lot of physical power so that you can lift heavy things easy to see, hear, feel or smell : [...] <i>a strong (= loud) voice</i>

Die Definitionen zeigen, daß die Opposition der beiden Adjektive auch nach der metaphorischen Übertragung erhalten bleibt, denn **strong** steht mit den Markern [loud] und [easy to hear] gegenüber den Markern [feeble] und [difficult to hear]. Zentraler Grundparameter ist also die Lautstärke und der rezeptive Aspekt des Stimmklangs. Die Intensitätsskala der Primärbedeutung, bei der für **strong** [I+] und für **weak** [I-] anzusetzen ist, erscheint

⁷⁵ Das Adjektivpaar ist in der Klassifikation von Aarts/Calbert nicht verzeichnet.

in gleicher Form als Lautstärke [I+], was [loud] entspricht, und [I-], das für [feeble] bzw. das analoge [soft] steht. Das OED listet zudem die Marker [powerful] und [firm], die sich natürlich aus der Lautstärke ergeben – eine laute Stimme wirkt immer mächtiger als eine leise Stimme – die aber auch auf eine Stimmkontrolle verweisen, da keine unregelmäßigen Tonhöenschwankungen vorhanden sind.

Auf der paralinguistischen bzw. extralinguistischen Ebene würde man eine **strong voice** demnach auch mit einer selbstbewußten Person verbinden (vgl. den OED-Marker [strength of character]), während eine **weak voice** für gegenteilige Charaktereigenschaften wie Schüchternheit stehen kann.

Die Bedeutungsübertragung ist auch hier nicht auf einen Sinnesbereich beschränkt, denn das ALD geht in seiner Definition sowohl auf Hören, als auch auf Sehen, Fühlen und Riechen ein. Interessant ist, daß das DCE keinen Eintrag für **strong** in Kollokation mit *voice* aufweist. Es verzeichnet lediglich die Kollokationen mit *taste* und *smell* sowie mit *light* und *colour*. Man kann hier aber von Analogie ausgehen. Die Übertragung gestaltet sich schematisch folgendermaßen, wobei in der konkreten Anwendung die paralinguistischen bzw. extralinguistischen Faktoren „Selbstsicherheit“ und „Schüchternheit“ wohl modifiziert werden müssen, da sie zu reißbrettartig sind:

strong [physische Kraft] [I+] > [akustisch] [I+]: [loud], [powerful], [firm] = Selbstsicherheit

weak [physische Kraft] [I-] > [akustisch] [I-]: [feeble] [difficult to hear] = Schüchternheit

19.5.3.2. Einfachmarkierung mit *weak*

Einfachmarkierungen mit **strong** treten in den Korpustexten nicht auf, dafür finden sich einige Beispiele, in denen das Adverb **weakly** eingesetzt wird.

In den Textbeispielen steht **weakly** immer für die geringe Entschlossenheit und Bestimmtheit der Sprecher. So ist der Vorschlag in GARP 290 nicht wirklich ehrlich gemeint, der Widerspruch in NEF 204 nur schwach und damit nicht wirksam und die metasprachliche Markierung der Zustimmung der Sprecherin in FC 45, zeigt, daß diese gegen ihre eigene Überzeugung handelt. Auch hier sind die Stimmangaben situationeller Art, betrachtet man

aber das letzte Beispiel im Gesamtkontext, so verweist auch dieser Beleg auf die Gestaltung der Figur.⁷⁶

‘A good game of squash might help, Roberta,’ Garp suggested,	weakly.		GARP 290
Winston had recovered himself sufficiently to speak. “You can’t!” he said	weakly.		NEF 204
‘Yes,’ said Harriet	weakly.	‘Of course.’	FC 45

19.5.3.3. Zweifachmarkierung mit *strong*

Die gute Hörbarkeit von **strong** zeigt sich in der Kombination mit **clear**, das ebenfalls auf die Wahrnehmung durch den Hörer beschreibt. Auf die Beispiele wurde bereits unter **clear** eingegangen, so daß die Belege hier unkommentiert stehen.

[...] ‘He feels a	strong,		clear	voice	is called for	BACH
The answers came out without hesitation	clear	and	strong		It might have been the voice of one of those army men who know exactly what they think, and say it.	BACH 198/99

Daß man eine **strong voice** eher mit einer tiefen Tonlage assoziiert als mit einer extrem hohen, zeigt das Beispiel BNW 30, wo **strong** in einer Zweifachkombination mit **deep** auftritt. Durch die Stimmqualität verleiht er dem absurden Motto „History is bunk“ Gewichtigkeit, die durch die Wiederholung mit reduziertem Sprechtempo, „repeated slowly“, noch weiter verstärkt wird.⁷⁷

‘You all remember,’ said the Controller in his	strong,	deep	voice,	‘you all remember, I suppose, that beautiful and inspired saying of Our Ford’s: History is bunk. History,’ he repeated slowly , ‘is bunk.’	BNW 30
--	----------------	-------------	--------	---	--------

⁷⁶ Vgl. hierzu das Kapitel „Figurendarstellung“.

⁷⁷ Vgl. zu diesem Beispiel und der Stimme Mustapha Mond's auch das Kapitel „Figurendarstellung“.

19.5.3.4. Komplexe Stimmdarstellung mit *strong*

Auf die Stimme der Saint Joan wurde schon mehrfach eingegangen. Shaw läßt seine Saint Joan mit einer **bright, strong and rough voice** sprechen. Die Dreifachmarkierung zeigt durch die metaphorischen Labels **bright** und **strong** bereits die Charaktereigenschaften Joans. Die Marker [cheerful], [lively], [happy] und [full of energy] von **bright**, spiegeln genau die Lebenseinstellung Joans wieder. Ihre starke Persönlichkeit und ihre Entschlossenheit zeigt sich auch in ihrer Stimme, die Shaw als **strong** beschreibt, das diese Persönlichkeitsmerkmale akustisch in einer lauten, kräftigen und sicheren Stimme umsetzt. Das akustische Label **rough** steht als einziges in dieser Reihe für eine reine Stimmqualität. Diese zeichnet sich durch die Komponente der Reibung aus. Allerdings verbindet man eine rauhe Stimme, die habituell ist und nicht aufgrund von negativen Emotionen durch die Beeinträchtigung des Stimmapparates entsteht, eher als Kennzeichen einer selbstsicheren Person als das einer zurückhaltenden, schüchternen. Zudem wird ein gewisses Maß an Rauheit bei Frauenstimmen als interessant, sogar als attraktiv empfunden wird. Man darf also hier nicht von einer negativen Wertung [unpleasant] ausgehen, sondern eher von der Wertung [attractive] des verwandten **husky**.⁷⁸

Dies zeigt, daß sich Bedeutungen je nach Textzusammenhang verändern, es also einen Unterschied zwischen Wörterbuchdefinition und kontextabhängigen Bedeutungsvarianten gibt.

A GIRL'S VOICE	[bright,	strong,	and	rough]	SJ 52
----------------	------------------	----------------	-----	---------------	-------

Interessant ist in SW 9 die kontrastive Verbindung von **strong** und **melodious**, die zeigt, daß die melodische Modulation der Stimme offenbar nicht automatisch mit einer **strong voice** assoziiert wird. Dies liegt daran, daß **strong** vor allem durch den Marker [firm] vielmehr eine Stimme mit wenig Tonhöhenschwankungen beschreibt. Der Marker bezieht sich jedoch auf solche Tonhöhenschwankungen, die unkontrolliert entstehen. Dagegen zeigt **melodious** keinen Einfluß negativer Gefühle wie Angst oder Trauer, die die Stimme unregelmäßig erscheinen lassen. Im Gegenteil, einen Sprecher mit einer melodiösen Stimme bewerten Hörer als gefestigte Persönlichkeit. Insofern ist der Kontrast nicht ganz schlüssig, da [firm] die

⁷⁸ Den gleichen Effekt haben beispielsweise die Stimmen von Chanson-Sängerinnen. Sowohl die Stimmen von Edith Piaf und Juliette Greco als auch von Patricia Kaas sind gerade aufgrund ihrer Rauheit unverwechselbar und suggerieren zudem ein gewisses Maß an Erotik.

Abwesenheit von Tonhöenschwankungen auf einer anderen Ebene beschreibt als **melodious** das Vorhandensein der Modulation beschreibt.

Die zusätzlichen Beschreibungen informieren über die Herkunft der Sprecherin – es handelt sich bei **slightly American in accent**, also um ein sprecheridentifizierendes Label – und belegen die Figur gleich zu Beginn mit etwas Geheimnisvollem. So wie in ihrer Stimme **a trace of something else he could not identify** enthalten ist, so bleibt die Figur durch den gesamten Roman hindurch nicht durchschaubar. Die Stimme spiegelt also die Gesamtfigur und ihre Position im Roman wieder.

Her voice was	strong	but	melodious	slightly American in accent	but	with a trace of something else he could not identify.	SW 9
---------------	---------------	-----	------------------	------------------------------------	-----	--	------

Als Synonym zu **strong** kann das Label **firm** angesehen werden.⁷⁹ Die Definition des ALD setzt [strong] als Marker, [steady] zeigt das Fehlen unkontrollierter Tonhöenschwankungen, so daß das Label auch in Opposition zu **quiver** etc. steht: „(of sb’s **voice** or hand movements) **strong** and **steady**” (ALD). Die Definition des DCE geht nicht auf akustische Parameter, sondern auf charakterliche Merkmale ein: „showing in the way that you behave or speak that you are the person in control and that you are not likely to change your answer, belief etc” (DCE). Hier zeigt sich aber gut die paralinguistische Parallele zu **strong**.

Körperbewegung und Stimme differieren in OS 197. Das Sinken in einen Stuhl wird generell als Zeichen von Erschöpfung und Resignation interpretiert. Dagegen steht eine **firm voice** für Selbstsicherheit und Energie, die schon allein für die Stimmproduktion benötigt wird, die aber auch, wie in diesem Beispiel, auf den inneren Gefühlszustand der Sprecherin verweist. Dementsprechend sind die beiden nonverbalen Kommunikationskanäle durch die adversative Konjunktion *but* verbunden.

Frances seemed to shrink in her chair	but her voice was	firm.	“I don’t know. I wasn’t there when it happened, was I? It was just a suggestion.”	OS 197
--	-------------------	--------------	---	--------

⁷⁹ Auch hier ist die Primärbedeutung mit der Beschaffenheit von Materialien verbunden: „Having a close consistence, of solid or compact structure or texture; not readily yielding to pressure or impact.” (OED), so daß ebenfalls eine Bedeutungsübertragung stattfindet.

19.5.4. Materialfestigkeit

19.5.4.1. *fragile*

	OED	DCE	ALD
fragile	Liable to break or be broken; easily snapped or shattered; in looser sense, weak , perishable, easily destroyed	easily broken or damaged thin and delicate	2000 easily broken or damaged delicate and often beautiful

Das Adjektiv **fragile** bedeutet seinem Primärsinn nach „easily broken or damaged“ (DCE), bezeichnet also die Festigkeit eines Materials. Als vierten Eintrag liefert das DCE die Paraphrase [thin and delicate], woraus man vor allem den Marker [thin] für die Beschreibung der Stimme ziehen kann. Eine **fragile voice** könnte sich demnach durch wenig Klangfülle und eine reduzierte Lautstärke auszeichnen, so daß hier Analogie zu **weak** und **thin** besteht.

Da die Wörterbücher keine Kollokation mit *voice* verzeichnen, handelt es sich um eine ungewöhnliche Bedeutungsübertragung. Dementsprechend gibt es auch keine vorgefaßte paralinguistische Bedeutung, und der Leser ist gezwungen, eigene Assoziationen hervor-zubringen. Eine solche Stimme wird man dabei sicherlich mit negativen Emotionen verbinden.

Eine **fragile voice** kann auch als Variante zu **cracked voice** gelesen werden, da beiden die Idee des Brechens innewohnt. Die paralinguistische Bedeutung ist dabei ähnlich, denn auch das Label **cracked**, also das Brechen der Stimme im Sinne von Versagen, ist Ausdruck der negativen Gefühle.

19.5.4.2. Einfachmarkierung mit *fragile*

Wenn diese Stimmqualität nicht habituelles akustisches Merkmal eines Sprechers ist, so muß ihre Bedeutung auf paralinguistischer Ebene mit negativen Gefühlen wie Angst, Schrecken und Traurigkeit verbunden werden. So auch in MC 104, wo die Figur der Mary Pereira sichtlich betroffen von dem „ensuing rage [...]“ und den an sie gerichteten Verwürfen D’Costas berichtet.

Der Autor hätte an dieser Stelle auch auf eine weniger metaphorische Klangbeschreibung wie **cracked** oder **quivering** zurückgreifen können, doch sind es gerade die ungewöhnlichen Stimmbeschreibungen, die die Poetizität eines Textes erhöhen.

In a	fragile	voice	Mary Pereira describes the ensuing rage of Joseph D’Costa, who told her, ‘You don’t know nothing, Mary, the air comes from the north now, and it’s full of dying. [...]’	MC 104
------	----------------	-------	--	--------

19.5.5. Materieller Besitz

Das stimmbeschreibende Label **rich** stellt ebenfalls eine metaphorische Übertragung dar, wobei die Kollokation mit *voice* fest im Sprachgebrauch verankert ist, was die ausführlichen Definitionstexte der Wörterbücher zeigen, die die akustische Umsetzung dieses Labels betonen.

19.5.5.1. *rich*

	OED	DCE	ALD
rich	Of musical sounds: Full and mellow in tone	WEALTHY someone who is rich has a lot of money and valuable possessions SOUND a rich sound is low and pleasant <i>the rich tone of a cello</i> <i>He laughed with a rich, throaty chuckle.</i>	having much money or property; wealthy (of colours, sounds or smells) pleasantly deep, full, mellow or strong 2000 with a lot of money : 1 having a lot of money or property (of colours, sounds, smells and tastes) strong or deep ; very beautiful or pleasing

Auch das Adjektiv **rich** erscheint in seiner Primärbedeutung „materieller Besitz“ in einem Antonymenpaar mit **poor**.⁸⁰ Wie bei **dry** und **wet** geht bei der Bedeutungsübertragung ein Pol, in diesem Fall **poor** mit der Intensität [I-], verloren.

⁸⁰ Vgl. Aarts/Calbert, 34: HPRIM [+STA, +PH, -DIM] und LPRIM [e property]: rich, poor, wealthy

In der metaphorischen Übertragung auf die Stimme wird **rich** durch die Marker [deep]⁸¹, [full], [mellow] und [strong], sowie durch eine positive Wertung [very beautiful] und [pleasing] gekennzeichnet. In der deutschen Übersetzung erscheint **rich voice** als „volle Stimme“ (Collins), aus der sich die vorhandene Klangfülle noch leichter ableiten läßt. Diese Klangfülle wird durch eine Weitung des Vokaltrakts erreicht, denn der Kehlkopf sitzt bei der Produktion einer solchen Stimmqualität tief und die Muskeln des Vokaltraktes sind so entspannt, daß die maximale Weite erreicht wird⁸². Die Primärbedeutung „über viel Geld verfügen“ verschiebt sich demnach hin zu der Paraphrase „Stimme, die über Klangfülle verfügt“, so daß die Intensität [I+] sowohl für die primäre als auch für die übertragene Bedeutung gilt. Schematisch betrachtet findet folgende metaphorische Extension des Adjektivs **rich** statt: **rich** [materieller Besitz] [I+] > [akustisch] [deep, full, mellow, strong] [I+] mit [Ev+]

19.5.5.2. Zweifachmarkierung mit *rich*

Das Label **rich** tritt in den Korpustexten nur in Zweifachkombinationen auf. Im ersten Beispiel wird der metaphorische Stimmklang mit einer Charaktereigenschaft **confident** kombiniert. Eine **rich voice** kann dabei als Charakteristikum einer selbstbewußten Person⁸³ angesehen werden, welches als Label **confident** auf die Stimme übertragen wird.⁸⁴

There was another brief delay, then a	rich,	confident	voice	came clearly over the line: ‘This is Caton.’ Dixon gave his name and that of his College. For some reason, the richness and confidence of the other voice waned sharply .	LJ 193/94
---------------------------------------	--------------	------------------	-------	--	--------------

Die Kombination von **rich** und **young** hingegen zeigt keine direkte semantische Verknüpfung. **Young** ist ein identifizierendes Sprecherlabel, das lediglich eine Angabe zum

⁸¹ Laver ordnet **rich** unter *pitch range* ein, auch er sieht hier einen Hinweis auf die Tonhöhe.

⁸² Das Label *rich* steht ebenfalls unter *laryngeal setting*, was zeigt, dass Laver genau die Stellung des Kahlkopfes und die daraus resultierende oben beschriebene Weite des Kehlräume für *rich* ansetzt. Außerdem beinhaltet das Label auch für ihn *metaphorical reference*.

⁸³ Vgl. dazu Scherer/London/Wolf, „The Voice of Confidence“, 40, Table 5: Aus den Untersuchungsergebnissen läßt sich schließen, daß, neben flüssigen, lauten und deutlichem Sprechen, die Merkmale „expressive voice“, „pleasant voice“ und „melodic voice“ zur Bewertung einer Stimme als **confident** beitragen. Die Wertung [pleasant] der Wörterbücher findet hier also Bestätigung. Zudem kann man hier erkennen, daß auch die Stimmmodulation „melodious“ eine wichtige Rolle bei der Beurteilung spielt, und im Rückschluß darauf für **rich** auch der Marker [melodious] gesetzt werden kann.

⁸⁴ Vgl. zum Kontext dieser Szene aus *Lucky Jim* auch das Kapitel „Einstellung und Stimmung des Sprechers“.

Alter der Sprecherin bzw. Sängerin in TRN 196 macht. Der Leser weiß bereits, daß es sich bei Sophie in Lessings Kurzgeschichte *To Room Nineteen* um ein das junge Au-Pair-Mädchen der Familie handelt, so daß die Angabe **young** hier eigentlich redundant erscheint⁸⁵. Da aber die Mutter der Familie, die sich in einer schweren Depression befindet, diese **rich young voice** wahrnimmt, hat **young** hier nicht mehr die identifizierende Funktion, sondern sie steht für „Jungsein“, mit dem Lebensfreude und Glücklichkeit assoziiert wird. In Sophies Stimme nimmt die Figur also eine psychische Grundverfassung wahr, die ihrer eigenen diametral entgegengesetzt ist.

Zudem kann zu dieser Kombination noch erwähnt werden, daß eine **young voice** über eine höhere Klangfülle verfügen kann als die Stimme eines älteren Menschen, denn die „allmähliche Verknöcherung der Kehlkopfknorpel“ und die „erhebliche Minderung der Gesamtelastizität des Kehlkopfes“ führt unter anderem zur „Abnahme der Stimmstärke [und] Minderung der Resonanz“⁸⁶.

It was a sensation that should have been frightening: to sit at her own bedroom window, listening to Sophie's	rich	young	voice	sing German nursery songs to her child [...]	TRNI 196
---	-------------	--------------	-------	--	----------

In der folgenden Szene aus Williams *The Glass Menagerie* erinnert sich Amanda wehmütig und schwärmerisch an ihre Jugendzeit. Die positiven Emotionen, die heraufbeschwört werden, aber auch das Unwiederbringliche der Vergangenheit manifestieren sich in ihrer Stimme, die als **rich and elegiac** bezeichnet wird. Diese oxymoronartige Kombination von JOY und SADNESS wird eine Schauspielerin an diese Stelle wohl durch eine tiefe, melodiose Stimme andeuten, die auch behaucht sein kann, um den Aspekt der Sehnsucht zu kommunizieren.

Sehr eingängig zeigt dieses Beispiel zudem die Kombination von Stimmangabe mit anderen nonverbalen Kommunikationssignalen, denn das Heben der Augen und das Glühen des Gesichts sind ebenso wie die Stimme Zeichen einer sehr intensiven Gefühlsbewegung. Es sind in dieser Szene nicht so sehr Amandas Worte – sie erinnert an ihre „callers“ (GM 19) der Jugendzeit – als vielmehr ihre Stimme, die einen tiefen Einblick in Psychologie der Figur gestattet, die durch Realitätsflucht geprägt ist.

⁸⁵ Anders als bei Stimmen, die dem Erstauftreten einer Figur vorangehen und die durch Angaben wie **old**, **young**, **male** oder **female** wirklich eine identifizierende Funktion haben.

⁸⁶ Habermann, 148/49.

[TOM <i>motions for music and a spot of light on AMANDA. Her eyes lift, her face glows, her voice becomes</i>	rich	and	elegiac	Screen Legend : 'Où sont les neiges'] There was young Champ Laughlin who later became vice-president of the Delta Planters Bank. [...]	GM 19
---	-------------	------------	----------------	---	-------

19.5.6. Dimensionsadjektive

Bedeutungsübertragung auf den akustischen Bereich findet auch aus dem Bereich dimensionsbeschreibender Adjektive statt. In der Klassifikation von Aarts/Calbert stehen diese unter den HPRIM [+STA, +PH, +DIM]. Die Untergruppierungen gehen dabei auf die verschiedenen Möglichkeiten der räumlichen Ausdehnung – ein-, zwei- und dreidimensionale, sowie horizontale und vertikale – ein.⁸⁷ Zu dieser Gruppe gehören die Labels **big**, **huge**, **small**, **little**, **thin**.

19.5.6.1. *big/huge* und *small/little*

	OED	DCE	ALD
big	Of great size, bulk, or extent; large. Full in voice or sound, loud. to speak or talk big: to speak or talk loudly, or with full voice.	of more than average size or amount kein Eintrag mit <i>voice</i>	large in size, extent or intensity 2000 large in size, degree, amount, etc. kein Eintrag zu <i>voice</i>

⁸⁷ In der Auflistung sind nicht alle Adjektive erwähnt, die in den Korpustexten als Stimmlabels eingesetzt werden, **little**, **thin** und **thick** fehlen. Unter [e dim 3] fallen die Labels **big**, **huge** und [e dim 2] steht **small**. Allerdings ist die Trennung in dreidimensionale Ausdehnung von **big** und **huge** und zweidimensionale Ausdehnung von **small** nicht ganz logisch, denn **small** steht ja als Antonym zu den beiden Labels, so daß es ebenfalls auf alle drei Dimensionen verweist. Vgl. hierzu auch Leisi, *Der Wortinhalt*, 86: „In der gleichen Weise können wir ein Dimensionsadjektiv skalar nennen, wenn es Ausdehnung des Bezeichneten in einer beliebigen, vektoriell, wenn es Ausdehnung in einer bestimmten Richtung als Bedingung hat. Genau genommen ist nun keines dieser Dimensionsadjektiva in allen seinen Anwendungsmöglichkeiten völlig skalar. Am ehesten ist noch *groß* mit seinem Gegenstück *klein* als skalar zu bezeichnen. Damit ein Gegenstand *groß* genannt werden kann, ist es normalerweise nötig, daß er in allen drei Dimensionen eine relativ beträchtliche Ausdehnung aufweist. Da es sich also um mehrdimensionale (im allgemeinen um dreidimensionale) Ausdehnung handelt, besteht auch keine vorgeschriebene Dimensionsausrichtung. Mit einer Ausnahme: groß ist, im Gegensatz zu seinem sonstigen Inhalt, e i ndimensional, wenn es vom Menschen gebraucht wird, und zwar bezieht es sich dann ausschließlich auf die Vertikaldimension. Englisch *big* dagegen hat beim Menschen entweder alle drei Dimensionen (entsprechend: *groß + dick*) oder die beiden Horizontaldimensionen (entsprechend: *dick*) zur Bedingung.“ Leisis Ausführungen zu folge, müßte für **big** auch die Alternative [e dim 3] stehen.

huge	Very great, large, or big; immense, enormous, vast. Of persons in reference to their actions or attributes: Of very great power , rank, possessions, capabilities, etc.	extremely large in size, amount, or degree Synonym enormous kein Eintrag mit <i>voice</i>	2000 kein Eintrag zu <i>voice</i> extremely large in size or amount; great in degree
small	Of relatively little girth or circumference in comparison with length; not thick, stout, or fleshy; slender, thin. Of sound or the voice : Gentle, low, soft : of little power or strength; not loud, harsh, or rough.	not large in size or amount a small voice is quiet and soft	2000 not large in size , number, degree, amount, etc: <i>'I don't agree,' he said in a small (= quiet) voice.</i>
little		small in size kein Eintrag mit <i>voice</i>	2000 not big; small; smaller than others kein Eintrag mit <i>voice</i>

Die Dimension der räumlichen Ausdehnung der Primärbedeutung steht bei diesen Labels immer für ein mehr oder weniger an Lautstärke, Tonhöhe oder Klangfülle. Ist die Intensität eines Dimensionaladjektivs wie **big** dabei mit [I+] markiert, so sind auch die akustischen Parameter im oberen Bereich anzusetzen, also [loud] und [full], wobei letztere Angabe für die große Klangfülle steht, die durch die Weite des Resonanzraums bei der Produktion dieser Stimmen entsteht.⁸⁸ Das Label hat hier Ähnlichkeit mit dem Label **sonorous**. Allerdings fehlt **big** die eindeutig positive Konnotation von **sonorous**.

Zu **big** steht als Antonym **small**, das als Dimensionsadjektiv mit [I-] gekennzeichnet wird, und auf der akustischen Ebene mit den entgegengesetzten Parametern [quiet] und [soft] ausgestattet sind.⁸⁹ Zu den Labels **huge** und **little** verzeichnen die Wörterbücher keinen Eintrag mit der Kollokation *voice*, doch können sie als Synonyme zu **big** bzw. **small** gewertet werden, so daß hier ein jeweils doppelt besetztes Antonymenpaar **big/huge** vs. **small/little** entsteht.

Im OED trägt **huge** im übertragenen Sinn (Of persons in reference to their actions and attributes) unter anderem den Marker [great power]. Daraus läßt sich für die Wahrnehmung und Bewertung der Stimme schließen, daß eine Person mit dieser Stimmqualität als mächtig und beeindruckend empfunden wird.

⁸⁸ Für Laver scheint nur der erste Aspekt eine Rolle zu spielen, denn er reiht **big** unter *loudness range*, aber nicht unter *laryngeal setting* ein.

⁸⁹ Laver listet **small** unter *loudness-range*

19.5.6.2. Einfachmarkierung mit **big/huge** und **small/little**

Als Beispiel für **big** wird hier eine nichtfiktionale Stimmbeschreibung herangezogen. Die Stimme der amerikanischen Sängerin Gayle Tufts wird auf dem Cover ihrer CD „Absolutely Unterwegs“ mit dem Slogan „The Big Voice“ beschrieben⁹⁰. Da sie sowohl über eine laute als auch eine klangvolle, kräftige Stimme verfügt, können die beiden Marker [loud] und [full] bestätigt werden.

The	Big	Voice	Gayle Tufts
-----	------------	-------	-------------

Als fiktionales Beispiel für **huge** kann nochmals GARP 549 herangezogen werden, das in der Kombination mit **booming** bereits als Klanglabel der Gruppe III besprochen wurde, und in dem der OED- Marker [great power] anklingt.

Ellen took to giving poetry readings with Roberta Musdoon, who had a	huge	booming	voice	GARP 549
--	-------------	----------------	-------	----------

In BA 385 wird **small** mit einer Erklärung der Stimmqualität versehen. Die Sprecherin gibt zu, nicht in der Lage gewesen zu sein, nach dem Tode ihres Vaters nach dessen Testament zu suchen, und diese Aufgabe der Haushälterin Reenie überlassen zu haben. Es scheint, daß ihr dieses Eingeständnis emotionaler Schwäche gegenüber ihrer Schwester, der Ich-Erzählerin des Romans, so unangenehm ist, daß sie nur sehr leise auf ihre Frage antwortet. Die Stimme sagt an dieser Stelle also mehr über die Beweggründe und Emotionen der Figur aus, als die Wortebene.

“Did he leave anything – any letter, an note?” “No.” “Did you look?” “Reenie looked,”	said Laura in a	small	voice;	which meant that she herself hadn’t been up to it.	BA 385
--	-----------------	--------------	--------	--	--------

⁹⁰ Der Klappentext enthält zudem noch eine weitere Stimmbeschreibung, die zeigt, daß Stimme nicht nur in literarischen Texten eine Rolle spielt: „Gayle Tufts *muß* singen. Das macht sie zur wirklichen Sängerin. A big girl with a big voice: In den Blues kann sie sich schmeißen, als wäre ihr Großvater Baumwollpflücker gewesen, und schon im nächsten Song beschlägt ihre Stimme ganz wehmütig, wird fragil und verletzlich, so daß man auf der Stelle einen Martini-Cocktail für sie ordern möchte.“

In JLC 87 wird die **small voice** von der Sprecherin bewußt als Kommunikationstaktik eingesetzt, um Gehorsam gegenüber ihrer Mutter vorzuspielen, aber vor allem, um nicht durch ihren Wunsch eine Situation heraufzubeschwören, in der sie dem Willen der Mutter eindeutig unterliegen wird.⁹¹ Dies zeigt, daß eine reduzierte Lautstärke als Zeichen der Unterordnung gelten kann, weshalb es auch als akustischer Parameter von Labels wie **meek** oder **reverent** angesetzt wird, die die Machtstrukturen von Gesprächspartnern verdeutlichen. Allerdings wäre auch eine andere Interpretation möglich, nach der die **small voice** als Zeichen von SADNESS über die Situation gelesen werden kann.

A man who watched me play in the park suggested that my mother allow me to play in local chess tournaments. My mother smiled graciously, an answer that meant nothing. I desperately wanted to go, but I bit back my tongue. I knew she would not let me play among strangers. So as we walked home I said in a	small	voice	that I didn't want to play in the local tournament. They would have American rules. If I lost, I would bring shame on my family.	JLC 87
---	--------------	-------	--	-----------

Den gleichen pragmatischen Effekt versucht die Stimme in AG 403 zu erzielen, denn auch das stark emotionale, fast flehentliche Bitten setzt eine Zurücknahme des eigenen Egos voraus, und wird hier durch **small** mit einer reduzierten Lautstärke gekennzeichnet.

The	little	voice	is pleading now.	AG 403
-----	---------------	-------	-------------------------	--------

Die paralinguistische Bedeutung SADNESS scheint hingegen das Korpusbeispiel MRRIP 79 zu zeigen, bei dem die **small voice** die Niedergeschlagenheit des Sprechers, die sich bereits in seinen Worten „I want to die“ manifestiert.

'No.' The first drops of the evening rain fell on his head. There was a rumble of thunder. Hostility from above, too. 'I want to die,' said Tom in a	small	voice.	MRRIP 79
--	--------------	--------	-------------

Die letzten Beispiele decken auf, daß die Bedeutung von Stimmlabels immer kontextabhängig ist. Die Wörterbuchdefinitionen legen im Falle von **small** (**little** kann hier wieder identisch betrachtet werden) lediglich einige grobe akustische Parameter fest, die paralinguistisch-

⁹¹ In dieser Geschichte „Rules of the Game“ aus *The Joy Luck Club* wird ein Mutter-Tochter-Konflikt entworfen. Die Erzählerin ist eine begabte Schachspielerin, die zum Stolz ihrer Mutter innerhalb der Chinesischen Gemeinschaft auch öffentlich in Parks spielt. Als ihr nun der Kontakt mit amerikanischen Spielern im Rahmen von Turnieren angeboten wird, geht sie von einer strikt ablehnenden Haltung ihrer Mutter aus.

pragmatische Ebene, also das, was die Stimmqualität eigentlich bedeutet, ist polysem und muß von Fall zu Fall interpretiert werden.

19.5.6.3. Zweifachmarkierung mit *small*

Daß **small** eine geringe Lautstärke impliziert, zeigt auch die Kombination mit **tired** in BNW 82. Müdigkeit wirkt sich nämlich derart auf die Stimme aus, daß der Ton nicht mehr in normaler Klangfülle und meist mit reduzierter Lautstärke gebildet wird. Allerdings ist **tired** hier in der Bedeutung von Resignation zu lesen, mit dem Bernard in *Brave New World* Leninas Unverständnis begegnet.

Hier steht Bernard, wie an anderen Stellen auch, durch die Stimmdarstellung, die auf seinen grüblerischen, in Ansätzen depressiven Charakter anspielt, in Opposition zur Weltsicht der Mehrheit, die negative Gefühle durch die Einnahme von *soma* unterdrückt. Auch die implizierte Lautstärke steht hier in Kontrast zu der allgemeinen Akustik der fiktiven Gesellschaft, die sich in Stimmen wie **deep resonant** (BNW 28) oder **loud and cheery** (BNW 53) ausdrückt.

When Bernard spoke at last, it was in a	small	tired	voice.	BNW 82
---	--------------	--------------	--------	--------

In BNW 198 wird die Zweifachkombination **small, ingratiating voice** eingesetzt. Das semantisch stärkere Label ist das pragmatische **ingratiating**. Insofern besteht hier eine Parallele zu den Beispielen JLC 87 und AG 403, bei denen die Stimmqualität **small** ebenfalls aus kommunikationsstrategischen Gründen eingesetzt wird.

‘John!’	ventured a	small,	ingratiating	voice	from the bathroom. ‘John!’	BNW 198
---------	------------	---------------	---------------------	-------	----------------------------	------------

19.5.6.4. Komplexe Stimmdarstellung mit *small*

In BA 100 vergleicht die Ich-Erzählerin ihre Stimme mit Stimmen, die durch das Medium Grammophon akustisch verändert werden. Diese Stimmen werden ebenso wie die Stimme der Erzählerin mit den Dimensionsadjektiven **small** und **thin** beschrieben, die beide für geringe Lautstärke und wenig Klangfülle stehen. Zudem empfindet der Hörer Grammophonstimmen so als ob eine räumliche Distanz zwischen Schallquelle und Hörer bestünde, so daß die Stimmen auch als **faraway** betrachtet werden können. Die vierte Markierung **something you could turn off with a finger** bezieht sich auf die Möglichkeit, die Stimme durch das Abschalten des Grammophons zu „beenden“.

In bezug auf die Erzählerin unterstreicht diese Passage jedoch nochmals die zuvor genannten Stimmqualitäten und zeigt zudem, daß sie über wenig Selbstbewußtsein verfügt, daß also ein geringer Einfluß von anderen Menschen genügt, um sie zum Schweigen zu bringen. Diese Interpretation steht im Einklang mit der Gesamtkonzeption der Ich-Erzählerin in *The Blind Assassin*, deren Lebensrückblick eine Vielzahl von Fehlentscheidungen aufdeckt, die auf ihre mangelnde Selbstbehauptung zurückzuführen sind. Oberflächlich betrachtet scheint die Stimmangabe ein reines Klangphänomen wiederzugeben, im Romankontext versteckt sich dahinter aber ein Hinweis auf elementare Charaktermerkmale der Figur.

My own voice sounds to me like the voice that sometimes comes out of it [gramophone]:	small	and	thin	and	faraway;	something you could turn off with a finger	BA 100
---	--------------	-----	-------------	-----	-----------------	---	-----------

19.5.6.5. *thin*

	OED	DCE	ALD
thin	<p>Having relatively little extension between opposite surfaces; of little thickness or depth. Opposed to THICK</p> <p>Of sound: Wanting fullness, volume, or depth; weak and high-pitched; shrill and feeble.</p>	<p>if something is thin, there is only a small distance between its two opposite sides or surfaces</p> <p>opposite thick</p> <p>a thin voice or sound is high and unpleasant to listen to</p>	<p>having opposite surfaces relatively close together; of small diameter</p> <p>2000 not thick: having a smaller distance between opposite sides or surfaces than other similar objects or than normal sound: (<i>disapproving</i>) high and weak: <i>Her thin voice trailed off into silence.</i></p>

Die Dimensionsadjektive **thick** und **thin** sind ebenfalls antonym, allerdings stehen sie in der übertragenen akustischen Bedeutung nicht so klar in Opposition wie dies bei **big** und **small** der Fall ist. **Thick** wurde aufgrund seiner Ähnlichkeit zu Labels wie **rough**, **hoarse** und **throaty** zu den Klanglabels der Gruppe II gezählt, was die Marker [deep], [hoarse], [husky], [guttural], [throaty] nahelegen. Das Antonym **thin** wird hingegen durch die Marker [high], [weak] bzw. durch [not full], [not loud], [not deep] gekennzeichnet. Das OED verzeichnet zudem [shrill], doch erscheint diese Zuordnung nicht besonders einleuchtend, da sich die Klanglabels der Gruppe I durch eine hohe Lautstärke auszeichnen, ohne die der unangenehme Stimmefekt nicht möglich wäre. Dies steht aber in Kontrast zu [not full] und [not loud]. Als **thin** wird demnach eine Stimme mit normabweichender Tonhöhe, geringer Lautstärke und geringer Klangfülle bezeichnet.

Der Effekt auf den Hörer ist aber wie bei **thick** mit [unpleasant] markiert. Die ursprüngliche Opposition der Dimensionsadjektive wird auf der lautlichen Ebene durch [deep] vs. [high] weitergeführt.

Das Label **thin** ist ganz ähnlich wie **small** und **little** zu verstehen, man könnte die Labels sogar in einer gemeinsamen Gruppe einordnen. Die semantische Verwandtschaft zeigt auch das oben zitierte Beispiel BA 100, bei dem **small** zusammen mit **thin** auftritt. Allerdings tritt bei **thin** noch das Merkmal [high] hinzu, das den anderen Labels fehlt, zudem wird die Wirkung, zumindest wenn **thin** habituelles Kennzeichen einer Stimme ist, als [unpleasant] empfunden.

19.5.6.6. Einfachmarkierung mit *thin*

Die **thin voice** des Sprechers in BACH 91, die ja schon sehr leise und klangarm ist, versagt dem Sprecher schließlich ganz, was durch **died out** gekennzeichnet wird. Dieses Wegbrechen der Stimme wird bereits in der Objektsprache durch die Auslassungspunkte markiert. Der Sprecher reagiert in dieser Textstelle auf die versteckt vorwurfsvolle Frage Fergussons, „did you never think of getting married?“, und merkt im Laufe des Sprechens, daß er mit pseudo-wissenschaftlichen, gestelzten Argumenten arbeitet, die aber seine eigentlichen Beweggründe nur überdecken sollen. Die Rede nimmt an dieser Stelle eher eine komische Note an.

Das Wegbrechen der Stimme ist aber auch typisch für die Figur Patrick Seton in *The Bachelors*, der als unsicherer Mensch mit einer generell leisen Stimme gezeichnet ist, so daß dieser Textbeleg in Kohäsion zu anderen Stimmarkierungen steht.⁹²

<p>‘Tell me, Patrick,’ said big Fergusson, ‘did you never think of getting married? It might have made a man of you. It might have kept you straight.’</p> <p>‘I’ve always believed in free love. I’ve never believed in marriage,’ Patrick murmured. ‘Why should man-made laws...’ Fergusson tilted back his chair and heard him out: man-made laws, suppression of the individual, relics of the Victorian era. ... Patrick’s</p>	thin	voice	died out	‘... and all repression of freedom of expression and self-fulfilment. ...’ It sounded good-class reading-stuff.	BACH 91
---	-------------	-------	-----------------	---	------------

19.5.6.7. Zweifachmarkierung mit *thin*

Sehr häufig tritt **thin** zusammen mit einem zweiten Label auf. In CP 109 steht **thin** in Verbindung mit dem Label **nasal**, das die Produktionsweise der Stimmqualität, d.h. die Absenkung des Gaumensegels und das Ausströmen der Luft durch die Nasenhöhle beschreibt. Da eine nasale Stimme nie über die gleiche Klangfülle verfügen kann, wie eine normal gebildete Stimme, wird das Label durch **thin** semantisch ergänzt, da **thin** eben für eine Stimme mit den Markern [wanting fullness, volume or depht], [week] und [feeble] steht.

Daneben werden sowohl dünne als auch nasale Stimmen in der Regel als unangenehm empfunden. Da es sich hier um die Markierung einer habituellen Männerstimme handelt, bei dem die Abweichung von der tieferen Stimmlage besonders auffällig ist, muß man davon ausgehen, daß der Leser allein aufgrund ihrer Stimme eine Antipathie gegenüber der Figur entwickeln soll. Sowohl Stimmqualität als auch das verbale Verhalten Ringbaums gegenüber einer Studentin vermitteln das Bild eines arrogant-sarkastischen Charakters. Allerdings muß man einräumen, daß die Nasalität auch ein phonetisches Merkmal des amerikanischen Sprechers sein kann, der hier in *Changing Places* auftritt.

⁹² Vgl. hierzu die Stimmbeispiele im Kapitel „Grundparameter in Einfach- und Mehrfachmarkierung“.

Ringbaum's	thin	nasal	voice	floated out into the corridor: 'You seem to confuse the words satire and satyr in your paper, Miss Lennox. A satire is a species of poem; a satyr is a lecherous creature, half man, half goat, who spends his time chasing nymphs.'	CP 109
------------	-------------	--------------	-------	--	-----------

In MC 290 wird die Stimme des Vaters, der seinen, seiner Meinung nach zu weichlichen, bettnässenden Sohn mit den Worten „Pimp! Woman!“ und „Coward! Homosexual! Hindu!“ beschimpft als **thin sharp voice** markiert. Durch die Kombination mit **shrill** werden bei **thin** die Komponenten [shrill] und [high-pitched] hervorgerufen, da sie ebenfalls in **sharp** enthalten sind. Die Lautstärkekomponente kann hier nicht hereinspielen, da man für **thin** mit den Markern [wanting in volume] und [feeble] ja eine reduzierte Lautstärke ansetzt, während man **sharp** eher als [loud] (DCE) bezeichnet. Nimmt man alle in den Definitionen enthaltenen Marker, so entsteht im Bereich der Lautstärke zwischen **thin** und **sharp** eine Opposition.

Dem Autor geht es an dieser Stelle jedoch nicht um eine exakte Zuordnung von Label und dessen realer lautlicher Ausprägung, sondern darum, mit der Stimmbeschreibung den Sprecher in der Situation und darüber hinaus zu charakterisieren. Sowohl durch die Worte in der Objektsprache als auch durch die Qualität seiner Stimme wird der Vater hier als verständnislos und hart und für den Leser letztlich als unsympathisch gezeichnet.

'Pimp! Woman!' followed Zafar out of the dining-chamber, in his father's	thin	sharp	voice;	'Coward! Homosexual! Hindu! leaped from PUNCHINELLO-face to chase his son up the stairs...	MC 290
--	-------------	--------------	--------	--	-----------

Diese Stimmcharakterisierung nimmt dabei anaphorisch Bezug auf MC 286, in dem Rusdie die Stimme derselben Figur bereits durch **thin** markiert hat. Die Normabweichung, die vor allem als Stimme eines Generals ungewöhnlich wirkt, wird hier durch die Postmodifikation **which squeezes between his nose and chin** unterstrichen, die eine krampfhaft, unentspannte Stimmproduktion suggerieren, und damit auch auf die ebenso gespannte Haltung der Figur hinweisen.

General Zulfikar flung his peaked cap in the air. 'Damn marvellous!' he cried in the	thin	voice	which squeezes between his nose and chin,	'The old lady can smell the mines!'	MC 286
--	-------------	-------	--	-------------------------------------	-----------

Schließlich wird die Stimme Zulfikars an einer weiteren Romanstelle durch **thin** markiert. Die Textstelle MC 336 vergleicht die Stimmqualität **thin** mit der Qualität einer **razor-blade**. Die dimensionale Grundbedeutung von **thin** findet in der räumlichen Ausdehnung der Rasier-

klinge eine Entsprechung, d.h. die Dünne des Objekts entspricht der Grundbedeutung des Adjektivs **thin**. Der Vergleich der Stimme mit einer Rasierklinge ist aber auch in Verbindung zum Label **sharp** in MC 290 zu lesen, und suggeriert zudem unterschwellig, wie verletzend die Figur aufgrund ihres harten und unnachgiebigen Charakters wirkt. Diese emphatische dreifache Stimmbeschreibung dient also nur oberflächlich der Klangwiedergabe und ist letztlich in ihrer Funktion als Ausdruck des Sprechercharakters zu lesen.

An diesem Beispiel fällt nochmals auf, daß die dünne Stimmqualität einem General zugesprochen wird. Daraus ergibt sich ein Kontrast, denn in der Regel werden Befehle nicht mit einer **thin voice** gegeben, da diese ja eine geringe Lautstärke impliziert, eine Kommandostimme aber immer mit hoher Lautstärke assoziiert wird. Die Figur weicht hier also von der sprecheradequaten Stimmnorm ab.

Which Punch-faced General,	with a voice as	thin	as a	razor-blade,	commanded the phantom troops?	MC 336
----------------------------	-----------------	-------------	------	---------------------	-------------------------------	--------

Eine ungewöhnliche positive Wertung erhält **thin** in Kombination mit **cultivated**. Hier wird die Lautstärkekomponente von **thin** betont, und das leise Sprechen als Zeichen einer kultivierten Stimme angesehen.⁹³ Da es sich um eine „another quite different voice“ handelt, steht diese Stimme zudem in Kontrast zu der vorher sprechenden Stimme. Allerdings spricht auch die **thin cultivated voice** keineswegs über Themen, die der Stimmqualität angemessen erscheinen, sondern zeigt durch den makabren Reim „[...] here comes a chopper to chop off your head!“ die Grausamkeit, die „Un-Kultur“, des totalen Überwachungsstaates in *Nineteen Eighty-Four*, so daß die Diskrepanz zwischen Stimme und Inhalt in gewisser Weise eine Schein-Sein-Thematik beinhaltet.

“You may as well say good-by,” said the voice. And then another quite different voice, a	thin	cultivated	voice	which Winston had the impression of having heard before, struck in “And by the way, while we are on the subject, <i>Here comes a candle to light you to bed, here comes a chopper to chop off your head!</i> ”	NEF 169
--	-------------	-------------------	-------	--	---------

⁹³ Vgl. hierzu auch das Korpusbeispiel THER 11: „**soft cultured** voices“ im Kapitel „Sprecherbezogene Angaben“

19.5.6.8. Komplexe Stimmbeschreibungen mit *thin*

In GM 70 wird die Zweifachmarkierung **thin and breathless** durch den Vergleich **as though she has just run up a steep light of stairs** ergänzt, der erläutert, wie es normalerweise zu dem genannten Stimmklang kommen kann. Sowohl **thin** als auch **breathless** suggerieren eine Stimmqualität, bei der die Stimmlippen und die Klangmodifikation im Vokaltrakt nicht zu einer vollen, normal lauten Stimmbildung führen. So eine Stimme ist typisch nach körperlicher Anstrengung, wie das im Beispiel genannte Heraufrennen der Treppe. Zwischen Stimmklang und Ursache besteht also ein logischer Zusammenhang.

Die Stimmqualität bringt in diesem Textausschnitt aus *The Glass Menagerie* die „paralysing shyness“ der Sprecherin Laura, ihre Unsicherheit und Angespanntheit, die sich fast in einen Angstzustand zuspitzt, gut zum Ausdruck. Der Vergleich steht für den Leser also nur als Möglichkeit, die Stimmqualität aufgrund seines Weltwissens zu entschlüsseln. Die paralinguistische Bedeutung und die inhärente Figurencharakterisierung müssen jedoch interpretiert werden.

<i>In her first speeches in this scene, before JIM'S warmth overcomes her paralysing shyness, LAURA'S voice is</i>	thin	<i>and</i>	breathless	as though she has just run up a steep light of stairs. [...]	GM 70
--	-------------	------------	-------------------	---	----------

In AG 399 ist das Label **thin** in eine Fünffachkombination eingebettet. Die Stimme ist also nicht nur durch geringe Lautstärke und wenig Klangfülle gekennzeichnet, sondern durch **wavering** wird zudem die Unstetigkeit der Stimme, die unkontrollierte Tonhöhenbewegung, bezeichnet.

Das Label **watery** führt auf eine höhere metaphorische Ebene. Dahinter steht wohl der Vergleich der Schallwellen mit den Wellen des Wassers, also ein weiterer Hinweis auf den Tonhöhenverlauf. Es könnte aber auch die Komponente [wanting in fullness, volume or depth] verstärkt werden, geht man von der Bedeutung „wässrig“ aus. Dies bedeutet, daß die Stimme wie eine Flüssigkeit „wässrig“ und „verdünnt“ erscheint, also nicht über die normale Dichte bzw. Klangfülle verfügt.

Den drei Labels folgt mit dem kontrastiven Konjunktion *but* angeschlossen ihre Relativierung, denn obwohl die Stimme **thin, wavering, watery** ist, ist sie doch **fully present, fully alert**. Für die Interpretation ist zu beachten, daß hier die Stimme einer hypnotisierten Frau beschrieben wird, die sich akustisch in dem Trancezustand verändert, die

aber dennoch klar wahrnehmbar ist und durch **fully alert** trotz dieses Zustandes ein klares Bewußtsein suggeriert.

Insgesamt fällt die Interpretation dieser Stimmbeschreibung schwer. Wahrscheinlich liegt es aber gerade in der Absicht der Autorin, hier etwas Unbestimmtes, Vages und damit Geheimnisvolles in die Figurenstimme zu legen, mit dem die befremdliche Atmosphäre der Hypnose-Sitzung unterstrichen wird.

“Relations, Doctor? What do you mean?” The voice is	thin,	wavering,	watery;	but	fully present, fully alert.	AG 399
---	--------------	------------------	----------------	-----	------------------------------------	--------

Auf AG 399 rekurriert das folgende Beispiel, in dem ebenfalls das Label **thin** auftritt. Die Kombination mit **new** zeigt lediglich an, daß unter der Hypnose eine Veränderung von Graces Stimme stattgefunden hat. Durch solche Wiederholungen versuchen Autoren dem Leser Klänge und Atmosphären stärker vor Augen zu führen und so den Effekt zu intensivieren.

“Yes,” says Grace in her	new,	thin	voice.	“Along the hallway, lift the trapdoor; go down the cellar stairs. [...]”	AG 401
--------------------------	-------------	-------------	--------	--	--------

20. „Echte“ Metaphern und Vergleiche

Während die oben erläuterten Beispiele weitgehend zu den konventionalisierten Metaphern gezählt werden können – abhängig davon, wie fest sie in der Alltagssprache verankert sind – liefern die Texte auch Beispiele, in denen die Verbindung zwischen optischer, taktiler, olfaktorischer und akustischer Ebene weniger gewöhnlich erscheinen. Hier kann man von echten Metaphern sprechen, die den Zweck erfüllen, die Poetizität eines Textes zu steigern. In den Bereich der Metaphorik fallen auch Analogien zwischen der Stimme und dem Klang von Instrumenten, verschiedenen Metallen und Tierstimmen, sowie synästhetische Metaphern aus dem taktilen Bereich, bei dem die Stimme mit der Qualität von Stoffen verglichen wird.

Die expliziten Vergleiche, die zur Stimmcharakterisierung eingesetzt werden, sind zahlreichen Themenbereichen entnommen und schließen zusammen mit den konzeptuellen Metaphern den Themenkomplex ab.

Während viele Stimmbeschreibungen primär den Zweck verfolgen, dem Leser Figureninformationen an die Hand zu geben, erfüllen die metaphorischen und vergleichenden Darstellungen zudem eine „literarische“, ästhetisierende Aufgabe, sie haben also eine „poetic function“¹.

20.1. Optische Metaphern

20.1.1. Farbadjektive

Der Einsatz einer Farbe zur Beschreibung der Stimme kommt im Korpus nur an wenigen Stellen vor. In BABB 35 beschreibt der Sprecher, Babbit, die **tan-colored voice** Laylocks, für den er nur Antipathie empfinden kann.² Zuvor wird Chet Laylock sowohl optisch als auch stimmlich beschrieben: „He had a **tenor voice**, wavy chestnut hair, and a mustache like a camel’s hair brush“ (BABB 34). Eine Verbindung zwischen der Registerangabe **tenor voice** und dem Label **tan-colored** ist durchaus möglich, wenn man die optische Bedeutung – leicht

¹ Poyatos, “Forms and Functions of Nonverbal Communication in the Nove: A New Perspective of the Author-Character-Reader Relationship”. 316

² „Babbit disapproved of Laylock, who sang in choirs and was merry at home over games and Hearts and Old Maid.“ (BABB 34). Der etwas naive, leutselige Charakter Laylocks zeigt sich auch in dem Versuch, Babbit von der Werbestrategie von Gedichten zu überzeugen. (ibid.)

bräunliche Farbe – mit der Tonhöhe assoziiert, die bei der Tenorstimme nicht zu tief ist, also dem „leicht“ der Farbbedeutung entspricht.

Das Label kann aber auch als Metapher für den Sprechercharakter angesehen werden. Dabei scheint der Leser Assoziationen zwischen dem Label und Begriffen wie „vital“, „gutgelaunt“ und „enthusiastisch“ zu ziehen, die alle auf die Figur übertragbar sind. BABB 35 ist eines der wenigen Korpusbeispiele, in denen Stimme in der Figuresprache thematisiert wird. Babbitts Unmut über die Stimme Chet Laylocks liegt darin begründet, daß er als „total conformist“³ ihn im Grunde um die oben genannten Charaktereigenschaften und seine Individualität beneidet.

He grumbled to Stanley Graff, “That	tan-colored	voice	of Chat’s gets on my nerves,” [...]	BABB 35
--	--------------------	-------	--	---------

Ein weiteres Beispiel für ein stimmbeschreibendes Farblabel ist POSS 234 zu entnehmen. Die Farbe **grey** bezieht sich hier auf die Reserviertheit und ein gewisses Desinteresse der Sprecherin, das bereits in ihrer Mimik – „impassive stare“ und „face was bland“ – anklingt. Geht man von der allgemeinen Feststellung aus, daß Grau keine „vivid“⁴, sondern eine „neutral color“⁵ ist, so wird in dieser Szene die wenig enthusiastische Haltung der Sprecherin mit Hilfe dieser Farbassoziation beschrieben. Auf der akustischen Ebene wird sich **grey** vor allem in einer monotonen Sprechweise niederschlagen, da eine freundliche, aufgeschlossene Haltung durch melodiose Tonhöhenmodulation ausgedrückt wird.

Beatrice turned her impassive stare on Maud’s eager ivory face, [...]. [...] ‘I don’t know what you’re up to, Dr Bailey. I don’t know if I want to know. You came looking for something and you found it.’ [...] Beatrice Nest’s face was bland and patiently questioning . [...] ‘Was it important?’ asked the	grey	voice,	with no indication of whether the ‘importance’ was scholarly, passionate or cosmic.	POSS 233/34
--	-------------	--------	--	----------------

Ähnlich verhält sich eine **colourless voice**, der jeglicher lebhafter Ausdruck fehlt. Die Stimme ist monoton, nicht moduliert und hat keine Klangfülle. Die Aussage der Sprecherin, die vom Wortsinn her neutral ist, wird aufgrund dieser Stimmqualität als „rebuke“ wahrgenommen.

³ Lewis, Sinclair: *Babbitt* (back cover).

⁴ Bolinger, „Adjective Comparison: A Semantic Scale“, 7

⁵ Bolinger, 8

Nicht nur die Erhöhung der Lautstärke, sondern auch monotones Sprechen können beim Hörer zu einem negativen Eindruck führen.

Das literarische Beispiel ist ein Beleg dafür, daß Tonfall und Stimmqualität in der realen Kommunikation oft mehr Informationen vermitteln können als die Satzaussage selbst. Dabei überlagert die paralinguistische Bedeutung die linguistische, was bedeutet, daß allein die Stimme für die Gesamtbedeutung einer Äußerung ausschlaggebend ist.

“It was a shock for all of us.” Miss Claudia’s voice was	colourless.	Perhaps the words weren’t meant as a rebuke ; they only sounded like one.	OS 246
--	--------------------	--	--------

20.1.2. Komplexere Farbmeteraphorik

Komplexere Farbmeteraphorik zeigen die Beispiele MC 114 und MAID 139. Dabei fällt auf, daß es sich um Textausschnitte aus Romanen von Salman Rushdie und Margaret Atwood handelt, die in Vergleich zu den anderen Korpusautoren, eine extrem bildhafte Ausdrucksweise und einen sehr poetischen Stil verfolgen.⁶

In MC 114 verbinden sich Sprecherhaltung **gentle** und optische Metapher **colour of the evening**. Das Sprecherlabel steht primär für eine freundliche Haltung, die in Zusammenhang mit der Objektsprache „Nothing to worry about [...]“ aber auf einen beruhigenden Ton hinweist. Beruhigend wirkt eine leise, tiefere Stimme, die auch einen Flüsteranteil beinhalten kann. Genau auf diese akustischen Parameter zielt die Metaphorik der Textstellen, denn der Leser assoziiert mit den Farben der Abenddämmerung ein sanftes, langsam dunkler werdendes Licht, das eine Parallele zur leisen und tiefen Stimme schlägt. Durch diese Art der Stimmdarstellung, die auf drei Ebenen – der sprecherbezogenen, der optischen und der evozierten akustischen – angesiedelt ist, wird der Leser mit allen Sinnen angesprochen.⁷

‘I shall see to your Begum personally,’ he says, in	gentle	tones	the colour of the evening ,	‘Nothing to worry about. [...]’	MC 114
---	---------------	-------	------------------------------------	---------------------------------	--------

⁶ Dazu folgen noch zahlreiche Korpusbelege, in denen vor allem Vergleiche zur Stimmdarstellung herangezogen werden.

⁷ An Beispielen wie diesen wird deutlich, daß „[t]o give us the illusion of direct experience, a writer often turns [...] to affective language, and the analogical language of simile and metaphor“ (Leech/Short, 184). Die Metapher dient also nicht nur der Ästhetisierung des Textes, sondern kann den Leser über starke Suggestionen auch in die Erfahrungen und Empfindungen der fiktionalen Figuren hineinziehen.

Das Beispiel MAID 139 verwendet das akustische Label **tonelessly**, das für Ausdruckslosigkeit, d.h. für geringe Tonfülle, und eventuell auch Monotonie und dumpfen Klang steht. Diese Ausdruckslosigkeit zeigt auch die Definition des DCE „a toneless voice does not express any feelings“. Das Label wird mit dem optischen Bereich, der durch **transparent** und **raw egg white** vertreten ist, kombiniert. Dabei steht **transparent** eigentlich in synonymem Relation zu **clear** (vgl. die Definition des DCE), was allerdings nicht mit **tonelessly** übereinstimmt, da man hier eine weniger klare Stimme ansetzen muß. **Transparent** ist hier nicht in der absoluten Bedeutung von „vollkommen durchsichtig“ zu sehen, sondern in Verbindung mit der gelblich gefärbten, aber immer noch durchsichtigen Farbe von Eiweiß. Die Autorin scheint hier auf die Unbestimmtheit von Farbe und Durchsichtigkeit der Substanz anzuspielen – sie ist schließlich nicht wirklich klar –, die der Unbestimmtheit der Stimmqualität entspricht, die keinen Einblick in die Gefühlswelt der Sprecherin zuläßt. So wie das Eiweiß durch Schlieren wie ein Schleier wirkt, so scheidet auch die Stimme der Figur Gefühle hinter dem Schleier der Tonlosigkeit zu verbergen.

Die Interpretation dieser Metapher ist schwieriger als die des vorangehenden Beispiels, da hier das Vergleichsmoment wesentlich unbestimmter und ungewöhnlicher ist als die Farbnuancen der Abenddämmerung mit ihren Assoziationen. Betrachtet man die Stimmangabe im Gesamtkontext von *The Handmaid's Tale*, so ist ihre Bedeutung klar zu erkennen. Die Notwendigkeit, keine Gefühle zu zeigen, „beeinträchtigt“ die Stimmqualität der Sprecherin.⁸

May the Lord open, Janine would have replied,	tonelessly,	in her transparent	voice, her voice of	raw egg white.	MAID 139
---	--------------------	---------------------------	------------------------	-----------------------	-------------

20.2. Stoffmetaphern

Neben erstarrten Metaphern wie **smooth** oder **hard**, die in ihrem Primärsinn die generelle tastbare Beschaffenheit einer Materialoberfläche beschreiben, werden auch Stoffe, wie **silk**, **woll**, **leather** oder **velvet**, für Stimmcharakterisierungen herangezogen. Die daraus resultierenden metaphorischen bzw. komparativen Stimmbeschreibungen sind weniger konventionalisiert als jene aus dem oben untersuchten taktilen Wahrnehmungsbereich. Dies

⁸ Vgl. hierzu auch die Stimmangaben im Kapitel „Figurendarstellung“.

bedeutet, daß diese Stimmbeschreibungen häufig literarischer und poetischer wirken, aber gleichzeitig auch schwieriger zu interpretieren sind.

17.2.1 *silky*

	OED	DCE	ALD
silky	Of speech, manners, etc.: Smooth, pleasing, ingratiating, insinuating.	a silky voice is gentle , and is used especially when trying to persuade someone to do something	(<i>usu approv</i>) soft, fine, smooth , etc like silk (fig) <i>a silky manner, voice</i> 2000 soft, smooth and shiny like silk smooth and gentle : <i>He spoke in a silky tone</i>

Silky bezeichnet dem Primärsinn nach die Qualität eines Stoffes, steht aber auch in Kollokation mit *voice*, was die Definitionen der Lernerwörterbücher zeigen. Eine **silky voice** enthält die akustischen Marker [soft]⁹ und [smooth], wobei letzteres selbst eine Übertragung vom taktilen zum akustischen Kanal darstellt. Akustisch steht **silky** also für eine angenehm modulierte, melodiose Stimme ohne reibende Nebengeräusche.

Zudem werden solche Stimmen als **silky** bezeichnet, die von Hörern als [pleasant] empfunden werden, so daß das Label immer eine positive Wertung beinhaltet. Allerdings besteht auch hier, wie bei **smooth**, eine negative Konnotation, die die OED-Marker [ingratiating] und [insinuating] aufzeigen. Genau wie eine **smooth voice** kann auch eine **silky voice** eine taktisch eingesetzte Stimmqualität sein, um beim Hörer durch die einschmeichelnde Qualität eigene Ziele durchzusetzen. In etwas abgeschwächter Form tritt diese Nuance auch im DCE mit [used when trying to persuade] auf.

Auch hier kann die Übertragung schematisch dargestellt werden: **silky** [taktil] [Stoff]: [soft] [fine] [smooth] > [akustisch]: [soft] [smooth] mit der paralinguistischen Bedeutung [gentle] und der Wertung [Ev+], aber mit der pragmatischen Variante [ingratiating] [insinuating] und der negativen Wertung [Ev-].

⁹ Wobei man hier beachten muß, daß [soft] wohl nicht in der Bedeutung von „leise“ zu verstehen ist, sondern hier wirklich „weich“ bedeutet, das der Stoffqualität entspricht. Es liegt nahe, [soft] bei der Übertragung auf die Stimme im Sinne von [not rough] zu interpretieren, und damit die Abwesenheit von Reibung gemeint ist.

Korpusbeispiele

In SW 274 verbinden sich metaphorische Stimmqualität **silky** und das sprecherbezogene Label **Californian**, das auf den Akzent der Sprecherin verweist. Die Stimmbeschreibung spiegelt hier eine akustische Momentaufnahme, die in realer Telefonkommunikation häufig auftritt, wenn der Gesprächspartner unbekannt ist. Da die Kommunikation beim Telefonieren auf einen einzigen Wahrnehmungskanal reduziert ist, reagiert der Hörer ungleich sensibler auf die Stimme des Gesprächspartners. Im Beispiel ist die Reaktion positiv, der Marker [pleasant] ist aktiviert, eine pragmatische, täuschende Absicht ist dem Kontext nicht zu entnehmen. Die angenehme Stimmqualität scheint aber typisch für Sekretärinnen oder Rezeptionistinnen zu sein, so daß die damit kommunizierte Freundlichkeit natürlich durchaus mit pragmatischen Hintergedanken in Verbindung gebracht werden kann.¹⁰

'Mr Pabst office,'	says a	silky	Californian	voice.	SW 274
--------------------	--------	--------------	--------------------	--------	--------

Das Beispiel GARP 541 beschreibt mit **silken-voiced** zwar nicht den Klang einer Stimme, sondern den Klang eines Cellos, aber gerade eine solche Beschreibung kann die Idee des Lesers von der Stimmqualität formen, da durch den Celloklang eine überprüfbare Vergleichsbasis geschaffen wird. Der Ton des Cellos wird zudem als **pure** und **deep** beschrieben, Qualitäten die nicht nur in bezug auf ein Instrument als positiv und angenehm empfunden werden. Dabei steht **pure** wohl für einen Klang ohne störende reibende und kratzende Elemente.

Their only child, a daughter, would play the cello – that large and cumbersome and	silken-voiced	instrument– in a manner so graceful that the	pure,	deep	sound	of it aggravated Alice's speech defect for hours after each performance.	GARP 541
---	----------------------	--	--------------	-------------	-------	--	----------

¹⁰ Nicht umsonst gibt es Stimmtrainingskurse, die die pragmatische Macht der Stimme schulen. Zudem kann man aus der alltäglichen Erfahrung mit Call-Centern oder Werbetelefonaten sagen, daß die meist weiblichen Sprecher in der Regel über geschulte, extrem angenehme Stimmen verfügen, die Freundlichkeit und Sympathie ausstrahlen. Lodge scheint diese Beobachtung in seine Texte eingearbeitet zu haben, denn es gibt noch weitere Belege für diese „Sekretärinnenstimmen“, die ebenfalls den melodiosen Tonfall der Sprecherinnen beschreiben, wie z.B. NW 197: „I'm afraid Mr Wilcox is out at the moment,' Shirley **intoned** in a **secretarial sing-song**.”

20.2.2. velvet

	OED	DCE	ALD
velvety	Unusually or attractively smooth, soft, or gentle.	looking, feeling, tasting, or sounding smooth and soft <i>His voice was soft and velvety.</i>	(approx) soft like velvet 2000 pleasantly smooth and soft

Sehr komplex wird die Stimme in BA 283 beschrieben. Zunächst zeigt das Beispiel mit **whisky voice** den Einsatz einer Alkoholmetapher, die auf den rauhen Stimmklang von regelmäßig trinkenden Person anspielt. Diese Stimmqualität wird dann im folgenden durch die Lautstärke- und Tonhöhenlabels **low** und **deep** und die Klanglabels **rough** und **scraped** näher erläutert, die die Rauheit und die häufig damit einhergehende Tiefe einer solchen Trinkerstimme bezeichnen, wenn auch nur in einer leichten Form, da es sich um einen **overlay** handelt. Die **whisky voice** zeichnet sich also durch tiefe Tonlage und Rauheit aus. Das Merkmal „Rauheit“ wird nochmals durch den Vergleich mit einer **cat’s tongue** verdeutlicht, deren Oberfläche ebenfalls rau ist und zusätzlich noch durch einen weiteren Vergleich **like velvet made of leather**, der die Idee eines rauhen Samtes suggeriert¹¹, weshalb das Beispiel auch in diese Kategorie aufgenommen wird.

Solche Stimmbeschreibungen wirken fast überstilisiert, die Auflösung der einzelnen Elemente in akustische Bausteine hängt dabei auch von persönlichen Assoziationen ab. Allerdings prägen sich Figurenstimmen durch diese Informationsfülle gut in das Leser-gedächtnis ein. In Atwoods *The Blind Assassin* wird so die Stimme der Schwägerin der Ich-Erzählerin beschrieben, einer attraktiven, selbstbewußten Frau, die aber ein böses Spiel mit der Ich-Erzählerin und ihrer Schwester treibt. Insofern kann das rauhe Stimmelement als versteckter Hinweis auf den Charakter gedeutet werden, da dieses akustische Merkmal häufig bedrohlich wirkt, da die Stimme bei aggressiven Verhalten ebenfalls diese Qualität annehmen kann.

Her voice was what was called a	whisky voice –	low deep almost with a	rough, scraped overlay to it	like a cat’s tongue –	like velvet made of leather.	BA 283
---------------------------------	-----------------------	----------------------------------	-------------------------------------	------------------------------	-------------------------------------	--------

¹¹ Hier ist jedoch anzumerken, daß Samt allgemein als weich und nicht als rau empfunden wird. Vgl. dazu auch die folgende Textstelle aus *Beloved*, in der der Stoff beschrieben wird: „What’s velvet?” “It’s a cloth, kind of **deep and soft**” (BEL 77). Die besondere Art des Samtes, kann hier als Hinweis auf den Charakter der Figur gewertet werden. Winifred wirkt oberflächlich glatt und attraktiv wie Samt, im Verlauf des Romans enthüllt sich dem Leser jedoch ihr kalter, grausamer Charakter. Vgl. zur Figur der Winifred auch die Verbindung von Aussehen und Stimme im Kapitel „Figurendarstellung“.

Eine ähnlich komplexe Darstellung findet sich im selben Roman an anderer Stelle. Deshalb kann man hier davon ausgehen, daß es sich um eine autorenspezifische Technik handelt, die großen Wert auf die literarische Ausgestaltung von Stimmangaben und ihre figurencharakterisierende Funktion legt.

Dem Vergleich der Stimmbeschreibung in BA 525 gehen drei Charakterisierungen voraus. Dabei werden die Stimmeigenschaften **hushed** und **solemn** als typisch für die Stimme eines **undertakers** empfunden (auch hier besteht eine Vergleichsbeziehung). Die Verbindung zwischen akustischem und taktilen (und optischen) Wahrnehmungsbereich besteht jedoch zwischen dem Label **muffled** und **thick maroon carpet**. Das Label benennt einen Klang, der sich am besten mit „gedämpft“ wiedergeben läßt. Dies ist genau die Klangempfindung, die oft beim Gehen über sehr dicke Teppiche entsteht. Das Farbadjektiv **maroon**, das eine „gedämpfte“ Farbe bezeichnet, unterstreicht den semantischen Themenkreis.

Auch diese explizite Stimmdarstellung läßt den Leser aufhorchen, denn immer wiederkehrende Andeutungen bezüglich des Mannes der Ich-Erzählerin, Richard, rücken die Figur in ein kritisches Licht. An dieser Stelle wird durch die Überbetonung erreicht, daß die Trauerbekundung „Very sad“, die sich auf die Schwangerschaft der jüngeren Schwester der Erzählerin bezieht, eine unglaubliche Note erhält. Die Stimmbeschreibung dient also hier der Evozierung von Spannung und Verdachtsmomenten, die sich letztendlich bewahrheiten.¹²

Richard shook his head. "Very sad," he murmured, in the	hushed	and	solemn	tone	of an undertaker :	muffled ,	like a thick maroon carpet .	BA 525
---	---------------	-----	---------------	------	---------------------------	------------------	-------------------------------------	--------

20.2.3. *furry*

Das Label **furry** erscheint in den Wörterbüchern nicht im Zusammenhang mit der Stimme. In bezug auf die Zunge bedeutet es „belegt“ und eine solche Interpretation kann auch für die Stimme gelten, so daß **furry** eine Bedeutungsähnlichkeit mit **thick** aufweist. **Thick** ist immer mit dem Ausdruck von traurigen, ängstlichen Gefühlen verbunden und eine solche

¹² Zentrales Thema des Romans, das aber immer nur in Andeutungen vermittelt wird, ist der sexuelle Mißbrauch Lauras, bei dem Richard durch seine Schwester Winifred gedeckt wird. Alle Figuren des Romans schaffen sich eine perfekte Fassade für ihr Lügengebilde oder verschließen ihre Augen vor der Realität.

Verbindung findet sich explizit in FLOWJU 479, bei dem **furry** mit dem Label der emotionalen Kategorie SADNESS **mournful** verbunden wird.

Braggioni sits heaped upon the edge of a straight-backed chair much too small for him, and	sings to Laura in a	furry,	mournful	voice.	FLOWJU 479
--	---------------------	---------------	-----------------	--------	------------

In LJ 49 hat **furry** jedoch keine emotionale Komponente, sondern bezeichnet nur das akustische Merkmal der Stimmqualität. Setzt man **furry** an die Seite von **thick** so ist der akustische Eindruck durch [deep], [hoarse], [husky], [throaty] und [not clear] markiert. Die Sprechstimme im Beispiel ist zudem **monotone** und wird mit der Singstimme der Figur kontrastiert, die sich durch einen **bawling tenor** auszeichnet. Der Kontrast liegt hier vor allem zwischen **monotone** und **bawling**, da bei letzterem höhere Lautstärke und wohl auch Tonhöhenschwankungen vorliegen, die **monotone** nicht aufweist. Es handelt sich hier streng genommen um zwei habituelle Stimmcharakterisierungen – die der Sprechstimme und die der Singstimme.¹³

'Not like you, old boy,' said Goldsmith's	furry	monotone,	so different from his	bawling tenor in song.	LJ 47
---	-------	------------------	-----------------------	-------------------------------	-------

20.2.4. *woollen*

Auch **woollen** erscheint in den Wörterbüchern nicht in Kollokation mit *voice*. Im Vergleich zu anderen metaphorischen Labels wie **cold**, **dark** und **hard**, aber auch **silky**, die diese Verbindung explizit benennen, zeigt sich, daß die Stimmbeschreibung mit **woollen** wesentlich ungewöhnlicher Art ist und damit echte Metaphorik vorliegt.

Der Interpretationsspielraum ist damit ungleich größer, wie das Beispiel POSS 111 zeigt. Die Markierung der Stimme durch den impliziten Vergleich des Klangs mit dicker Wolle kann dem Leser eine tiefe, warme Stimme suggerieren. Sie kann aber auch eine rauhe,

¹³ Dabei nimmt die Singstimmencharakterisierung bezug auf „Next to Dixon was Cecil Goldsmith, a colleague of his in the College History Department, whose **tenor voice held enough savage power**, especially above middle C, to obliterate whatever noises Dixon might feel himself impelled to make.“ (LJ 36) und „Goldsmith **sang tremulously and very loudly**“ (LJ 37). Amis ironisiert den Enthusiasmus der Figur anlässlich des kulturellen Wochenendes inklusive gemeinsamen Madrigal-Singens im Haus von Professor Welch, der im Gegensatz zu Dixons Haltung steht, der sich „preferring pop music to Mozart, pubs to drawing rooms, non-academic company to academic“ (LJ, Introduction, xi), recht fehl am Platz fühlt.

kratzen Komponente [scratchy] enthalten, wenn man davon ausgeht, daß Wolle auf der Haut ein Kratzen hervorrufen kann (vgl. „something that is scratchy feels rough against your skin: *a scratchy woollen jumper*“ DCE). Liest man **thick** als Klanglabel, so enthält es aufgrund der Marker [hoarse], [throaty] und [husky] ebenfalls dieses Kratz- bzw. Reibeelement. Der Kontext scheint die letztere Interpretationen zu favorisieren, denn der generell abweisende Charakter der Figur¹⁴ („she demurred, as she always did [...]“) könnte sich in dieser Stimmqualität ausdrücken – eine tiefe, warme Stimme stünde hingegen für Freundlichkeit und Herzlichkeit. Diese Übertragung aus dem taktilen Bereich funktioniert also nicht durch eine erstarrte Metapher, mit festgelegter Bedeutung, sondern verlangt vom Leser eine eigenständige Interpretation und die Einbeziehung weiterer Figureninformationen.

He telephoned Beatrice Nest. Her voice had a	thick	woollen	quality;	she demurred, as she always did, putting up a flurry of slow half-objections, and then agreed, as she always did.	POSS 111
---	--------------	----------------	----------	---	-------------

Die Stimme der Beatrice Nest wird an späterer Stelle im Roman nochmals durch **woolly** beschrieben. Auch hier wird die Haltung der Figur durch die kurzen, lakonisch wirkenden Sätze in ihrer direkten Rede und durch den Kommentar „cunning request“ in ihrer Haltung zur Gesprächspartnerin als unfreundlich, sogar leicht gehässig charakterisiert.

A kind of imperious will in her tapped at her like a hammer, and was interrupted in its coding of a	cunning request by Beatrice's	wolly	voice.	'I don't know what you're up to, Dr Bailey. I don't know if I want to know. You came looking for something and you found it.'	POSS 234
---	---	--------------	--------	---	-------------

¹⁴ Die Figur der Beatrice Nest ist zunächst nur durch ihre Stimme vorgegeben. Angaben zu ihrem Aussehen liefert die Autorin im folgenden Kapitel, bei denen in der Beschreibung ihrer Haare mit „angora“, „thick woollen-skin“ und „white sheep“ eine *cohesive chain* zu der Bezeichnung der Stimmqualität vorliegt: „She was indisputably **solid**, and nevertheless **amorphous**, a woman of **wide and abundant flesh, sedentary swelling hips, a mass of bosom**, above which spread a cheerful-shaped face, crowned by a kind of **angora** hat, or **thick wool-skin of crimped white hair**, woven and tucked into a roll from which lost strands trailed and wandered in all directions. [...] Cropper, it has been noted, thought of her in terms of Carroll's obstructive **white sheep**.” (POSS 112). Die Hinweise auf die Körperfülle der Figur lassen zudem eine Interpretation der Stimmbeschreibung **thick, wollen** im Sinne von **hoarse** oder **husky** (rauh) zu, denn eine Reihe von Korpusbelegen zeigt, daß diese Statur – aus unerklärlichen Stereotypen heraus – häufig mit einer rauhen Stimme kombiniert wird. Vgl. dazu das Kapitel „Figurendarstellung“.

20.3. Metallmetaphern

Metaphorische Stimmbeschreibungen sind auch jene, die als Label die Bezeichnung eines Metalls einsetzen. Damit wird der Stimmklang implizit mit dem Klang des jeweiligen Metalls verglichen, was zumindest für einen Teil der Korpusbeispiele den Vorteil der Nachvollziehbarkeit hat. Diese Klangmetaphern wirken weniger lexikalisiert als ihre synästhetischen Entsprechungen aus dem thermischen, taktilen und olfaktorischen Bereich oder die Übertragung von Dimensionaladjektiven. Labels dieser Kategorie sind **silvery**, **brassy**, **brazen**, **tinny** und das Hyperonym **metallic**. Die Definitionen der Wörterbücher zeigen zudem häufig die Kollokation mit *colour*.¹⁵

20.3.1. *brassy/brazen*

	OED	DCE	ALD
brassy	Of the nature or appearance of brass in colour, sound, taste , etc.	a woman who is brassy is too loud, confident , or brightly dressed : <i>a drunken brassy nightclub singer</i> sounding hard and loud like the sound made by a brass musical instrument having a bright gold-yellow colour like brass	like brass in colour like a brass instrument in sound; harsh; blaring (esp of a woman , her manner, etc) vulgarly showy and impudent; loud and flashy 2000 (sometimes <i>disapproving</i>) (of music) loud and harsh
brazen	Resembling brass in colour, sound , etc.	used to describe a person or the actions of a person who is not embarrassed about behaving in a wrong or immoral way literary having a shiny yellow colour	(<i>derog</i>) shameless; insolent made of brass; like brass having a harsh brassy sound : <i>the brazen notes of a trumpet</i> 2000 kein eigener Eintrag zu voice , aber Verweis auf brassy

¹⁵ Ein Beleg in deutscher Sprache aus einem nichtfiktionalen Text findet sich für die Stimme des französischen Chansonsängers Gilbert Bécauds, dessen Stimme mit dem Klang von Kupfer assoziiert wird: Schlagzeile des Zeitungsartikels „Der Mann mit der Kupferstimme“ (Mainpost). Allerdings scheint hier weniger der Stimmklang als der Stimmeffekt im Vordergrund zu stehen, denn Bécaud wird auch als „Mr 100 000 Volt“ betitelt. Somit besteht eine Verbindung zwischen Elektrizität – die Stimme hat also eine elektrisierende Wirkung – und Kupfer als Stromleiter.

Die Labels **brassy** und **brazen** zeigen Synonymie auf der akustischen Ebene. Der Grundparameter [loud] und die klangbeschreibenden Labels [harsh] und [blaring] entsprechen dem Klang eines [brass instrument]. Hier erleichtert der Klangvergleich die Interpretation des Labels.

Korpusbeispiele

Im Beispiel NEF 79 werden die Metallmetapher **brassy** und das sprecheridentifizierende Label **female** mit dem Sprechverb **was squalling** kombiniert. Hier besteht eine semantische Verbindung zwischen den Stimmlabels und dem Sprechverb. Das ALD definiert **squall** als einen „loud cry or scream of pain of fear (esp from a baby)“. Die in **brassy** enthaltenen Marker [hard], [loud], [harsh] und [blaring] stehen in Einklang mit dieser Definition, da ein Schrei auch mit erhöhter Lautstärke und einem harschen Ton assoziiert werden kann. Rein phonetisch-akustisch ist diese Kombination also schlüssig.

Insgesamt ist die Stimmcharakterisierung dabei negativ konnotiert, und zwar auf zwei unterschiedliche Ebenen. Das Adjektiv **brassy** ist polysem, denn es enthält die bereits erwähnte akustische Komponente, zudem aber auch eine sprecherbezogene bzw. frauenbezogene Kollokation, die mit „a woman who is brassy is too loud, confident, or brightly dressed“ eine negative Wertung beinhaltet. Beide Bedeutungen schwingen im Korpusbeispiel mit. Zum einen will der Autor sicherlich ein Klangbild vermitteln, zum anderen wird die Sängerin durch ihre Stimme aber auch charakterisiert, wobei sicherlich die negativ wertende sprecherbezogene Bedeutung eine Rolle spielt, die in der Vorstellung des Lesers neben der Klangebene vorhanden ist.¹⁶

From the telescreen a	brassy	female	voice	was squalling a patriotic song.	NEF 79
-----------------------	---------------	---------------	-------	--	--------

Ebenfalls mit negativer Konnotation tritt die Stimmbeschreibung in BABB 112 auf, in der das Lexem **brass** zum einen als Klangelement zu verstehen ist, zum anderen aber in die gesamte Metapher eingearbeitet ist, die die Stimme mit einem **dagger of corroded brass** vergleicht. Diese steht für eine negative Einstellung der Sprecherin zum Gesprächspartner, und suggeriert

¹⁶ Das Beispiel wurde bereits unter dem Sprechverb **squall** besprochen. Es zeigt die für *Nineteen Eighty-Four* typische überlaute und aufdringliche Kommandier- und Propagandastimme.

eine spitze (wie die Klinge des Degens), scharfe Stimme.¹⁷ **Corroded** könnte dabei auf eine rauhe Stimmqualität verweisen, da das Bild einer verrosteten Klinge für eine unebene, rauhe Oberfläche steht, die wiederum auf die Stimme übertragen werden kann.

Sehr wirksam ist hier auch die Verknüpfung von Stimmbeschreibung und der Gesichtsdarstellung „winkled like the Medusa“, denn Stimmetapher und das Schreckensbild der Medusa bedingen sich gegenseitig und sind als Charakterstudie zu lesen. Die Szene aus Lewis' *Babbit* beschreibt die Stimme Zilla Rieslings, die Lewis als hysterische, notorisch nörglerische und rechthaberische Figur entwirft.¹⁸ Der Stimmbeschreibung, die die Verachtung Zillas für ihren Ehemann Paul enthält, geht eine monologartige Schimpftirade voraus, in der Zilla nicht nur das Fehlverhalten eines „conductors“ ihr gegenüber, sondern auch das Nichteingreifen ihres Mannes kritisiert. Direkte Rede, Stimme und Mimik der Figur bestätigen die zuvor gemachte Charakterskizze, auch der anschließende Kommentar „She was full of the joy of righteousness and bad temper“ unterstreichen diesen Eindruck.

“Oh, cut it, cut it Zill!” Paul groaned. “We all know I’m a mollycoddle, and you’re a tender bud, and let’s let it go at that.” “Let it go?” Zilla’s face was wrinkled like the Medusa,	her voice was a	dagger of corroded brass.	She was full of the joy of righteousness and bad temper.	BABB 112
---	------------------------	----------------------------------	--	----------

Derselbe Autor verwendet an anderer Stelle eine ganz ähnliche Konstruktion, hier allerdings als expliziter Vergleich mit *like*. Zudem handelt es sich hier um eine Randfigur, den Präsidenten von Babbits „Boosters’ Club“ (BABB 209). Die Stimmbeschreibung ist hier zwar ebenfalls als Verweis auf den Charakter zu werten, doch bleibt die Figurengestaltung letztlich an der Oberfläche, so daß es sich hier mehr um eine akustische Momentaufnahme handelt.

Im Vergleich **brazen gong of festival** steht **brazen** für den Grundparameter [loud] und den Stimmklang [harsh]. Mit **gong** assoziiert man einen „deep ringing sound“ (DCE), so daß die Stimme insgesamt als laut und tief beschrieben werden kann. Allerdings sind [ringing] und [harsh] nicht ganz vereinbar, da die rauhe Stimmqualität von [harsh] nicht die Klarheit und Resonanz von [ringing] hat. Wichtig ist hier jedoch der Signalcharakter der Stimme – ein Gong dient ja dazu Aufmerksamkeit zu erregen. Die Figur wird also mit einer für die Position

¹⁷ Auch klingt darin die idiomatische Wendung *look daggers at sb* an, die mit „look very angrily at sb“ (DCE) paraphrasiert werden kann.

¹⁸ Vgl. hierzu die Charakterbeschreibung BABB 110: „Zilla was an active, strident, full blown, high-bosomed blonde. When she condescended to be good-humored she was nervously amusing. [...] She danced wildly, and called on the world to be merry, but in the midst of it she would turn indignant. She was always becoming indignant. Life was a plot against her, and she exposed it furiously.“

angemessenen, wirksamen Stimme ausgestattet.¹⁹ Unterstrichen wird dies noch durch eine folgende Stimmcharakterisierung, in der Gunchs direkte Rede mit **thundered** (BABB 211) modifiziert wird, das ebenfalls einen Klangvergleich beinhaltet und das Gewicht auf Lautstärke, Stimmtiefe und Effekt legt.

Retiring President Vergil Gunch was in the chair, his stiff hair like a hedge,	his voice	like a	brazen	gong of festival.	BABB 210
--	------------------	--------	---------------	--------------------------	----------

20.3.2. *tinny*

	OED	DCE	ALD
tinny	Like or resembling tin [...]; <i>esp.</i> of sounds, [...]. Also applied dismissively to (a device which produces) sound of poor quality from which the lower frequencies are largely missing	a tinny sound is high, weak, and unpleasant , and sounds like it is coming out of something made of metal	having a thin metallic sound 2000 having a high thin sound like small pieces of metal hitting each other: tinny music; a tinny voice/radio

Das Label **tinny** ist in den Definitionstexten akustisch genau festgelegt. Die Tonhöhe ist durch [high] bestimmt, die Marker [weak] und [thin] deuten auf geringe Lautstärke und geringe Klangfülle hin, was in der Gesamtheit der OED-Definition „the lower frequencies are largely missing“ entspricht. Zudem wird der Klang mit [unpleasant] bewertet.

Korpusbeispiele

MAID 274 beschreibt eine durch ein Mikrophon künstlich verstärkte Stimme als **tinny and flattened**. Dies hat zur Folge, daß die Stimme unnatürlich dünn und metallisch erscheint. **Flattened** zeigt, daß Tonhöhenmodulation weitgehend fehlt.²⁰

¹⁹ Zudem wird Vergil Gunch im fünften Kapitel als „jolly man, given to oratory and to chumminess with the arts.“ und als „large man“ (BABB 48) beschrieben. Der fröhliche, redselige Charakter und die Körpergröße stehen dabei im Einklang mit der Stimme. Die ersten beiden Stimmmarkierungen zu dieser Figur sind zudem **whooped back** und **shouted**. (BABB 47/48), die ebenfalls für [loud] stehen. Körperstatur, Charakter und Stimme werden also durch stereotype Vorstellungen geleitet.

²⁰ Vgl. auch das analoge Beispiel MAID 167 unter **metallic**.

Der Text versucht also einen realistischen Klang zu beschreiben, evoziert aber über die Akustikbeschreibung die Idee einer gespannten und gedrückten Atmosphäre und kann zudem auch als indirekte Figurenwertung gelesen werden, die die linientreue Aunt Lydia in ein negatives Licht rückt.

Aunt Lydia stands up, smooths down her skirt with both hands, and steps forward to the mike. “Good afternoon, ladies,” she says, and there is an instant and earsplitting feedback whine from the PA system. [...] “Good afternoon, ladies,” she says again, her voice now	tinny	and	flattened.	MAID 274
---	--------------	-----	-------------------	-------------

Die Dreifachmarkierung in DR 295 zeigt in jedem ihrer Labels einen onomatopoetischen Vergleich. Das Nomen **giggle**, das als „laugh lightly in a nervous or silly way“ (DCE) definiert wird, steht in Verbindung mit dem Verb **rattle** „make [short] [sharp] sounds [quickly, one after another]“ (DCE). Der akustische Effekt von **giggle**, bei dem mehr die Tonhöschwankung als die oben genannte Wörterbuchdefinition wichtig ist, spiegelt sich im Verb wieder, welches einen an- und abklingenden Rhythmus suggeriert.²¹ Das Adverb **tinnily** mit den Markern [metallic] und [thin] komplettiert den akustischen Eindruck, zumal man als Marker noch [high] hinzufügen könnte, was auch für **giggle** gilt. Die Stimme ist auch hier durch das Medium akustisch verändert, denn sie wird über das Telefon übertragen, das einen ähnlichen Effekt wie das Mikrofon hat.

Her	giggle	rattled	tinnily	down the wire.	DR 295
-----	---------------	----------------	----------------	----------------	--------

²¹ Vgl. auch hier Marchand, 323. Zu dem geräuschbeschreibenden, iterativen Verb **rattle** gibt es ein noch weiteres Korpusbeispiel: „Her speech came in **short rattling bursts**, and then she **cried out**, and twisting, caught hold of Ariel’s ankle, nearly bringing her down.“ (INDI 134). Dabei unterstützen die Labels **short** und **burst** den Eindruck des kurzen, schnell wiederholten Lautes von **rattling**. Das Nomen **burst** („a [short] [sudden] and usually [loud] sound“ DCE) enthält ebenfalls den Marker [short], der bereits als eigenständiges Label **short** vorhanden ist. In diesem Fall ist die dreifachmarkierte Stimme ein Spiegel der emotionalen Verfassung der Sprecherin, die mit der emotionalen Basiskategorie FEAR gleichzusetzen ist.

Analog zu **rattle** kann auch **clatter** gesehen werden. Bei **clatter** steht, ähnlich wie bei den Metallmetaphern, der laute und unangenehme Klang im Mittelpunkt, der beim Aufeinandertreffen von „hard objects“ (DCE und ALD) entsteht. Der kollektive Stimmklang der Zuschauer nach der Matinee in TSOP, wird als **interlaced clatter** wahrgenommen. Es wird also nicht eine individuelle Stimme, sondern der Geräuschpegel durcheinandersprechender Stimmen beschrieben. Die Markierung evoziert hier ein Klangbild, daß dem Leser von eigenen Theaterbesuchen vertraut sein dürfte: „[...] followed by the heavy roaring of a rising crowd and the **interlaced clatter** of many voices. The matinee was over.“ (TSOP)

20.3.3. *iron*

	OED	DCE	ALD
iron	Harsh, cruel, merciless; stern, severe. Of metallic tone, harsh, unmusical.	very firm and strong or determined	(<i>fig</i>) (showing) physical strength or moral firmness or harshness 2000 very strong and determined

Für das Label **iron** verzeichnen die Wörterbücher sowohl eine akustische Bedeutung, die mit [metallic], [harsh] und [unmusical] negativ bewertet wird, als auch eine charakterbezogene Bedeutung, die eine Person als hart, unnachgiebig und streng kennzeichnet. Für diese stehen beispielsweise die Marker [determined], [harsh] und [cruel].

Daraus ist zu erwarten, daß Autoren diese Stimmqualität zur Kennzeichnung unsympathischer Charakteres einsetzen.

Korpusbeispiele

In NEF 168 weckt die **iron voice** die Assoziation von Macht und Brutalität. Zwischen der Objektsprache „You are the dead“ und Metasprache besteht insofern ein Zusammenhang, als daß die Stimmcharakterisierung die Grausamkeit und Härte der Worte unterstreicht. Vor allem die Marker [cruel] und [merciless] sind aktiviert, so daß die Klangmetapher als Zeichen der Entmenschlichung in *Nineteen Eighty-Four* zu lesen ist.

In dieser Szene, in der Winstons und Julias Versteck entdeckt wird, stehen die Todesankündigung und die Beschreibung der Stimmqualität dabei für die mitleidslose und gefühlskalte Haltung der Regimevertreter. Die exakte Wiederholung von Objekt- und Metasprache, „You are the dead“ und **iron voice**, wirkt dabei intensivierend. Die Macht und die kommandoartige Wirkung der Stimme zeigt sich in Winstons und Julias Reaktion „They sprang apart“ und in Julias Stimme „breathed“, die ihren Schockzustand vermittelt.

„You are the dead,“ said an	iron	voice	behind them. They sprang apart. [...] “You are the dead,” repeated the iron voice. “It was behind the picture,” breathed Julia. “It was behind the picture,” said the voice. “Remain exactly where you are. Make no movements until you are ordered.	NEF 168
--------------------------------	-------------	-------	---	------------

20.3.4. *steely*

	OED	DCE	ALD
steely	Resembling steel in appearance, colour, hardness, or some other quality. Of a person, his qualities, etc.: Hard and cold as steel, unimpressible , inflexible , obdurate .	extremely determined and very strong	like steel in colour, hardness , brightness or strength 2000 (of a person's character or behaviour) strong , hard and unfriendly : <i>a cold, steely voice</i>

Ganz ähnlich wie **iron** verhält sich eine **steely voice**, denn auch dieses Label steht nicht vorwiegend für ein Klang-, sondern für Sprechercharakteristikum, das primär durch die Marker [hard], [cold] und [unfriendly] paraphrasiert werden kann und somit die Negativwertung der anderen Metallmetaphern zeigt.

Korpusbeispiele

In CAEW 554 wird mit **less steely voice** Caesars Stimme beschrieben, die zuvor als **calm but punishing** markiert wird. Die Härte der Stimme – und hier besteht eine Assoziation mit der Härte des Metalls – wird aufgrund von Ciceros Eingeständnis etwas zurückgenommen. Die Stimme wird dadurch auch weniger [unfriendly] bzw. [angry].

Die Autorin setzt in diesem Beispiel das metaphorische Label **steely** ein, das im Vergleich zu dem gemeinten **unfriendly** oder **angry** semantisch komplexer und „anspruchsvoller“ ist, um den Text stilistisch interessanter zu gestalten.

“Yes, Gaius Julius, you did assist me.” said Cicero. “Then,” said Caesar in a	less	steely	voice,	“I demand that this House forthwith refuse to pay Quintus Curius one sestertius of the reward money he was promised. Quintus Curius has lied. He deserves no consideration.”	CAEW 554
--	-------------	---------------	--------	--	----------

In DD 268 wird ebenfalls eine situationelle Stimme beschrieben. Interessant ist an diesem Beispiel, daß sich die Emotion ANGER nicht in der Veränderung der Gesichtsfarbe manifestiert – wie dies bei Wut oft der Fall ist – sondern nur in der Stimmqualität. Die Sprecherin macht dadurch ihren Unmut über eine aufdringliche Frage deutlich, so daß die Stimme hier sowohl emotionale als auch pragmatische Züge trägt. Für den Leser entsteht dadurch das Bild einer bestimmten und selbstbewußten Figur.

Alice Mair's colour didn't change,	but	her voice was	like	steel.	'Either to approve or disapprove would have been as presumptuously impertinent as was that question. If you wish to discuss my brother's private life, I suggest that you do so with him.	DD 268
---	-----	---------------	------	---------------	---	-----------

20.3.5. *metallic*

	OED	DCE	ALD
metallic	<p>Resembling a metal in colour or appearance</p> <p>Designating an unpleasant taste caused by or resembling that of a metal.</p> <p>Of a sound: resembling that produced by a metal object when struck; sharp and ringing; (esp. of a voice or a cry) harsh and unmusical; (<i>spec. in Med.</i>, of an auscultatory sound) high pitched and short, tinkling.</p>	<p>a metallic noise sounds like pieces of metal hitting each other</p> <p>a metallic voice is rough, hard, and unpleasant <i>He spoke in a thin, metallic voice.</i></p>	<p><i>metallic sounds, clicks, etc,</i> eg made (as if) by metal objects stuck together</p> <p>2000 that looks, tastes or sounds like metal: [...] <i>a metallic voice</i> (= harsh and unpleasant)</p>

Für **metallic** verzeichnen die Wörterbücher neben den Kollokationen mit *colour* und *taste* auch die Kollokation mit *voice*, wobei der Klang durch die akustischen Parameter mit [rough], [harsh] und [sharp] festgelegt ist, die die Stimme mit einer Reibekomponente ausstatten. Aber auch [high pitched] und [ringing] stehen für den metallischen Klang, so daß zwei unterschiedliche Klangtypiken bezeichnet werden. Der Effekt einer **metallic voice** wird zudem mit [unpleasant] negativ markiert, enthält aber *a priori* keine paralinguistische Bedeutungskomponente. Dennoch scheint man damit eher unfreundliches Verhalten zu assoziieren.

Korpusbeispiele

Metallic wirkt die Stimme immer dann, wenn sie nicht von Menschen sondern von Maschinen produziert wird, oder wenn die Stimme durch die Verstärkung eines Mikrofons unnatürlich wirkt – hier besteht also eine analoge Verwendung zu **tinny**.

Zwei Beispiele dafür können *The Handmaid's Tale* entnommen werden. In MAID 167 wird eine Art „Gebetsmaschine“ beschrieben, die wie eine industrielle Produktionskette akustische und schriftliche Gebetstexte hervorbringen. Dabei spielt **metallic** auf die bereits genannte nicht-menschliche Stimme an, **toneless** steht für die Abwesenheit von Klangfülle und Tonhöhenmodulation, die eine Stimme lebendig erscheinen lassen, es verweist also auch auf die maschinell erzeugten Stimmen.

Diese absurden Maschinen stehen zum einen in Einklang mit der Absurdität der gesamten Lebensordnung des Romans, zum anderen sind sie ein weiterer Beleg dafür, welchen Stellenwert Stimmbeschreibungen in diesem Text haben.²² Das Sprechen von Gebeten verlangt nach einem empfindenden, denkenden Wesen, die Gebetsmaschinen mit ihren leblosen Stimmen stehen symbolisch für die Entmenschlichung und „Entseelung“ der Gesellschaft.

The machines talk as they print out the prayers; if you like you can go inside and listen to them, the	toneless	metallic	voices	repeating the same thing over and over.	MAID 167
---	-----------------	-----------------	--------	---	----------

In MAID 220 verändert das Mikrofon die Klangqualität, da vor allem die höheren Töne verstärkt werden, die so **sharply metallic** klingen. Die Stimmbeschreibung dient aber nicht nur der realistischen Darstellung dieses Klangphänomens, sondern schwört durch **metal-colored**, das auf die erste Klangbeschreibung rekurriert, und **horn-shaped** eine unangenehme Atmosphäre herauf. Der metallische Klang, der als [rough], [hard] und [unpleasant] wahrgenommen wird, wird von den *handmaids* in dieser Szene als machtvoll und fast angsteinflößend wahrgenommen. Zwar genügt bereits der Blick des Commanders, die Frauen zum Schweigen zu bringen („He gazes over the room, and our soft voices die. He doesn't even have to raise his hands.“), doch wird diese Wirkung durch die Stimme verstärkt. In gewisser Weise werden an dieser Stelle Hierarchie und Machtverhältnisse über die Stimmdarstellung vermittelt.

Das Label **horn-shaped** spielt auf den Klang des Musikinstruments an, und kann hier akustisch als [loud] interpretiert werden. Zudem steht dahinter eine ähnliche Signalwirkung wie im Beispiel BABB 210 („brazen gong of festival“). Die beiden Metaphern beschreiben den Stimmklang durch eine optische Beschreibung, denn die beiden Wortbildungselemente

²² Vgl. hierzu die Beispiele zu den extrem leisen Stimmen der *handmaids* und die Stimme der Aunt Lydia in MAID 274, die mit **tinny and flattened** ebenfalls leblos wirkt.

„colored“ und „shaped“ setzen optische Wahrnehmung voraus. Insofern besteht hier eine synästhetische Metaphorik.

This Commander ascends the steps of the podium, which is draped with a red cloth embroidered with a large white-winged eye. He gazes over the room, and our soft voices die. He doesn't even have to raise his hands. Then his voice goes into the microphone and out through the speakers,	robbed of its lower tones so that it's	sharply metallic,	as if it's being made not by his mouth, his body, but by the speakers themselves.	His voice is metal-colored, horn-shaped.	MAID 220
--	---	--------------------------	---	---	-------------

20.3.6. *silvery*

	OED	DCE	ALD
silvery	Having a clear gentle metallic resonance, silver-toned, melodious <i>silver-voiced</i>	shiny and silver in colour a silvery voice or sound is light, pleasant, and musical	shiny or coloured like silver high-pitched and clear: <i>the silvery notes of the little bells</i> 2000 shiny like silver; having the colour of silver (especially of a voice) having a pleasant musical sound

Das Label **silvery** trägt die Marker [clear], [gentle], [light], [metallic], [melodious] bzw. [musical]. Die Stimme ist also angenehm moduliert und klar. Zudem suggeriert [light] auch eine höhere Tonlage. Interessant ist, daß [metallic] hier nicht zu einer negativen Wertung führt, wie beim Label selbst, sondern **silvery** mit [pleasant] mit einem positiven Effekt zu sehen ist. Man könnte vermuten, daß hier nicht nur der Klang ausschlaggebend ist, der entsteht, wenn ein silbernes Gefäß in Schwingungen versetzt wird, sondern auch die Assoziation, die sich aufgrund des Metallwertes ergibt.

Korpusbeispiele

Im Korpusbeispiel MC 46 wird vor allem die Musikalität der **silvery voice** durch eine Vergleichsbeziehung unterstrichen. Die Tonhöhenmodulation der Sprecherin, ihr Wechsel

zwischen den Oktaven wird durch das Verb **swoop** verglichen, das allgemein mit dem Sturzflug eines Vogels oder eines Flugzeugs (vgl. DCE) verbunden ist. Es wird durch den expliziten Vergleich **like a skier** ergänzt, der sich – ähnlich wie der Vogel oder das Flugzeug – nach unten stürzt. Der Bewegung des Stimmklangs wird also eine konkrete, reale Bewegung gegenübergestellt, aus der sich der Vergleich nährt. Das Sprechverb **cried** kann dabei als Angabe zur „Intensität“ dieses „Stürzens“ angesehen werden, die Lautstärkekomponente spielt eine weniger große Rolle.

Der Schwierigkeit der akustischen Beschreibung wirkt Rushdie mit der Metapher und dem bildhaften Vergleich entgegen. Solche bildhaften, wirkungsstarken Stimmbeschreibungen sind typisch für die Texte Rushdies.

Like Adam Aziz, like the Rani of Cooch Haheen, Nadir Khan loathed the Muslim League ('That bunch of toadies!	the Rani cried in her	silvery	voice,	swooping around the octaves	like a skier.	MC 46
--	------------------------------	----------------	--------	------------------------------------	----------------------	----------

20.3.7. *golden*

	OED	DCE	ALD
golden	Of the colour of gold; that shines like gold. Resembling gold in value; most excellent, important, or precious.	having a bright yellow colour like gold	of gold or like gold in value or colour 2000 kein Eintrag mit voice

Es fällt auf, daß weder OED noch DCE und ALD das Adjektiv **golden** in Kombination mit *voice* listen. Daß es sich bei **golden voice** aber nicht um ein idiosynkratisches Muster eines einzelnen Autors handelt, zeigen die beiden Korpusbeispiele unterschiedlicher Autoren.

Mit einer **golden voice** wird man zum einen eine Übertragung aus dem optischen Bereich ansetzen können, wobei der warme Farbton von Gold dem warmen Klang der Stimme entspricht. Zum anderen steht **golden** für eine positive Wertung der Stimme, der Wert des Edelmetalls wird also auf die Stimme übertragen – hier liegt eine Parallele zu **silvery**. Dies zeigt sich in den Definitionen an den Markern [like gold in value], [most excellent], [important] und [precious].

Korpusbeispiele

In GOW 163 wird im literarischen Text die Singstimme einer realen Person – in diesem Fall des Sängers Bing Crosby – thematisiert.²³ Der Leser hat also die Möglichkeit, die Stimmetaphorik zu überprüfen, ist aber auch dabei von persönlichen Empfindungen abhängig. Vergegenwärtigt man sich die Stimme des Sängers, der vor allem für seine Interpretation von „White Christmas“ bekannt ist, so kommen einem Stimmlabels wie **warm**, **smooth** oder **melodious** in den Sinn.

The other man puts a nickel in the phonograph, watches the disk slip free and the turntable rise up under it.	Bing Crosby's voice –	golden.	GOW 163
---	------------------------------	----------------	---------

Auch in MC 313 ist es eine Singstimme, die als **golden** bezeichnet wird. Anscheinend werden mit diesem Label, unabhängig vom Geschlecht, besonders schöne, wohlklingende Sängerstimmen assoziiert.

'A jewel,' he said, honking into a handkerchief, 'Sir and Madam, your daughter is a jewel. I am humbled, absolutely. Darn humbled. She has proved to me that a	golden	voice	is preferable even to golden teeth.'	MC 313
--	---------------	-------	--------------------------------------	--------

Auf die **golden voice** nimmt auch MC 315 Bezug, das die Metaphorik des Labels in eine noch stärker poetisierende Metaphorik gleiten lässt, die gleichzeitig eine konzeptuelle Metapher enthält. Die Stimme wird hier als Gegenstand oder Objekt verstanden, das aus dem „Material“ **gold braid** besteht. Die Goldtressen, das wertvolle Material, das zur Ausschmückung von Kleidungsstücken verwendet wird, wird hier zum Schmuck der Stimme. Durch die Metapher wird die Stimme wiederum mit den Begriffen „wunderschön“, „ausgefallen“ und „wertvoll“ besetzt. Die Stoffmetaphorik setzt sich im gleichen Satz mit „brocade-bordered song“ fort, das nochmals die Einzigartigkeit und Schönheit der Singstimme hervorhebt.

In MC 315 verbinden sich Metall- und Stoffmetapher und beide schaffen über den akustischen und optischen Wahrnehmungskanal eine für den Leser sehr eindrückliche Stimmbeschreibung. Vergleicht man mit dem Beispiel MC 46, so ist dies ein weiterer Beleg für Rushdies unglaubliche Begabung, die Problematik der Klangwiedergabe nicht nur zu umgehen, sondern aus ihr meisterhafte, fast lyrische Passagen zu schaffen.

²³ Ganz ähnlich ist dies bei den Korpusbeispiel NW 29, das im Kapitel „Klanglabels in Einfach- und Mehrfachkombination“ unter **hoarse** zu finden ist.

Jamila's voice fell silent at last; the voice of	gold braid	succeeded her brocade-bordered song .	MC 315
--	-------------------	--	--------

20.4. Musikinstrumente

Im Bereich des Akustischen bleiben metaphorische Beziehungen zwischen Stimme und Musikinstrumenten. Der Vorteil dieser Stimmdarstellungen liegt wiederum in der Überprüfbarkeit des Klangs. Im Korpus werden Vergleiche zwischen Stimme und Trompete, Orgel, Flöte, Fanfare/Oboe/Flöte und Sitar gezogen.

20.4.1. Trompete

Der Vergleich mit einer Trompete tritt in BNW 17 auf. In der Stimmbeschreibung „His voice was a trumpet“ steht die Metapher für eine sehr laute Stimme, die auch die Marker [brassy] und [harsh] tragen könnte, da diese in der Definition zu **brazen** auftreten und der Beispielsatz des ALD „*the brazen notes of a trumpet*“ auf das Instrument verweist.

Insgesamt steht aber weniger die Klangimitation im Vordergrund – denn die menschliche Stimme kann niemals so klingen wie der Ton einer Trompete – sondern die tieferliegende semantische Bedeutung des Trompetenklangs als Signalfunktion. Die Stimme, mit dem der Controller eine der Glaubensgrundsätze der *Brave New World* verkündet, hat in diesem Textauszug die Signalwirkung der Trompete. Betrachtet man die Bedeutung des Verbs *to trumpet* „to tell everyone about something that you are proud of, especially in an annoying way“ so kann man auch hier von einer leicht negativen Wertung ausgehen, die als Kritik am Gesellschaftssystem zu lesen ist.²⁴ Viele Figuren des Romans sprechen mit erhöhter Lautstärke, und auch BNW 37 trägt zur Gesamtakustik des Romans bei.

'Stability,' said the Controller, 'stability. No civilization without social stability.'	His voice was a	trumpet.	BNW 37
--	------------------------	-----------------	--------

²⁴ Vgl. auch die deutschen Entsprechungen „heraustrompeten“ oder „hinausposaunen“, die ganz ähnlich konnotiert sind.

Huxley setzt die gleiche Stimmbeschreibung an anderer Textstelle ein und auch hier ist die Bedeutung identisch. Der implizite Vergleich mit einem „Y.W.F.A. lecturer giving an evening talk to adolescent Beta-Minuses“ zeigt den Mitteilungscharakter der Stimmqualität und deutet zudem auf die völlige Selbstüberzeugung der Figur, mit der sie in bezug auf das Verhältnis zu John rät „why don’t you just go and take him. Whether he wants it or no.“ (BNW 171). Die Stimmetapher steht also hier für das Selbstbewußtsein und die Sorglosigkeit der utopischen Gesellschaft, in der zwischenmenschliche Probleme und zentrale Fragen des menschlichen Zusammenlebens nicht existent zu sein haben.

‘Don’t stand any nonsense. Act.’	Fanny’s voice was a	trumpet;	she might have been a Y.W.F.A. lecturer giving an evening talk to adolescent Beta-Minuses. ‘Yes, act – at once. Do it now.’	BNW 171
----------------------------------	---------------------	-----------------	---	---------

20.4.2. Orgel

Nur an einer Korpusstelle ist der Vergleich von Stimme und Orgel anzutreffen. In BABB 48 steht die Metapher **pipe-organ** für eine Stimme, die mit den Markern [loud], aber auch [deep] und [droning] paraphrasiert werden kann. Sie ergänzt akustisch die Skizze der Figur Professor Pumphrey, der optisch als „bulbous man“ beschrieben wird. Dies ist neben der Tatsache, daß der typische Klang einer Orgel auf die menschliche Stimme übertragen wird, auch ein klassisches Beispiel für Stimmstereotypen. Mit körperlicher Korpulenz wird automatisch eine tiefe, dröhnende Stimme assoziiert.²⁵

[...] Professor Pumphrey, a bulbous man with a pepper-and-salt cutaway and a	pipe-organ	voice	commented [...]	BABB 48
---	-------------------	-------	-----------------	---------

²⁵ Vgl. dazu auch das Kapitel „Figurendarstellung“.

20.4.3. Flöte

Wesentlich häufiger tritt die Flöte als Vergleichsbasis auf. Die Stimme wird dadurch zum einen mit der Tonlage [high] markiert, zum anderen wird auf sie die Tonhöhenmodulation des Flötespielens übertragen. In den Beispielen wird entweder durch das Verb **flute** oder durch das Adjektiv **fluting** markiert, wobei auffällt, daß sie ausschließlich zur karikierenden oder normabweichenden Darstellung von Männerstimmen eingesetzt werden.

Im Beispiel LJ 113 liefert der Autor einen ironischen Kommentar. Bereits aufgrund der direkten Rede erscheint die Figur schon lächerlich. Dieser Eindruck wird dadurch verstärkt, daß ein männlicher Sprecher mit einer Stimmqualität spricht, die man stereotyperweise eher mit Frauenstimmen assoziieren würde. Bernard bedient sich also der modulierten Falsettstimmigkeit, die nicht seiner habituellen **high, baying voice** entspricht. Die gesamte Figur ist als Karikatur angelegt, und das Korpusbeispiel ist ebenfalls in diese Richtung interpretierbar.

'Don't drop her; she's fragile. Good-bye for a little, my sweet,'	he	fluted	to Christine	LJ 113
--	----	---------------	--------------	--------

Daß man mit **flute** in der Regel hohe Frauenstimmen assoziiert, zeigt auch LJ 190. Dixon versucht, als er, um von Mrs Welch nicht erkannt zu werden, vorgibt ein Ferngespräch zu führen, die Stimme einer Telefonistin zu imitieren

'Trying to connect you,'	he	fluted	as he'd planned. 'Hallo, who is that?'	LJ 190
--------------------------	----	---------------	--	--------

Als Zweifachmarkierung erscheint **fluting** mit dem Grundparameter **high** in CAEW 558. Es liegt hier eine semantische Verstärkung der Tonhöhenkomponente von **fluting** vor, da es [high] bereits als Marker enthält.

Der Textausschnitt aus *Caesar's Women* verweist auf die Kuriosität, daß Ptolemy den Namen „Auletes“ aufgrund seiner Stimmqualität erhalten hat. An ihr läßt sich erkennen, wie stark sich normabweichende Stimmen in das Bewußtsein der Hörer brennen und wie stark und untrennbar die menschliche Stimme mit dem jeweiligen Individuum verbunden ist.

The name Auletes meant a flautist or piper, but Ptolemy called Auletes had not received the sobriquet because of his undeniable musicality; his voice happened to be	very	high	and	fluting.	CAEW 558
--	-------------	-------------	-----	-----------------	-------------

20.4.4. Fanfare/Oboe/Flöte

Sehr komplex ist die Textpassage POSS 152. Die drei Komponenten der Stimme – in der drei Stimmen als „one voice“ erscheinen – werden in einem Art kataphorischen Verweis „which had in it three tones“ angekündigt, wobei diese „three tones“, jeweils aus mehreren Labels bestehen. In der ersten Markierung **a clear clarion** ist **clarion** wohl mit „Fanfare“ zu übersetzen. Das ALD verzeichnet **clarion** jedoch nur als Adjektiv „loud, clear and rousing“, das typischerweise mit *call* kollokiert. Alle drei Marker entsprechen den Charakteristika, die eine Fanfare ausmachen, der Marker [clear] erscheint zudem als prämodifizierendes Label **clear**, welches somit der Intensivierung dient. In der zweiten Markierung entspricht die Stimme einer **oboe**, deren Klang als **reedy** beschrieben wird. Auf die Stimme übertragen bedeutet **reedy** laut der DCE-Definition „a voice that is reedy is high and unpleasant to listen to“. Das ALD setzt in seiner Definition keine Wertung, dafür aber den Marker [scratchy], der wiederum als [rough] [not smooth] paraphrasiert wird und damit in die Klanglabel-Gruppe um **hoarse** gehört: „high and scratchy instead of full and clear“. **Reedy** wird im Deutschen mit „näselnd“ und „durchdringend“ (Collins) wiedergegeben, Klangbeschreibungen, die durchaus auf den Oboenklang anzuwenden sind. Die dritte Markierung enthält gleich drei Elemente. Der Instrumentalvergleich besteht hier zwischen Stimme und **flute**. Der erste Premodifier **whispering** legt die Lautstärke fest, während **low** hier wohl in der Bedeutung [deep] erscheint, da eine Interpretation als [soft] in Verbindung mit **whispering** als redundant erscheint. Obwohl die Wörterbücher als Marker für **fluting** immer [high] setzen, erscheint die Kombination **low flute** nicht abwegig, weil hier nicht das Adjektiv mit dem Tonhöhenmarker steht, sondern explizit das Nomen **flute**, und es eben auch Flöten mit tiefer Tonlage gibt.

Die drei Markierungen erzeugen ein komplexes Klangbild, das aufgrund der Widersprüche phonetisch nicht realistisch ist, die aber ihr Ziel, die Stimmen mystisch und betörend zu gestalten, nicht verfehlen dürfte. Die Evozierung dieser Atmosphäre ist auch das Ziel des Kontexts.²⁶

²⁶ Der Text des neunten Kapitels aus Byatts *Possession* mit dem Titel „The Threshold“ ist ein Text im Text, den Byatt nach Viktorianischer Manier als literarisches Produkt einer ihrer Charaktere geschrieben hat. Dabei ist zu beachten, daß der gesamte Roman auf zwei Zeitebenen spielt – der Gegenwart und der Viktorianischen Zeit. Der Text selbst beschreibt die Reise des „Childe“ durch eine verwunschene Moorlandschaft, in der die „three most beautiful ladies“ (POSS 151) ihn mit Verlockungen von seinem „stony way“ (POSS 150) abzubringen versuchen. Vor der Stimmbeschreibung werden diese Gestalten auch optisch beschrieben, wobei schon hier ihre Märchenhaftigkeit betont wird: „And the first came in a golden glow, putting out gold-slippered feet from under a dress rich and stiff with cloth of gold and all manner of silk embroidery. [...] The second was bright with silver like the light of the moon [...]. And the third was dull behind these two, and had a subdued lustre, like that of armour burnished and used [...]“ (POSS 151/52)

And they spoke to him, it seemed, with one voice , which had in it three tones ,	a clear clarion ,	a reedy oboe ,	a whispering low flute .	'You may go no further this way,' said they, 'for this is the edge of things, here, and beyond is another country. But you may choose, if you will, one of us to be your guide, and venture further. [...]'	POSS 152
--	--------------------------	-----------------------	---------------------------------	---	-------------

20.4.5. Sitar

Rushdies Vorliebe für metaphorische Stimmbeschreibungen bestätigt auch der Textbeleg MC 243. Während die Vergleichsbeziehungen der ersten Beispiele alle auf Instrumente der westlichen Musiktradition zurückgreifen, bietet das folgende Beispiel aus *Midnight's Children* mit dem Label **sitar-perfect** einen Vergleich der Stimme mit der indischen Sitar.

Um den Vergleich verstehen zu können, muß der Leser den Instrumentenklang, der vor allem durch seinen vibrierenden, schnarrenden und dünnen Klang auffällt, in seinem akustischen Gedächtnis gespeichert haben. Für einen Leser aus dem indischen Kulturkreis scheint es ein positiver Klang zu sein, denn die Wortbildung **sitar-perfect** muß wohl als „Stimme, die so perfekt ist wie der Klang einer Sitar“ paraphrasiert werden.

Vergleicht man dieses Beispiel mit MC 313 und 314 so fällt auf, daß die Frauenfiguren Rushdies, die im Text positiv und anziehend charakterisiert werden, mit aussagekräftigen und sehr lyrischen Stimmen ausgestattet werden.

Bare knees proved my childishness to Pia; deceived by ankle-socks she held my face against her breasts while her	sitar-perfect	voice	whispered	in my good ear.	MC 243
--	----------------------	-------	------------------	-----------------	--------

20.5. Tierstimmen

Ein weiterer Pool aus dem Klangvergleiche geschöpft werden können sind Tierstimmen. Auch hier können Autoren bei den Lesern auf vorhandenes Weltwissen zurückgreifen.

Die Übertragung von Tierstimmen auf den Menschen erfolgt vor allem dann, wenn eine negative Sprecherwertung beabsichtigt ist, denn es steht meist nicht nur die klangliche Ähnlichkeit im Vordergrund, sondern auch die Übertragung typischer Tiermerkmale auf den Menschen. Die daraus resultierende negative Charakterbeurteilung der Figuren geht oftmals mit dem „Verlust der Menschlichkeit“ einher. In diesem Punkt hängt das Gelingen der Vergleichsbeziehung natürlich von einem gemeinsamen kulturellen Hintergrund ab, der bestimmt, welche Charaktereigenschaften bestimmten Tieren zugeordnet werden.

20.5.1. Hund

Stimmenvergleiche mit dem Bellen von Hunden treten mit Abstand am häufigsten auf. Dies könnte daran liegen, daß der Hund das mit am weitesten verbreitete Haustier ist und die Nähe zum Menschen das Wissen um den Klang und die Bedeutung des Bellens bedingt. In den Korpusbeispielen treten neben **bark** auch die Labels **yap**, **yelp** und **bay** auf.

20.5.1.1. *bark*

	OED	DCE	ALD
bark	To utter a sharp explosive cry . (Orig. of dogs, hence of other animals, and spec. of foxes at rutting-time.)	when a dog barks, it makes a short loud sound or series of sounds	Nomen <i>bark</i> : a sharp harsh sound made by dogs and foxes 2000 when a dog barks, it makes a short loud sound to give orders, ask questions, etc. in a loud, unfriendly way

Das Verb **bark** beschreibt primär Hundebellen, das den Grundparameter [loud] trägt, der sich indirekt auch in [cry] zeigt. Zudem handelt es sich um einen Laut mit kurzer Artikulations-

dauer²⁷, die durch den Marker [short] gekennzeichnet wird bzw. um eine schnelle Aufeinanderfolge dieser kurzen Laute. Zudem wird das Bellen als [sharp] und [harsh] empfunden, die als Marker der Gruppe I bzw. der Gruppe II der Klanglabels angehören. Für das Label **sharp** werden die Marker [loud] und [short] gesetzt, die wiederum auch für **bark** verwendet werden, so daß hier eine semantische Überlappung vorliegt. Auch **harsh** trägt das Label [loud].

Das harsche Bellen von Hunden wird allgemein als Zeichen von Aggression und Kampfbereitschaft empfunden. Genau diese paralinguistische Bedeutung behält das Label bei der Übertragung auf die menschliche Stimme bei. Dies zeigt sich deutlich in dem Marker [unfriendly] der ALD-Definition, der die negative Sprechereinstellung markiert.

Korpusbeispiele

In GARP 404 werden durch **barked** alle oben genannten lautlichen Merkmale dieser Stimmqualität wiedergegeben. Vor allem die hohe Lautstärke tritt hier aufgrund der Tatsache, daß der Sprecher in ein „megaphone“ spricht, hervor. Die Stimmqualität muß aber auch in Zusammenhang mit den vorangegangenen Beschreibungen gesehen werden. Die Stimme wird dort – reflektiert durch die Gedanken der Figur Hope – als **terrible voice** beschrieben, die aufgrund ihrer extremen Lautstärke eine solch negative Wirkung hat. Die Befehle, die in dieser durch den Lautsprecher verstärkten Stimme gegeben werden, sind in der Objektsprache durch die Schreibung in Großbuchstaben gekennzeichnet.

In der Folge besteht eine lexikalische Kohäsion zur ersten Stimmarkierung, denn durch **bullying, loudspeaker voice** wird **loudspeaker** explizit wiederaufgenommen. Das Label **bullying**, das die übergeordnete Stellung und negative Haltung des Sprechers gegenüber dem Hörer beschreibt nimmt hingegen implizit Bezug auf die Befehle der direkten Rede.

Da die in einem Lieferwagen entführte und fast zu Tode gequälte Hope nicht weiß, daß es sich um die Stimme des *police officers* Bensenhaver handelt, glaubt sie, die Stimme Gottes zu hören. In der dritten Stimmbeschreibung mit **barked** werden dann nochmals die zuvor genannte Elemente indirekt aufgenommen, hier allerdings nicht mehr aus Sicht der Figur Hope, sondern in den allgemeinen Erzählstrang eingebunden.

²⁷ Vgl. dazu auch Tembrock, *Akustische Kommunikation bei Säugetieren*, 81. Tembrock verzeichnet für die Candiden verschiedene Lautformen. Dazu gehören Winseln, Kreischwinseln, Heulen, Bellen, Knurren und eine Vielzahl weiterer Laugformen. Das Bellen, dem das Label **bark** entspricht, wird als „Kurzlaut [...] mit Wiederholungstendenz“ definiert, worin sich der Marker [short] wiederfindet.

Then a voice, a terrible voice – loud as the loudest loudspeaker shook her in the cab. ‘IF YOU ARE IN THERE COME OUT! PUT YOUR HANDS OVER YOUR HEAD: COME OUT: CLIMB INTO THE BACK OF THE PICKUP AND LIE THE FUCK DOWN!’ I’m actually dead, thought Hope. I’m <i>already</i> in the sky and it’s the voice of God. [...] if there were a God, God would have a bullying, loudspeaker voice . [...] In the helicopter, shuddering above the black truck, Arden Bensenhaver	barked	into the megaphone.	GARP 404
--	---------------	---------------------	----------

In CAEW 298 wird eine paralinguistische Bedeutung des Verbs **barked** durch das emotionale Label **furious** benannt. Die laute, bellende Stimme ist Zeichen für die Emotion ANGER. So wie das Bellen beim Hund Zeichen von Aggression sein kann, so kann es auch im übertragenen Sinne Ausdruck von ANGER sein²⁸. Die Bedeutung der Objektsprache verlangt nach einer Stimmqualität, die die negative Aussage verstärkt. Durch die Stimmodifikation erhält Catos Ausruf eine harsche Note.

“Utter stupidity!”	barked	Cato,	furious.	CAEW 298
--------------------	---------------	-------	-----------------	----------

Auch in SNSM 169 wird der Befehlston durch die Stimme intensiviert. Dabei spielt die Textstelle mit der Klischeevorstellung des „rauen Tons“ innerhalb der Armee, denn die Sprecherin ist eine „army woman“.²⁹

“Don’t put ideas into his head,” the army woman	barked.	SNSM 169
--	----------------	----------

Daß diese Stimmqualität mit Personen in Machtpositionen assoziiert wird, zeigt auch das Beispiel aus *Nineteen Eighty-Four*, in dem eine „instructress“ ihre Befehle so vorbringt. Das modifizierende **a little more genially** zeigt zum einen einen Stimmwechsel, der auf die vorangegangene Stimmcharakterisierung „‘Thirty to forty group!’ **yapped a piercing female voice**“ (NEF 27) Bezug nimmt. Zum anderen wird dadurch natürlich Ironie erzeugt, denn der Befehlston von **barked** ist schwer „mehr oder weniger freundlich“ vorstellbar. Die Stimme der „instructress“, die über den „telescreen“ die täglichen Fitneßübungen leitet, steht exemplarisch für die Härte und den militärischen Drill der Gesellschaftsordnung im Roman.

²⁸ Während Bellen beim Hund auch Freude signalisiert, ist eine Verbindung der entsprechenden menschlichen Stimmqualität mit JOY jedoch unwahrscheinlich.

²⁹ Zur gesamten akustischen und optischen Ausgestaltung dieser Figur vgl. das Kapitel „Figurendarstellung“.

“Stand easy!”	barked	the instructress, a	little more genially.	NEF 29
---------------	---------------	---------------------	------------------------------	--------

20.5.1.2. yap

	OED	LDOCE	ALD
yap	To bark sharply, as a small dog ; to yelp. To speak snappishly .	if a small dog yaps, it barks (= makes short loud sounds) in an excited way to talk in a noisy and annoying way	(esp of small dogs) utter short sharp barks 2000 (especially of small dogs) to BARK a lot, making a high, sharp and usually irritating sound to talk in a silly, noisy and usually irritating way

Das Sprechverb **yap** steht in seiner Primärbedeutung insbesondere für das Kläffen kleiner Hunde. Zu den semantischen Komponenten von **bark** kommt hier noch der Tonhöhenmarker [high] hinzu. Überträgt man diesen Laut vom Tierbereich auf den Menschen, so bleibt der negative Effekt dieser Stimmqualität wiederum enthalten. Darauf gehen auch die Definitionstexte ein, denn die Marker [annoying] und [irritating] benennen den perlokutionären Effekt, [silly] ist zudem indirekt eine negative Wertung. Die Definition des OED [speak snappishly] zeigt zudem ein unharmonisches Sprecher-Hörer-Verhältnis und kann auch Zeichen einer unterschwellig vorhandenen Emotion ANGER sein.

Korpusbeispiele

Im Korpusbeispiel NEF 27 wird zum einen der Klang der Frauenstimme beschrieben, zum anderen wird durch die Stimmarkierung auf die Aggressivität und die Machtposition der Figur verwiesen, die jedoch nicht individualisiert ist, sondern als typische Vertreterin des Regimes fungiert. Die Tatsache, daß dieselbe Stimme in der Folge mit **barked** (NEF 29) beschrieben wird, zeigt die emphatische Wirkung kohäsiver Stimmbeschreibungen, die im Leser das negative Bild aufrecht erhalten sollen.

'Thirty to forty group!'	yapped a	piercing	female	voice.	NEF 27
--------------------------	----------	----------	--------	--------	--------

20.5.1.3. *yelp*

	OED	DCE	ALD
yelp	To utter a yelp or yelps: said of dogs and related animals, and certain birds To complain, whine . To utter with a loud cry ; to express by yelping or in a yelping tone.	a short sharp high cry which a person or an animal makes because they are excited , in pain, surprised etc	a short sharp cry (of pain, anger, excitement , etc): <i>The dog gave a yelp when I trod on his paw</i> 2000 to give a sudden short cry , usually of pain

Auch **yelp** ist im weitesten Sinne Hundelauten zuzordnen. Dabei ist dieses Verb auf der paralinguistischen Ebene stärker markiert als die oben besprochenen Verben, denn der mit **yap** identische Laut ([short], [sharp], [loud]) wird zusätzlich als Ausdruck von [pain], [excitement], [surprise] und [anger] verstanden.

Korpusbeispiele

In INDI 332 werden Stimmen mit dem Jaulen von Hunden verglichen, die durch diese Laute ihr Revier markieren („like animals calling out the borders of their territory“). Das Verb „breaking into“ kennzeichnet, daß die Stimmen plötzlich und unmittelbar einsetzen. Das Sprechnomen **yelps** selbst wird durch zwei Labels prämodifiziert. Die Tonhöhe **high** ist eines der Kennzeichen von **yelp**. Die Tonhöhenkomponente wird also herausgegriffen und intensiviert, kann aber auch auf die hohen Kinderstimmen verweisen. Das Label **mocking** beschreibt die Einstellung der Sprechenden.

Es handelt sich in dieser Szene um Kinder, die Xanthes Kleider gestohlen haben und nun von ihr verfolgt werden. Die Stimmen zeigen also zum einen Spott, zum anderen eine Mischung aus kindlicher Freude und spielerischer Furcht vor der Verfolgerin. Im konkreten Text kann ein Stimmlabel also eine wesentlich komplexere Bedeutung annehmen, als die Definitionstexte vermuten lassen. Die Autorin gibt dem Leser damit eine Lautimpression an die Hand, die er aufgrund seines akustischen Alltagswissens entschlüsseln kann.

But they scampered from Xanthe,	breaking into	high	mocking	yelps	like animals calling out the borders of their territory.	INDI 332
---------------------------------	-------------------------	-------------	----------------	--------------	---	-------------

20.5.1.4. bay

	OED	DCE	ALD
bay	To bark, properly applied to the deep voice of a large dog, as a hound or mastiff.	if a dog bays, it makes a long high noise , especially when it is chasing something	Nomen bay : deep bark , esp of hounds while hunting 2000 (of a dog or WOLF) to make a long deep sound , especially while hunting to demand sth in a loud and angry way

Auch **bay** bezieht sich auf die Stimme von Hunden, allerdings ist dieses Verb polysem. Zum einen kann es mit „Heulen“ wiedergegeben werden, was in der DCE-Definition dem Marker [long high noise] entspricht. Zum anderen bezeichnet es aber als Synonym zu **bark** ein tiefes „Bellen“. Diese Bedeutungsvariante liefert das ALD mit [deep bark]. Auch das OED favorisiert die Tonhöhe [deep]. Die beiden Interpretationen unterscheiden sich durch ihre Tonhöhe und durch die Artikulationsdauer, die in der ersten Bedeutung [long] und in der zweiten [short] (als Marker von **bark**) ist.

Im übertragenen Sinn wird **bay** mit einem Befehlston [demand] und der Emotion ANGER [angry] assoziiert. Wie die oben genannten Korpusbeispiele SNSM 169 und NEF 29 zeigen, besteht diese paralinguistisch-pragmatische Bedeutung auch für **bark**.

Korpusbeispiele

Aufgrund der Polysemie ist die Interpretation abhängig vom jeweiligen Kontext. Bei der Übertragung auf die menschliche Stimme besteht bei beiden Interpretationen ein negativer Unterton, mit dem im Falle von LJ 113 der unsympathische Bertrand dargestellt wird. Da seine Stimme zuvor schon mit der Zweifachmarkierung **high baying** (LJ 39) charakterisiert wird, ist die Deutung von **bayed** mit hoher Tonlage anzusetzen

'Look after Christine for me, Dixon,'	Bertrand	bayed.	LJ 113
---------------------------------------	----------	---------------	--------

Offensichtlich wird **baying** auch mit einer Stimmqualität und einem Stimmeffekt assoziiert, die in den Definitionstexten keine Beachtung findet. Die Labels **jarring** und **snarling** werden in POSS 32 mit den Lauten von **hounds baying** verglichen, sind Zeichen der Aggression, die Blackadder überkommt, wenn „he got onto the subject of Beatrice“. **Jarring** steht dabei für den Effekt auf den Hörer, der durch [unpleasant] und [annoying] (ALD) beschrieben wird. Das Verb **snarl** wird mit der Mimik und den Lauten von Hunden assoziiert: „(of a dog) to show the theeth and make a deep angry noise in the throat“ (ALD), die beide für Kampfbereitschaft und Aggression stehen. Mit dieser Definition wird die Stimmqualität mit dem Grundparameter [deep] markiert. Außerdem läßt sich ein Marker [throaty] bestimmen, der auf eine rauhe Stimme verweist, die die paralinguistische Bedeutung unterstreicht. Nur durch die Stimmdarstellung wird dem Leser an dieser Stelle die Figurenkonstellation Blackadder – Nest vermittelt. Insofern kommt ihr nicht nur eine literarische und figurenbeschreibende, sondern auch eine erzähltechnische, informationsvermittelnde Funktion zu.

There was a note that came into Blackadder's voice when he got onto the subject of Beatrice, a	jarring,	snarling	note,	that put Roland in mind of hounds baying.	POSS 32
---	-----------------	-----------------	-------	--	---------

20.5.2. Esel

20.5.2.1. bray

	OED	DCE	ALD
bray	Of animals: formerly the cry of horses, oxen, deer , etc.; now chiefly used of the ass . contemptuously of the human voice . Of wind, thunder, musical instruments, etc. (now esp. of the trumpet): To make a loud harsh jarring sound.	if a donkey brays, it makes a loud sound if someone brays, they laugh or talk in a loud, slightly annoying way	Nomen: cry of a donkey 2000 when a DONKEY brays, it makes a loud harsh sound (of a person) to talk or laugh in a loud unpleasant voice

Das Verb **bray** gibt den Stimmklang eines Esels wieder. Dahinter verbirgt sich eine große Lautstärke, die direkt jedoch nur in der Definition des DCE auftritt. OED und ALD beschränken sich nur auf eine Vergleichsbeziehung. Zieht man jedoch die übertragene Bedeutung des OED hinzu, bei der **bray** vor allem für den Klang von Trompeten steht, so findet man neben dem Marker [loud] auch die Klanglabels [harsh] und [jarring], die sowohl die hörbare Reibung als auch den damit einhergehenden unangenehmen akustischen Effekt beschreiben.³⁰ Da bei der Übertragung mit der ursprünglichen Tierstimmenbedeutung verglichen wird, kann man davon ausgehen, daß auch die Tierstimme mit diesen Merkmalen beschreibbar ist.

Übertragen auf die menschliche Stimme zeigt sich, wie bei allen Tierstimmenvergleichen, eine negative Bewertung. Ein Sprecher mit dieser Stimmqualität wird als [slightly annoying] empfunden und **bray** wird eingesetzt, um [contemptuously of the human voice] zu sprechen.

Korpusbeispiele

So spiegelt sich der laute, rauhe und unangenehme Klang in der Stimme Catos in CAEW 260 wider und gleichzeitig wird seine Stimme als unschön bewertet. Interessant ist, daß die gleiche Figur in CAEW 298 durch **barked**, ebenfalls mit einer negativen Tierstimme, charakterisiert wird. Der doppelte Hinweis, der dem von NEF 27 und 29 ähnelt, zeigt, daß Stimmbeschreibungen in literarischen Texten ganz bewußt als sehr subtiles Charakterisierungsmittel eingesetzt werden.

“We <i>cannot</i> permit Catilina to be elected consul!”	brayed	Cato.	“He’s seduced the rapacious Marcus Crassus into supporting him.”	CAEW 260
--	---------------	-------	--	-------------

In WAVV 8/9 und 99 wird Marthas Stimme in der Regieanweisung durch **braying** markiert. In beiden Fällen reagiert sie damit auf einen Turn Georges, der schwelende Haß im Ehekrieg der beiden Figuren wird also stimmlich greifbar.

Man kann dem Klang hier die paralinguistische Bedeutung HATE zuordnen. Die enorme Lautstärke wird auch objektsprachlich durch die Kapitälchen „I don’t BRAY“ und „I NEVER CORNERED THE SON OF A BITCH IN MY LIFE“ dargestellt.

³⁰ Die Wörterbücher weisen nur indirekt durch [cry] auf eine hohe Tonlage hin. Daß diese hohe Grundfrequenz aber typisch für das Schreien von Eseln ist, zeigt Tembrock, *Akustische Kommunikation bei Säugetieren*, 103: „Die hellen mit Grundfrequenzen von 2 bis 4 kHz geäußerten „I“-Rufe sind offenbar Falsett-Inspirationslaute.“

Das erste Beispiel enthält zudem eine ironische Komponente, denn George thematisiert Marthas Stimme als habituell überlaut und brüllend. Mit ihrem folgenden Turn negiert sie dies, bestätigt aber durch ihre Stimmqualität Georges Aussage. Insofern könnte dieser Replikenwechsel als *comic relief* gelesen werden, der allerdings nur von kurzer Dauer ist, da sich die Emotionen von HATE zu SADNESS – Martha ist „(hurt)“ – wieder zu HATE wandelt.

GEORGE. What do you want me to do? Do you want me to go around all night <i>braying</i> at everybody, the way you do? MARTHA	(braying) .	I don't BRAY! GEORGE (<i>softly</i>). All right ... you don't <i>bray</i> . MARTHA (<i>hurt</i>). I do not <i>bray</i> .	WAVW 8/9
GEORGE. (<i>also to the guests</i>) Our son ran away from home all the time because Martha here used to corner him. MARTHA	(braying) .	I NEVER CORNERED THE SON OF A BITCH IN MY LIFE.	HAVW 99

Die Verbindung von Tierstimme **braying** und dem Sprecherlabel **Pommy**, das „an offensive word for someone from Britain, used in Australia and New Zealand“ (DCE) darstellt, findet sich in SW 300. Eine der Figuren reflektiert in dieser Textstelle in *Small World* Aussehen und Stimme seines Erzfeindes Philip Swallow. Beide Labels haben eine stark pejorative Bedeutung, **Pommie**, da es *per se* als Schimpfwort gebraucht wird und **braying**, das als Tierstimmenmetapher ebenfalls negativ wertet.

Philip Swallow. Philip Swallow, with his theatrical silver beard and his	braying	Pommie	voice	and his unaccountably dishy mistress.	SW 300
--	----------------	---------------	-------	---------------------------------------	--------

20.5.3. Vögel

20.5.3.1. *twitter*

	OED	DCE	ALD
twitter	<p>Of a bird: To utter a succession of light tremulous notes; to chirp continuously with a tremulous effect.</p> <p>Of a person: To sing after the above manner; also (esp. of a woman), to talk or chatter rapidly in a small or tremulous voice.</p>	<p>if a bird twitters, it makes a lot of short high sounds</p> <p>to talk about unimportant and silly things, usually very quickly and nervously in a high voice</p>	<p>(esp of a bird) make a series of light short sounds</p> <p>talk rapidly in an excited or nervous way</p> <p>2000 when birds twitter they make a series of short high sounds</p> <p>to talk quickly in a high excited voice, especially about sth that is not very important</p>

Das Verb **twitter** steht auf der akustischen Ebene für eine Reihe von Lauten, die mit [short], [high], [light] und [tremulous] dem Zwitschern von Vögeln entsprechen. Dieses Label hat aber bereits in den Definitionstexten eine ausgeprägte übertragene Bedeutung, denn die so beschriebene menschliche Stimme wird akustisch durch die Grundparameter [high] und [quickly] beschrieben, auf der paralinguistischen Ebene stehen [excited] und [nervous] für die Sprecherbefindlichkeit.

Zudem ist die Stimmqualität thematisch auf [unimportant and silly things] beschränkt, womit eine negative Wertung erreicht wird.

Korpusbeispiele

Dieser negative Blickwinkel wird in MAID 126 deutlich. In *The Handmaid's Tale* reagieren die Frauen der Commander auf die höchst seltene Geburt und Namensgebung einer Tochter der *handmaids* mit dieser Stimmqualität und ekstatischen Ausrufen. Mit der Stimmangabe karikiert die Ich-Erzählerin diese Figuren als dumme, unwissende und nicht reflektierende Frauen.

The Wives are here to bear witness to the naming. It's the Wives who do the naming, around here. "Angela," says the Commander's Wife.	"Angela, Angela," the Wives repeat,	twittering.	"What a sweet name! Oh, she's perfect! Oh, she's wonderful!"	MAID 126
--	-------------------------------------	--------------------	--	----------

In MAID 28 steht **twittering** hingegen ohne negative Wertung als Klangwiedergabe der „Japanese tourists“, deren Intonationsverlauf – es handelt sich um eine Tonsprache, bei der die Tonhöhe bedeutungsdifferenzierende Funktion hat – von Nicht-Muttersprachlern als sehr hoch und aufgeregt empfunden wird.³¹

The Japanese tourist come towards us,	twittering,	and we turn our heads away too late; our faces have been seen.	MAID 28
---------------------------------------	--------------------	--	---------

Das Korpusbeispiel CP 47 wurde bereits unter dem Grundparameter **high** besprochen und steht hier nur aus Überblicksgründen. Hier wird besonders stark die „entmenschlichende“ Wirkung von Tierstimmenmetaphorik deutlich.

At parties they wolfed your canapés and gulped your gin as if they had just been released from prison, and talked all the time in	high	twittering	voices	about the differences between the English and American university systems [...]	CP 47
---	-------------	-------------------	--------	---	-------

20.5.3.2. *crow*

	OED	DCE	ALD
crow	To utter the loud cry of a cock . Of persons: To utter a loud inarticulate sound of joy or exultation ; said esp. of the joyful cry of an infant .	if a cock crows, it makes a loud high sound written if someone, especially a baby , crows, they make a noise that shows they are happy	(of a cock) make a loud shrill cry , esp at dawn (of a baby) make sounds showing pleasure 2000 (of a COCK/ROOSTER) to make repeated loud high sounds, especially in the morning (<i>disapproving</i>) to talk too proudly about sth you have achieved especially when sb else has been unsuccessful (of a baby) to make happy sounds

Dem Verb **crow** entspricht sowohl das deutsche „krähen“ als auch „jauchzen“. Ersteres spiegelt jeweils die erste Bedeutung der Wörterbucheinträge wieder und benennt den Klang

³¹ Diese Klangimpression wird an gleicher Stelle auch mit „**chatters** at them in **staccato**“ wiedergegeben. Vgl. hierzu den Eintrag unter **chatter** im Kapitel „Stimmдарstellung mit markierten Sprechverben“

des Hahnenschreis mit den charakteristischen Merkmalen große Lautstärke [loud], hohe Tonlage [high] und durchdringender, unangenehmer Stimmklang [shrill].

Auf die menschliche Stimme übertragen ist ein Klang mit diesen Parametern Ausdruck der Emotion JOY/HAPPINESS, wird aber generell als stimmliche Geste ohne Wortinhalt verstanden, was sich daran zeigt, daß es mit Babys assoziiert wird und durch die Marker [inarticulate] und [noise] definiert wird.

Korpusbeispiele

Das Verb **crowed** erscheint zweimal in einer Szene des Romans *The World According to Garp*. Dadurch ist die Stimmbeschreibung der Nebenfigur Jillsey nicht nur situationell zu verstehen, sondern hat aufgrund der Reiteration eines semantisch komplexen Sprechverbs habituelle Züge.

Die Stimmangabe scheint dabei auf die recht grobe Art der Putzfrau Jillsey zu verweisen, wobei natürlich die stereotype Vorstellung „grober Charakter = grobe, d.h. schrille oder rauhe Stimme“ aktiviert wird.

‘Lawd,’	Jillsey	crowed	‘I never had a worse weekend. [...]’	GARP 423
‘Lawd, Lawd,’	she	crowed		GARP 324

20.5.3.3. *quack*

	OED	DCE	ALD
quack	The harsh cry characteristic of a duck; a sound resembling , or imitating this.	to make the sound that ducks make	harsh sound made by a duck 2000 the sound that a duck makes

Das Verb **quack** wird durch den Marker [harsh] bestimmt, das für eine rauhe, kratzende oder auch schnarrende Stimme steht, wie sie typisch für den Entenschrei ist. Zudem dürfte man wohl den Marker [loud] setzen können.

Wie die anderen Tierstimmenlabels enthält auch **quack** eine implizite negative Wertung, die in den Definitionstexten zwar nicht auftritt, die sich aber aus der Verwendung in den Korpusbeispielen erkennen läßt.

Korpusbeispiele

Im Beispiel NEF 41 wird die schnell, ununterbrochen und schwer verständlich sprechende Stimme in ihrem akustischen Gesamteindruck in einem expliziten Vergleich mit *like* mit dem Quaken einer Ente verglichen. Interessant ist hier, daß das Label **harsh**, welches das Nomen **gabble** prämodifiziert, in der Wörterbuchdefinition zu dem Verb **quack** als Marker enthalten ist, hier also ein semantischer Bezug zum anschließenden Vergleich stattfindet. **Gabble** ist seinerseits eine Angabe zur undeutlichen Aussprache bzw. zur schlechten akustischen Wahrnehmbarkeit der Stimme. Zusätzlich wird der unangenehme Effekt der Stimmqualität mit **pierced** angegeben.

Auch dieses Beispiel stammt wie die Hundestimmenvergleiche aus *Nineteen Eighty-Four*, so daß in der Betonung der Tierstimmenvergleiche tatsächlich ein Indiz für die entmenschlichte Welt zu sehen ist.³²

From the table at Winston's left, a little behind his back, someone was talking rapidly and continuously , a	harsh gabble	almost like the	quacking of a duck	which pierced the general uproar of the room.	NEF 41
---	---------------------	-----------------	---------------------------	--	--------

³² Auf den Entenvergleich wird auch im folgenden Text (NEF 43) eingegangen, bei der nochmals der Redefluß und die schlechte Artikulation thematisiert werden. Hier tritt auch das Label **strident** auf, das ja mit **harsh** und [shrill] verwandt ist. Die Stimme, die die „complete and final elimination of Goldsteinism“ fordert, nimmt dadurch fast brutale Züge an, die auf die „general nature“ der Figur verweisen, die wiederum der Gesamtatmosphäre des Romans entsprechen: „Winston had finished his bread and cheese. He turned a little sideways in his chair to drink his mug of coffee. At the table on his left the man with the **strident voice** was still talking remorselessly away. A young woman who was perhaps his secretary [...] was listening to him and seemed to be eagerly agreeing with everything that he said. From time to time Winston caught some such remark as “I think you're *so* right, I do *so* agree with you,” uttered in a youthful and rather silly feminine voice. But the other voice **never stopped for an instant**, even when the girl was speaking. Winston knew the man by sight [...] He was a man of about thirty, with a muscular throat and a large, mobile mouth. His head was thrown back a little, and because of the angle at which he was sitting, his spectacles caught the light and presented to Winston two blank discs instead of eyes. What was slightly horrible was that from the **stream of sound that poured out of his mouth**, it was **almost impossible to distinguish a single word**. Just once Winston caught a phrase – “complete and final elimination of Goldsteinism” – **jerked out very rapidly** and, as it seemed, **all in one piece, like a line of type cast solid**. For the rest it was **just a noise, a quack-quack-quacking**. And yet, though you could not actually hear what the man was saying, **you could not be in any doubts about his general nature**. [...]

The stuff that was coming out of him consisted of word, but it was not speech in the true sense: it was a noise uttered in unconsciousness, **like the quacking of a duck**.

[...] The voice from the other table **quacked rapidly on**, easily audible in spite of the surrounding din.”

20.5.4. Pferd

20.5.4.1. *neigh*

	OED	DCE	ALD
neigh	Of a horse , etc.: to make a loud or high whinnying sound . Also with out. In extended use (chiefly of a person): to make a sound resembling or suggestive of a horse's neigh . Freq. (esp. in early use) with reference to expressions of sexual desire .	if a horse neighs, it makes a long loud noise	long high-pitched cry of a hoarse 2000 when a horse neighs it makes a long high sound

Das Verb **neigh** bezeichnet das Wiehern eines Pferdes, ist also wie andere Verben dieser Gruppe mit einem bestimmten Tier und dessen typischer Lautproduktion verbunden. Die lautlichen Kennzeichen sind die Grundparameter große Lautstärke [loud] und hohe Tonlage [high-pitched]. Zudem zeichnet sich der Laut durch eine lange Artikulationsdauer [long] aus, im Gegensatz zu **bark**, das den Marker [short] trägt.

Zwar verzeichnet das OED einen übertragenen Sinn mit der paralinguistischen Bedeutung [sexual desire], doch tritt diese Bedeutung im einzigen Korpusbeispiel nicht in Erscheinung.

Korpusbeispiele

In LJ 190 imitiert der Sprecher die Ansage des *operator*, weil er seine Gesprächspartnerin glauben machen möchte, es handle sich um ein Ferngespräch.³³

³³ Zum besseren Verständnis siehe hier das gesamte Telefonat wiedergegeben, in dem Dixon mehrfach seine Stimme verstellt. Das Beispiel **fluted** wurde weiter oben bereits besprochen. Das Label **whinnying** steht als Synonym zu **neigh**.

„He must cancel the tea-date with Christine, now only six hours ahead. To do that he must take the chance of Mrs Welch answering the phone. [...] He sat down by the phone, gave the number, and in a few seconds heard Mrs Welch's voice. [...] 'Trying to connect you,' he **fluted** as he'd planned. 'Hallo, who is that?'

Mrs Welch mentioned her number.

'Speak up, London,' he went on; 'you're through.' Then he **jammed his teeth together, opened his mouth laterally as far as he could**, and said in a **growling over-cultured bass**: 'Hallaher, hallaher,' following this with a **whinnying** 'You're through, London' and, in the **bass voice** 'Hallaher, have yaw a Miss Kellerhen steng with yaw, plizz?' He made a rushing noise with his mouth which he thought imitated line disturbances. [...]

'Is that you, Mr ...?'

'Farteskyaw,' Dixon **bawled desperately**, muffling his mouth with his hand and trying not to cough.

'That's Mr Dixon, isn't it? What are you trying to ...?'

[...]

Das Label **neighed** steht hier für die oben genannten drei Eigenschaften der Stimmqualität und wird in diesem Kontext dazu verwendet die Überartikulation der Imitation zu verdeutlichen. Er möchte durch lautes Sprechen die Autorität des *operator* vermitteln, spricht aber zu laut; durch hohes Sprechen ahmt er eine Frauenstimme nach, spricht aber viel zu hoch. Der Vergleich mit dem Pferdewiehern hat hier also veranschaulichende und humoristische Funktion. Der Sprecher imitiert in dieser Szene aber nicht nur den *operator*, sondern gibt auch vor, jemand Anderes zu sein, weshalb auch die Stimme, mit der „Hallaher“ folgt verstellt ist. Das Label **throat-peeling** zeigt, daß die Stimme rau, kehlig und laut ist.

‘Three minutes up,’	he	neighed,	slobbering.	‘Finish off, please, time’s up.’ He added a throat-peeling ‘Hallaher’ [...]	LJ 190
---------------------	----	-----------------	-------------	--	-----------

20.5.5. Schaf

20.5.5.1. *bleat*

	OED	DCE	ALD
bleat	To cry, as a sheep, goat, or calf . Used contemptuously of the human voice .	to make the sound that a sheep or goat makes <i>informal</i> to complain in a silly or annoying way	Nomen: cry of a sheep, goat or calf ; any noise like this Verb: (sth) (out) (<i>fig</i>) say (sth) or speak feebly or plaintively 2000 to make the sound that sheep and goats make to speak in a weak or complaining voice

Die Eintragungen für Verb und Nomen **bleat** geben keine detaillierten Lautbeschreibungen, sondern begnügen sich damit, den Klang als typisch für Schafe und Ziegen zu identifizieren.³⁴ Mehr ist im Grunde auch nicht nötig, denn der spezifische Klang kann aufgrund des Weltwissens entschlüsselt werden.

Im übertragenen Gebrauch bekommt das Verb die pragmatische Komponente [complain] und [plaintive], entspricht also dem Deutschen „Meckern“, und wird durch [silly

‘Three minutes up,’ he **neighed**, slobbering. ‘Finish off, please, time’s up.’ He added a last **throat-peeling** ‘Hallaher’, the phone at the full length of his arm, and fell silent. This was a rout. (LJ 209/90).

³⁴ Zur akustischen Beschreibung von Schaf- und Ziegenlauten vgl. Tembrock, *Akustische Kommunikation bei Säugetieren*, 131.

or annoying way] negativ bewertet. Generell wird **bleat** auf die menschliche Stimme übertragen negativ und [contemptuously] gebraucht. Auch hier spielt wieder der „Entsmenschlichungs-Faktor“ eine Rolle.

Korpusbeispiele

Ebenfalls aus *Nineteen Eighty-Four* sind die drei folgende Stimmbeschreibungen entnommen, bei denen die menschliche Stimme auf das Blöken von Schafen reduziert wird. Die drei Stimmdarstellungen sind ein typisches Beispiel dafür, wie lexikalische Kohäsion zur intensivierenden Beschreibung von Stimmen und letztlich als Instrument der Figurencharakterisierung eingesetzt wird.

Die erste Stimmbeschreibung NEF 13 tritt bei der Erstvorstellung der Figur auf. Der Autor beschreibt sehr detailliert das Gesicht der Figur Goldstein, die weißen Haare, der „small goatee beard“ und das zusammenfassende „face of a sheep“ verweisen alle auf den eigentlichen „Produzenten“ des Lauts. Analog zum Schafvergleich in der optischen Beschreibung wird dieser Vergleich im gleichen Satz auf den akustischen Bereich ausgedehnt, indem die Stimme mit einer **sheeplike quality** versehen wird. Diese Dopplung und die folgenden Angaben zur Stimmqualität, einmal mit dem deverbale Adjektiv **bleating** in NEF 13 und nochmals mit der nominalisierten Form in **sheep’s bleat** in NEF 15, wirken sehr massiv und einprägsam. Die gesamte Figur wird also durch die Häufung der Merkmale auf das Schafähnliche reduziert.

Für die Interpretation muß man beachten, daß dadurch der Erzfeind des totalitären Regimes von *Oceania* in einem Propagandafilm in dieser entwürdigenden und entmenschlichten Weise – hier wirkt auch sicher die Vorstellung eines „dummen Schafs“ – dargestellt wird. Insofern ist die Tiermetaphorik nicht als Autorenkritik an den Stimmen der Regimevertreter gedacht, sondern als Kritik an ihren Propagandamethoden. Ironisch ist dies deshalb, weil sie über die Stimme Goldstein entmenschlichen, sich ihrer eigenen Entmenschlichung aber nicht bewußt sind.

<p>It was a lean Jewish face, with a great fuzzy aureole of white hair and a small goatee beard – a clever face, and yet somehow inherently despicable, with a kind of senile silliness in the long thin nose near the end of which a pair of spectacles was perched. It resembled the face of a sheep,</p>	<p>and the voice, too, had a</p>	<p>sheeplike</p>	<p>quality.</p>	<p>NEF 13</p>
--	----------------------------------	-------------------------	------------------------	-------------------

The dull, rhythmic tramp of the soldiers' boots formed the background to Goldstein's	bleating	voice	[...]	NEF 13
The voice of Goldstein had become an actual	sheep's	bleat,	and for an instant the face changed into that of a sheep.	NEF 15

In GOW 82 zeigt das Sprechverb **bleated** eine indirekte negative Wertung der Stimme, die sich auch in dem Label **terrible** und in den allgemein negativen Assoziationen, die sich zu **war cry** verbinden, widerspiegelt. Das Nomen **cry** suggeriert große Lautstärke und den Ausdruck starker Gefühle, die in diesem Fall als eine Mischung von Aggression – verstärkt durch die Konnotation von *war* – und Triumph zu deuten sind. Das Klanglabel **shrill** positioniert die Stimme in einer hohen Tonlage und kennzeichnet sie zudem als durchdringend und unangenehm, womit sich wiederum eine semantische Verbindung zur direkten Wertung **terrible** und der indirekten Wertung in **bleated** ergibt. Es ist jedoch fraglich, ob das Blöken eines Schafes überhaupt die Lautstärke und die Tonhöhe von **shrill** und **cry** erreichen kann, denn generell assoziiert man damit eine eher tiefere Tonlage und einen nicht allzu lauten Ton. Da jedoch das Element [contemptuously] hier im Vordergrund steht, spielen solche Detailfragen für die Gesamtbeschreibung keine Rolle, d.h. bestimmte lautliche Charakteristika können ausgeblendet werden.

Die Stimmcharakterisierung ist an dieser Stelle aus *The Grapes of Wrath* aber als spöttischer Kommentar zur Figur der Grandmother zu lesen, die generell durch ihren rauhen Umgangston und ihre laute Stimme auffällt. Aus der Diskrepanz zwischen **war cry** und dem Satzinhalt – einer Lobpreisung Gottes – ergibt sich für den Leser ebenfalls eine humoristische Note. Die Figur selbst bringt ihre „shrill ferocious religiosity that was as lecherous and as savage as anything Grampa could offer“ (GOW 81) zum Ausdruck. Schon in dieser Charakterisierung tritt das Adjektiv *shrill* auf, zudem kann man zwischen dem Adjektiv *savage* und dem **terrible war cry** eine semantische Verbindung knüpfen, da hier die Assoziation von Kriegsgesängen wilder Stämme heraufbeschworen wird. Die Stimmbeschreibung steht damit regelrecht als Bestätigung für die vorausgehende erzählerische Figurencharakterisierung.

As she walked she hiked her Mother Hubbard up to her knees, and she	bleated	her	shrill	terrible	war cry:	“Pu-raise Gawd for vittory.”	GOW 82
---	----------------	-----	---------------	-----------------	-----------------	------------------------------	-----------

20.5.6. Katze

20.5.6.1. *purr*

	OED	DCE	ALD
purr	<p>Of a cat or (occasionally) other feline beasts: To make a low continuous vibratory sound expressive of satisfaction or pleasure.</p> <p>Of persons: To show satisfaction by low murmuring sounds, or by one's behaviour or attitude; also, to talk on in a quiet self-satisfied way.</p>	<p>if a cat purrs, it makes a soft low sound in its throat to show that it is pleased</p>	<p>(of a cat) make a low continuous vibrating sound: <i>purring happily</i></p> <p>2000 when a cat purrs, it makes a low continuous sound in the throat, especially when it is happy or comfortable</p>

Das Verb **purr** beschreibt einen Laut, der durch die Marker [soft], [low] und [vibrating] gekennzeichnet ist. Mit diesem Laut drücken Katzen allgemein ein Gefühl von Behagen und Zufriedenheit aus.³⁵

Bei der Übertragung auf die menschliche Stimme steht **purr** dementsprechend für positive Sprecheremotionen und eine ebenso positive, wohl auch beruhigende Wirkung auf den Hörer.

Korpusbeispiele

Im Korpusbeispiel WAVW 40 verwendet George die Stimmarkierung **soft purr of your little voice** allerdings ironisch, da er Martha, die gewöhnlich eben nicht mit einer leisen, sanften Stimme spricht (vgl. dazu die Einträge unter **bray**) provozieren möchte. Allerdings gelingt ihm dies nicht, denn Martha beschließt ruhig weiterzusprechen, was im Nebentext mit „*not to raise it*“ markiert ist.

Georges wiederholte Thematisierung von Marthas Stimme zeigt, daß Marthas Haß immer wieder in einer überlauten Stimme zum Ausdruck kommt, die wiederum George in Rage versetzt. Beide Figuren werden durch das gesamte Stück hindurch massiv durch ihre stimmbezogenen Regieanweisungen indirekt charakterisiert.

³⁵ Vgl. zum Schnurren auch Tembrock, *Akustische Kommunikation bei Säugetieren*, 77.

GEORGE. We got lonely, darling ... we got lonely for the	soft	purr	of your	little	voice.	MARTHA (<i>deciding not to raise it</i>).	WAVW 40
--	-------------	-------------	---------	---------------	--------	---	------------

20.5.6.2. mew

	OED	DCE	ALD
mew	Of a cat (occas. of other animals): to make its characteristic cry; to utter a mew. Of a person: to utter a similar sound, esp. in distress , derision , etc.; to whimper , whine .	if a cat mews, it makes a soft high crying sound	cry characteristic of a (usu young) cat or sea-bird 2000 the soft high noise that a cat makes

Ein weiterer Katzenlaut ist **mew**, der hinsichtlich der Lautstärke durch [soft], hinsichtlich der Tonhöhe durch [high] definiert ist. Das OED verzeichnet für den übertragenen Sinn eine paralinguistische Ebene, auf der der Stimmklang für [distress], also für SADNESS, und für [derision], also für eine herablassende Sprecherhaltung stehen kann.

Korpusbeispiele

Der Vergleich mit dem Miauen einer Katze findet sich in INDI 26. Dabei ist **mew** zum einen als akustische Beschreibung zu werten, andererseits wird hier auch die Einstellung des Sprechers kommentiert, der durch die metasprachliche Modifikation etwas Lamentierendes, Klagendes beigemessen werden kann, so wie das Miauen von Katzen als klagend empfunden wird, was sich auch in dem Begriff „Katzenjammer“ zeigt.

Es handelt sich bei diesem Textausschnitt aus *Indigo* nicht um die Stimmangabe eines zentralen Charakters, sondern um eine akustische Momentaufnahme, in der die Stimme eines Gastes der Taufgesellschaft – hier steht der unbestimmt Artikel – eingefangen wird. Auch in der anschließenden Figurenrede wird der Sprecher nicht individualisiert („said another“), allerdings fehlt hier die stimmliche Beschreibung; die Gesichtsbeschreibung bezieht sich hingegen auf den angesprochenen „minister“ und ist als optische Momentaufnahme zu lesen.

Solche Szenen suggerieren in der Vorstellung des Lesers ein lebendiges Bild, da sie alltägliche Wahrnehmungsprozesse widerspiegeln, bei denen akustische und optische Einzelphänomene fremder Personen wahrgenommen werden.

A guest was	mewing,	‘Those little fists, my word – I just see them with a ball – she’ll take after you, just you wait and see.’ ‘Lovely plain service, vicar,’ said another to the minister, whose face was ruddy from the winter’s bite.	INDI 26
-------------	----------------	--	------------

20.5.7. Maus

20.5.7.1. *mouse voice*

Nur einmal wird die Stimme direkt durch einen Tiernamen prämodifiziert. Allein durch die Beschreibung der Stimme als **mouse voice** interpretiert der Leser automatisch, daß die Figur in dieser Szene mit einer leisen, hohen und dünne Stimme spricht. Dies geschieht aufgrund von Assoziationen, die aus dem Weltwissen geschöpft werden. Mit **mouse** verbindet man das lautbeschreibende Verb **squeak**, das mit Bezug auf Ratten/Mäuse in der Bedeutung „to make a short high noise or cry that is not loud“ (DCE) verzeichnet ist und übertragen auf die menschliche Stimme „to say something in a very high voice, especially because you are nervous or excited“ (DCE) bedeutet. Letztere Definition führt die Interpretation zur paralinguistischen Ebene, denn eine solche Stimmqualität hat neben ihrer rein lautlichen Komponente auch noch eine emotionale, sie ist nämlich Indiz für Nervosität und Aufregung.

Somit können als akustische Marker der **mouse voice** [short], [high] und [soft], als paralinguistische Marker [nervous] und [excited] festgehalten werden. Diese metaphorische Konstruktion ist ein sehr anschauliches Beispiel dafür, wie viele unter der Oberfläche liegende Informationen transportiert werden können. Allerdings verschieben sich diese Vorüberlegungen etwas, wenn man den Kontext betrachtet.

Korpusbeispiele

In MISSJO 244 reagiert die Figur Maggie so geschockt auf die veränderte Stimme ihrer Mutter („It wasn't Mummy's voice“) – die hier für ANGER steht –, daß sie nur mit einer extrem leisen, hohen Stimme sprechen kann. Der Marker [excited] klingt sicherlich an, doch scheint die Stimmqualität doch eher für FEAR zu stehen, die Maggie befällt, weil sie mit der Situation überfordert ist. Die Anhebung der Tonhöhe entspricht dieser Emotion.

It wasn't Mummy's voice. It wasn't anybody's voice that she'd ever known. [...]. 'Mummy,'	Maggie said in that same	mouse	voice.	'Get out. I don't even know who you are.'	MISSJO 244
---	--------------------------	--------------	--------	---	------------

20.6. Explizite Vergleiche

Eng mit dem metaphorischen Bereich verbunden, sind Vergleichsbeziehungen, bei denen die Stimme mit den Stimmen typischer Sprecher, mit Situationen und Stimmungen oder mit Naturbildern verglichen wird. Von der metaphorischen Stimmdarstellung unterscheidet sich die vergleichende Darstellung dadurch, daß der Vergleich explizit durch „constructional elements as *like, as...as, [...]*“³⁶ in der Satzstruktur deutlich wird. Allerdings muß hier angemerkt werden, daß die Trennung von Vergleich und Metapher – die ja ein verkürzter Vergleich ist – nicht allzu strikt erfolgt, da es sinnvoller erscheint, thematische Gemeinsamkeiten als Strukturierungsprinzip zu verfolgen.

20.6.1. Vergleiche mit Geräuschen von Gegenständen und Materialien

Einige Klangvergleiche lassen sich nicht unter einem Überbegriff wie „Metall“, „Tierstimme“ oder „Musikinstrument“ zusammenfassen. Der Vergleich wird dabei mit typischen Geräuschen von Gegenständen oder Materialien gezogen. Stimmbeschreibungen dieser Art sind aufgrund des „akustischen Gedächtnisses“, also aufgrund von Erfahrungswerten für den Leser erschließbar.

Korpusbeispiele

In BA 376 entwirft die Autorin ein akustisches Bild, in dem sie den Klang beschreibt, den Eiswürfel hervorbringen, wenn sie an den Rand eines Kristallglases stoßen. Das akustische Verb **chime**, das in der Regel den Klang einer Glocke beschreibt, überträgt die Idee eines „ringing sound“ (DCE) auf dieses KlangszENARIO. Als weiteres Merkmal kann noch der Grundparameter **high** und das Label **clear** genannt werden.

Das Interessante an diesem Textausschnitt ist, daß hier nicht die Stimme einer tatsächlich sprechenden Person beschrieben wird, sondern daß die Ich-Erzählerin ihre akustische Beobachtung als Modell für „how my voice needed to sound“ ansetzt. Dabei geht es für sie nicht darum, den reinen Klang zu imitieren, sondern durch diesen Klang

³⁶ Leech, *A Linguistic Guide to English Poetry*, 153

gesellschaftliche Botschaften zu vermitteln. Denn eine hohe, klare und klingende Stimme steht für Selbstsicherheit und Fröhlichkeit und entspricht wohl auch dem Stimmideal³⁷ einer Ehefrau der gehobenen Gesellschaftsschicht zur Zeit der Romanhandlung³⁸, die bei Partys und Empfängen das Haus repräsentiert und in bester Laune ihre Gäste empfängt. Gleichzeitig offenbart sich in dieser Textstelle der Widerwille der Ich-Erzählerin diese Rolle anzunehmen, womit sie, wie andere StimmDarstellungen des Romans³⁹, zur Psychologisierung der Figur beiträgt.

Another gin was poured ready, waiting for me on the low white glass-topped wrought-iron table. I picked it up.	Ice	chimed	against the	crystal.	That was how my voice needed to sound.	BA 376
--	------------	---------------	-------------	-----------------	---	--------

Ein Korpusbeispiel, das wie BA 376 einen Klangvergleich einsetzt, bei dem ähnliche Gegebenheiten vorliegen, ist DLC 14. Hier ist das klangbeschreibende Verb **tinkling**, der Vergleich beinhaltet ebenfalls das Klingen von Glas, doch ist der Klang etwas dumpfer als der von **chime**. Dabei besteht lexikalische Kohäsion zwischen dem Beruf der Sprecherin, Nurse Andrews, und dem Begriff „medicine glass“.

Die Beschreibung des Lachens steht hier nicht für Charakterzüge der Figur, sondern suggeriert durch die Individualisierung eine akustische Pseudo-Realität, die die Figur „lebendig“ erscheinen läßt.

‘I hope,’ laughed Nurse Andrews – and her laugh was	like a	spoon	tinkling	against a medicine glass –	‘I hope it’s not very bittah maremelayde.’	DLC 14
---	--------	--------------	-----------------	-----------------------------------	--	--------

In MC 319 klingt die durch den Vergleich **like crumpled paper** dargestellte habituelle Stimme der Sprecherin wie das Geräusch, das beim Zusammenknüllen von Papier entsteht. Eine akustische Übersetzung ist hier nicht ganz einfach, am treffendsten dürfte man hier wohl ähnliche Geräusche wie für die der Klanglabels der Gruppe II ansetzen, bei denen auch ein Material für den Klang verantwortlich ist (z.B. wie bei **gravelly, scraping, rasping**), wenn

³⁷ Vgl. hierzu auch Moses, „Die Stimme der Neurose“, 174: „Stimmausdruck ist zeitgebunden. Was für unserer Urgroßmütter normale Sprache war, würde heute eindeutig neurotisch klingen. Wenn sie dagegen in ihrer Zeit mit den Stimmen unserer Generation geredet hätten, so wären sie zum mindesten höchst seltsam erschienen. Diese veränderlichen Stimm-Moden kann man leicht verstehen, wenn man den Stimmausdruck des Tonfilms in den letzten 20 Jahren vergleicht. Stimm-Moden ändern sich ebenso rasch wie Kleidermoden“.

³⁸ Atwoods *The Blind Assassin* spielt im Kanada der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

³⁹ Wie z.B. BA 100: „My own voice sounds to me like the voice that sometimes comes out of it [gramophone]: **small and thin and faraway; something you could turn off with a finger.**“

dieses zerbrochen wird oder Oberflächen gegeneinander gerieben werden. Die Stimme könnte demnach eine Reibekomponente haben, oder zumindest nicht [smooth] und [clear] erscheinen. Das pragmatische Label **coaxed** steht dabei unabhängig von der Stimmqualität, da sie ja durch den Possessivdeterminer „her“ als habituell markiert ist, und von der Sprecherin nicht bewußt in dieser Situation moduliert wird, um den Hörer zu überreden. Wie im obigen Beispiel dient die Stimme hier der Individualisierung der Figur und gestaltet den Text rhetorisch aus.

[...] but she	coaxed him in her voice	like	crumpled paper,	[...]	MC 319
---------------	--------------------------------	------	------------------------	-------	--------

Die Verbindung von **low crackle** und **dry wood catching** wurde bereits in Zusammenhang mit den Klanglabels besprochen. Da sie aber genau wie MC 319 einen Vergleich der Stimme mit einem Geräusch beinhaltet, dem Knistern, Knacken und Prasseln beim Anzünden von trockenem Holz, soll das Beispiel hier nochmals eingefügt werden. Die Angaben stehen letztlich für eine raue Stimmkomponente. Anders als MC 319 stehen hier zwei Labels in semantischer Verbindung zu dem expliziten Vergleich, so daß die lautliche Interpretation hier kein Problem darstellt.

Paralinguistisch steht die Stimme für Erschrecken, das sich häufig in einer rauhen Stimme ausdrückt. Auf ein erschrockenes Ausrufen verweist auch das Sprechverb **exclaimed**.⁴⁰

The godmother exclaimed in a	low	crackle	like	dry wood catching,	‘What is it now? I haven’t let the creature fall, at least not yet, I haven’t.’	INDI 22
-------------------------------------	------------	----------------	------	---------------------------	---	---------

In MC 39 wird die Stimme eines alten Mannes mit dem Klanglabel **crackling** bezeichnet. Gleichzeitig wird der knackende, raschelnde Klang mit dem eines **old radio** verglichen, das bei schlechter Frequenz diese Geräusche aussendet. Begründet wird die Stimmqualität des alten Mannes dadurch daß „decades were rubbing up against each other around his vocal chords“. Rushdie beschreibt damit im Grunde nichts anderes als die normale Verschlechterung des Stimmapparats, insbesondere der Stimmlippen, im Alter, dessen Ursache ein allgemeiner Abnutzungsprozeß und hormonelle Veränderungen sind. Das

⁴⁰ Allerdings muß hier angemerkt werden, daß die Stimme der „godmother“ bereits vorher als „deep and crackly voice of the very old and often pickled“ (INDI 21) markiert wird, so daß es sich hier auch um eine habituelle Stimme handeln kann, und das situationelle Element der Überraschung getilgt ist.

reiterative Element von **crackling** („repeated short sounds“ DCE)⁴¹ wird durch die reiterative Handlung, die das Verb *rub* enthält noch verstärkt. Daß im Beispiel nicht allein die Stimmbänder aneinanderreiben, sondern die „decades“ bringen das Beispiel auf eine noch höhere metaphorische Ebene.

The old men at the paan-shop at the top of Cornwallis Road chewed betel and suspected a trick. ‘I have lived twice as long as I should have, ‘the oldest one said, his voice	crackling	like an old radio	because decades were rubbing up against each other around his vocal chords,	‘and I’ve never seen so many people so cheerful in such a bad time. It is the devil’s work.’	MC 39
--	------------------	--------------------------	--	--	-------

Mit einer **whiplash** verbindet man ein lautes, knallendes und harsches Geräusch. Deshalb kann die Stimme der Figur in DD 345 mit dem Grundparameter [loud] und dem Klanglabel [sharp] oder [harsh] versehen werden.

Zentral ist aber die pragmatisch-paralinguistische Bedeutung dieser Vergleichsbeziehung. Mit einem Peitschenhieb kann man eine Art der Bestrafung verbinden. Da Dalglish hier eine Rüge gegenüber einem Sergeant ausspricht, der eine Leiche als „thing“ bezeichnet, ist die Stimmqualität in ihrer pragmatischen Funktion – ähnlich wie **scold** oder **rebuke** – zu lesen, wirkt aber durch den Vergleich anschaulicher und stilistisch interessanter.

After the pathologist had left he had turned to the nearest PC and said: ‘For God’s sake, can’t we have this thing out of here?’ And then he had heard Dalglish’s voice from the doorway	like	a whiplash.	‘Sergeant, the word is “body”. Or, if you prefer, there’s “cadaver”, “corpse”, “victim”, even “ceased” if you must. What you are looking at was a woman She was not a thing when she was alive and she is not a thing now.’	DD 345
---	------	--------------------	---	--------

Ein akustischer Vergleich ist auch jener in MC 159, der mit **broken glass** für den Klang eines Materials steht, mit dem aber auch die scharfen Splitter von zerbrochenem Glas gemeint sein können, die eine Interpretation der Stimme als **sharp** nahe legen. Allerdings könnte auch eine Analogie zwischen zerbrochenem Glas und zerbrochenen Träumen gezogen werden, denn die Sprecherin wird hier mit ihrer Vergangenheit konfrontiert, die ihr die Tränen in die Augen treibt, die ebenfalls metaphorisch als „diamonds glistening on her eyelids“ bezeichnet werden.

Gerade solche vagen Stimmangaben, die sich einer definitiven Interpretation entziehen, sind häufig für die faszinierende Wirkung literarischer Texte verantwortlich.

⁴¹ Vgl. wiederum Marchand, 323

And why, after listening for a full five minutes, does my mother say, in a voice	like	broken glass,	'Sorry: wrong number'? Why are diamonds glistening on her eyelids? ...	MC 159
--	------	----------------------	--	-----------

In MOOR 214 tritt die Verbindung von **breaking glass** und dem Klanglabel **sharp** explizit auf. Es zeigt sich darin die Polysemie von **sharp**, das zum einen die zentralen lautlichen Merkmale [loud], [penetrating], [piercing], [shrill] und [high-pitched] aufweist, mit denen auch der Klang von zerbrechendem Glas beschrieben werden kann.⁴² Zum anderen schwingt gleichzeitig die Bedeutung von **sharp** als Materialeigenschaft mit, die in dem Bild von scharfen Glasscherben eine Parallele findet.

Die Kombination von **seraphic** und **as sharp as breaking glass** steht in keinem kausalen Zusammenhang, da **sharp** nicht als typischer akustischer Ausdruck einer Stimme zu verstehen ist, die „great happiness“ (DCE) ausdrückt. Vielmehr besteht ein Kontrast zwischen den beiden Stimmmarkierungen. Der Gesamteindruck der Stimme ergibt sich zum einen aus diesem Kontrast (verklärt, verzückt vs. scharf) und zum anderen durch die Relation von Objekt- und Metasprache. Die negativ besetzten Themen „hellfire and damnation and till-death-do-us-part“ korrespondieren mit der akustischen Beschreibung der Stimme durch **as sharp as breaking glass**. Eine **seraphic voice** könnte jedoch eher mit „positiveren“ Themen in Verbindung gebracht werden. Zudem assoziiert man mit ihr sicherlich andere Attribute als mit **sharp**, so könnten die Marker [high] und [soft] stehen.

Die Textstelle aus *The Moor's Last Sigh* beschreibt die Stimme der Nonne Minnie, deren religiöse Überzeugung und die damit verbundene Mischung aus Verzückung und Strenge auch auf der akustischen Ebene ihren Ausdruck finden.

Minnie met them at the door of the Maria Gratiaplana nursing home, looking more like Audrey Hepburn than ever, and all the way to the room where Ina waited like miserable balloon she spoke of hellfire and damnation and till-death-do-us-part in a	seraphic	voice	as sharp	as breaking glass	MOOR 214
--	-----------------	-------	-----------------	--------------------------	-------------

⁴² Die Assoziation von Stimmklang und zerbrechendem Glas findet sich auch in Günter Grass' *Die Blechtrommel* in der Figur des Oskar Matzerath: „Die Fähigkeit, mittels einer Kinderblechtrommel zwischen mir und den Erwachsenen eine notwendige Distanz errömmeln zu können, zeitigte sich kurz nach dem Sturz von der Kellertreppe fast gleichzeitig mit dem Lautwerden einer Stimme, die es mir ermöglichte, in derart hoher Lage anhaltend und vibrierend zu singen, zu schreien oder schreiend zu singen, daß niemand es wagte, mir meine Trommel, die ihm die Ohren welk werden ließ, wegzunehmen; denn wenn mir die Trommel genommen wurde, schrie ich, und wenn ich schrie, zersprang Kostbarstes: ich war in der Lage, Glas zu zersingen; mein Schrei tötete Blumenvasen; mein Gesang ließ Fensterscheiben ins Knie brechen und Zugluft regieren; meine Stimme schnitt gleich einem keuschen und deshalb unerbittlichen Diamanten Vitrienen auf und verging sich im Inneren der Vitrienen, ohne dabei die Unschuld zu verlieren, an harmonischen, edel gewachsenen, von lieber Hand geschenkten, leicht verstaubten Likörgläsern.“ (*Die Blechtrommel*, Erstes Buch, Kapitel: „Glas, Glas, Gläschen“, 56). Aus diesem Zitat ergibt sich für den Stimmklang der zusätzliche Marker [vibrant].

20.6.2. Optische Vergleiche

In einigen Korpusbeispielen wird die Stimme durch den optischen Vergleich mit Glas beschrieben. Diese arbeiten ähnlich wie die erstarrten Metaphern **dark**, **bright**, **clear** und **sombre** mit Synästhetik, sind aber anders als diese nicht in der Alltagssprache verhaftet und wirken deshalb literarischer und poetischer.

Korpusbeispiele

Übertragung vom optischen auf den akustischen Wahrnehmungsbereich⁴³ zeigt der Vergleich in MC 144. Das Adjektiv **cloudy** bezeichnet, vor allem bei Flüssigkeiten, die Eigenschaft „not clear or transparent“ (ALD). Die Stimme ist also nicht klar und „undurchsichtig“, ein Bild, bei dem nicht unbedingt der akustische Aspekt im Vordergrund steht, sondern mit dem der Autor die Einstellung des Sprechenden als „getrübt“ und damit wohl als distanziert oder reserviert beschreiben möchte. Diese Argumentation wird im Korpusbeispiel durch die Thematik des Gesagten unterstützt, das sich mit der Aussichtslosigkeit einer Klage vor Gericht auseinandersetzt.

In a voice	like	cloudy glass	he told Amina, ‘So you have told Ismail to go to court; very well, good; but we will lose. In these courts you have to buy judges...’	MC 144
------------	------	---------------------	---	--------

Ebenfalls optischer Art ist der Vergleich **like matt glass** in POSS 503. Die Interpretationsleistung des Lesers ist hier aber durch die beiden vorausgehenden Labels **clear** und **expressionless** eingeschränkter als in den obigen Beispielen. Daß eine ausdruckslose Stimme mit mattem Glas verglichen wird ist hierbei nachvollziehbar, doch reibt sich der Vergleich mit **clear**, denn **matt** steht in semantischer Opposition zu diesem Label. Insofern ist die Stimmbeschreibung also nicht logisch.

Der Glasvergleich steht auch hier für die paralinguistische Ebene. Die Sprecherin Maud Bailey liest in der Schlußszene aus *Possession* den Abschiedsbrief ihrer Vorfahrin Christabelle LaMotte an ihren Geliebten vor, der sich im Laufe des Lesens als höchst emotional erweist. Die Lesende beginnt mit einer Neutralität, die sich auch in der „neutralen“

⁴³ Der Vergleich der Stimme mit Glas tritt auch in den beiden zuvor besprochenen Korpusstellen MC 159 und MOOR 214 auf, dort ist er allerdings akustischer Natur.

Stimme niederschlägt, die Situation ist aber für sie so bewegend, daß sie mit **suppressed feeling** endet.

There was silence. Maud's voice had begun	clear,	expressionless,	like matt glass,	and had ended with suppressed feeling.	POSS 503
---	---------------	------------------------	-------------------------	--	----------

20.6.3. Thermische Vergleiche

Analog zu den lexikalisierten Metaphern **cold**, **warm** und **cool** gibt es auch für den thermischen Wahrnehmungsbereich StimmDarstellungen, die mit expliziten Vergleichen arbeiten.

Korpusbeispiele

In MISSJO 93 wird die direkte Rede des *vicar* zunächst mit dem Grundparameter **quietly** modifiziert. Zur Markierung der leisen Stimme tritt im folgenden Satz das pragmatische Label **soothing**. Die leise Stimme hat also eine beruhigende Wirkung auf die Hörerin. Genau dieser Effekt wird mit dem eines **warm bath** verglichen. Das Besondere bei dieser Beschreibung ist, daß der Vergleich hier nicht akustisch und optisch oder akustisch und akustisch, sondern akustisch und thermisch bzw. taktil verknüpft, da die Wärme des Wassers vom menschlichen Temperatursinn erfüllt wird und über den Hautkontakt wahrgenommen wird. Dieser Vergleich ist dem Leser leicht zugänglich, da er auf alltäglichen Erfahrungen beruht.

An die vergleichende Stimmbeschreibung schließt unmittelbar eine weitere an, die den Tonfall des Sprechers mit **serenity** („very calm or peaceful“ DCE) markiert, also nochmals die ruhige Art des Sprechers verdeutlicht. Dieser Tonfall hat, zusammen mit dem Gesagten, „the kindness of his words“, den Effekt, daß die Sprecherin zu weinen beginnt. Ihre Reaktion „Not this,“ she said, „I don't see how He can“ zeigen, daß das Weinen kein gerührtes Weinen darstellt, sondern vielmehr einen Ausbruch von emotionaler Anspannung, in der sich Widerspruch regt. Letztendlich verfehlt der eingesetzte Stimmklang also seine Wirkung. Auch wenn die Worte der direkten Rede Teil des Effekts sind, so ist der Anteil der Stimme daran sehr groß, was sich auch an der „Übermacht“ von stimmDarstellenden Elementen

(Tonhöhe **quietly**, Effekt **soothing**, Vergleich **just like a warm bath**, Sprechercharakteristika **serenity**) zeigt.

'He is forgiveness itself,' the vicar said	quietly.	His voice was	soothing,	just like a warm bath.	'Never doubt that. He exists to forgive.'	The serenity of his tone and the kindness of his words brought tears to her eyes. 'Not this,' she said, 'I don't see how He can.'	MISSJO 93
--	-----------------	---------------	------------------	-------------------------------	---	---	--------------

20.6.4. Gustatorische Vergleiche

Daß die Analogien zwischen Stimme und anderen Wahrnehmungsbereichen fast unbegrenzt erscheinen, zeigen die gustatorischen Vergleiche, die die Textpassagen für den Leser ebenfalls unmittelbar „spürbarer“ und begreifbarer machen.

Korpusbeispiele

Die folgende Stimmbeschreibung arbeitet mit typischen Kollokationen des Adjektivs **sweet**. In REB 176 findet ein Vergleich zwischen der primären Bedeutung von **sweet** als Bezeichnung eines Geschmacks und der extendierten Bedeutung als Bezeichnung von freundlichem Verhalten statt. Daß es sich aber um eine falsche, aufgesetzte Freundlichkeit handelt, zeigen die ergänzenden Labels **horrible** und **false**, die die Aussage **sweet as honey** konterkarieren. Markiert wird so die Stimme der Mrs Danvers in *Rebecca*, die die Ich-Erzählerin einzuschüchtern versucht.⁴⁴

'Now you are here, let me show you everything,' she said,	her voice	sweet	as	honey,	horrible,	false.	REB 176
---	-----------	--------------	----	---------------	------------------	---------------	------------

⁴⁴ Vgl. hinsichtlich des Textzusammenhangs und der Figur der Mrs Danvers die Stimmbispiele unter dem metaphorischen Label **cold**.

In INDI 15 ist unter dem Label **soft** wohl nicht ein Lautstärkelabel zu verstehen, sondern durch das prämodifizierende **melting** eine Interpretation als „sanft“ und „weich“ zu bevorzugen, also die Idee einer Substanz deren Konsistenz durch Erhitzen weich wird. Zudem ist die Stimme durch das metaphorische Label **rich** gekennzeichnet, das mit **malt** verglichen wird, was wohl für eine Whiskeyart steht, die als „reich an Geschmack“ empfunden wird, die aber hier metaphorisch für eine tiefe, volle und warme Stimme steht. Der Sprecher versucht durch seine Stimme den Wutausbruch seiner Frau zu besänftigen. Darauf verweist das pragmatische Sprechverb **coaxed**.

Zudem enthält die Stimmangabe mit **it still carried the trace of his island youth** noch einen Hinweis auf die karibische Heimat des Sprechers, die sich aus seinem Akzent erkennen läßt. Die Stimmbeschreibung steht am Anfang der Figurenkonstruktion, Kit Everard wird dem Leser von *Indigo* also zunächst durch die Stimme dargestellt.⁴⁵ Daran zeigt sich, wie elementar Stimme für die Präsentation von fiktionalen Figuren ist.

So Kit made no move to assuage her, but instead coaxed , his voice	melting	soft	and	rich	as	malt	into the breach between them; it still carried the trace of his island youth . But he did not always wish to keep the peace.	INDI 15
---	----------------	-------------	-----	-------------	----	-------------	--	---------

⁴⁵ Gleichzeitig wird zu Beginn des zweiten Kapitels die problematische Beziehung zwischen Kit und Astrid Everard eingeführt. Während Kit im obigen Textbeispiel durch seine Stimme beruhigend wirkt, so wird später – ebenfalls durch eine Stimmdarstellung – der tiefe Graben zwischen den beiden Figuren spürbar: „[...] and leant over and **sibilated** into her face. ‘One day, Astrid, you’ll get so cross you’ll just burst into tiny little pieces.’” (INDI 17/20) (Vgl. dazu auch das Beispiel unter **sibilate** im Kapitel „Stimmdarstellung durch markierte Sprechverben“). Auf die situationsabhängige (stimmliche) Verhaltensweise spielt bereits „But he did not always wish to keep the peace“ (INDI 15) an.

20.6.5. Vergleiche mit Personen

Figurenstimmen werden an einigen Stellen mit der Stimmqualität verglichen, die der eines „typischen Sprechers“ in der realen Welt entspricht. Diese Technik basiert auf stereotypen Vorstellungen, bei dem der Autor beim Leser identische Assoziationen und damit identisches Weltwissen voraussetzt.

Daß man in der realen Welt bezüglich der Stimme von Personen mehr oder weniger stark von Stereotypen geleitet wird, bestätigen beispielsweise die Untersuchung von Apple/Streeter/Krauss, die bei der Beurteilung von Stimmen auf „stereotypes with larger or smaller kernels of truth“⁴⁶ gestoßen sind oder auch Allport/Cantril, die bei ihren Tests bezüglich der Bewertung von Stimme und Sprecher ebenfalls zu dem Ergebnis kommen, daß „stereotypes play an important part in making the judgments“⁴⁷.

Korpusbeispiele

In BA 85 erfolgt der Vergleich mit der Stimme eines **indulgent uncle**. An der Oberfläche wird also die Charaktereigenschaft **indulgent** mit der Figur verbunden. Bei den meisten Lesern wird diese Angabe aufgrund gespeicherter stereotyper Vorstellungen davon, wie ein solcher Onkel zu sein und zu klingen haben, eine positive Interpretation der Stimme als [deep], [slow] und [warm] hervorrufen. Im konkreten Textbeispiel wird die Figur Richard dadurch jedoch als indirekt gönnerhaft und herablassend gezeichnet. Verstärkt wird dies noch durch die Betonung des „smile“ bei den Worten „*ancestral home*“, die im Grunde Verachtung zeigen. Die Figur wird dadurch einmal mehr in ein zwielichtiges Licht gerückt.⁴⁸ Die positiven Assoziationen werden also getilgt.

⁴⁶ Apple/Streeter/Krauss, 726

⁴⁷ Allport/Cantril, 50

⁴⁸ Schon die Erstvorstellung der Figur dient in keinster Weise der Evozierung der Lesersympathie. Richard Griffin erscheint von Anfang an als dubiose Figur, deren wahrer Charakter im Verlauf des Texts durch feine Andeutungen nach und nach enthüllt wird. Die perfekte äußere Erscheinung, die zu Beginn beschrieben wird, wird für die Augen des Lesers durch den Kommentar Reenies, die sich als exzellente Menschenkennerin erweist, bereits zu Beginn „beschädigt“. Dabei muß man wissen, daß Richard ein erbitterter Konkurrent der Firma des Vaters der Ich-Erzählerin ist:

„Beside him was a younger man, a little taller than Father, though unlike Father he had no rumples, no angels. *Sleek* was the word you thought of. He was wearing a natty Panama and a linen suit that appeared to emit light, it was so fresh and clean. He was very obviously not from our town.

“Who’s that with Father?” I said to Reenie.

Reenie looked without appearing to look, then gave a short laugh. “That’s Mr. Royal Classic, in the flesh. He certainly has the nerve.” (BA 213).

Richard said he had already discussed things with Reenie, and had come to a satisfactory arrangement. Reenie and her new husband would act as custodians for us, he said, and would oversee the repairs – Avilion was falling to pieces, so there were a lot of repairs to be done, beginning with the roof – and that way they would be on hand to prepare the house for us whenever requested, because it was to serve as a summer abode. We would come down to Avilion to go boating and so forth, said, in the tone of an	indulgent	uncle.	That way, Laura and I would not be deprived of our ancestral home. He said <i>ancestral home</i> with a smile. Wouldn't we like that?	BA 387
---	------------------	---------------	---	-----------

In AG 145 greift dieselbe Autorin ebenfalls **uncle** als Vergleichsperson auf. Mit den modifizierenden Adjektiven **jolly** und **insincere** stehen sich positive und negative Charaktereigenschaften gegenüber. Die Gesamtbedeutung wird durch **insincere** insgesamt aber negativ. Dabei wird dieser Vergleich durch den anschließenden Relativsatz „who can scarcely wait to bestow [...]“ ausgeweitet. Zudem zeigt die Beschreibung, daß der Sprecher dadurch daß **his voice is heartier than he intents** keine absolute Kontrolle über seine Stimme hat: Er kling zwar **jolly**, aber die Unaufrichtigkeit läßt sich nicht verbergen.

In dieser Textstelle wirkt ein auktorialer Erzähler, der mit der ungewollten Stimmqualität das Bewußtsein der Figur erläutert. An vielen Stellen von *Alias Grace* wird dem Leser die Gedankenwelt Dr. Jordans eröffnet. In dieser Szene, in der er seiner von ihrem Mann verlassenen und dadurch in finanzielle Nöte geratenen „landlady“ Mrs. Humphrey unterstützt, wird sein zwiespältiges Verhältnis zu dieser Frau deutlich. Die Mischung aus Ablehnung und Anziehung endet später im Roman in einer halbherzigen Affäre. Insofern kann die Stimmbeschreibung – zumindest im Rückblick – als versteckter Hinweis auf die Figurenbeziehung gelesen werden.

“This is so good of you, Dr. Jordan.” “Think nothing of it. I could not let you starve.”	His voice is heartier than he intents , the voice of a	jolly	and	insincere	uncle	who can scarcely wait to bestow the expected quarter-dollar on the grovelling poor-relation niece, pinch her cheek, and then make his getaway to the opera. Simon wonders what the bad Major Humphrey is doing right now, and curses him silently, and envies him. Whatever it might be, it is more enjoyable than this.	AG 145
---	---	--------------	-----	------------------	--------------	--	-----------

Im selben Roman, *Alias Grace*, wird die Stimme der Figur des „pedlars“ Jeremiah durch die Markierung als **pretend voice of an gentleman** als „Möchtegern-Stimme“ enttarnt. Der Sprecher versucht durch eine gehobene Wortwahl in der Objektsprache („desire“ anstelle von „want“), aber auch durch eine entsprechende Stimmverwendung den Eindruck zu erwecken, er sei ein „elegant gentleman“. Dabei wird offen gelassen, wie diese Stimme klingt, wiederum muß der Leser selbst interpretieren. Sicherlich enthält die Stimme eine Aussprache-komponente, die den Sprecher als Mitglied einer höheren Gesellschaftsschicht definiert. Im Bereich der Grundparameter basiert eine solche Stimme auf Durchschnittswerten, d.h. sie ist immer der Situation angemessen, weder zu laut noch zu leise, von normaler Geschwindigkeit und von eher tieferer Tonhöhe. Da die Romanhandlung nicht in der Gegenwart, sondern Mitte des 20. Jahrhunderts spielt, muß man zeitliche Unterschiede beachten, den Stimmen unterliegen Moden und ändern sich im Laufe der Zeit⁴⁹.

Wichtiger ist aber die Stimmbeschreibung hinsichtlich der Gestaltung der Figur. Jeremiah beginnt seine „Karriere“ als Hausierer, wechselt dann jedoch seinen Namen und vesetzt die Hauptfigur des Romans als Dr. DuPont im Kapitel 48 in einen „neuro-hypnotic sleep“, während er am Ende als „very good imitation of a man who is distinguished and at home in the world“ unter dem Namen Mr. Gerald Bridges (Kapitel 53) auftritt. Die Wandelbarkeit der Figur zeigt sich also auch in seiner Fähigkeit, die Stimme entsprechend der gewünschten Figur anzupassen.⁵⁰

The lady does not desire your company, said Jeremiah, in his	pretend	voice of an	elegant gentleman;	and the dealer in farm implements said I was no lady, and added some things which were not compliments, and also some hard words about Jeremiah's mother.	AG 161
--	----------------	-------------	---------------------------	---	-----------

Mit einem **master-of-the-house tone** (MRRIP 66) dürfte eine Stimme gemeint sein, die durch ihre Merkmale [deep] und [loud] die Bestimmtheit des Sprechers ausdrückt und somit auf die Machtverhältnisse verweist. Auch hier spielt die Autorin mit der Vorstellungs- und Erfahrungswelt des Lesers, denn ihre *ad hoc*-Bildung verlangt die Abstraktionsleistung, das Label mit der paralinguistischen und pragmatischen Bedeutung auszustatten.

⁴⁹ Vgl. hierzu: Eckert/Laver, Kapitel 9.3.2 „Welche Stimme wird in diesem Jahr getragen“

⁵⁰ Seine schauspielerischen Fähigkeiten, mit denen sich Jeremiah erfolgreich durchs Leben schlägt, zeigen sich auch an anderer Stelle im Roman, als er demonstriert, daß allein die Ausgestaltung der Rolle des Priesters seinen Erfolg bestimmt: „A faithless preacher with a good manner and voice will always convert more than a limp-handed long-faced fool, no matter how Godly. Then he struck a solemn pose, and intoned, Those strong in the faith know, that in the Lord's hands even the infirm vessel is put to right use.

I see you have made a study of it already, for he did sound exactly like a preacher; [...]“ (AG 310).

Die Stimme wird in diesem Textausschnitt aus *The Talented Mr Ripley* aus der Perspektive Tom Ripleys vermittelt. Sie erhält dabei einen leicht abwertenden Zug. Darin könnte ein Hinweis darauf liegen, daß Tom Dickie seine Position und seinen Status neidet. Zudem zeigt sich, daß Tom sehr sensibel auf die Stimme Dickies reagiert und in der Lage ist, individuelle Charakteristika zu erkennen, eine Fähigkeit, die ihm später von Nutzen ist, als er in Dickies Rolle schlüpft.

Even in Italian Tom could hear that Dickie said <i>he</i> wasn't ready for lunch, in the	master-of-the-house	tone.	MRRIP 66
--	----------------------------	-------	----------

Mit Berufsbezeichnungen arbeiten die beiden folgenden Beispiele, BACH 198 und UJW 200. In BACH 198 steht der humoristisch verwendete Vergleich des Tonfalls des Sprechers mit dem eines **zoophobic veterinary practitioner** für die Unsicherheit des Sprechers, die durchaus der Emotion FEAR nahe steht, und die Überforderung des Sprechers mit der Situation andeutet. Dabei könnte man aufgrund der Panik, die sich in der Stimme manifestiert, einen Anstieg der Tonhöhe, eine Erhöhung des Sprechtempos und ein Lauterwerden der Stimme erwarten, die die Dringlichkeit des Imperativs und des prägnanten erklärenden Aussagesatzes „He's an epileptic“ unterstreichen.

Der ironische Kommentar des Autors ergibt sich aufgrund der Inkompatibilität von **zoophobic** und **veterinary practitioner**, da jemand, der den Beruf des Tierarztes ausübt keine Angst vor Tieren haben sollte.

'Put something between his teeth,' said Martin Bowles in the tones of a	zoophobic	veterinary practitioner.	'He's an epileptic.'	BACH 198
---	------------------	---------------------------------	----------------------	----------

In UJW 200 wird die Stimme der Miss Leaming mit der einer **bad actress** verglichen. Die Idee einer schlechten Schauspielerin führt fast automatisch zu den Begriffen **stilted** und **unconvincing**, die das künstliche, unnatürliche Sprechen bezeichnen.

Aus dem Kontext ergibt sich, daß Miss Leaming, die soeben den Mörder ihres Sohnes erschossen hat, und Cordelia, die Miss Leaming schützen möchte, den Tathergang als Selbstmord deklarieren und das Hören eines Schusses und das Auffinden der Leiche „durchspielen“, um so vor der Polizei überzeugend zu wirken. Aus dieser Simulation ergibt sich die Stimmqualität der Figur.

There was a second's pause then Cordelia said: 'What was that? It sounded like a shot.' 'It couldn't have been . It was probably a car backfiring.' Miss Leaming spoke	like a bad actress,	the words were	stilted,	unconvincing.	UJW 200
---	----------------------------	----------------	-----------------	----------------------	------------

Ähnlich strukturierte Beispiele, bei denen die typischen Merkmale des Vergleichsobjekts als Stimmbeschreibung erscheinen, finden sich im Korpus noch an anderen Stellen. In MRRIP 226 ist das Attribut im Gegensatz zu obigem Beispiel keine Angabe zum Stimmklang, sondern zum typischen Sprecherverhalten des **executioner**. Das Verhalten der Figur ist durch Unpersönlichkeit und Entschlossenheit geprägt. Diese Eigenschaften assoziiert die Autorin mit denen eines Henkers. Die Beschreibung des Charakters erhält durch den metasprachlichen Kommentar eine Intensivierung, die Förmlichkeit wirkt mit dem Vergleich wesentlich stärker, sie wird vom Leser als eindrücklicher und vor allem negativer empfunden, da hier die Bedeutung von **executioner** der Beschreibung seine negativen Assoziationen, das Töten von Menschen als Strafe, auferlegt.

Im konkreten Textbeispiel richtet sich die direkte Rede McCarrons – der wegen des Verschwindens von Dickie Greenleaf als Detektiv eingesetzt wurde – an Mr Greenleaf. Die Stimmbeschreibung steht dabei im Grunde nicht in Verbindung mit der Satzaussage, sondern ist als Spiegel von Tom Ripleys Befürchtungen („Was this the way they did it? Tom wondered. A quiet word in the lobby. He would be handed over to the Italian police, and then McCarron would return to the room just as he had promised“ MRRIP 226/27) zu lesen. Er, der Mörder, empfindet Situation und Stimme als bedrohlich. Sehr subtil verweist diese stimmbeschreibende Textstelle auf die Gedankenwelt einer ganz anderen Figur, und läßt wiederum Ripleys Sensibilität für feine Bedeutungsnuancen von Stimmen erkennen.

Mr Greenleaf was asking, 'Are you – you are coming back in a few minutes?' 'Oh, yes,' McCarron answered with the	impersonal firmness	of	an executioner.	MRRIP 226
---	----------------------------	----	------------------------	--------------

In DD 168 wird die Stimmer der erwachsenen Sprecherin aufgrund ihrer situationell vorhandenen Merkmale mit der eines **importunate child** verglichen. **Truculent** bezeichnet mit „bad-tempered and always willing to argue with people“ (DCE) die Sprechereinstellung sowie das Sprecherverhalten, während **whining** sowohl das klagende Sprecherverhalten definiert als auch eine lautliche Komponente enthält, die die Stimmqualität als [long and high sound] beschreibt und mit [because you are in pain or unhappy] auch den Grund dafür liefert.

Auch hier greift der Leser wieder auf seine Erfahrung zurück, wenn er zur Interpretation die hohen, quengelnden Stimmen von Kindern, die ihren Willen durchsetzen möchten, aus seinem Gedächtnis abrufte.⁵¹

She could hear again her own voice	truculent,	whining,	an importunate child,	and could see his look, half-laughingly, of simulated dismay which she knew concealed a genuine repugnance.	DD 168
------------------------------------	-------------------	-----------------	------------------------------	---	-----------

Im selben Roman zieht die Autorin einen zweiten Vergleich mit der Stimme eines Kindes, der allerdings nicht die tatsächliche Stimme der Figur beschreibt, sondern seine Vorstellung von der für die Kommunikationssituation angemessenen und für seine Kommunikationsabsichten geeigneten Stimmqualität schildert. Zwischen **frightened** und **dangerous** besteht dabei eine Bedeutungsbeziehung, da die Idee eines ängstlichen Kindes, das nicht an einem gefährlichen Spiel teilnehmen möchte, für den Leser leicht nachzuvollziehen ist. Zwischen dem Label **petulant** („behaving in an unreasonably impatient and angry way, like a child“ DCE) und **child** besteht eine Verbindung, da **petulant** als typisches Verhalten eines Kindes beschrieben wird. Die Kombination der Labels **petulant** und **frightened**, die für ANGER (**petulant** mit dem Marker [angry]) und FEAR stehen, zeigt, daß Emotionen häufig nicht klar voneinander zu trennen sind.

In dieser Romanstelle bringt der Sprecher durch diese Stimmqualität paralinguistisch sein entsetztes Ablehnen (Vgl. auch „He stood for a moment appalled.“) zum Ausdruck, denn seine Gesprächspartnerin bittet ihn, ihr ein Alibi zu verschaffen. Die Reflexion der eigenen Stimmqualität, „He knew what he must sound [...]“, und das Wegblicken, um nicht mit „entreaty, anger, contempt“ konfrontiert zu werden, zeigen, in welchen Interessenkonflikt die Figur durch die Bitte der Geliebten geworfen wird.

He stood for a moment appalled. ‘But we weren’t! You’re asking me to lie. This is a murder investigation. It’s terrible dangerous to lie to the police, they always find out. He knew what he must sound	like a	frightened child,	petulant,	reluctant to take part in a dangerous game.	He looked straight ahead, not wanting to meet her eyes, fearful of what he might see there, entreaty, anger, contempt.	DD 225
--	--------	--------------------------	------------------	--	--	-----------

⁵¹ Vgl. zum Kontext dieses Beispiels den Eintrag unter **truculent** im Kapitel „Einstellung und Stimmung des Sprechers“.

In MAID 28 bestimmen zwei pragmatische Labels die Stimmqualität. **Wheedling** bezeichnet eine negative Art des Überredens und **conspiratorial** („a conspiratorial expression, voice, or manner suggests you are sharing a secret with someone” DCE) definiert die Kommunikationssituation zwischen Sprecher und Hörer. Der Vergleich dieser Stimmattribute mit den Stimmen von Ballettlehrerinnen – **like the voice of those women who used to teach ballet classes to children** – ist sicherlich nicht jedem Leser spontan zugänglich, da er entweder nicht über die Erfahrung von Ballettunterricht verfügt oder er die entsprechenden Lehrerinnen nicht in dieser negativen Weise empfunden hat, wie sie die Autorin hier darstellt. Logisch und linguistisch besteht nämlich kein Zusammenhang zwischen **wheedling**, **conspiratorial** und den Stimmen von Ballettlehrerinnen, so daß man hier davon ausgehen muß, daß die Autorin ein Bild ihrer persönlichen Erfahrungs- oder Vorstellungswelt verarbeitet hat.

In dem Ausschnitt aus *The Handmaid's Tale* wird so die Stimme der Aunt Lydia beschrieben, deren Aufgabe es ist, die jungen Frauen zu willenslosen *handmaids* „auszubilden“. Der von ihr angeschlagene Ton verfolgt das perlokutionäre Ziel, die Frauen zu überzeugen.

She said, Think of yourselves as seeds, and right then her voice was	wheedling,	conspiratorial	like	the voices of those women who used to teach ballet classes to children , and who would say , Arms up in the air now; let's pretend we're trees.	MAID 28
--	-------------------	-----------------------	------	---	------------

Ein ähnlicher Vergleich findet sich in einem anderen Text von Atwood. In AG 291 werden ebenfalls zwei Labels, Lautstärke-Label **low** und sprecherbezogenes Label **candid**, und ein Vergleich, **like the voice of a childhood nurse reciting a well-loved story**, eingesetzt. Die syntaktische Struktur ist fast identisch. Auch semantisch setzt sich der Vergleich, wie oben, aus der Sprecherin (**childhood nurse**) und ihrem verbalen Verhalten in einer typischen Situation (**reciting a well-loved story**) zusammen.

But today, listening to her	low,	candid	voice -	like the voice of a childhood nurse reciting a well-loved story -	he almost goes to sleep; [...]	AG 291
-----------------------------	-------------	---------------	---------	--	--------------------------------	-----------

Nach dem gleichen Muster arbeitet UJW 143. Die Labels **slowly** und **patiently** geben Sprechtempo und Sprechereinstellung an, es folgt der Vergleich mit der Sprecherin (**mother**) in einer typischen Kommunikationssituation (**explaining to a wilfully obtuse child**). Hier greift der Vergleich dieser Stimmerkmale mit dem Bild der erklärenden Mutter sehr gut, da

für die Kommunikationssituation des Erklärens, in der ein trotziges Kind besänftigt oder beruhigt werden soll, langsames und geduldiges, d.h. ruhiges Sprechen in der Regel als „Idealstimme“ empfunden wird.

Isabelle said	slowly	and	patiently,	like	a mother explaining to a wilfully obtuse child:	“Mark never made love to me, Hugo.”	UJW 143
---------------	---------------	-----	-------------------	------	--	-------------------------------------	------------

In MRRIP 177 werden die Charaktermerkmale der Figur, **earnest** und **careful**, zur metasprachlichen Kommentierung der direkten Rede verwendet. Dazu tritt noch **Ripley-like**, das die beiden erst genannten Labels nochmals nachdrücklich als Charakteristika der Figur Tom Ripley bestimmt, aber dem Leser auch die Möglichkeit gibt, in dieses Label seine im Laufe der Lektüre entwickelte Idee vom Charakter der Figur hineinzuzinterpretieren.

Dieses Label, das die Sprecherfigur als metasprachliche Modifikation thematisiert, muß auch im Hinblick auf Tom Ripleys Spiel mit den Identitäten gelesen werden, denn nach der Ermordung seines Freundes Dickie Greenleaf nimmt er je nach Situation dessen Persönlichkeit an und wechselt dann wieder in seine eigene Persönlichkeit. Dies zeigt sich an den zahlreichen Textpassagen, die Toms Imitation von Dickies Stimme zum Thema haben.⁵²

He said in his	earnest,	careful,	Ripley-like way,	‘I remember that Marjorie said for a while in Mongibello that she would <i>not</i> go to Cortina, and later she changed her mind. But I do not know why. If that could mean anything – ‘	MRRIP 177
----------------	-----------------	-----------------	-------------------------	--	--------------

In FC 120 wird keine Einzelstimme, sondern es werden die Stimmen einer ganzen Gruppe von Sprechern beschrieben. Sie werden hinsichtlich der Lautstärke zweifach markiert, einmal durch das Lautstärkelabel **loud** und zudem durch das in **noisy** enthaltene [loud]. Dabei trägt **noisy** aber noch die negative Bewertung des Nomens *noise*, das als unangenehm empfunden wird. **Rancorous** zeigt, daß die Stimmen zugleich haßerfüllt und böse klingen. Die

⁵² Einige Textbelege dazu sind: „[...] Tom said into the mirror in **Dickie’s voice**, with **Dickie’s higher pitch on the emphasized words**, with the **little growl in his throat** at the end of the phrase that could be pleasant or unpleasant, intimate or cool, according to Dickie’s mood.” (MRRIP 68); “Tom continued in Italian **with Dickie’s laughing, absent voice**.” (MRRIP 133) und “[...] Tom said in Dickie’s nervous, irritable voice” (MRRIP 139). Ebenso: “It was a good idea to practice **jumping into his own character again**, because the time might come when he would need to in a matter of seconds, and **it was strangely easy to forget** the of **exact timbre** Tom Ripley’s voice. He conversed with Marge until **the sound of his own voice** in his ears **was exactly the same as he remembered it**.

But mostly **he was Dickie**, discoursing in a **low tone** with Freddie and Marge [...]” (MRRIP 105/06).

Bedeutung des Labels wird mit **hostile** nochmals aufgegriffen. Der Vergleich der **loud noisy rancorous voices** mit denen eines sich abkapselnden, unverständigen und feindlich gesinnten Stammes, dem **alienated, non-comprehending hostile tribe**, greift wohl deshalb, weil die Mehrzahl der Leser mit einem solchen Stamm die genannte stimmlichen Attribute assoziieren kann. Dies beruht zum einem auf Klischeevorstellungen zum anderen empfindet man die Stimmen von Kriegsgesängen fremder Völker, die man aus Filmdokumentationen kennt, als unangenehm laut und bedrohlich.

In FC 120 steht die Stimmbeschreibung als Kennzeichnung der tiefen Spaltung zwischen Ben mit seiner gewaltbereiten Gang und dem Leben der Restfamilie, insbesondere der Mutter Harriet, die dadurch schließlich zerbricht. Auch die räumliche Trennung von Harriet und ihrem Sohn unterstreicht die Entfremdung – die „low wall“ ist dabei als ein Topos zu lesen. Über die Stimme wird also auf ein tiefliegendes Zerwürfnis angespielt und die Stimmendarstellung fungiert letzten Endes als psychologisierendes Element und unterstreicht die beklemmende Gesamtatmosphäre des Romans.

She would sit by herself at the big table while they sprawled about on the other side of the low wall , and the television noises made a counter-current to their	loud	noisy	rancorous	voices – the voices of an	alienated, non-comprehending, hostile tribe.	FC 120
---	-------------	--------------	------------------	---------------------------	---	-----------

Eine Personenvergleich mit dem Pattern *as...as* tritt in DD 93 auf. Die Aussage der direkten Rede ist durch das pragmatische Label **accusatory** als Vorwurf markiert. Der Vergleich mit einer **peevish wife** basiert auf stereotypen Vorstellungen von Ehefrauen, die das Verhalten ihrer Ehemänner beständig kritisieren. Da **peevish** als [easily annoyed (esp by unimportant things)] und [irritable] (DCE) paraphrasiert werden kann, hat dieser Vergleich eine Negativwertung der Figur zur Folge. Auch der Kommentar „asked the obvious question“ verweist auf die stereotype Situation, in der die wartende Ehefrau den Ehemann wegen seiner Verspätung rügt. Allerdings geht es im konkreten Textbeispiel nicht um den Paarkonflikt, da beide Figuren kein Paar sind, sondern um die Darstellung der insgesamt gespannten Atmosphäre der Abendgesellschaft, die sich stimmlich entlädt.

‘Where have you been? We waited dinner for forty minutes.’ It was Hilary Roberts who asked the obvious question sounding	as	accusatory	as	a peevish wife.	DD 93
---	----	-------------------	----	------------------------	----------

Das Beispiel INDI 283 setzt die gleiche Oberflächenstruktur ein und beschreibt die körperliche und die stimmliche Veränderungen der Sprecherin. Die Stimme ist durch die äußeren Einflüsse Rauchen und Alkoholkonsum, sowie durch die Veränderungen des Hormonhaushalts **deep** geworden, die Ursachen der Stimmveränderung werden also explizit genannt. Diese tiefe Stimmlage ist wiederum typisch für die Sänger von sogenannten *torch songs* („a sad song about love“ DCE) mit denen hier der Vergleich gezogen wird. Hand in Hand mit der akustischen Beschreibung geht in diesem Beispiel auch die optische Figurendarstellung – „eyes that had become huge in her head like a child’s in a charity ad“ –, die beide auf den erbärmlichen Gesundheitszustand der Figur verweisen, und im Leser das Bild einer Todgeweihten suggerieren.

[...] her eyes had become huge in her head like a child’s in a charity ad, and her voice	as	deep	as	a torch singer’s,	from the smoking and the gin – and the ebbing of her hormones, too, no doubt – as she gradually starved herself to death.	INDI 283
--	----	-------------	----	--------------------------	--	----------

20.6.6. Vergleiche mit nicht-menschlichen Wesen

In zwei unterschiedlichen Texten wird die menschliche Stimme mit der eines Engels verglichen. Da die Sprache für **angel** zwar eine Wortform geschaffen hat, es aber keinen existenten Referenten, sondern nur ein Vorstellungskonzept gibt, kann die Stimmbeschreibung nicht anhand des Wissens um den Klang der „realen Engelsstimme“ entschlüsselt werden. Der Vergleich basiert vielmehr auf einer stereotypen und kulturell in der christlichen Welt gewachsenen Vorstellung vom Wesen der Engel.⁵³ Sie stellen etwas Herausragendes und über der Welt Stehendes dar und sie werden über ihre Verbindung zum Göttlichen definiert. Diese Attribute klingen in den Stimmbeschreibungen an. Die mit Engelsstimmen verglichenen menschlichen Stimmen in den Texten werden allesamt als etwas Besonderes herausgestellt.

⁵³ Man kann hier auch an die sprichwörtliche Redensart „mit Engelszungen reden“ denken.

Korpusbeispiele

In BNW 197 ist es die Stimme aus einer „Synthetic Music Box“ – also keine menschliche Stimme, die als **angelic** bezeichnet wird. Sie hat die betörende Qualität, die zur Konditionierung und zur Massenpropaganda im Roman eingesetzt wird⁵⁴, und die einen Gegenpol zu den überlauten, schrillen Stimmen⁵⁵ darstellt. Zusammen mit der Droge *soma* soll diese übernatürliche, wunderschöne Stimme, deren Macht sich keiner entziehen kann, einen Aufstand eindämmen. Die Großschreibung „Voice“ unterstreicht das Übermenschliche, hinter dem sich der Schlüssel zur Macht zu verbergen scheint.

Huxley spielt hier mit der Tatsache, daß Stimmen in der Tat Menschen in ihren Bann ziehen können. Dazu wird in dem Textausschnitt an zwei Stellen auf den Effekt der Stimme hingewiesen, die zudem als „Voice of Good Feeling“ das der Gesellschaft zugrundeliegende Lebensprinzip andeutet: „said the Voice so pathetically [...] even the policemen’s eyes were momentarily dimmed with tears“ und „had produced their effect“. Auch akustisch wird die Stimme durch **trembled, sank into a whisper**, und **richly affectionate baritone valedictions** bestimmt. Besonders der Wechsel zur Flüsterstimme und die Baritonlage sind Klangmerkmale, die als beruhigend und anziehend empfunden werden dürften.

<p>Suddenly, from out of the Synthetic Music Box a Voice began to speak. The Voice of Reason, the Voice of Good Feeling. [...] ‘My friends, my friends!’ said the Voice so pathetically, with a not of such infinitely tender reproach that, behind their gas-masks, even the policemen’s eyes were momentarily dimmed with tears, ‘what is the meaning of this? Why aren’t you all being happy and good together? Happy and good,’ the Voice repeated. [...] It trembled, sank into a whisper, and momentarily expired. ‘Oh, I do want you to be happy,’ it began, with a yearning earnestness. [...]</p> <p>Two minutes later the Voice and the soma vapour had produced their effect. In tears, the Deltas were kissing and hugging one another. [...] A fresh supply of pill-boxes was brought in from the Bursary; a new distribution was hastily made and, to the sound of the Voice’s richly affectionate, baritone valedictions, [...]</p> <p>When the last of the Deltas had gone the policeman switched off the current.</p>	The	angelic	voice	fell silent.	BNW 197
--	-----	----------------	-------	--------------	---------

⁵⁴ Vgl. als analoges Beispiel auch BNW 74: „[...] and suddenly a Voice, a deep strong Voice, more musical than any merely human voice, richer, warmer, more vibrant with love and yearning and compassion, a wonderful, mysterious, super-natural Voice spoke from above their heads. [...]“

⁵⁵ Vgl. BNW 101: „There was a sudden startling of bursts of singing – hundreds of male voices crying out fiercely in harsh metallic unison. [...]; then shrill, in a neighing treble, the women’s answer. [...]“.

In MC 312 wird die **angel's voice** durch **sublime magic** gekennzeichnet, enthält also ebenfalls den Hinweis auf das Erhabene und zudem Magische, das auch unserer Vorstellung von Engeln anhaftet.

Es handelt sich um dieselbe Stimme, die im Text unmittelbar folgend als **golden voice** (MC 313) und als **voice of gold braid** (MC 315) beschrieben wird. Rusdie belegt diese übernatürlich schöne Stimme also mit einer Kette von metaphorischen Beschreibungen. Durch diese mehrfache Thematisierung entsteht eine besondere Betonung der Stimme, die sich im Lesergedächtnis einprägt.

I also believe today that my parents had already come to the conclusion that their daughter's gift was too extraordinary to keep to themselves; the	sublime magic of her	angel's	voice	had begun to teach them the inevitable imperatives of talent.	MC 312
---	--------------------------------	----------------	-------	---	-----------

20.6.7. Vergleiche mit Situationen/Stimmungen

Stimmbeschreibungen, in denen die Stimmqualität oder der Tonfall einer Figur mit bestimmten Situationen und Stimmungen verglichen wird, treten an zwei Stellen innerhalb des Korpus auf. Auch hier geht der Autor davon aus, daß der Leser bestimmte Erfahrungen mit ihm teilt, da die Anspielungen sonst ins Leere laufen würden.

Korpusbeispiele

Die Figur, die sich im Korpusbeispiel SW 175 an seine Abschlußfeier an der Universität Oxford **in a tone of fireside reminiscence** zurückerinnert, kann durch den Vergleich mit der Erinnerung an Lagerfeueratmosphäre mit den Merkmalen „wehmütig“ oder „sehnsüchtig“ versehen werden. Die Figur spricht über den Tag der Entlassungszeremonie so wie er über glückliche Jugendtage mit Lagerfeuer und den damit verbundenen Assoziationen wie Freiheit und Abenteuer sprechen würde.

Akustische Merkmale einer solchen Stimme, mit der der Sprecher seinen Gedanken nachhängt, könnten eine tiefere Stimmlage und ein verlangsamtes Sprechtempo sein, die Marker [deep] und [slow] sind denkbar. Die **tone of fireside reminiscence** könnte sich aber

auch umgekehrt in höherer Tonlage und schnellerem Sprechtempo ausdrücken, wenn man das Zurückerrinnern mit freudiger Aufregung in Verbindung bringt. In diesem Fall müßte man die gegenteiligen Marker [high] und [fast] setzen. Die „gemütliche“ Atmosphäre des Lagerfeuers scheint aber die erste Variante zu bevorzugen.

“When I graduated at Oxford,” said Ronald Frobisher,	in a tone of	fireside reminiscence,	“my Mam and Dad came up for the ceremony. [...]”	SW 175
---	--------------	-------------------------------	--	-----------

Eine ähnliche Bedeutung haben die folgenden Stimmbeschreibungen, bei denen der Vergleich explizit durch eine *as if*-Konstruktion erfolgt. Dabei steht **as if reminiscing** in UJW 66 dem obigen Beispiel sehr nahe, es ist allerdings weniger bildhaft.

In RF 381 ist das Vergleichsbild **dream** und in SEA 51 spricht die Figur so als ob ihre Gesprächspartner nicht anwesend wären, **as if talking to herself**. Es sind sehr unterschiedliche Vergleichsbeziehungen, doch erwecken sie beim Leser alle den gleichen Effekt, nämlich die Vorstellung, daß die Sprecher für einen kurzen Moment wie abwesend, gar entrückt erscheinen und ihre Umwelt nicht wahrnehmen.

‘But something worried you, something didn’t seem right? He said	as if reminiscing: ‘Oh, it was straightforward enough to all appearances. Almost the usual story. [...]’	UJW 66
Mrs. Ansley suggested interrogatively: “There’ s bridge at the Embassy at five.” For a long time Mrs. Slade did not answer. The appeared to be lost in contemplation, and Mrs. Ansley thought the remark had escaped her. But after a while she said,	as if speaking out of a dream: “Bridge, did you say? Not unless you want to. ... But I don’t think I will, you know.”	RF 381
She said	as if talking to herself, ‘Now go quietly back to bed. [...]’	SEA 51

20.6.8. Vergleiche mit Tieren und Naturbildern

Eine Reihe von Textstellen vergleicht die Stimmqualität mit optischen oder akustischen Bildern aus dem Naturbereich. Solche Vergleiche sind in der Regel recht komplex und erhöhen maßgebend die Poetizität des Textes. Auch in dieser Kategorie fällt die hohe Frequenz der Darstellungstechnik in den Texten von Atwood und Rushdie auf.

Korpusbeispiele

In MAID 20 werden das Lautstärkelabel **soft**, das Label **minor-key** und die Emotion **mournful** mit einem anschließenden Vergleich **as pigeons in the eaves troughs** kombiniert. Die Stimmen der Sprecherinnen in *The Handmaid's Tale* sind klagend, und dieses Klagen zeigt sich in der reduzierten Lautstärke **soft** und in der, der Fachsprache der Musik entnommenen Bezeichnung **minor-key**, die die Moll-Tonart benennt. Da für den Hörer ein in Moll gesetztes Musikstück immer eine traurige Färbung enthält, wird das Label **minor-key** im Stimmbeispiel auch als emotionale Angabe für SADNESS verstanden. Die emotionale Komponente wird dann durch **mournful**, das ebenfalls SADNESS ausdrückt, aufgegriffen, an das der Vergleich mit dem Gurren der Tauben unter dem Dachvorsprung anschließt, welches vom Leser als Symbol für Trauer und Wehmut interpretiert wird.

In dieser Stimmbeschreibung werden akustische und optische Bilder verschmolzen, um die Stimme auf besondere, den Hör- und Sehsinn ansprechende Weise darzustellen. Diese Beschreibung ist typisch für die Stimmen der *handmaids* im Roman, die reduzierte Lautstärke deutet auf ihre entindividualisierte Existenz, die emotionalen Angaben verweisen auf ihre verzweifelte innere Gefühlswelt.⁵⁶

[...]; gently we would complain, our voices	soft	and	minor-key	and	mournful	as pigeons in the eaves troughs.	MAID 20
---	-------------	-----	------------------	-----	-----------------	---	---------

In einem anderen Roman, *The Blind Assassin*, setzt Atwood ebenfalls einen Taubenvergleich. Auch hier ist die Stimme durch **soft** mit reduzierter Lautstärke versehen und auch hier deuten die Labels **anguished** und **plaintive cooing** auf die Emotion SADNESS bzw. auf eine Mischung aus SADNESS und FEAR hin. Dies zeigt, daß die Laute von Tauben in der allgemeinen Vorstellung mit Trauer und negativen Emotionen in Verbindung gebracht werden. Das deverbale **cooing** assoziiert man zudem mit den Lauten von „doves or pigeons“ (DCE), so daß hier eine semantische Verbindung zum anschließenden Vergleich steht.

Es handelt sich in diesem Beispiel zwar nicht um die Stimmbeschreibung einer Romanfigur, sondern um eine innere Stimme, doch macht dies für die Interpretation keinen Unterschied. Die Stimme muß an dieser Stelle als Medium schlechter Vorahnungen gelesen werden. Zudem wirken die inneren Gedanken der Figur durch die Ausgestaltung der Stimmangabe unmittelbarer, Angst und Vorahnung werden deutlich spürbar.

⁵⁶ Schon im ersten Kapitel des Romans wird die Notwendigkeit zu flüstern thematisiert: „We learned to whisper almost without sound“ (MAID 4). Vgl. hierzu auch das Kapitel „Figurendarstellung“.

He won't be there, says a soft voice in her head; a	soft,	anguished	voice, a	plaintive	cooing	voice	like mourning dove's.	BA 322
---	--------------	------------------	----------	------------------	---------------	-------	------------------------------	-----------

Neben diesen Taubenvergleichen setzt Atwood auch Vergleiche mit Insekten zur Stimmdarstellung ein. So wie bei ersteren das Gurren auf die Stimme übertragen wird, so wird bei letzteren die Idee des Surrens oder Summens oder anderer Insektenlaute evoziert.

In MAID 135 wird mit **dwindle** („to gradually become less and less or smaller and smaller“ DCE) zunächst ein Stimmwechsel, das Leiserwerden der Stimmen, beschrieben. Die reduzierte Lautstärke gipfelt dann im Sprechnomen **whispers**, das die untere Grenze der Lautstärkeskala besetzt. Die Flüsterstimmen werden noch durch die beiden Labels **creaks** und **husky** beschrieben. Zerlegt man diese Labels in ihre Marker, so fällt auf, daß das Nomen **whispers** als Marker im Label **husky** enthalten ist (ALD: dry in the throat; sounding slightly hoarse; [hoarse] [whisper]⁵⁷), hier also die Lautstärkekomponente verstärkt wird und zusätzlich das Element der Reibung durch [hoarse] hinzutritt. **Creak** definiert das ALD als „harsh sound“, das DCE als „long high noise“, das OED als „harsh, shrill, grating sound“. Beide Labels entstammen der Gruppe von Klanglabels, die das Element „Reibung“ enthalten. Insgesamt zeigt das Leiserwerden und Rauherwerden der Stimmen die Angst der Sprecherinnen.

Der Vergleich mit den **grasshoppers in a field at night**, vermischt akustisches und optisches Bild. Das mit Grashüpfern assoziierte Klangbild („rough sound“ DCE) wird mit **creak**⁵⁸ und **husky** beschrieben, es besteht also eine direkte Verbindung zu den menschlichen Stimmen. Dadurch daß dieses akustische Bild innerhalb des optischen Bildes der Nacht angesiedelt wird, werden im Leser Assoziationen, die man mit Nacht verbindet, wie beispielsweise Angst oder Unsicherheit, evoziert. Diese Stimmbeschreibung kann analog zu MAID 20 und einer Reihe von weiteren Stimmbeschreibungen zu den *handmaids* gelesen werden.

[...] our voices	dwindle to a chorus of	creaks of	husky	whispers	like grasshoppers in a field at night.	MAID 135
------------------	-------------------------------	------------------	--------------	-----------------	---	-------------

Derselbe Text liefert an anderer Stelle einen weiteren Insektenvergleich. Auch hier wird ein kollektives Flüstern durch die optische Metaphorik **a cloud of whispers** beschrieben. Der

⁵⁷ Die Definition des DCE “a husky voice is deep, quiet, and attractive”, vor allem die Attraktivität der Stimmqualität kann hier nicht gelten, da die Stimmqualität im Text die Angst der Sprecher markieren möchte und keine wertenden Aussagen getroffen werden.

⁵⁸ OED: „said of the strident noise of crickets and grasshoppers”

eigentliche Klang wird durch das onomatopoetische **susurration** dargestellt, welches das Surren von Insekten beschreibt, die hier in dem Vergleich **like the rustling of insects in tall dry grass** thematisiert werden. Auch im Vergleich steht mit **rustling** ein lautmalerisches Lexem, so daß der Klang hier zweifach angesprochen wird.

Interessant ist die parallele Struktur des Vergleichs zu MAID 135, denn in beiden Textstellen wird neben dem Insektenvergleich eine lokale Angabe gemacht – „in a field“ und „in tall dry grass“. Beide Textstellen sprechen durch Metaphorik und Vergleich verschiedene Wahrnehmungskanäle des Lesers an. Die Stimmen und die von ihnen produzierte Atmosphäre werden dadurch greifbarer und das poetische Moment des Textes stark erhöht.

And when we are kneeling, heads bowed slightly, I can hear from all around us a	susurration,	like the rustling of insects in tall dry grass:	a cloud of whispers.	MAID 214
---	---------------------	--	----------------------	----------

Auch andere Autoren verwenden Naturbilder, um ihre Stimmdarstellungen auszugestalten. Zwei Textbeispiele mit der Konjunktion *as...as* setzen als Vergleichsbild **bird** ein. Die Kollokation zwischen **sweet** und **bird** steht in USE 811 für die Überfreundlichkeit der Figur, die diese Stimmqualität aus pragmatischen Gründen⁵⁹ einsetzt, um von ihrer Mutter neben den „quilts“ auch noch andere Familienschätze zu erbitten, mit denen sie sich in ihrem Stadtleben eine afro-amerikanische Pseudoidentität schaffen möchte.

Lautlich könnte diese Stimme mit den Markern [high] und [modulated] abgesteckt werden, die die Idee des Vogelgesangs wiedergeben.

“Mama,” Wangero	said	sweet	as	a bird	“Can I have these old quilts?”	USE 811
-----------------	------	--------------	----	---------------	--------------------------------	---------

Eine ähnliche Konstruktion verwendet MC 280. Die Stimme erscheint **as faraway as a bird**, wird also so wahrgenommen, als ob sich der Sprecher weit entfernt befände. Interpretieren läßt sich diese Stimme wohl dahingehend, daß der Sprecher den einst begangenen Diebstahl seines „old servant“ vergeben hat, was sich aus dem unmittelbar folgenden Romantext schließen läßt.

Ahmed Sinai said, in a voice	as	faraway	as	a bird:	‘That, in the corner, is my old servant Musa, who tried to rob me once.’	MC 280
------------------------------	----	----------------	----	----------------	--	--------

⁵⁹ Die Stimmdarstellung erinnert in ihrer pragmatischen Bedeutung an das metaphorische Label **smooth**.

In CAEW 774/75 trägt die Stimme die Grundparameter **deep** und **soft**. Das optische Vergleichsbild **black wings against a luminous sky** ist nicht ganz einfach mit dem akustischen Bild in Verbindung zu bringen. Hier sind die Beispiele aus den Atwood-Texten leichter verständlich, da sie ja von einem Klangvergleich ausgehen. Eine mögliche Interpretation geht von der Doppelbedeutung der Labels aus. Dabei steht **deep** zum einen für die Tonhöhe, zum anderen aber auch in bezug auf Farben für „dark and strong“ (DCE), womit eine Verbindung zur schwarzen Farbe der Flügel geknüpft wird. **Soft** bedeutet im akustischen Anwendungsbereich „leise“, im Bild des Vogelflugs könnte es die sanften, ruhigen Flugbewegungen beschreiben, mit denen die Vögel am Himmel ihre Kreise ziehen.

Der Textausschnitt ist ein sehr schönes Beispiel dafür, wie die Imagination der Leser in einer Stimmbeschreibung sowohl akustisch als auch optisch – durch den Hell-Dunkel-Kontrast, den die Quasi-Antonyme **black** und **luminous** hervorrufen – angesprochen wird.

Dabei ist nicht nur die Stimmbeschreibung, sondern die Gesamtdarstellung der Julia – gefiltert durch die von Bewunderung geprägte Wahrnehmung Pompeys – verklärend-poetischer Art. So wird sie als „dream creature“ bezeichnet und die Fantasien über „her nights when the moon rode high and her chariot took her to the stars“ arbeiten ebenfalls mit Metaphorik.

<p>How beautiful she was! How delicious, how delightful! And after that little stumble she behaved as a dream creature might, pointing out the dishes their cooks did best, suggesting that he try this or that with a smile containing no hint of shyness, but not sensuously inviting either. He ventured a question about what she did with her days (who cared about her days – what did she do with her nights when the moon rode high and her chariot took her to the stars?) and she answered that she read books or went for walks or visited the Vestals or her friends, an answer given in a</p>	<p>deep</p>	<p>soft</p>	<p>voice</p>	<p>like black wings against a luminous sky.</p>	<p>CAEW 774/75</p>
---	--------------------	--------------------	--------------	--	------------------------

Sowohl in der Oberflächenstruktur als auch in der Kombination von akustischem und optischem Vergleich ist INDI 221 dem obigen Beispiel ähnlich. Auch hier wird die Stimme identisch mit zwei Grundparametern zu Lautstärke **soft** und Tonhöhe **low** markiert. Die Stimme wird sodann mit **the south breeze stirring in the palms, like it does just before the sun sets** verglichen. Hier steht jedoch ein akustischer Vergleich, denn der Wind, der die Palmenblätter bewegt, erzeugt ein rauschendes Geräusch. Dieser Vergleich wird noch dadurch spezifiziert, daß ein bestimmter Tagesabschnitt benannt wird, nämlich die einsetzende Dämmerung (was auch die optische Komponente der Szene ausmacht), in der der

Wind in der karibischen Natur für gewöhnlich auffrischt und eben jenen Klang, den man als sanftes Rauschen paraphrasieren könnte, hervorbringt. Solche Stimmbeschreibungen sind sehr wirksam, da sie mehrere Sinnesebenen ansprechen und die Stimme akustisch, optisch und sogar fast physisch fühlbar machen.

Die Stimmcharakterisierung steht im Roman *Indigo* als Teil eines Textes im Text. Die Kinderfrau Serafine erzählt den Kindern Miranda und Xanthe eine phantastische Geschichte ihrer karibischen Inselheimat, die sie mit mystischen, bildgewaltigen Details auszuschnücken versteht. Darin erscheint das nicht-menschliche Wesen, die „beautiful white starwoman“ mit ihrer betörenden Stimme, die der evozierten Gesamtatmosphäre entspricht.⁶⁰

Amadou has never seen a beautiful white starwoman like this, and she speaks to him in a	soft	low	voice	like the south breeze stirring in the palms, like it does just before the sun sets.	INDI 221
---	-------------	------------	-------	--	----------

Ein Windvergleich – **whispering like wind across the roof** –, bei dem ebenfalls eine **low voice** auftritt, findet sich in STORYT 815. Der Grundparameter **low** ist hier in Verbindung mit **whispering** entweder als [soft] zu interpretieren, kann aber auch als [deep] gelesen werden. Bei letzterer Lesart würde dieses Beispiel INDI 221 entsprechen, denn auch dort gehen dem Windvergleich die beiden Grundparameter zu Lautstärke und Tonhöhe voraus.

Offensichtlich gibt es in der menschlichen Vorstellung allgemein eine semantische Verknüpfung zwischen dem Klang des Windes und diesen akustischen Parametern. In diesem Beispiel wird der Windvergleich als Charakterisierung einer alten, knorrigen Eskimofrau⁶¹ eingesetzt, deren körperliche Schmerzen und die Zerstörung ihrer Lebensweise sie verschlossen und schweigsam werden ließ. Die wenigen Momente des Sprechens werden

⁶⁰ Der vorangehende Textausschnitt arbeitet sehr stark mit optischen Farbbeschreibungen. Auch hier setzt die Autorin ungewöhnliche, sehr poetische Vergleichsbilder ein („as syrup“, „like spun silk“, „like pieces of the sky“ etc.), die in der Stimmbeschreibung ihre Fortsetzung finden: „And this is the story that Serafine Killebree tells: – On the leeward side of my island, the water’s often calm and heavy as syrup, the breath of the wind sweet and shallow like a young girl seleeping, aiah! There, in the mouth of the stream where it meets the sea and its sweetness gets mixed up with the salt, the fishermen on my island had long woven baskets like loaves of bread. [...]“ (INDI 217) und „– One evening, Amadou goes to check the trap and in it, what does he find? A beautiful silver starfish, with points of light all over his body, sapphire and rose-pink and silver. He picks it up and sees that it’s a tiny silver woman, with hair like spun silk and blue eyes like pieces of the sky come down to earth –“ (INDI 221). Sicherlich spiegelt sich in dieser Darstellungstechnik die Blumigkeit traditioneller karibischer Erzählformen.

⁶¹ „She went because she was tired of being alone with the old woman whose body had been stiffening for as long as the girl could remember. Her knees and knuckles were swollen grotesquely, and the pain had squeezed the brown skin of her face tight against the bones; it left her eyes hard like river stone. (STORYT 815). In der Stimmдарstellung zeigt sich lexikalische Kohäsion, denn die Stimme der alten Frau wird weiterhin thematisiert: „The old woman’s voice sounded like each word stole strength from her“ und „[...] the old lady said, in a low soft voice the girl had not heard for a long time“ (STORYT 821) nehmen Bezug auf die erste Darstellung; dabei wird das seltene Sprechen der Frau betont.

deshalb stimmlich besonders markiert. In dem Windvergleich klingt sicherlich auch eine Note der Verbitterung an.

The girl asked once what it was that did this to her body, and the old woman had raised up from sewing a sealskin boot, and stared at her. “The joints,” the old woman said in a	low	voice	whispering like wind across the roof,	“the joints are swollen with anger.” Sometimes she did not answer and only stared at the girl. Each year she spoke less and less [...].	STORYT 815
---	------------	-------	--	--	------------

Diese Stimmdarstellung mit dem Vergleichsbild des Windes wird im weiteren Text von Silkos Kurzgeschichte *Storyteller* wieder aufgegriffen.⁶² Diese emphatische Thematisierung der Stimme scheint die unmittelbare Naturerfahrung der „Eskimo“ widerzuspiegeln. Die Figur könnte somit auch als Teil der ursprünglichen Natur verstanden werden.

The old woman’s voice	flowed		with the wind blowing off the river;		STORYT 821
While the sun was still low on the horizon, she listened to the wind off the river; its sound was			like the voice	that day long ago.	STORYT 821
She spoke in her	low	wind	voice	and the girl was afraid to sit up to hear more clearly.	STORYT 822

Das gleiche Bild findet sich auch in Form eines Vergleichs mit der syntaktischen Konstruktion *as...as*. In TDW 662 werden mit **invisible voices** die Stimmen von Menschen beschrieben, die in einer Gemeinschaft für die Verbreitung von Klatsch und Tratsch verantwortlich sind. Dabei steht **invisible** nicht für ein akustisches Merkmal, sondern zeigt, daß es sich hierbei um entindividualisierte, „kollektive“ Stimmen handelt. Die Quellen des „gossip“ bleiben unbekannt. Der Vergleich **as liquid as the wind** kann als Metapher für die Flüchtigkeit des Klatsches gewertet werden, steht aber auch für seine rasche Verbreitung. In diesem Textausschnitt werden also Merkmale der Sprecher und Merkmale der Thematik durch die Beschreibung von Stimmen vermittelt.

⁶² In der Stimmdarstellung zeigt sich auch außerhalb des Vergleichs lexikalische Kohäsion, denn die Stimme der alten Frau wird weiterhin thematisiert: „The old woman’s voice sounded like each word stole strength from her“ und „[...] the old lady said, in a low soft voice the girl had not heard for a long time“ (STORYT 821) nehmen bezug auf die erste Darstellung; dabei wird das seltene Sprechen der Frau betont.

Eve could never have managed the shopping, which was carried on by gossip –	invisible	voices	as liquid	as the wind	telling who had just slaughtered a pig, and whose fishing boat had come in with a catch.	TDW 662
---	------------------	--------	------------------	--------------------	--	------------

Das Beispiel MC 113 verbindet das Label **calm**, das zum einen für eine kontrollierte Tonhöhenbewegung und moderate Lautstärke steht und zum anderen auch die ausgeglichene emotionale Verfassung des Sprechers markiert, mit dem optischen Naturvergleich eines **lake**. Die Stimme wird mit einem ruhigen See verglichen, dessen ruhige Wasseroberfläche – die Abwesenheit von Wellen – dem ruhigen Tonhöhenverlauf entspricht, mit dem die Abwesenheit von Tonhöhenschwankungen gemeint ist. Die Analogie zwischen Bild und Laut ist hier klar ausgeprägt. Die Textpassage beschreibt die Stimme eines *sadhu*⁶³, der die Geburt des Ich-Erzählers prophezeit. Dabei spiegelt die ruhige Stimme die ruhige Geisteshaltung dieser Asketen wider.

‘What do you want here, sadhuji?’ – Musa, unable to avoid deference; to which the sadhu,	calm	as	a lake:	‘I have come to await the coming of the One. The Mubarak – He who is Blessed. It will happen very soon.	MC 113
--	-------------	----	----------------	---	-----------

20.6.9. Kommunikationsort und Kommunikationssituation

Die folgenden Stimmdarstellungen greifen alle auf die Komparativstruktur *as ... as* zurück. Unabhängig davon können sie aber thematisch gebündelt werden. In den Textbeispielen treten Vergleiche auf, in denen der Stimme eine typische Kommunikationssituation zugewiesen wird oder in denen bestimmte Kommunikationsorte eine Abweichung von der normalen Sprechstimme erfordern.

⁶³ Sadhus sind hinduistische Asketen, die als Heilige gelten. Interessant ist auch die Beschreibung des charakteristischen Äußeren eines Sadhu, die der Stimmbeschreibung und der Prophezeiung unmittelbar vorangeht, durch die das Mystische der Figur aber bereits den Rahmen für das Folgende setzt: „A long, stringy man, wearing three rows of beads around his neck, and a belt of chicken-bones around his waist, his dark skin stained with ashes, his hair loose and long – naked except for beads and ashes, the sadhu strides up amongst the red-tiled mansions. [...] Cleaving through the veils of Musa’s indecision, the sadhu enters the garden of Buckingham Villa; walks straight past my astonished father; seats himself, cross-legged, beneath the dripping garden tap.” (MC 113)

Korpusbeispiele

Der Vergleich **as if in church** mit dem in UJW 59 die Flüsterstimme näher bestimmt wird, basiert auf der allgemein bekannten, ortsabhängigen stimmlichen Verhaltensnorm, die in Kirchen ein extrem leises Sprechen verlangt. Zwar könnte der Vergleich wegfallen ohne die akustische und paralinguistische Bedeutung zu verschieben, doch dient der Vergleich der Anschaulichkeit. Zudem macht er die Stimmangabe für den Leser interessanter, so daß der Sinn solcher Vergleichsbeziehungen in einer Fokussierung des Leserinteresses liegt. Diese Fokussierung wirkt ungleich stärker, weil die Romansituation keine Flüsterstimme verlangt – der Dialog der beiden Figuren kreist keineswegs um intime oder geheime Themen. Eine solche unerklärliche stimmliche Verhaltensweise dient in einer *crime novel* der Erzeugung von Spannung.

'You're thinking of living here for a time, aren't you?' [...] 'But do you mind?' 'No. I shan't worry you and I don't mind.' They were talking in	whispers	as if in church.	UJW 59
--	-----------------	-------------------------	--------

In OS 17 verwendet dieselbe Autorin nochmals die Ortsangabe **as if she were in church**. Allerdings wird hier das Flüstern der Sprecherin noch weiter durch das Adverb **reverently** modifiziert. Das Label beschreibt die Sprechereinstellung als sich bereitwillig unterordnend und bewundernd, verweist also auf Verhaltensweisen, die ein gläubiger Mensch Gott oder der Kirche gegenüber zeigt. Die Stimme ist nicht nur hinsichtlich der Lautstärke **whispered** dem Ort angepaßt, sondern sie klingt so als ob sich die Sprecherin beispielsweise in einer Beichte befände, in der Flüstern als Zeichen der Demut gewertet werden kann.

Im Gegensatz zu UJW 59 ist die paralinguistische Bedeutung der Stimmqualität jedoch durch den Kontext vorbereitet und bestimmt, denn die Frage der direkten Rede „Who is she?“ bezieht sich auf die Leiche einer Frau. Die Stimme steht also für den Schock der Figur. Solche Parallelbeispiele in Texten ein und derselben Autorin bestätigen die Vermutung eines Stimmrepertoires. Sie zeigen aber auch, daß ähnliche *signifiants* je nach Kontext zur Bezeichnung unterschiedlicher *signifiés* eingesetzt werden. Die inhärente Polysemie von Stimmangaben ermöglicht dabei eine relativ freie Verwendung.

Mandy	whispered	as reverently	as if she were in church:	“Who is she?”	OS 17
-------	------------------	----------------------	----------------------------------	---------------	-------

Die **soft voice** in MC 209 wird mit der „idealen“ Stimmqualität für eine bestimmte Situation, nämlich der **at sickbeds and funerals** verglichen. Hier wird **soft** als die angemessene Lautstärke für eine Konversation am Krankenbett oder auf Beerdigungen festgesetzt – es besteht hier also eine Parallele zu **church**. Auch hier gelten wieder allgemeine Stimmnormen, die den Vergleich für Autor und Leser logisch erscheinen lassen.

'Green chutney,' I request, 'Bright green – green as grasshoppers.' And someone who cannot be named remembers and tells Padma (speaking in the	soft	voice	which is only used at sickbeds and funerals)	'I know what he means.'	MC 209
--	-------------	-------	---	-------------------------	--------

Die Stimmangabe in CG 73 modifiziert mit **chiming**, das für [ringing] steht, und dem Vergleich **as if we were playing a guessing game** den Ein-Wort-Satz „Wrong“ der Objektsprache. Damit entsteht im Leser das Bild eines ausgelassenen Spiels, in dem eine falsche Antwort keine weiteren Konsequenzen nach sich zieht. Das klangbeschreibende Stimmlabel ist in Zusammenhang mit der Kommunikationssituation des Ratespiels nicht leicht zu interpretieren. Es könnte aber auf die fröhliche Stimmung verweisen, da man diesen Klang wohl eher mit JOY als mit negativen Emotionen verbinden würde. Im Kontext der Szene aus *The Cement Garden* geht es primär um den Kontrast zwischen Handlungen ohne Konsequenz, wie die falsche Antwort eines Ratespiels, und Handlungen mit Konsequenz, womit der Ich-Erzähler hier auf Julies Kauf von teuren Stiefeln anspielt. Julie drückt mit ihrer Stimme zudem Überlegenheit aus und läßt die Vorwürfe ihres Bruders ins Leere laufen.

'You gave me and Sue two quid each and then you spent thirty-eight pounds on a pair of boots.' Julie had sat down in front of a mirror she had fixed against the wall and was running a brush through her hair. 'Wrong,' she said in a	chiming	voice	as if we were playing a guessing game.	CG 73
---	----------------	-------	---	-------

In OS 137 drückt die Stimme mit **spurious jollity** die Emotion JOY aus, die allerdings durch das prämodifizierende Adjektiv als [insincere] (DCE) markiert ist. Der anschließende Vergleich **as if they had all returned from a boat trip** liefert eine mögliche „Ursache“ für diese emotionale Komponente in der Stimmqualität eines Sprechers⁶⁴. Die Entlarvung der „Unaufrichtigkeit“ der Stimme, das Vortäuschen von Freude und Gelassenheit, wird durch die

⁶⁴ Interessant ist, daß der Sprecher und seine Kollegen sich tatsächlich auf einem Boot befinden, denn der tägliche Weg zur Arbeit führt sie über die Themse. Allerdings ist dies eben kein „boat trip“, doch spielt der Vergleich auf diesen Arbeitsweg an.

Beschreibung der Mimik, „but his face was stern“, ergänzt. Normalerweise zeigt sich Freude nämlich sowohl in der Mimik als auch in der Stimme eines Sprechers, hier belegt „stern“ aber, daß der Sprecher keine Freude empfindet und die allgemein gedrückte Stimmung zu überspielen versucht, die die Figuren angesichts der vorstehenden Polizeiermittlungen begleitet. Dem Leser wird durch die Stimmangabe eines Einzelcharakters Einblick in die kollektive Befindlichkeit der Figuren gewährt, so daß sie hier psychologisierende Funktion übernimmt.

His voice held a little note of	spurious jollity	as if they had all returned from a boat trip,	but his face was stern.	OS 137
---------------------------------	-------------------------	--	---------------------------------------	--------

20.6.10. Kommunikationspartner

In einigen Beispielen wird die eingesetzte Stimmqualität mit jener verglichen, die man in der Regel im Gespräch mit einem bestimmten Gesprächspartner verwendet. Dabei fällt vor allem der häufig eingesetzte Vergleich mit einer Stimme ein, mit der sich erwachsene Sprecher an Kinder wenden.

Korpusbeispiele

Im ersten Textausschnitt, GNFI 273, spricht die Figur Emma zu ihrem Vater **as if he was a child**. Damit ist zum Großteil sicherlich der Satzinhalt gemeint, der einen versteckten Imperativ enthält, doch schlägt sich ein solches Sprechen auch in der Stimmqualität nieder. Da hier die Sprechhandlung einer Ermahnung stattfindet, hinter der letztlich die Emotion ANGER steht, könnte man die Stimmqualität, die ja Strenge ausdrücken soll, mit den Attributen [deep] und [loud] belegen. In Valgardsons Kurzgeschichte *God is not a Fish Inspector* steht der Tochter-Vater-Konflikt im Mittelpunkt. Die Stimmangabe zeigt, daß die Rollen dabei vertauscht sind.⁶⁵

⁶⁵ Dies wird gleich zu Beginn des Textes deutlich: „Although Emma made no noise as she descended, Fusi Bergman knew his daughter was watching him from the bottom of the stairs.

‘God will punish you,’ she promised in a **low, intense voice**. (GNFI 267)

Auch hier tritt schon eine Stimmbeschreibung auf, deren Tonhöhe und Eindringlichkeit auch für das obige Beispiel gelten könnte. Die vertauschten Rollen manifestieren sich auch in der Tatsache, daß nicht der Vater auf die Heimkehr der Tochter wartet, sondern die Tochter auf den Vater. Ihr Groll richtet sich dabei gegen sein

'You don't have to be like this,' she said,	starting to talk to him	as if he was a child.	GNFI 273
---	-------------------------	------------------------------	----------

Detallierter ist CP 62. Die Sprecherin wiederholt ihre Aussage und spricht **with deliberation**, sie spricht also bewußt [slowly] und [carefully] (vgl. die Definition des DCE). Diese Merkmale entsprechen der Stimmqualität mit der man ein **slow-witted child** ansprechen würde, um ihm schwierige Dinge zu erklären. An dieser Stelle von *Changing Places* dient die Stimmangabe der Zuspitzung der Situationskomik. Die Sekretärin der nordenglischen Universität Rummidge versucht dem amerikanischen Austauschprofessor Morris Zapp begreiflich zu machen, daß er während der „vacation“ kein Fakultätsmitglied antreffen werde. Da dies für ihn nahezu unbegreiflich scheint, ist dieser Fakt ein weiterer „culture shock“ (CP 61), aus denen sich im Roman eine Vielzahl komisch-ironischer Szenen entwickeln.

'Don't seem to be many people on the campus today.' She looked at him as if he had just arrived from outer space. 'It's the vacation,' she said. 'Uhuh. Is Professor Masters around?' 'No, he's in Hungary. Won't be back till the beginning of term.' 'At a conference?' 'Shooting wild pigs, I'm told.' Morris wondered if he had heard aright, but let it go. 'What about the other professors?' 'There's only the one.' 'I mean the other teachers.' 'It's the vacation,' she repeated, speaking	with deliberation	as if to a slow-witted child.	CP 62
--	--------------------------	--------------------------------------	-------

Ähnliche Konstruktionen finden sich in weiteren Texten. Die Beispiele stehen hier unkommentiert, da sich der Zusammenhang zwischen den Labels und den Vergleichen aus dem logischen Zusammenhang ergibt. Auffallend ist bei UJW 143 und OS 116, daß ähnliche Sturkuren in verschiedenen Texten derselben Autorin auftreten.

Isabelle said	slowly	and	patiently,	like a mother explaining to a wilfully obtuse child:	"Mark never made love to me, Hugo."	UJW 143
---------------	---------------	-----	-------------------	---	-------------------------------------	---------

illegales Fischen im Morgengrauen. Stimme und Verhalten der Figur Emma steht in Einklang mit ihrer äußeren und charakterlichen Beschreibung, die ein eher männlich-grobes Bild entwerfen. Hinter dieser Fassade steht jedoch ein enttäushtes Leben: „She was tall and big boned with the square, pugnacious face of a bulldog. [...] When she was angry with him, she always stood rigid and white lipped, her hands clenched at her sides. [...] She was aggressive and overbearing, but he knew her too well to be impressed. Behind her forcefulness, there was always that trace of self-pity nurtured in plain women who go unmarried until they think they have been passed by.“ (GNFI 267).

De Will said	quietly	and	slowly	as if to a recalcitrant child:	“No, it wasn’t agreed. It was briefly discussed and the matter deferred.	OS 116
--------------	----------------	-----	---------------	---------------------------------------	--	-----------

In CG 76 steht der Vergleich für eine beruhigende Stimme, so daß der perlokutionäre Effekt hier mit [soothing] markiert werden kann. Dieser Effekt setzt in der Regel eine Stimme mit den Parametern [soft], [calm] oder auch [warm] voraus.

‘All right,’ she said, ‘if you really want me to, I’ll read it.’	She spoke	as if to a child about to burst into tears.	CG 76
--	------------------	--	----------

In MOOR 166 assoziiert der Autor die **tearful tones** des Sprechers mit der Art und Weise wie man mit einem **old and beloved dog** sprechen würde. Für diese Vergleichsbeziehung gibt es keine Beweise in dem Sinne, daß das Sprechen mit einem geliebten Hund **tearful tones** implizieren würde, der Autor wählt hier nur recht frei ein Bild aus seinem Erfahrungs-, Beobachtungs- oder Vorstellungsschatz, das er einsetzt um die Weinerlichkeit der Stimme für den Leser anschaulicher zu gestalten. Zudem entbehrt die Spannung zwischen Satzaussage und weinerlicher Stimme nicht einer gewissen Komik, gemischt mit Tragik, denn sinnloses Betrinken und die „contradictions of that high moment [Unabhängigkeit Indiens] tore him apart“ (MOOR 165)⁶⁶. Das Ergebnis ist in dieser Szene eine Mischung aus Haßtirade und bitterem Schmerz.

‘Jolly old damn fine bribery and grease,’ said Vasco in	tearful	tones,	as if speaking of an old and beloved dog.	MOOR 166
---	----------------	--------	--	-------------

In UJW 132 stehen das Lautstärke-Label **loudly** und der Vergleich **as if talking to a servant** für die Machtstruktur, die mit den Marker [peremptory] oder [dismissive] assoziiert werden kann, wobei **servant** die unterlegene Position markiert. Die Kombination zeigt, daß lautes Ansprechen einer Person als unhöflich, herablassend und degradierend empfunden wird, da in der Lautstärke immer die Note eines Befehlston mitschwingt. Auch der Vokativ „Gladwin“

⁶⁶ Vgl. auch den weiteren Text: „That celebration of freedom whose engulfing emotions he could not avoid even though, as a Goan, he was technically not involved, and which, to his horror, was taking place while great blood-rivers were still flowing in the Punjab, destroyed the fragile equilibrium at the heart of his invented self, and set the madman free. [...] and drank vinho verde in quantity and speed, sunk in darkness. As midnight burst in showers of light across the sky, his mood grew ever balcker; until deeply drunk, he rose unsteadily to his feet and showered the guests with blurry, spittle-flecked abuse.“ (MOOR 165).

trägt dazu bei, aber die negative Wertung der Figur wird auch schon durch das Verhalten „Walked in as if he owned the place“ markiert.

In dem Kriminalroman verbirgt sich in diese Angaben ein Hinweis auf die Figur Ronald Callenders, der immer mit arroganter Bestimmtheit und Selbstsicherheit auftritt.⁶⁷

<p>‘He was a gentleman all right. Walked in as if he owned the place. He wouldn’t give a name but I’ve seen his face somewhere. He asked to see Dr. Gladwin and I showed him in. We were sitting in the back parlour that day as there was a breeze. He went up to the doctor and said “Good afternoon, Gladwin”</p>	<p>loudly</p>	<p>as if talking to a servant.</p>	<p>UJW 132</p>
---	----------------------	---	--------------------

20.6.11. Verhalten des Gesprächspartners

In *Lucky Jim* verwendet der Autor drei Stimmangaben, bei denen mit dem vermeintlichen Verhalten oder Gesprächsthemen verglichen wird. Da sich diese Konstruktionen im restlichen Korpus nicht finden, muß hier von einer autorenspezifischen Stimmdarstellung ausgegangen werden.

Korpusbeispiele

In LJ 193/94 steht das Sprecherlabel **nettled** mit seinen Markern [angry] [annoyed] [irritated] für Emotion ANGER. Diese negative Haltung wird durch den Vergleich **as if Dixon had been stupidly insisting on this one point** unterstrichen, der den Grund für die Stimmqualität nennt.⁶⁸ Der Vergleich mit *as if* funktioniert hier nach folgendem Schema: Die Qualität der vom Sprecher in der Szene eingesetzten Stimme wird mit **nettled** versehen. Zu diesem Label tritt der Vergleich, der das vom Sprecher negativ interpretierte Verhalten des Gesprächs-

⁶⁷ Vgl. hierzu UJW 25f.: „Cordelia had seen his photographs in the press and knew what to expect. But he was at once smaller and more **impressive** than she had imagined. She knew that she was facing a man of **authority** and high intelligence; his **strength** came over like a physical force. But as he rose from his seat and waved her to a chair, she saw that he was slighter than his photographs suggested, the heavy shoulders and impressive head making the body look top-heavy. He had a lined, sensitive face with a high-bridged nose, deep-set eyes on which the lids weighed heavily and a mobile, sculptured mouth. His black hair, as yet unflecked with grey, lay heavily across his brow. His face was shadowed with weariness and, as Cordelia came closer, she could detect the twitch of a nerve in his left temple and the almost imperceptible staining of the veins in the irises of the deep-set eyes. But his compact body, taut with **energy** and **latent vigour**, **made no concession to tiredness**. The **arrogant head was held high**, the eyes were keen and wary under the heavy lids. Above all he looked **successful**.”

⁶⁸ Die Stimmbeschreibung ist dem Telefonat Dixons mit Caton entnommen. Vgl. dazu den Eintrag unter **confident** im Kapitel „Einstellung und Stimmung von Sprechern“.

partners bezeichnet, welches im allgemeinen die genannte Stimmeigenschaft hervorbringen kann.

'I can't start making promises to have your article out next week,'	the voice said in a	nettled	tone	as if Dixon had been stupidly insisting on this one point	LJ 193/94
---	---------------------	----------------	------	--	-----------

Eine fast identische Struktur weist ein weiteres Beispiel im selben Roman auf. Auch hier ist die Reaktion des Sprechers mit **coldly** negativ markiert und auch hier ergibt sich diese Reaktion aufgrund eines vermeintlichen Verhaltens bzw. einer Äußerung des Gesprächspartners, die als absolut inadäquat empfunden wurde.

In beiden Fällen reagieren Figuren negativ auf Dixons Verhalten. Durch diese Stimmangaben werden die grundlegenden Figurenmerkmale Dixons in *Lucky Jim*, nämlich seine Außenseiterrolle und seine Schwierigkeiten mit den Vertretern der akademischen Welt thematisiert.

'I can be asked to leave at the end of the first year, can't I, Professor?' Dixon said quickly, pressing himself against the back of his chair. 'Yes, I suppose so,'	Welch said	coldly this time	as if he were being asked to make some concession which, though theoretically due, no decent man would claim him.	LJ 84
--	------------	-------------------------	--	-------

Auch in LJ 127 entspricht der Vergleich denen der obigen Beispiele, denn auch hier reagiert die Sprecherin Christine auf Dixons Vorschlag, zusammen mit ihm eine Party zu verlassen, indem er ihr unterstellt „Because you're fed-up“ (LJ 127).

Dixons Probleme mit der Umwelt betreffen also nicht nur die Arbeitswelt, sondern auch sein Privatleben, wie sein anfänglich inadäquates Verhalten gegenüber Christine, das er selbst mit „He must be out of his mind [...]“ kommentiert, zeigt. Sein unnachahmliches „Talent“, immer das Falsche zu tun, macht Dixon zum klassischen Mißverstandenen. In diesem Beispiel fehlt ein stimmbeschreibendes Label, so daß Stimmklang und Intonation allein aufgrund des Vergleichs erschließbar sind. Daß die direkte Rede „Oh, don't“ wohl in einem ärgerlich-entsetzten Tonfall vorgetragen wird, ergibt sich aus der Tatsache, daß der Gedanke an einen Zahnarztbesuch in der Regel keine positiven Gefühle auslöst.

He must be out of his mind to be talking to a girl like this like this. 'Please come,' he said. She snatched her arm away. 'Oh, don't,' she said	as if he'd been telling her that she had the dentist to go in the morning.	LJ 127
---	---	--------

20.6.12. Gesprächsthema

Auch bestimmte Gesprächsthemen werden in der akustischen Vorstellung offenbar mit Stimmklängen verbunden. Meist stehen sie in den Korpusbeispielen jedoch ohne weitere stimmbeschreibende und paralinguistische Labels, so daß die Lautung und die Gesamtbedeutung aus dem Vergleich selbst und aus dem Kontext erschlossen werden muß.

Korpusbeispiele

In INDI 328 besteht ein Kontrast zwischen dem Wortinhalt und der Stimme. Die Worte der vorwurfsvollen direkte Rede „Phewy, listen to you, Miss Go-It-Alone. You’re so bloody naïve, Miranda.“ mit dem kruden Emphasizer „bloody“ und dem generell auch als abfällig zu wertenden Interjektion „Phewy“, werden in der metasprachlichen Ebene als **sharp** bezeichnet. Die Stimme, mit der diese scharfen Worte vorgebracht werden, ist jedoch durch **languously** gekennzeichnet, dessen dazugehöriges Nomen **languor** als „a pleasant feeling of laziness“ (DCE) paraphrasiert wird, und hier wohl mit „wohlig“ wiedergegeben werden muß. Sie steht dadurch in Gegensatz zu **sharp**. Der anschließende Vergleich bezieht sich auf **languously** und entspringt der Vorstellung, daß das Sprechen über Wein und Essen ein angenehmes Thema sei, bei dem die Stimme diese Entspanntheit und Lässigkeit widerspiegelt.⁶⁹

Im Kontext verweist es darauf, daß die Sprecherin Xanthe ihrer Gesprächspartnerin Miranda keineswegs feindlich gegenübersteht, sondern vielmehr ihr ungläubiges Erstaunen und ein gewisses Amusement über die Sentenzen Mirandas („I’m never going to get married [...]“) zum Ausdruck bringt.

⁶⁹ Vgl. auch die Ausführungen zur Feststellung der Indifferenzlage, also der normalen, entspannten Sprechstimmlage nach Fiukowski (1984: 76), zitiert bei Eckert/Laver, 33: „Zum Auffinden schlägt Fiukowski (1984: 76) folgendes vor: ‘Es ist allgemein bekannt, daß gutes Essen uns in behagliche Stimmung, in wohlige Gelöstheit versetzt. ... Lassen wir nun bei einem wirklich guten Essen, ... bei dem Zunge, Nase und Augen gleichermaßen ‘auf ihre Kosten kommen’, die Stimme mitbrummen, so überträgt sich das Genußerlebnis und die Entspannung beim Essen auf unsere Stimme. Sie äußert Wohlbehagen (im Sinne von: Das Schmeckt ja ‘herrlich’)... Die so gefundene Tonhöhe markiert den unteren Bereich der Sprechstimmlage...; die Indifferenzlage liegt im Umfang etwa einer großen Terz darüber.“

<p>Miranda announced, ‘I’m never going to get married. I’m never going to let anyone get so close they can tell me what to do, know what I think, have a right to me. Marriage is slavery – for women! Just another form of paid sex. And I never make men pay for sex.’ She ended on a high chuckle. ‘And I shall kill myself when I have to start.’</p> <p>‘Phewy, listen to you, Miss Go-It-Alone. You’re so bloody naïve, Miranda.’ Her words were sharp, but she spoke</p>	<p>languorously,</p>	<p>as if the quality of wine or food were her subject.</p>	<p>INDI 328</p>
--	-----------------------------	---	---------------------

Auch der Vergleich **as if of a household detergent that had proved unsatisfactory** in LJ 248 schlägt einen Vergleich mit einem Gesprächsthema. Hier wird Christines Aussage zum Ende ihrer Beziehung mit Bertrand mit der profanen Thematik verglichen. Dieser Vergleich zeigt das Desinteresse der Sprecherin an ihrem ehemaligen Partner, der als Gesprächsthema nicht wichtiger ist als das Sprechen über ein Reinigungsmittel. Dahinter verbirgt sich natürlich die geringe Wertschätzung der Sprecherin. Eine solche Stimme könnte man auch mit dem Label **cool** umschreiben.

<p>‘I’ve finished with Bertrand.’ She</p>	<p>spoke</p>	<p>as if of a household detergent that had proved unsatisfactory.</p>	<p>LJ 248</p>
---	---------------------	--	---------------

Das Herunterspielen einer an sich ernsten Situation zeigt sich auch in MAID 208 in der die **lightness** des Sprechers mit einer **money transaction** verglichen wird. Zur Interpretation ist der Kontext unabdingbar. Das Gespräch aus *The Handmaid’s Tale* findet zwischen der *handmaid* Offred, der Ich-Erzählerin, und ihrem Commander statt, der der jungen Frau illegal ein Minimum an Freiheit einräumt und im Gegenzug jene Gesellschaft bekommt, die ihm seine kommunikationsarme Ehe nicht bieten kann. Zuvor hatte sich Offred etwas Handlotion ausbedungen, und die Frage des Commanders zielt auf weitere Wünsche „[b]esides hand lotion“ (MAID 208).

In der Stimmbeschreibung werden die unterschiedlichen Realitäten der beiden Seiten deutlich. Während für den Vertreter der herrschenden Klasse die Frage nach einem Wunsch der rechtlosen *handmaid* mit wenig Mühe und Aufwand begleitet ist und sich der Commander nur banale Wünsche wie „candy, cigarettes“ vorstellen kann, kann für Offred eigentlich nur der Wunsch nach Freiheit gelten, so daß die Fragestellung aus ihrer Perspektiven ganz andere Dimensionen annimmt. Insofern ist der Vergleich auch als sarkastischer Figurenkommentar zu lesen.

[...] Things have changed. I have something on him, now. What I have on him is the possibility of my own death. What I have on him is his guilt. At last. “What would you like?” he says,	still with that lightness ,	as if it’s a money transaction merely, and a minor one at that: candy, cigarettes.	MAID 208
--	------------------------------------	---	-------------

Ein ähnlich konstruiertes Beispiel findet sich an anderer Romanstelle. Hier spricht die Frau des Commanders über die häufig von den *handmaids* praktizierte Möglichkeit durch den sexuellen Kontakt zu ihren Ärzten ein Kind zu zeugen, um so ihrer Bestimmung nachzukommen. Und auch hier sind es unterschiedliche Perspektiven, die aufeinandertreffen. Während diese Option für die Frau des Commanders ein so triviales Thema ist wie **a choice of nail polish**, verbirgt sich für Offred dahinter eine Fortsetzung ihrer persönlichen Tragödie. Die sarkastische Note wird auch hier spürbar, der Kontrast zwischen **almost affable** und **distanced** zeigt, daß die Frau des Commanders zwar Hoffnung hegt, durch Offreds „Hilfe“ ein Kind zu bekommen, zeigt aber auch, daß sie die gegebene Distanz wahrt.

“Some do that,” she says,	her tone almost affable now,	though distanced ;	it’s as if we’re considering a choice of nail polish.	MAID 205
---------------------------	-------------------------------------	---------------------------	--	-------------

Der Turn “Do we have *what*?” in WAVW 82 ist bereits in der Objektsprache durch Kursivdruck markiert, der die Betonung des Fragepronomens *what* anzeigt. Die Regieanweisung [*as if it’s a great joke*] zeigt zum einen Georges Verblüffung auf Nicks Frage, aber gleichzeitig auch eine Art sarkastischen Humors, der sich in der Intonation seines Turns niederschlägt⁷⁰, denn die Ehe zwischen George und Martha in *Who’s afraid of Virginia Woolf* scheitert nicht zuletzt an ihrer ungewollten Kinderlosigkeit. Insofern überspielt George die seelischen Abgründe, die die harmlose Frage Nicks aufwirft.

NICK [...] Do you have any daughters, or anything?	GEORGE	[as if it’s a great joke]	Do we have <i>what</i> ?	WAVW 82
--	--------	------------------------------------	--------------------------	------------

Als parallele Konstruktion kann COG 146 mit dem Vergleich **as though it were a lament** angeführt werden, in der **lament** auf die Emotion SADNESS verweist. Dadurch daß die Frage „A writer?“ aber keine Traurigkeit impliziert, führt die Stimmmarkierung hier zu Ironie, die sowohl im inneren und äußeren Kommunikationssystem greift. Quinn gibt damit einen ironischen Kommentar zum Berufsstand des Schriftstellers und der Autor gibt einen ironischen Kommentar zur „kleinbürgerlichen“ Einstellung Quinns.

⁷⁰ Hier muß man wohl einen *high rise* ansetzen. Vgl. Tench, *The Intonation Systems of English*, 122.

“I’m a writer.” “A writer?”	Quinn spoke the word	as though it were a lament.	COG 146
--------------------------------	----------------------	------------------------------------	---------

20.6.13. Vortragsart

Eine weitere Gruppe, die sich innerhalb der Vergleiche bilden läßt, betrifft Vergleichsbeziehungen, in denen auf eine bestimmte Vortragsart eingegangen wird, die teilweise von einer bestimmten Textart abhängig ist.

Korpusbeispiele

Das Beispiel LJ 193/94 wurde unter dem Eintrag **confident** im Kapitel „Sprechereinstellung“ bereits besprochen und wird hier nochmals wegen des Vergleichs **as if reciting a saying-lesson**, der auf das schematische, routineartige Sprechen verweist, aufgenommen.

The voice was	confident again	as if reciting a saying-lesson.	LJ 193/94
---------------	------------------------	--	-----------

Fast analog zu LJ 193/94 ist INDI 234 konstruiert, wo mit einer **elocution exercise** verglichen wird. Allerdings muß hier anders interpretiert werden. Die in der normalen Alltagssprache übertrieben wirkende Sorgfalt und Klarheit der Artikulation einer trainierten Sprechstimme wird durch den Vergleich thematisiert. Diese Sprechtechnik, die von professionellen Sprechern eingesetzt wird, wirkt im Alltag aber gestelzt und befremdlich, und steht im konkreten Text für die gespielte Erwachsenenheit der Sprecherin Xanthe, die ihren Namen in „Goldie“ abgeändert hat, was ebenfalls als Spiegel von psychologischen Befindlichkeiten gelesen werden kann. Das junge Mädchen wird zuvor als an der Schwelle zum Erwachsenwerden stehend beschrieben: „Like a child in an eighteenth-century aristocratic portrait, Xanthe, now eleven verging on twelve, was not dressed in children’s clothes, but in doll-like versions of her mother’s courture style“ (INDI 232). Mit diesem Zustand des „Nicht-mehr-Kind-Seins“ und „Noch-nicht-erwachsen-Seins“ spielen auch die Stimmangaben, wobei die zweite, **in a different child’s voice**, quasi den „Rückfall“ von der abgeklärten Erwachsenen zum Kinderzustand markiert.

Somit dienen die beiden Stimmangaben in diesem Textausschnitt der Psychologisierung der Figur. Das, was oberflächlich als situationelle Stimmbeschreibung „getarnt“ ist, vermittelt dem Leser wertvolle Figureninformationen.

‘Serafine’s hip’s getting worse –with the winter coming, she gets stiff, you know, and it makes her lame. She’s wheezy, too. Otherwise everything’s fine, I think. She sends you much love, of course. ‘Goldie’ Everad sounded	as if she were delivering an elocution exercise.	‘I don’t see her much any more. She doesn’t, exactly, look after me any more, you know.’ She added, in a different child’s voice. ‘Her rooms smells funny, like an old jar with something sticky and brown in it you can’t tell what it is.’	INDI 234
---	---	---	-------------

Ganz ähnlich ist der Vergleich **as if by rote** zu verstehen, mit dem Reenie in *The Blind Assassin* ihre positive Zukunftsperspektive „It will all work out for the best“ Lügen straft, denn ihre schlechte Vorahnung zeigt sich in ihrer Stimme, die nach dem Vergleich durch **exhausted, devoid of conviction** eindeutig markiert wird.

Im Leser hinterläßt diese Stimmbeschreibung ein unbehagliches Gefühl, die Andeutung einer negativen Zukunft erhöht den Spannungsbogen und facht die Neugier des Lesers an. Damit erfüllt die Stimmangabe ihre leserlenkende Intention.

“It will all work out for the best,” said Reenie. She said this	as if by rote.	Her voice was	exhausted,	devoid of conviction,	and I saw that there was no further help to be expected from her.	BA 388
---	-----------------------	---------------	-------------------	------------------------------	---	-----------

In NEF 131 zeigt sich die Routine, mit der O’Brien das Verhör leitet in seiner **low, expressionless voice**. Diese Stimmqualität ist vor allem durch die fehlende Tonhöhenmodulation Zeichen von Desinteresse und emotionaler Kälte. Der anschließende Vergleich enthält das Schlüsselwort **routine**, das das *signifiant* zur akustischen Beschreibung ist. Auch **catechism** dient als Schlüsselbegriff, verweist aber mehr auf O’Briens Einstellung und seine Regimetreue hin. Durch die Postmodifikation „most of whose answers were known to him already“ zeigt sich die Zynik der Figur, die Winston in dieser Szene unter Folter Geständnisse entlocken möchte, die er aufgrund des Spitzelapparats des allgegenwärtigen „Big Brother“ ohnehin schon kennt.

He began asking his questions in a	low,	expressionless	voice	as though this were a routine, a sort of catechism, most of whose answers were known to him already.	NEF 131
------------------------------------	-------------	-----------------------	-------	---	---------

Die langsame Sprechweise **slowly** vergleicht der Autor von ENIG 222 mit der Art und Weise, wie man gewöhnlich die einzelnen Bestandteile einer Liste aufsagen würde. Neben dem reduzierten Sprechtempo wirkt die Stimme durch den Vergleich etwas abgehackt und drückt hier Zögerlichkeit und Nachdenklichkeit der Sprecherin aus, die die Worte einer anderen Figur wiedergibt, deren Sinn ihr aber nicht deutlich verständlich ist.

Da es sich dabei in Fowles Kurzgeschichte *The Enigma* um die Worte des spurlos verschwundenen Politiker Fielding handelt, kann diese Stimmbeschreibung – die zudem durch den Kursivdruck auffällig markiert ist – als Puzzleteil zur Rekonstruktion des Falls gelesen werden. Insofern spiegelt sich der Titel der Geschichte im Text wider.

'[...] He said something about being glad Peter had hit it off with me. Then that he needed someone with a sense of humour. And then he said: <i>Like all us political animals.</i> ' She spoke the words	slowly	as if she were listing them.	ENIG 222
--	---------------	-------------------------------------	----------

Der ironische Kontrast in THER 117 ergibt sich aus dem philosophischen Inhalt der direkten Rede „Existence precedes essence“ und der Stimmqualität und Vortragsweise, die an **the beginning of a nursery rhyme** erinnert. Der Leser dürfte sich hier eine höhere Stimmlage vorstellen, entweder deshalb, weil er **nursery rhyme** mit dem Klang von Kinderstimmen assoziiert oder aufgrund der Tatsache, daß auch Erwachsenenstimmen, wenn sie sich an Kinder wenden, eine höhere Stimmlage anschlagen. Zudem verbindet man mit **nursery rhymes** einen ganz bestimmten Sprechrhythmus, der monoton und „leiernd“ wirken kann.

Die Komik der Szene liegt vor allem darin, daß der Obdachlose Graham, den der Ich-Erzähler spöttisch als „a Marxist vagrant“ (THER 115) bezeichnet, hier sein „Halbwissen“, auf das die vorausgehende Figurencharakterisierung anspielt, wie einen auswendig gelernten Reim abspult. Die Figur wartet zudem auch an anderer Stelle mit derartigen Phrasen auf, so daß sie karikaturistische Züge erhält.⁷¹

He's a queer mixture of naivety and streetwise sophistication, only half-educated, but with some surprising nuggets of information buried in that half. He saw a copy of Kierkegaard's Repetition that I bought second-hand in Charing Cross today, and picked it up, frowning at the spine. "Kierkegaard," he said, "the first existentialist" I laughed aloud in sheer astonishment. "What d'you know about existentialism?" I said. " Existence precedes essence, " he said	as if reciting the beginning of a nursery rhyme.	THER 117
--	---	----------

⁷¹ So zum Beispiel THER 115 mit der Beschreibung eines anderen nonverbalen Kommunikationskanals, an den ebenfalls ein Vergleich mit **as if** anschließt: „Property is theft," he said, with a sly sort of grin, as if he was trying me out." und das bereits unter **solemnly** besprochene Beispiel THER 117 "[...] and he sad **solemnly**, "I value my freedom.".

20.6.14. Normabweichung und Artikulationsprobleme

In zwei Korpusbeispielen wird die Figurenstimme mit einer Stimmqualität verglichen, die dann entsteht, wenn das Sprechtempo durch technische Geräte künstlich erhöht wird. In GDMA 21 weicht die zu hohe Stimme des Mannes, die durch **high and strange** markiert ist, komplett von seinem äußeren Erscheinungsbild ab. Stereotypen Stimmvorstellungen, nach denen ein „männlich aussehender“ Mann auch eine entsprechend männliche, tiefe Stimme haben muß, werden gebrochen.

Der Vergleich **as if it had been recorded [...] being played back at a faster speed** veranschaulicht die hohe Tonlage und das Fremdartige dieser Stimme, indem er dem Leser Tonbandaufnahmen, bei denen ein schnelleres Abspielen zur Erhöhung der Tonlage und zur Verfremdung der Stimme führt, in Erinnerung ruft. Die Bedeutung des Vergleichs erschließt sich dabei aus dem Weltwissen des Lesers.

His arms were manly and covered in coarse dark hair, but his voice was	high	and	strange	as if it had been recorded and was now being played back at a faster speed	GDMA 21
--	-------------	-----	----------------	---	---------

Mit dem gleichen Phänomen arbeitet der Vergleich **as though somebody had speeded it up** in MC 239, bei dem der Autor die Tonhöhe **high-pitched** ebenfalls mit einer Beschleunigung der Stimme vergleicht. Allerdings handelt es sich im Gegensatz zu MTP 21 nicht um die Beschreibung einer habituellen Stimme. Die Stimmerhöhung steht hier für die Verwirrung der Figur Saleem – des Ich-Erzählers, der hier in die personale Erzählhaltung wechselt –, der nach einem Krankenhausaufenthalt nicht wie erwartet von seinen Eltern, sondern von Kinder-mädchen und Onkel in Empfang genommen wird, was in ihm eine schlechte Vorahnung entfesselt.

Die Textpassage in *Midnight's Children* wird passend mit den Worten „Transformation without end“ (MC 139) eingeleitet, und auch die Sicht Saleems „everything seems to be going to fast“ steht für den Umbruch, der in dem Kind Verwirrung auslöst. Das Adjektiv „fast“ steht dabei in lexikalischer Kohäsion mit „speeded up“ der Vergleichskonstruktion, so daß Gedankenpräsentation und Stimmdarstellung verknüpft sind.

... while Saleem is looking round at his new world in which everything seems to be going too fast ; his voice, when it comes, sounds	high-pitched,	as though somebody had speeded it up:	‘Amma-Abba?’ he asks.	MC 239
---	----------------------	--	-----------------------	--------

In STR 1 ist die Art und Weise des Sprechens durch den Grundparameter *slowly* und die Sprecherhaltung *ironically* gekennzeichnet. Zudem steht der Vergleich *as though he holds a pipe between his teeth* für eine unklare, undeutliche Aussprache. Diese drei Komponenten der Beschreibung der Stimme bzw. Sprechweise liefern ein eindringliches Charakterbild Underwoods. Er ist in einer überlegenen Position und läßt dies die anderen Figuren auch spüren. Er kann es sich erlauben undeutlich zu sprechen, zudem bekundet er dadurch sein Desinteresse an den Belangen seiner Gesprächspartner. Die Stimmbeschreibung, die gleich zu Beginn des Stücks steht, ist also eine indirekte Charakterisierung Underwoods.

Underwood: [<i>He speaks</i>	<i>as though he holds a pipe between his teeth, slowly, ironically.</i>]	STR 1
-------------------------------	---	-------

Unsicherheit und Zögerlichkeit wird in den Korpustexten ebenfalls durch anschließende Vergleiche veranschaulicht. In INDI 140 besteht ein Kontrast zwischen dem Sprechverb **ordered**, welches eine laute, starke Stimme erfordert, und der tatsächlichen Stimmqualität, die sich durch verringerte Lautstärke und eine vorsichtige Sprechweise auszeichnet, womit ein langsames, etwas stockendes Sprechen gemeint ist. Diesen Bruch mit der für einen Befehl angemessenen Stimmqualität füllt die Autorin durch den Vergleich **as if he were not quite sure of the next word until he managed to alight on it** aus, der die zögerliche, langsame Artikulation nochmals aufnimmt.

Die Stimmqualität ist in dieser Szene von *Indigo* durch äußere Einflüsse bedingt, denn Kit wurde zuvor von Ariel „intoxicating leaves“ zur Schmerzstillung verabreicht. Dies zeigt sich auch an der Augenbeschreibung des Textauszugs. Die Autorin vermittelt den körperlichen Zustand der Figur also über den optischen und den akustischen Kanal. Aus diesen Parametern entsteht in der Imagination des Lesers ein lebendiges Bild der Figur.

‘We’d had been attacked already, my dear James,’ answered Kit, opening languid eyes I which the dark and dilated pupils had turned a deeper colour than his usual amber pallor [...] ‘Take the appropriate steps.’	He ordered the men, speaking	softly	and	carefully,	as if he were not quite sure of the next word until he managed to alight on it.	INDI 140
---	-------------------------------------	---------------	-----	-------------------	--	----------

Eine ähnliche Struktur weist FC 62 auf. Das metaphorische Label **heavy** beschreibt die Stimme als schleppend und schwerfällig. Auch hier ist der Sprecher unsicher, was explizit durch das Label **uncertain** erwähnt wird. Diese Schwerfälligkeit und Unsicherheit und die

Markierung **each word separate** verweisen auf einen abgehakten Sprechrhythmus, die Worte der Figur kommen nicht flüssig. Der Gesamteindruck wird dann durch den Vergleich illustriert, der dem akustischen Eindruck ein optisches Bild zur Seite stellt. Das Gehirn der Figur, das für die Sprechweise verantwortlich ist, wird mit einem **lumber-house of ideas and objects** verglichen, in dem der Sprecher mühsam jedes „Inventarteil“ benennen muß.

Der Vergleich steht letztendlich für eine Unterentwicklung der Denkleistung Bens in *The Fifth Child*. Diese Schwierigkeit beim Denken findet ihren Ausdruck in der Sprache und Stimme, so daß er auch auf dieser Ebene von den „normalen“ Menschen getrennt erscheint.

His voice was	heavy	and	uncertain	each word separate	as if his brain were a lumber-house of ideas and objects, and he had to identify each one.	FC 62
---------------	--------------	-----	------------------	---------------------------	---	----------

20.6.15. Unbelebte Objekte

Die folgenden Stimmdarstellungen setzten jeweils ein Label und ein unbelebtes Vergleichsobjekt ein. In UJW 85 bezeichnet **emphatic** mit den Markern [definite] und [clear] die Bestimmtheit und Wichtigkeit der Aussage. Diese besondere Betonung wird mit dem Zuschlagen einer Tür – **a slammed door** – in Vergleich gesetzt. Zum einen wird der Klang einer zuschlagenden Tür sicherlich als unangenehm und laut empfunden, zum anderen steht dahinter die Idee einer abweisenden Geste im Sinne von „jemandem die Tür vor der Nase zuschlagen“, die auch hier mitschwingt, da die kurze, knappe Aussage „He left a note“ eine endgültige, fast unfreundliche Note enthält.

‘Why did he kill himself – if he did kill himself?’ Sophie’s reply was	as	emphatic	as	a slammed door.	‘He left a note.’	UJW 85
--	----	-----------------	----	------------------------	-------------------	-----------

Nach demselben Pattern ist auch MC 87 aufgebaut. Der Sprecher fällt in dieser Situation in eine Art Trance, die sich in den körperlichen Symptomen „become stiff – eyes rolling upwards [...]“ ausdrückt, und auch seine Stimme durch die Veränderungen als **strange** erscheinen läßt. Das Label **strange** ist wertend, allerdings ist die Beziehung zu **mirror** nicht leicht nachzuvollziehen. Eine mögliche Interpretation wäre, daß der Autor darauf anspielt, daß die Welt im Spiegelbild betrachtet oft fremdartig wirkt, so daß der Vergleich

ausschließlich als Verstärkung der Fremdartigkeit gewertet werden kann, und keine lautliche Komponente enthält.⁷²

'Wah wah!' and, 'Absolute master reading, yara!' – and then, did he change? – did Ramram become stiff – eyes rolling upwards until they were white as eggs – did he, in a voice	as	strange	as	a mirror,	Ask, 'You permit, Madam, that I touch the place?' – [...]	MC 87
---	----	----------------	----	------------------	---	----------

20.6.16. Zeitangaben

In einigen wenigen Stimmdarstellungen treten Zeitangaben in Form impliziter Vergleiche auf. In MISSJO 404 steht dabei die *ad hoc*-Bildung **end-of-the-working-day** in Kombination mit dem sprecherbezogenen Label **exhausted**, wobei zwischen Zeitangabe und physischem Zustand der logische Zusammenhang „at the end of the working day people feel exhausted“ besteht.

Es handelt sich im Beispiel um eine Telefonstimme, bei der die Reduktion auf den akustischen Kommunikationskanal die Stimmerkmale in der realen Welt zu intensivieren scheint, so daß sie dem Hörer stärker auffallen. Somit spiegelt der fiktionale Text die Realität wider, die Figur kann allein aufgrund ihrer Stimme mit Angaben zu ihrem physischen Zustand ausgestattet werden. Für den Leser hat eine solche Stimmangabe keinen Einfluß auf die Figurencharakterisierung, sie evoziert aber eine Pseudo-Realität, so daß die Stimme am anderen Ende der Leitung eine eigene Existenz anzunehmen scheint.⁷³

⁷² Die Stimmangabe muß jedoch in einem größeren Textzusammenhang betrachtet werden, denn die Prophezeiung von der Geburt des Ich-Erzählers in *Midnight's Children* – die ein zweites Mal durch den Sadhu mit der **voice as calm as a lake** (MC 113, vgl. oben) erfolgt – ist von weiteren Stimmbeschreibungen begleitet, die den Trancezustand suggerieren. Das folgende Zitat tritt fast unmittelbar an den obigen Textausschnitt: „[...] And my mother's face, rabbit-startled, watching the prophet in the check shirt as he began to circle, his eyes still egg-like in the softness of his face; and suddenly a shudder passing through him and again in that **strange high voice** as the words issued through his lips (I must describe those lips, too – but later, because now ...) 'A son.'

[...] 'A son ... such a son!' And then it comes, 'A son, Sahiba, who will never be older than his motherland – neither older nor younger.' And now, real fear amongst snake-charmer mongoose-dancer bone-setter and peepshow-wallah, because the have never heard Ramram like this, as he continues, **sing-song, high-pitched**. 'There will be two heads – [...]' (MC 87). Die befremdliche Wirkung der Stimme wird hier also mit genaueren akustischen Parametern belegt. Dabei ist die Tonhöhe und die Tonmodulation so normabweichend, daß sie nur in einem „Ausnahmезustand“ wie dem einer Prophezeiung auftritt.

⁷³ Vgl. hierzu auch Fowler, *Linguistics and the Novel*, 71, der sich zur Illusion von Realität im fiktionalen Text äußert: „prose fiction (like painting or drama, or, indeed ostensibly non-fictional modes such as history writing) is a representational art: it conveys the illusion of a represented 'reality' which might have an existence independent of and external to the medium through which it is communicated“. Genau dies erreichen

An	exhausted	end-of-the-working-day	voice	said, 'Social Services' [...]	MISSJO 404
----	------------------	-------------------------------	-------	-------------------------------	---------------

In den folgenden Beispielen aus *Saturday Night and Sunday Morning* wird mit **Monday-morning** eine ähnliche Zeitangabe eingesetzt, die zudem durch kohäsive Elemente verbunden sind. In beiden Fällen wird die Stimme von Arthurs Vater beschrieben, der seinen Sohn zum Aufstehen ermahnt. Die Stimme wird durch Arthurs Blickwinkel beschrieben, der sie, nach dem ausgelassenen Wochenende, als **deadly menacing** empfindet. Darauf nimmt SNSM 32 mit **whispering, menacing** Bezug. Auch der Effekt der Stimme in SNSM 32 **made your guts rattle** wird in SNSM 32 durch **gut rattle** wiederholt. Der explizite Vergleich in SNSM 32 **as if it came from the grave** beschreibt Arthur Empfindung beim Hören dieser Stimme, die für ihn das Ende der „selbstbestimmten“ Zeit signalisiert und die Rückkehr in die harte Realität andeutet.

“Arthur,” his father called, in a	deadly menacing	Monday-morning	voice	that made your guts rattle, sounding as if it came from the grave,	“when are yer goin’ ter get up? Yer’ll be late fer wok.”	SNSM 31
He lifted the latch as the stairfoot door opened again, and his father poked his head up, ready to tell him in his	whispering, menacing	Monday-morning	gut-rattle		that it was time to come down.	SNSM 32

20.7. Konzeptuelle Metaphern

In einer Reihe von Korpusbeispielen treten Formen von Metaphern auf, die in den Bereich der konzeptuellen Metaphorik⁷⁴ fallen – einem Gebiet der kognitiven Semantik – und die von der Tatsache Gebrauch machen, daß „*metaphors and metonymies are powerful cognitive tools für our conceptualization of abstract categories*“⁷⁵. Da auch die Stimme eine solche abstrakte Kategorie darstellt, bei deren präziser schriftlicher Darstellung die Grenzen des Beschreibbaren schnell erreicht sind, ist sie natürlich ein idealer Nährboden für die Entstehung von Metaphorik. Dies beweisen nicht nur die vielfältigen synästhetischen Metaphern und die zahlreichen anderen metaphorischen und vergleichenden Darstellungsmöglichkeiten, sondern auch solche Metaphern, bei denen „structure mappings from source models to target models“⁷⁶ stattfinden. Es geht dabei um metaphorische Konzepte, die die Stimme – das „target“ – durch verschiedene „sources“ repräsentieren.

In den Korpus-texten lassen sich verschiedene Quellen erkennen, bei denen die Stimme als Schneidwerkzeug oder als Behälter betrachtet wird oder bei denen die Attribuierung von Eigenschaften, wie die Fähigkeit zur Fortbewegung, auf die Stimme erfolgt.

20.7.1. Metapher: +DIE STIMME IST EIN SCHNEIDWERKZEUG+

In einigen Stimm-beschreibungen treten die Verben **cut** und **slit** auf, also solche Verben, die ein Zerschneiden oder Zertrennen von Materialien benennen. Werden diese Verben in bezug auf die Stimme verwendet, so findet eine metaphorische Übertragung der Verbhandlung statt. Die Stimme erhält die Qualität eines Instruments oder Gegenstandes mit dem ein Schneiden oder Zertrennen möglich ist und das zu zerschneidende Material wird durch die Rezeption des Hörers ersetzt, d.h. die Stimme wird als schneidend empfunden.⁷⁷

⁷⁴ Für eine weitergehende Diskussion von konzeptuellen Metaphern vgl. Ungerer/Schmid, *An Introduction to Cognitive Linguistics*, Kapitel 3 „Conceptual metaphors and metonymies“, 114-155. Von Ungerer/Schmid wird auch die Kennzeichnung der Metapher durch +-Zeichen übernommen.

⁷⁵ Ungerer/Schmid, 114

⁷⁶ Ungerer/Schmid, 121

⁷⁷ Auch Klanglabels wie **sharp** und **piercing** sind streng genommen konzeptuelle Metaphern, da auch sie die Primärbedeutung von Materialzustand und Verbhandlung in sich tragen. Die Entmetaphorisierung der Labels zeigt sich in ihrer hohen Frequenz in der Alltagssprache.

Korpusbeispiele

Wie das Beispiel REB 13 zeigt, besteht eine Assoziation zwischen **cutting** und dem Adjektiv **sharp**, das auch als Klanglabel zur Stimmbeschreibung eingesetzt wird. Da ein scharfes Messer schneidet, wird dieses Begriffspaar auch auf die Stimme übertragen und erscheint zusammen mit einem expliziten Vergleich, der die Stimme mit einer **saw** vergleicht.⁷⁸ Auch die Säge, („cutting tool that has a long blade with a sharp-toothed edge [...]“ ALD), zeigt das Merkmal [sharp] und die ruckartige Vor- und Rückwärtsbewegung beim Sägen, („to-and-fro movements“ ALD), wird durch das Aussprache-Label **staccato** zum Ausdruck gebracht, so daß sich alle vier Markierungen gegenseitig bedingen und unterstützen.

Der Gesamteindruck der Stimme ist genauso negativ wie die Figur in ihrer insgesamt durch narrative Beschreibung und in ihrer direkten Rede negativ dargestellt wird.⁷⁹ Dabei schwingt die bereits im Wortschatz fest verankerte Bedeutung des Adjektivs **cutting** wie in *cutting remark* („unkind and intended to upset someone“ DCE) mit.

And she would summon the waiter to her side, her voice	sharp	and	staccato,	cutting the air	like a saw.	REB 13
--	--------------	-----	------------------	------------------------	--------------------	-----------

Ähnlich distanziert, unfreundlich oder überheblich wirkt eine Stimme, die als **diamond-cutting** bezeichnet wird. Und auch diese Stimmbeschreibung suggeriert eine schneidende und scharfe Stimme, die die Ich-Erzählerin in BA 346 aber bewußt einsetzt, um sich allein durch die Nennung ihres Namens Respekt zu verschaffen. Hinter **diamond-cutting** steht zudem die Idee einer harten Stimme, da der Diamant als härtestes Material alle anderen Materialien zerschneiden kann. Die Bedeutung [hard], die bei dieser Beschreibung mitschwingt, gibt also Informationen zur Einstellung und Haltung der Sprecherin, die ihren Hörern sehr distanziert

⁷⁸ An dieser Stelle ist anzumerken, daß **like a saw** natürlich einen expliziten Vergleich darstellt, also im eigentlichen Sinne keine Metapher vorliegt. Allerdings soll auch hier auf die strenge Unterscheidung zwischen Metapher und Vergleich verzichtet werden. Die konzeptuelle Metapher wirkt nämlich auch so, denn die Idee, die Stimme mit einem scharfen, schneidenden Gerät gleichzusetzen wirkt egal ob es sich um Metapher oder Vergleich handelt.

⁷⁹ Es handelt sich hier um die Figur der Mrs Van Hopper aus *Rebecca*, die stimmlich, optisch und charakterlich negativ dargestellt wird, wobei ihre Impertinenz, ihre Egozentrik und Exzentrik herausgestrichen werden: „She would precede me in to lunch, her short body ill-balanced upon tottering, high heels, her fussy, frilly blouse a compliment to her large bosom and swinging hips, her new hat pierced with a monster quill aslant upon her head, exposing a wide expanse of forehead bare as a schoolboy’s knee. One hand carried a gigantic bag, the kind that holds passports, engagement diaries, and bridge scores, while the other hand toyed with that inevitable lorgnette, the enemy of other people’s privacy.

She would make for her usual table in the corner of the restaurant, close to the window, and lifting her lorgnette to her small pig’s eyes survey the scene to right and left of her, then she would let the lorgnette fall at length upon its black ribbon and utter a little exclamation of disgust: ‘Not a single well-known personality, I shall tell the management they must make a reduction on my bill. What do they think I come here for? To look at the page boys?’” (REB 13).

gegenübertritt. Daß die Ich-Erzählerin aber den bewußten Einsatz dieser Stimmqualität reflektiert, zeigt, daß sie ihr Selbstbewußtsein an dieser Stelle nur vorspielt. Dem Leser wird also wiederum wesentlich mehr an Informationen zuteil, als die Oberflächenstruktur der Stimmbeschreibung vermuten läßt.

“Mrs Iris Griffen,”	I said in my best	diamond-cutting	voice.	“I’m one of his oldest clients.”	BA 346
---------------------	-------------------	------------------------	--------	----------------------------------	--------

Im Korpusbeispiel MC 205 beginnt der Autor mit zwei Klanglabels. Das Label **rising** steht für das Lauterwerden der Stimme, aber sicher auch für einen Tonhöhenanstieg. **Nasality** ist das habituelle Stimmcharakteristikum der Figur Evie Burns. Dabei kann vor allem **rising** mit dem Scheidevergleich in Verbindung gebracht werden, da nur eine laute und hohe Stimme einen solchen akustischen Effekt auslösen kann. Die Markierung **splitting the air with scorn** zeigt aber, daß es hier nicht nur die Klanglabels die Idee des Schneidens suggerieren, sondern auch die Mischung aus der Emotion HATE und der negativen, verachtenden Einstellung der Sprecherin zu der in ihrer direkten Rede benannten Figur, die das Nomen **scorn** vereint, tragen in Analogie beispielsweise zu *cutting remark* die gleiche Metaphorik.

[...] ... and heard the voice of the electorate, the	rising	nasality	of Evie Burns,	splitting the air	with scorn:	‘Who? <i>Him?</i> Whynt’cha tell him to jus’ go blow his nose? That sniffer? He can’t even ride a <i>bike!</i> ’	MC 205
--	---------------	-----------------	----------------	--------------------------	--------------------	--	--------

Zur Metapher +DIE STIMME IST EIN SCHNEIDWERKZEUG+ gehört auch der Vergleich der Stimme mit einer **needle**, mit der automatisch [pointed] oder [sharp] assoziiert wird. Hier wirkt analog zum Zerschneiden von Material die Metapher Durchdringen von Material⁸⁰.

Im folgenden Beispiel steht der Vergleich für die Klangqualität **sharp** und die damit verbundene negative Einstellung der Sprecherin, denn dies ist die Assoziation, die im Leser unmittelbar entsteht. Der Vergleich **like a needle** macht die Stimmdarstellung aber wesentlich anschaulicher und für den Leser interessanter als das eine Kombination aus Sprechverb *said* und Adverb **sharply**. Somit wird hier das aussagekräftigere *signifiant* gewählt.

Die Metasprache unterstützt in BACH 208 die Objektsprache, denn Elsie berichtet explizit von ihrer Verbitterung.

⁸⁰ Die Idee des Durchdringens wird auch durch die Labels **piercing** und **penetrating** ausgedrückt.

'Yes, I was embittered all right after I sensed something wrong,'	said Elsie	like a	needle.	BACH 208
---	------------	--------	----------------	----------

Ähnlich wie die Vorstellung, daß die Stimme schneidend sein kann, ist auch die Vorstellung von **whipping**, die die Stimme als Gegenstand sieht, mit dem Personen geschlagen werden können. In GOW 345 wird der Effekt der Stimme mit dem körperliche Gewalt ausübenden Peitschen verglichen. Die Assoziation von Gewalt und Angst wird zudem durch die Beschreibung der Bewegungen der Figur „paced like a tiger“ transportiert. Es wird hier die Stimme eines „preacher“ charakterisiert, der die Menschen während einer Massentaufe auf den Weg Gottes einschwören möchte. Er setzt seine Stimme pragmatisch eingesetzt, um zu überzeugen, allerdings zeigt die Verbindung von Stimme und Gewalt, daß dies vorwiegend durch Einschüchterung und regelrechtes „Einpeitschen“ der Worte geschieht.

In diesem Korpusbeispiel wird zudem die Macht der Stimme thematisiert, denn der perlokutionäre Effekt der Stimmqualität durchzieht den gesamten Textabschnitt. Die Reaktion der Zuhörer wird durch „groveled and whined on the ground“, „squirming on the ground“, looking with frightened eyes“, „they talked softly in wonder“ markiert.

And the preacher paced like a tiger ,	whipping	the people with his voice ,	and they grovelled and whined on the ground . He calculated them, gauged them, played on the, and when they were all squirming on the ground he stooped down and of his great strength he picked each on up in his arms and shouted, Take 'em, Christ! and threw each one in the water. And when they were all in, waist deep in the water, and looking with frightened eyes at the master, he knelt down on the bank and he prayed for them; and he prayed that all men and women might grovel and whine on the ground. [...] and they talked softly in wonder : We been saved, the said. We're washed white as snot. We won't never sin again. [...]	GOW 345
--	-----------------	------------------------------------	---	---------

20.7.2. Metapher: +DIE STIMME FÜHRT BEWEGUNGEN AUS+

Ein Beispiel dafür, wie Bewegungsverben auf die Stimme übertragen werden, zeigt INDI 320 mit **struggling through**, das hier in der Bedeutung „to move somewhere with great difficulty“ (DCE) steht. Die metaphorische Übertragung besteht hier zwischen der Schwierigkeit der Bewegung und der Schwierigkeit eine Verbindung zur Gesprächspartnerin aufzubauen. Die Distanz zwischen Miranda und den einheimischen „baker women“ der Karibikinsel, wird schon zuvor – ebenfalls metaphorisch – durch das Kokonbild thematisiert: „Miranda wanted to soften the air between them, which was setting hard like the cocoon a certain insect spits around an enemy, paralysing it and tying it fast.“ (INDI 320), auf das das Korpusbeispiel rekurriert.

Die Stimmdarstellung erfüllt hier den Zweck, dem Leser die Beziehung der Figuren zueinander zu verdeutlichen. Eine akustische Ebene fehlt bei dieser metaphorischen Darstellung.

‘Aren’t you going to watch the Flinders?’ she managed to put to the baker women, who still eyed her with alarm, her voice	struggling through	the cocoon their blankness had wound round her.	There came a titter; one grinned at her all of a sudden, while she caught a soft cry behind her, ‘Her brother’s in the team!’	INDI 320
---	---------------------------	--	---	----------

Für die akustische Ebene steht hingegen die Bewegungsmetaphorik in IMEL 2341. Die Stimme wird hier durch den Grundparameter **low** mit reduzierter Lautstärke markiert, an die der explizite Vergleich **as if she did not want her words to go beyond the bounds of the wall** anschließt. Generell kommuniziert eine leise Stimme, daß Worte als vertraulich zu interpretieren sind. Der Vergleich mit dem Bewegungsverb **go beyond** verbildlicht sowohl die akustische als auch die pragmatische Komponente.

In dem konkreten Textbeispiel steht die Stimmbeschreibung aber für ein außergewöhnliches Merkmal der Sister Imelda, deren Wirkung auf die Ich-Erzählerin gleich mit der Einführung der Figur thematisiert wird. Die leise Stimme wirkt dabei wie die ganze Erscheinung anziehend und faszinierend und verweist anaphorisch auf die weitere Entwicklung der Figurenkonstellation.

That first morning when she came into our classroom and modestly introduced herself, I had no idea how terribly she would infiltrate my life , how in time she would be not just one of those teachers or nuns but rather a special one, almost like a ghost who passed the boundaries of common exchange and who crept inside one, devouring so much of one's thoughts, so much of one's passion, invading the place that was called one's heart . She talked in a	low	voice	as if she did not want her words to go beyond the bounds of the wall, [...]	and constantly she stressed the value of hard work both to enlarge the mind and to discipline the thought.	IMEL 2341
---	------------	-------	--	--	--------------

In den metaphorischen Bereich „Bewegung“ kann auch der Vergleich der Stimme mit einem **traveller, arriving from a distant place** in MAID 20 gestellt werden. Es findet zudem eine Personifizierung der Stimme statt. Der Identitätsverlust und die Auslöschung der Vergangenheit, die in Atwoods *The Handmaid's Tale* beschrieben werden, werden auch in dieser Szene thematisiert. Auf die Stimmdarstellung, in denen die Entindividualisierung thematisiert wird, wurde bereits weiter oben eingegangen. In diesem Textauszug sind es lediglich die „older people“, die noch in der Lage sind, aufgrund der Stimme die Herkunft eines Sprechers, und damit dessen Individualität, zu erkennen, so daß die Stimmangabe hier eine wehmütige, melancholische Stimmung evoziert.

We would exchange remedies and try to outdo each other in the recital of our physical miseries; gently we would complain, our voices soft and minor-key and mournful as pigeons in the eaves troughs . <i>I know what you mean</i> , we'd say. Or, a quaint expression you sometimes hear, still, from older people: <i>I hear where you're coming from</i> , as if the voice itself were a	traveller,	arriving from a distant place.	MAID 20
--	-------------------	---------------------------------------	------------

20.7.3. Metapher: +DIE STIMME IST EIN BEHÄLTER+

Die Stimmmarkierung mit Konstruktionen vom Typ **full of** und **filled with** lassen sich ebenfalls mit Hilfe der konzeptuellen Metaphorik erklären. Es findet dabei ein metaphorischer Transfer statt, dem die Idee +STIMME IST EIN BEHÄLTER+ zugrunde liegt.⁸¹

⁸¹ Ungerer/Schmid verwenden diese Metapher als „+CONTAINER+ metaphor“ (123f.), die auch bei der konzeptuellen Metapher +AN ARGUMENT IS A CONTAINER+ auftritt, wie die Beispiele „Your argument doesn't have much *content*“ und „That argument has *holes in it*.“ zeigen.

Der „Behälter“ kann dabei mit Emotionen gefüllt werden, die Stimme wird somit zum Transportmittel von Sprechergefühlen, wie in den beiden folgenden Beispielen FC 69 und FC 106, in denen die Emotion HATE den Inhalt darstellt.

‘It’s either him or us,’ said David his voice	full of	cold	dislike	for Ben.	FC 69
‘It was about bank robbers, wasn’t it?’ said Paul	full of		scorn	for stupid Ben [...]	FC 106

Die Metaphorik greift aber auch mit Konkreta. Während die Übertragung von Gefühlen auf die Stimme in der Alltagssprache eine fest verankerte Darstellungsmöglichkeit ist, wirken Stimmbeschreibungen wie **full of money** (GG 126) oder **filled with blood** (MC 76) literarischer und verlangen nach einer größeren Interpretationsleistung, da die Möglichkeit, einen gespeicherten Stimmklang abzurufen, schwieriger wird.

In dem berühmten Zitat aus *Great Gatsby* scheint die Metaphorik **full of money** den Charakter der Figur Daisy, die ihre Lebensentscheidungen aus ökonomischen Aspekten trifft, auf den Punkt zu bringen.⁸²

Her voice was	full of	money.	GG 126
---------------	----------------	---------------	--------

In MC 76 steht die Metaphorik **filled with blood** für Aggression und für die Emotion HATE. Es liegt also, wie in GG 126, eine doppelte Metaphorik vor, denn an die konzeptuelle Behältermetapher tritt jeweils noch eine echte, literarische Metapher, die für Charakterzug bzw. Emotion steht. In MC 76 wird die Bedrohung, die von den Stimmen ausgeht, auch durch die körperliche Annäherung „are moving towards him“ gekennzeichnet.

[...]; the children have edged away from Lifafa Das and he’s moved, too, dragging his box on wheels, trying to get away, but now he is surrounded by	voices	filled with	blood,	and the street loafers are moving towards him, men are getting off bicycles, a pot flies through the air and shatters on a wall beside him;	MC 76
--	--------	--------------------	---------------	---	-------

Auch abstrakte Nomen können in einer solchen Metapher stehen. Zwar sind auch die Emotionen abstrakter Natur, doch wie bereits gesagt, haben solche Wendungen eher Alltagscharakter, während dies im Beispiel MC 273 nicht der Fall ist.

⁸² Vgl. hierzu auch das Kapitel „Figurendarstellung“.

Die Stimme charakterisiert mit **submission** zum einen das Sprecher-Hörer-Verhältnis, wobei sich die Sprecherin damit unterordnet. Zum anderen deutet **emptiness** auf eine emotionale Leere hin, man kann sicher aber auch eine akustische Interpretation anfügen, bei der die Stimme emotionslos, und somit monoton, ohne Tonhöhenmodulation und dazu eher leise ist.

Die Figur Pia setzt in dieser Versöhnungsszene aus *Midnight's Children* diese Stimme aus pragmatischen Gründen ein, um ihrer Schwiegermutter Unterwerfung zu signalisieren und ihren Rat zu erbitten.⁸³ Auch „laying her head in her mother-in-law's lap“ signalisiert dies, erinnert jedoch zudem an ein kindliches Verhalten, mit dem eine Geste der Zuneigung und des Tröstens gefordert wird. Daß dieses Verhalten mit Ironie betrachtet wird, zeigt der Kommentar „[...] Pia, the artiste, brought her epic efforts to a superlative close“, der natürlich auch als Seitenhieb auf ihren Schauspielerberuf zu werten ist.

Now Naseem Aziz descended upon Pia, embracing her, turning the solo into a duet, mingling the music of reconciliation with the unbearably beautiful tunes of grief. Our palms itched with inexpressible applause. And the best was still to come, because Pia, the artiste, brought her epic efforts to a superlative close. Laying her head in her mother-in-law's lap , she said in a voice	filled with	submission	and	emptiness,	'Ma, let your unworthy daughter listen to you at last; tell me what to do, I will do.'	MC 273
--	--------------------	-------------------	-----	-------------------	--	--------

Derselbe Autor verwendet eine ähnliche Konstruktion in MC 290. Hier zeigt die Stimme mit den abstrakten Nomen **power** und **decision** jedoch die Stärke und Überlegenheit der Figur. Da es sich um einen General handelt, arbeitet diese Beschreibung mit Stereotypen, denn Macht und Entscheidungswille wird jeder Leser automatisch mit einem hohen Vertreter des Militärs in Verbindung bringen.

Mit der dritten Markierung, **the rich timbre of my aunt's finest cooking**, verläßt Rushdie jedoch stereotype Wege, denn hier ist der Interpretationsspielraum für den einzelnen Leser groß. Erklären läßt sich die im Grunde willkürliche und unlogische Verbindung von hervorragendem Essen und **rich timbre** so, daß der Sprecher als habituelle Stimme die Stimmqualität zeigt, die für gewöhnlich nach einem guten Essen Entspannung und Wohlbehagen ausdrückt und die den unteren Rand der Indifferenzlage ausmacht⁸⁴. In der

⁸³ Dazu muß man wissen, daß Hanif Aziz wegen einer Affäre seiner Frau Pia Selbstmord begangen hat, was zum Zerwürfnis zwischen Schwiegermutter und Schwiegertochter geführt hat.

⁸⁴ Vgl. Eckert/Laver, 33

Gesamtsicht bedeutet dies, daß sich das Charaktermerkmal Entschiedenheit und die übergeordnete Machtposition des Sprechers im Stimmklang, eben dem **rich timbre**, zum Ausdruck kommt. Dabei hat **rich** die Marker [low] und [pleasant]. Die Stimme des Sprechers ist also tief und angenehm. Vor allem die tiefe Stimmlage assoziiert man allgemein mit Selbstsicherheit und Macht, während der Marker [pleasant] als Zeichen einer natürlichen und gern akzeptierten Autorität interpretiert werden kann. Diese Beschreibung lebt von der dritten Markierung. Die Stimme durch die Assoziation mit Essen zu beschreiben, ist wesentlich literarischer und für den Leser interessanter als eine Beschreibung beispielsweise durch die Labels **low** und **pleasant**. Allerdings erfordern solche Konstruktionen vom Leser eine höhere Interpretationsleistung.

When General Ayub Khan said, 'Martial Law is now imposed,' both cousin Zafar and I understood that his voice – that voice	filled with	power	and	decision	and	the rich timbre of my aunt's finest cooking –	was speaking a thing for which we knew only one word: treason.	MC 290
---	--------------------	--------------	-----	-----------------	-----	--	--	--------

Ein weiteres Beispiel für die Behältermetapher in Verbindung mit abstrakten Nomina ist MC 233, bei dem zu den beiden akustischen Labels **low** und **throaty** die Abstrakta **promises** und **menace** treten, die zudem durch die Konjunktion *but* kontrastieren. Diese komplexe Stimmendarstellung der **girl's voice** deutet auf eine für ein Mädchen ungewöhnliche Stimmqualität hin, die *per so* schon eine geheimnisvolle Wirkung hat. Diese Wirkung wird durch die Metaphorik verstärkt, denn der Hörer und Ich-Erzähler Saleem empfindet die Stimme verheißungsvoll und damit anziehend und gleichzeitig bedrohlich, was durch die Abstrakta angedeutet wird.

'Hey, Saleem, isn't it? Hey, man, what happened to you?' I was dragged out of my bitter, solitary reverie [...] by a voice behind my left shoulder, a	low,	throaty	voice,	full of	promises – but also of	menace.	A girl's voice.	MC 233
---	-------------	----------------	--------	----------------	-------------------------------------	----------------	---------------------------	--------

Daß die Komplexität noch zu übertreffen ist und daß die Texte Rushdies durch seine Vorliebe für die Behältermetaphorik auffallen, zeigt die Beschreibung der Singstimme in MC 294. Sie wird zunächst mit dem wertenden Label **faultless** beschrieben, welches die Qualität des Singens positiv bewertet. Dazu wird die Stimme des jungen Mädchens mit einer

sprecherbezogenen Angabe mit der einer **grown woman** gleichgesetzt, also schon durch die Diskrepanz zwischen tatsächlichem Alter und Stimme als außergewöhnlich und beeindruckend markiert.

Die anschließende Behälter-Metapher ist reich ausgeschmückt und verbindet Abstrakt-Konkretes (**purity of wings**) mit Emotionen, die ihre Ursache in der Lebensgeschichte der Sängerin haben (**pain of exile**), mit einem konkreten Bild des Vogelflugs, welches für Freiheit steht (**flying of eagles**), mit philosophisch-religiösen Aussagen (**lovelessness of life, glorious omnipresence of God**) und einem Melodievergleich (**melody of bulbuls**). Bei einer solchen Stimmcharakterisierung kann es nicht darum gehen, ein Klangbild zu vermitteln. Die Häufung von Bildern, die beim Leser Assoziationen auslösen sollen, menschlichen Empfindungen bis hin zu philosophischem Gedankengut dienen dazu, eine Stimme zu beschreiben, die beim Hörer einen so starken Eindruck hinterläßt, daß er unendlich viel in diese Stimme hineininterpretieren kann. Es geht also letztendlich nicht darum, die Merkmale der Stimme *per se* aufzuzeigen, sondern darum, die Gedankenwelt des Lesers anzuregen.⁸⁵

With one good ear and one bad ear, I listened to her	faultless	voice, which at fourteen was the voice of a grown woman,	filled with	the purity of wings and the pain of exile and the flying of eagles and the lovelessness of life and the melody of bulbuls and the glorious omnipresence of God ; a voice which was afterwards compared to that of Muhammed's muezzin Bilal, issuing from his lips of a somewhat scrawny girl.	MC 294
--	------------------	---	--------------------	---	--------

In MRRIP 17 fehlt zwar die explizite Behältermetapher, doch funktioniert die Stimm-darstellung nach demselben Prinzip. Hinter der Beschreibung von Greenleafs Stimme, die für Tom Ripley konkrete Dinge – **good martinis, a gourmet's dinner, and a bed for the night** [...] – verspricht, steht die paralinguistische Bedeutung [friendly] und [inviting]. Doch ist bildhafte Darstellung semantisch und literarisch interessanter, als eine metasprachliche Kennzeichnung durch **said in a friendly, inviting voice**.

Hier zeigt sich die fast grenzenlose Freiheit, mit der menschliche Stimme beschrieben werden kann. Der Leser erwartet keine phonetisch korrekte Stimmbeschreibung, sondern er ist bereit, Interpretationen zu liefern, bei denen er auf sein gesamtes Text- und Weltwissen zurückgreift. Und auch wenn manche Stimmbeschreibungen wissenschaftlich nicht nachvollziehbar sind, so wird doch jeder Leser eine für sich gültige Interpretation finden.

⁸⁵ MC 294 gehört zu einer Reihe von Textausschnitten, die die Singstimme der Schwester des Ich-Erzählers charakterisieren. Vgl. hierzu die Beispiele MC 313 und MC 315 unter dem Label **golden**. Bei allen Darstellungen fällt der sprachliche Reichtum auf, mit denen Rushdie Klang in Worte zu fassen sucht. Die Metaphorik hat dabei eine herausragende Stellung.

'HELLO – O, Tom, my boy!' Mr Greenleaf said in a voice that	promised	good martinis,	a gourmet's dinner,	and a bed for the night in case he got too tired to go home.	MRRIP 17
---	-----------------	-----------------------	----------------------------	---	-------------

20.7.4. Metapher +DIE STIMME IST EINE MISCHUNG VON ELEMENTEN+

Eine weitere Metapher, die der Behältermetapher sehr ähnlich ist, behandelt die Stimme wie eine Mischung aus verschiedenen Elementen. Die Konstruktion **mixture of** oder **compound of** die diese Relation markiert, tritt in einigen Korpustexten auf. Es fällt auf, daß die meisten Korpusbeispiele Texten von P.D. James entnommen sind.⁸⁶ Ruft man sich die Reihe von Stimmdarstellungen durch die Behältermetapher in den Texten Salman Rushdies in Erinnerung, so kann man auch hier von autorenspezifischen Darstellungstechniken sprechen. Allerdings wirken die Beispiele aus den Romanen von P.D. James wesentlich schematischer, denn sie werden nicht durch weitere „echte“ Metaphorik ausgeschmückt. Die Vorliebe der Autorin für diese Konstruktion mag vielleicht darin begründet sein, daß die Stimme zum effektvollen Vehikel gebündelter Informationen über den Sprecher wird. Allerdings bleiben sie immer eine abstrakte Kategorie, da eine genaue phonetische Realisation der Elemente wie sie beispielsweise in UJW 41 kombiniert sind, kaum vorstellbar ist. Diese Art der Stimmdarstellung steht in der Tat nur mit abstrakten Begriffen. Hinsichtlich deren Semantik läßt sich feststellen, daß sie alle eine Sprecherhaltung benennen, die das Verhältnis zum Hörer markiert.

He paused, detecting in his voice the first trace of that	reedy mixture of	sarcasm	and	pomposity	which he knew occasionally affected him and to which he was morbidly sensitive	DD 60
---	-------------------------	----------------	-----	------------------	--	----------

Something in the deep, arrogantly upper-class voice, the	mixture of	insolence	and	contempt,	stung him into defiance.	DD 402
---	-------------------	------------------	-----	------------------	--------------------------	-----------

⁸⁶ Die Konstruktion „mixture of“ wird von der Autorin auch an anderer Stelle eingesetzt, so z.B. auf den zwei aufeinanderfolgenden Seiten OS 101 und OS 102: „Mandy, always quick to recognize her own interest, treated Miss Blackett with a flattering mixture of deference and confidence;“ und „[...] the timid and the insecure, who needed constant reassurance before they could utter even one word on a BBC chat-show and for whom the prospect of a literary luncheon induced a mixture of inarticulate terror and indigestion“

“And he sent you?” Miss Markland’s voice was a	compound of	disbelief,	amusement	and	contempt.	UJW 41
--	--------------------	-------------------	------------------	-----	------------------	-----------

Als Alternative zur Bezeichnung dieser konzeptuellen Metapher kann auch die Konstruktion **half in ... half in ...** gelesen werden. Vergleicht man DD 402, UJW 42 und SNSM 106 so fällt das dreimalige Auftreten von **contempt** auf. Anscheinend wird eine verächtliche Sprecherhaltung häufig mit anderen Einstellungen kommuniziert.

“She’s a fawce bogger,” a man said,	half in	admiration,	half in	contempt.	SNSM 106
-------------------------------------	----------------	--------------------	----------------	------------------	-------------

20.8. Zusammenfassung

Die beiden umfangreichen Kapitel zu erstarrten Metaphern und echten Metaphern und Vergleichen machen deutlich, in welchem Maße Autoren literarischer Texte auf den metaphorisch-bildhaften Bereich zurückgreifen, um die menschliche Stimme darzustellen.

Zum einen handelt es sich dabei um Stimmlabels, die in der Alltagssprache fest verankert sind und auch in der nicht-literarischen Stimmbeschreibung eingesetzt werden. Sie werden hauptsächlich zur Beschreibung von Sprecheremotionen und Sprecherhaltungen eingesetzt und verweisen in ihrer primären technischen Funktion auf den Charakter der Figuren.

Abgesehen von diesen erstarrten Metaphern können die Autoren zudem auf einen nahezu unbegrenzten metaphorischen Sprachschatz zurückgreifen, der zum einen die „Übersetzungsproblematik“ löst und Stimmdarstellung für den Leser anschaulich und verständlich gestaltet, zum anderen aber zu Textstellen mit großer Intensität und poetischer Schönheit führt.

Teil III
Funktionale Analyse

III. Funktionale Analyse

Während sich die vorangegangenen Kapitel mit semantischen Aspekten der Stimmdarstellung auseinandergesetzt haben, werden sich die folgenden ihrer Funktion im Text widmen.

In der Besprechung der Korpusbeispiele wurde an vielen Stellen schon die poetisierende bzw. ästhetisierende und die realitätssuggestierende Funktion von Stimmdarstellungen und der Beschreibung nonverbaler Kommunikation in fiktionalen Texten angesprochen, die im Grunde häufig eine Einheit bildet, denn

the morphologico-syntactical-orthographical vehicle used by the writer [...] can be either poetic, that is, deliberately esthetic (sometimes evoking more than saying), or merely functional, as a significant stripped of any artistic intentions, expressing with the most indispensable elements the physical behaviours of the characters. And yet, because of the writer's basic poetic vein, we may find both forms side by side, fibbing us a straightforward but artistic image of the world¹.

Abgesehen von diesen beiden Funktionen – die hier nicht weiter ausgebaut werden – kann man zwei weitere übergeordnete Aufgaben der Stimmdarstellung ansetzen, die für die Kommunikation zwischen Autor und Leser bzw. zwischen Text und Leser entscheidend sind. Zum einen ersetzt die Stimmbeschreibung das, was in der realen Kommunikation durch die Stimme, Tonfall und Intonation neben dem Satzinhalt parallel mitkommuniziert wird. Häufig werden Drohungen, Ärger oder Ironie nämlich stärker über die Stimme als über das Gesagte signalisiert.

Ein Beispiel dafür, wie gut die Kommunikation von Nicht-Gesagtem durch die Stimme funktioniert², zeigt das Beispiel MAID 178. Die Sprecherin berichtet ihrer Freundin am Telefon von ihrer Entlassung. Eine Bitte, zu ihr zu kommen, spricht sie aber nicht direkt durch einen Wunsch oder eine Aufforderung aus, sondern kommuniziert sie, mehr oder

¹ Poyatos, "Forms and Functions of Nonverbal Communication in the Nove: A New Perspective of the Author-Character-Reader Relationship", 316

² Manchmal ist es jedoch nicht möglich, das Gesagte aufgrund der Stimmführung richtig zu interpretieren. Vgl. dazu BA 293: „She hugged me tightly, and said, “If only your mother was here.” **What did she mean? To applaud, or to call a halt to the proceedings? From her [Reenies] tone of voice, it could have been either.**“ Die genaue Bedeutung, d.h. das Gemeinte, des Wunsches der Kinderfrau Reenie in BA 293 „If only your mother was here“ kann die Ich-Erzählerin aufgrund der Stimme weder als positiv („to applaud“) noch als negativ („to call halt to the proceedings“, mit *proceedings* sind die Vorbereitungen zur arrangierten „Geldhochzeit“ der Ich-Erzählerin gemeint) entschlüsseln. Dies zeigt, daß Stimmen polysem und ambig sein können, ein Phänomen, daß sich schon anhand vieler Korpusbeispiele zeigen ließ, in denen eine Stimmqualität sowohl positive als auch negative Bedeutung haben kann:

weniger unbewußt, über die Art ihres Stimmklangs, der im Text allerdings nicht beschrieben wird. Dennoch ist dem Leser aufgrund seiner Alltagserfahrungen klar, daß sich die Aufregung und Fassungslosigkeit in der Stimme der Sprecherin manifestiert haben, und diese von der Gesprächspartnerin als Signal verstanden wurden, der Freundin persönlich beizustehen.

I've been fired, I told Moira when I got her on the phone. [...] I'll come over , she said.	She must have been able	to tell from my voice	that this was what I wanted .	MAID 178
--	-------------------------	------------------------------	--------------------------------------	-------------

Als metasprachlicher Kommentar zur direkten Rede von Figuren kann die Stimmdarstellung also eine verständnissichernde Funktion haben, die das übernimmt was „self-evident in an oral situation“³ ist.

Zum anderen ist die Stimmdarstellung eines der zentralen Mittel, fiktionale Figuren auszugestalten. Dabei trägt das Zusammenspiel von optischer und akustischer Information, also die Darstellung der paralinguistischen Kommunikationskanäle, entscheidend zur Figurencharakterisierung bei. Dadurch erreichen Autoren auch, in der Vorstellung des Lesers ein lebendiges und individualisiertes Bild ihrer Figuren zu evozieren, so daß hier ebenso die Suggestion einer Pseudo-Existenz verfolgt wird:

That writers acknowledge the semantic importance of paralinguistic features in their characters' speech, and how their description contributes to convey their vitality as individuals, is amply demonstrated in their efforts, not only to represent, but failing this, to describe how they speak, and not only quote what they say in words.⁴

Die beiden folgenden Kapitel von Teil III der Arbeit werden sich zum einen mit dem Zusammenhang von Objekt- und Metasprache beschäftigen, also mit der verständnissichernden Funktion von Stimmdarstellungen, und zum andern mit dem Aspekt der Figurendarstellung, bei dem auch Fragen zu Stereotypen und narrativen Techniken wie der Erzählperspektive einbezogen werden müssen.

³ Traugott/Pratt, *Linguistics for Students of Literature*, 44

⁴ Poyatos, 302

21. Objektsprache und Metasprache

Eine wichtige Funktion der Stimmangaben ist die Verständnissicherung auf Seiten des Lesers. In alltäglicher Kommunikation ist es dem Sprecher möglich, seine Worte durch Stimmklang und Tonfall zu unterstreichen. So wird ein Vorwurf in der Regel auch mit „vorwurfsvoller Stimme“ hervorgebracht, ist der Sprecher wütend, so wird sich dies in erhöhtem Sprechtempo und lauterer und höherer Stimme äußern. Es dem Sprecher aber auch möglich, eine Diskrepanz zwischen der Wort- oder Satzaussage und dem Gemeinten herzustellen, denn „[i]n real conversation, tone can be so important as to overrule the actual sense of what is said“⁵. Dies geschieht beispielsweise in Fällen der Ironie, in denen die reine Satzaussage neutral wäre, die Stimme und der Tonfall aber erkennen lassen, daß die Gesamtaussage nicht neutral zu werten ist. Auch *understatement* und ein *casual tone*, die die Wichtigkeit einer Aussage „dämpfen“ wollen, aber im Grunde genau das Gegenteil bewirken, werden durch Stimmodulation kommuniziert. In gesprochener Sprache ergeben sich also verschiedene Varianten:

In our everyday experience of language it is usually the case that the paralinguistic vocal features will reinforce the content of what the speaker says. Thus our unmarked, neutral expectation will be that someone who says ‘What a lovely day’ will say it enthusiastically, that someone who says ‘I am sorry’ will say it sincerely, and that someone who says ‘And now get out of here’ will say it angrily. It is relatively rare, but by no means uncommon, to encounter a mismatch between the verbal content of the utterance and the way it is said – it is on such occasions that expressions like ‘It’s not so much what he said as the way he said it that upset/struck/infuriated me’ are appropriately used. Where such a mismatch occurs, listeners tend to pay more attention to the way something is said than to the verbal content.⁶

Für Autoren ergibt sich wiederum das Problem, daß akustische Zeichen in optische umgewandelt werden müssen. Daß dieses Problem jedoch gut lösbar ist, zeigt die Fülle an Beispielen, in denen die direkte Rede der Figuren metasprachlich kommentiert wird, und dabei sowohl Übereinstimmung als auch Diskrepanz zwischen Objekt- und Metasprache dargestellt werden.

Generell gibt es bei dieser Darstellungsweise zwei Möglichkeiten. Im ersten Fall erfährt die Aussage der direkten Rede durch die Beschreibung der Metasprache keine Bedeutungsänderung. Es handelt sich hier in der Regel um Stimmbeschreibungen, die Stimmklang und emotionale Verfassung des Sprechers erkennen lassen, wobei diese vom Sprecher nicht

⁵ Leech/Short, 309

⁶ Brown, 113

bewußt eingesetzt werden, um seine gesprochenen Worte zu modifizieren. Im zweiten Fall hat die Metasprache Einfluß auf die Objektsprache, in dem sie diese präzisiert, verstärkt oder ihr widerspricht. Diese Phänomene werden im Verlauf des Kapitels genauer erläutert.

Situationelle Stimmangaben, die in den meisten Fällen die direkte Rede einer Figur modifizieren, können nicht *per se* analysiert werden, sondern müssen immer in Zusammenhang mit der Objektsprache und in ihrem jeweiligen Situationskontext betrachtet werden. Dies ist deshalb notwendig, weil zum einen das Gesagte oft schon die Stimmangabe gleichsam „vorbereitet“, und die Stimmangabe somit verstärkend wirkt, was Brown unter „reinforce“⁷ zusammenfaßt, zum anderen weil dies eben nicht der Fall sein muß, wenn eine Diskrepanz zwischen Objekt- und Metasprache auftritt.

Sowohl in gesprochener als auch in geschriebener Sprache ergänzen sich Stimmanalyse und Satzanalyse⁸, und bei jeder sprachlichen Äußerung wird automatisch eine Analyse vorgenommen, um eine eventuelle Diskrepanz zwischen Wortbedeutung und Satzbedeutung, sprich dem Gesagten und dem eigentlich Gemeinten, herauszufiltern⁹. Stimmt die Bedeutung der Satzaussage nicht mit der Bedeutung der metasprachlichen Stimmbeschreibung überein, führt dies zu Ironie, Sarkasmus oder „entlarvt“ die wahre Einstellung des Sprechers. Solche Relationen basieren, wie Brown herausstellt, auf gewissen Konventionen, die das Verstehen für den Leser möglich machen und die vor allem beim Lautlesen von Texten, in denen der Vorlesende die metasprachliche Stimmdarstellung akustisch umsetzt, deutlich wird:

An author who wishes to show that a character is speaking in a certain manner assumes that it is possible to describe the manner of speaking that the reader has a good idea of how it should sound. The fact that authors do this, that readers habitually cope with it, and that readers-aloud often adopt the same sorts of paralinguistic features to express a given emotion or attitude, suggests that there are regular, conventional, relationships between some descriptive terms and the paralinguistic features they evoke. Authors rely on these conventional relationships to describe the manner in which words are uttered so as to reinforce the content or to contradict the meaning of the uttered words.¹⁰

Das, was in gesprochener Sprache hörbar ist, muß in geschriebenen Texten für den Leser kenntlich gemacht werden. Dies kann durch „varied and subtle use of grammatical, lexical, and graphological markers, as well as by authorial descriptions of character’s manner of speech“¹¹ erfolgen, wobei natürlich letztere im Zentrum der Analyse stehen.

⁷ Brown, 113

⁸ Vgl. Eckert/Laver, 23

⁹ Vgl. Eckert/Laver, 23

¹⁰ Brown, 114

¹¹ Leech/Short, 309

Die direkte Rede einer Figur kann zwar auch mit Angaben zur habituellen Sprechstimme erfolgen, wenn z.B. die Formel „said in her/his x voice“ auftritt, da diese Stimmangaben jedoch keinen Einfluß auf die Satzbedeutung haben, beschränken sich die folgenden Beispiele natürlich auf rein situationelle Stimmangaben. Es lassen sich aufgrund der Vorüberlegungen nun drei Beziehungstypen von Objekt- und Metasprache aufstellen:

- a) Metasprache entspricht und unterstreicht Objektsprache
- b) Metasprache präzisiert neutrale Objektsprache
- c) Metasprache widerspricht Objektsprache.

Da auch hier das Material fast unbegrenzt erscheint, werden die drei Typen jeweils anhand ausgewählter Beispiele vorgestellt. Dabei geht es auch darum zu zeigen, daß sowohl klangliche als auch emotionale, metaphorische und pragmatische/machtstrukturelle Stimmbeschreibungen nach diesen drei Mustern funktionieren. Das richtige Verständnis der Beziehung von Objekt- und Metasprache ist kontextabhängig, und läßt sich nicht immer aus dem isoliert betrachteten Turn einer Figur erkennen.

21.1. Metasprache unterstützt Objektsprache

Eine mögliche Beziehung zwischen Objekt- und Metasprache ist die gegenseitige Entsprechung. Gemeint ist damit, daß sich der Sinn der Satzaussage der direkten Rede mit dem Sinn der metasprachlichen Stimmbeschreibung deckt, das z.B. eine „freundliche“ Aussage auch in einem „freundlichen“ Ton gemacht wird. Meist dient eine solche Eins-zu-Eins-Relation dazu, dem Gesagten einen gewissen Nachdruck zu verleihen. Für den Leser hat diese Art der Stimmmarkierung höchstens eine unterstützende Funktion, denn durch die zusätzliche Stimmangabe kann er sich vergewissern, die direkte Rede der Figur verstanden zu haben. Damit liefern Autoren ihrem Publikum gewissermaßen eine Lesehilfe für ein leichteres Verständnis. Da dieses Mittel der Darstellung im Grunde redundant ist, überrascht es nicht, daß die wenigsten Beispiele diesem Muster folgen. Meist sind es nämlich neutrale Satzaussagen oder solche, bei denen allein aufgrund des Wortinhalts das Gemeinte nicht eindeutig zu erschließen ist, bei denen die metasprachliche Markierung eine wirkliche verständnissichernde und auch indirekt charakterisierende Funktion übernimmt.

Ein paar wenige Beispiele sollen dieses Verhältnis zwischen Satz- und Äußerungsbedeutung illustrieren. Dabei ergibt sich entweder eine negative oder eine positive Gesamtbedeutung.

Betrachtet man das Verhältnis der metaphorischen Labels **cold** zur jeweiligen direkten Rede der Figur, so entsprechen sich beide Seiten in den folgenden Beispielen. In GARP 323 ist die direkte Rede „You’ve blown it already“ bereits für sich genommen ein Vorwurf, der die Verärgerung der Sprecherin über ihren Hörer ausdrückt. Durch das Label **coldly** wird ihre Verärgerung auch auf der stimmlichen Ebene deutlich.

‘You’ve blown it already,’	she told him	coldly,	because she <i>could</i> speak coldly to him – over the phone. ‘Just how did you drop Margie Tallworth?’	GARP 323
----------------------------	--------------	----------------	--	----------

UJW 174 steht exemplarisch für das dreifache Zusammenspiel von Objektsprache, Stimmlabel und metasprachlichem Sprechverb, in diesem Fall **cried out**. Das Sprechverb **cry** enthält unter anderem auch die semantischen Komponenten [fear] und [indignation], die hier in der Kombination mit dem **appalled**, das wiederum Marker aus dem semantischen Bereich Schock/Angst/Entrüstung zeigt ([very shocked] [upset]), zu Tage treten. Die Objektsprache enthält einen Vorwurf, der schon in seinem Wortlaut die Fassungslosigkeit der Sprecherin anzeigt.

Cordelia	cried out	appalled:	‘Then how could you kill him. How could you be so sure?’	UJW 174
----------	------------------	------------------	--	---------

Die drei unmittelbar aufeinanderfolgenden *wh*-questions in BA 602 zeigen die Aufregung des Sprechers, denn die Häufung sehr kurzer Fragesätze mit dem gleichen einleitenden Fragewort deutet auf ein schnelles, nervöses Sprechen hin. Sie bereiten den Grund für die Stimmbeschreibung. Das Label **alarmed** ist auch mit dem Downtowner *quite* die logische, aus den Satzformen resultierende Stimmbeschreibung.

“What? What did you tell them? What suggestion?”	He sounded	quite	alarmed.	BA 602
--	------------	--------------	-----------------	--------

Das Beispiel BNW 187 zeigt eine ähnliche Objektsprache wie BA 602. Auch hier reiht der Sprecher zwei aufeinanderfolgende *wh*-questions aneinander, die jedoch, bis auf den nur einmaligen gebrauchten Vokativ „Linda“, fast identisch sind. Hier verweist die rhetorische Ausgestaltung der direkten Rede jedoch nicht auf die Sprecheremotion, sondern zeigt die

Kommunikationsabsicht des Sprechers, der mit seinem, den Worten angepassten Tonfall, die Sprecherin inständig anfleht. Diese beiden Beispiele zeigen also klar, wie wichtig Stimme und Tonfall bei der Bedeutungsgebung sind, und wie entscheidend deren Markierung das Verständnis des Lesers steuert.

‘What is it, Linda? What is it?’	His voice was	imploring ;	it was as though he were begging to be reassured	BNW 187
-------------------------------------	----------------------	--------------------	---	---------

Auch die Interpunktion und Markierungen in der Objektsprache können einen Bezug zur Metasprache schaffen. Die Interpunktion mit Frage- und Ausrufungszeichen am Ende der direkten Rede der Figur in NW 208 weist bereits darauf hin, daß es sich nicht um eine einfache Entscheidungsfrage, sondern um einen als rhetorische Frage getarnten Vorwurf handelt. Die Objektsprache und auch das Sprechverb *inquired*, das als Inquit von echten Fragesätzen dient, erfahren durch die Modifikation *icily* eine Bedeutungsverschiebung, weg von der neutralen Bedeutung.

‘Have you brought me to the phone just to tell me that?!’	Robyn inquired	icily.	NW 208
--	-----------------------	---------------	-----------

Die Kursivmarkierung in MRRIP 15 zeigt bereits die Aufregung des Sprechers, der mit der besonderen Intonation der Tatsache, daß er seine Steuern ordnungsgemäß bezahlt hat, Nachdruck verleihen möchte. Der Anakoluth in der wiederaufgenommenen direkten Rede zeigt ebenfalls die Beunruhigung des Sprechers.

‘But I’ve <i>paid</i> my tax,’	said the	alarmed	voice	at the other end. ‘They were all – ‘	MRRIP 15
--------------------------------	----------	----------------	-------	---	-------------

In SEA 39 sind es die emphatische *do*-Konstruktion „you do know“ und die *tag-question* „don’t you?“ mit der die Sprecherin anzeigt, daß sie von ihrem Hörer eine Bestätigung erwartet. Die folgende Stimmarkierung **anxious voice** wird also schon in der Objektsprache vorbereitet. Durch ihre syntaktische Struktur zeigt die Sprecherin ihre Beunruhigung.

‘And you do know, don’t you?’	she said in an	anxious	voice.	SEA 39
-------------------------------	----------------	----------------	--------	--------

Eine Markierung durch Kursivdruck findet sich im Beispiel BNW 40. Orwell schafft hier durch die Stimmangabe einen ironischen Kommentar zur utopischen Gesellschaftsordnung in

Brave New World, in der das Individuum quasi nicht existent ist, und das permanente Zusammensein mit Anderen die Regel ist. In dieser Szene äußert sich die Figur Fanny entsetzt darüber, daß Bernard die meiste Zeit alleine verbringt. Während dies in der realen Welt eine einfache Feststellung sein könnte, erhält der Satz durch die Markierung und den Gesamtkontext eine ganz andere Bedeutung. Der kursiv gesetzte Nachsatz „*alone*“ verweist auf eine besondere Betonung und Intonation und das Adverb „then“ deutet darauf hin, daß dies noch eine zusätzliche „Unart“ Bernards darstellt. Diese syntaktische und schriftbildliche Kennzeichnung findet ihre Entsprechung im metasprachlichen Kommentar. Die Tatsache, daß ein solcher „Tatbestand“ als etwas empfunden wird, das in der Stimme der Sprecherin ein Zeichen von **horror** auslöst, wirkt absurd. Die Vorführung genau dieser Absurdität ist jedoch die Absicht des Autors, der damit nicht nur die Denkweise der Sprecherin, sondern die der gesamten Gesellschaft ironisiert.

‘And then he spends most of his time by himself – <i>alone</i> .’	There was	horror	in Fanny’s voice	BNW 40
---	-----------	---------------	------------------	--------

Um zu zeigen, daß die Entsprechung und Verstärkung von Objekt- und Metasprache auch in komplexeren Stimmdarstellungen vorhanden ist, sollen hier noch zwei weitere Beispiele angeführt werden.

In GG 138 drücken die Worte „You’re revolting“ klar die Gefühle der Sprecherin – eine Mischung aus Ablehnung, Ekel und Haß – aus. In realer Kommunikation ist eine solche Aussage mit einer monotonen, unbewegten Stimme vorstellbar¹², mit einer höheren Tonhöhe, aber sicherlich auch mit einer Verlagerung der Tonhöhe nach unten möglich, wie es sich auch mit **dropping an octave lower** im Textbeispiel findet. Die Sprecherin unterstreicht also ihre Verachtung auf der paralinguistischen Ebene durch das Senken der Tonhöhe um eine Oktave. Der von den Hörern wahrgenommene Effekt, der „thrilling scorn“, ist sowohl auf Wortinhalt als auch auf Stimmqualität zurückzuführen.

‘You’re revolting,’ said Daisy. She turned to me, and her voice,	dropping an octave lower	filled the room with	thrilling scorn.	GG 138
---	---------------------------------	----------------------	-------------------------	--------

Das verärgerte Vor-sich-hin-Murmeln des Sprechers in MC 21 findet seine Entsprechung im Gesagten des Mannes, der sich über den jungen Arzt, der nach seinem Studium im Ausland in

¹² Vgl. Scherer/Oshinsky in Eibl-Eibesfeldt, 661: geringe Tonhöhenvariation als Zeichen von Ekel, Ärger, Furcht, Langeweile

seine Heimat Indien zurückgekehrt ist, entrüstet, da er diesen als aufgeblasen und trotz seiner Ausbildung als unwissend empfindet. Dabei ist der Beginn der direkten Rede „A fine business“, das am Ende als „a too bad business“ wieder aufgenommen wird, ironisch zu verstehen und auch die Wiederholung von „big“ in „big doctor sahib with a big bag full of foreign machines“ zeigt die Mißbilligung Tais. Das Lexem „wet-head nakkoo child“ bezieht sich auf die Unreife des jungen Mannes, als er seine Heimat verlassen hat, und ist wie „silly as an owl“ als Beleidigung zu verstehen. Zudem wird der Fluch „damn“ von ihm gebraucht. Die Entrüstung und die Verärgerung des Sprechers zeigen sich hier also deutlich in der Wortwahl seiner direkten Rede, zu der **mutters angrily** unterstützend vorangestellt wird. Die Tiefenstruktur von **mutter** [because you are annoyed about sth] und [dissatisfaction] zeigt ja bereits diese negativen Empfindungen, die durch **angrily** nochmals explizit gemacht werden.

Slap of oar in water. Plop of spittle in a lake. Tai clears his throat and	mutters	angrily,	‘A fine business . A wet-head nakkoo child goes away before he’s learned one damn thing and he comes back a big doctor sahib with a big bag full of foreign machines , and he’s still as silly as an owl . I swear: a too bad business .’	MC 21
--	----------------	-----------------	--	----------

Da das Korpus mehr Stimmbeschreibungen aufweist, die als negativ zu klassifizieren sind, finden sich auch Beispiele, bei denen Objekt- und Metasprache eine positive Gesamtbedeutung ergeben, nicht sehr häufig.

Im Beispiel MRRIP 17 zeigen direkte Rede und Stimmqualität die aufrichtige Freude der Sprecherin. Die Stimmqualität **warmly** drückt Freundlichkeit und Begeisterung aus, was sich in den Markern [friendly] und [enthusiasm] zeigt. Mit ihrer Stimme unterstreicht die Sprecherin hier den Wahrheitsgehalt ihrer Worte.

‘I’m so happy to meet you!’	she said	warmly.	MRRIP 17
-----------------------------	----------	----------------	----------

Ein weiteres Beispiel des Romans, MRRIP 203, verdeutlicht nochmals die Verbindung von Begrüßung und freundlicher Stimme, denn auch **heartily** mit den Markern [happy] und [friendly] steht für eine freundliche Haltung. Die Geste des Handreichens ist zudem Zeichen freundlicher Begrüßung. Zudem impliziert das Label wohl eine erhöhte Lautstärke ([usually loud]).

‘Hello, Tom!’	he said	heartily,	extending his hand. ‘How’re you?’	MRRIP 203
---------------	---------	------------------	-----------------------------------	--------------

In JLC 99 berichtet der Sprecher über seinen beruflichen Erfolg, den er als positives Signal für die gesamte Familie ansieht. Der metasprachliche Kommentar **proudly announced** zeigt die logische Verbindung der Vortragsweise und den Worten seiner direkte Rede. „We’re moving up in the world” wirkt für sich genommen wie eine öffentliche Ankündigung, und der Stolz über den Erfolg hängt natürlich mit dieser Art des Vortrags zusammen, der für die familiäre Situation eigentlich übertrieben ist.

“We’re moving up in the world,” my father	proudly	announced,	this being the occasion of his promotion to sales supervisor of a clothing manufacturer.	JLC 99
---	----------------	-------------------	--	--------

Obwohl sich die Stimmqualität in diesen Beispielen meist aus der Objektsprache der Figuren „konstruieren“ läßt, scheinen Autoren – zumindest jene, die den metasprachlichen Bereich nicht ausklammern¹³ – ein Bedürfnis zu empfinden, die direkte Rede durch eine zusätzliche Stimmbeschreibung zu unterstützen.

Hinsichtlich des Informationsgehalts sind diese Konstruktionen redundant. Sie können aber als Leseerleichterung angesehen werden, da der Autor dem Leser die Interpretationsleistung, Gesagtes und Gemeintes nur aus der direkten Figurenrede zu erschließen, abnimmt.

Mehr Informationen erhält der Leser durch die beiden anderen Typiken. Wirklich verständnissichernd sind dabei Konstruktionen, bei denen ein neutraler Satz durch die stimmliche Modifikation erst seine gemeinte Bedeutung erhält. Zusätzliche Hinweise auf den Figurencharakter enthalten Konstruktionen, bei denen eine Diskrepanz zwischen Gesagtem und Gemeintem besteht.

¹³ Ein Mehr oder Weniger an Metasprache und Stimmdarstellung ist immer autorenabhängig. Das Korpus hat bewußt Werke von Autoren gewählt, die ein besonderes Augenmerk auf die Stimmdarstellung legen. Ein Extrembeispiel der anderen Richtung ist Hemingway, bei dem die metasprachliche Gestaltung auf ein Minimum reduziert ist und nur an wenigen Stellen über den Einsatz neutraler Sprechverben hinausgeht. So entstehen extrem lange Dialogpassagen in *free direct speech* ohne jeglichen narrativen Kommentar. Vgl. dazu auch Traugott/Pratt, *Linguistics for Students of Literature*, 44: „Particularly consistent in his avoidance of metalanguage about tone of voice is [...] Hemingway“.

21.2. Metasprache präzisiert Objektsprache

Es gibt eine Vielzahl von Stimmbeschreibungen, ohne die der gemeinte Inhalt der Objektsprache für den Leser nicht verständlich wäre. In dieser Informationsvermittlung liegt eine der zentralen Aufgaben der metasprachlichen Markierung. Die Information kann sich auf die seelische Verfassung des Sprechers beziehen und psychologisch durchleuchten, dient in der Regel jedoch der Beziehungsanalyse zwischen Sprecher und Hörer. Während die Stimme in der gesprochenen Sprache kleinste Gefühlsschwankungen direkt vermitteln kann, so muß dies im geschriebenen Text durch eine ausformulierte Stimmangabe erfolgen. Diese sind besonders bei Ein-Wort-Sätzen und sozialen Floskeln unverzichtbar, deren semantisches Potential eingeschränkt ist.

Schematisch kann der semantische Prozess folgendermaßen dargestellt werden: „N“ + Label > „M“. Dabei steht „N“ für die neutrale, wörtliche Bedeutung (*face value*) des Inhalts der direkten Rede, die nicht markiert ist, und somit für das „Gesagte“. Durch Hinzufügen des Labels verändert sich die Bedeutung des Gesagten hin zum „Gemeinten“; die ursprünglich neutrale, wörtliche Bedeutung der Aussage wird markiert, also zu „M“.

Das Beispielmateriale zu dieser Darstellungsart ist wieder sehr umfangreich. Deshalb können hier auch nur einige Beispiele herausgegriffen werden, die das oben erklärte Schema des Verhältnisses von Gesagtem und Gemeinten illustrieren. Dabei sollen Floskeln und soziale Formeln, Einwortsätze und „neutrale“ Aussage- und Fragesätze untersucht werden.

21.2.1. Floskeln und *social formulae*

In LL 68 und LL 72 wird deutlich, daß die *social formulae* „Thank you“ und „Goodbye, Mr. [...]“ zwar als Höflichkeitsfloskeln eingesetzt werden, ihr Sinn durch die Stimmangabe **coldly** bzw. **cold** nicht mehr neutral ist. Die nonverbale Zusatzinformation, daß die Sprecherin verärgert ist und ihre Verärgerung gegenüber ihrem Gesprächspartner zeigt, die in der gesprochenen Sprache automatisch durch den Tonfall „mitgeliefert“ wird, wird dem Leser hier durch das metaphorische Label vermittelt. Entscheidend ist in realer Kommunikation der Intonationsverlauf.¹⁴

¹⁴ Zum Intonationsverlauf bei *social formulae* vgl. Gimson, *Pronunciation of English*, 247.

LOTTE:	(<i>Coldly</i>)	Thank you.	LL 68
LOTTE:	(<i>Cold</i>)	Goodbye, Mr Bardolph.	LL 72

'Thanks,'	she said	sullenly.	NW 244
-----------	----------	------------------	-----------

Auch in LJ 243 erhält die im Grunde Höflichkeit ausdrückende Formel „Thanks“ durch den Tonfall des Sprechers eine unfreundliche, den Hörer mißachtende Note, die in Opposition zur normalen steigenden Intonation steht, die eingesetzt wird „in situations where a formulaic pleasantry is appropriate“¹⁵. Mit NW 121 liegt ein analoges Beispiel vor.

'Thanks,'	Dixon said	dismissively.		LJ 243
'Thanks a lot,'	said Vic	flatly.	'You're a great help.'	NW 121

Auch die Begrüßungsformel „Good morning“ enthält keine weitergehende Konnotation. In CP 171 zeigt das Adverb **brightly** die freundliche Haltung, die die Begrüßungsformel impliziert. Sie hat, wie die anschließende Bemerkung über das Wetter, phatische Funktion. Der Sprecher ist bemüht, durch die Verwendung der Formel, der entsprechenden Intonation¹⁶ und durch ein konventionell festgelegtes Einstiegsthema, sowie durch seine freundliche Stimme einen Kommunikationskanal aufzubauen. Vergleicht man dieses Beispiel mit den beiden oben genannten, so fällt auf, daß auch hier **coldly** stehen könnte, daß der Sprecher aber dadurch nicht den Wunsch nach Kommunikation, sondern genau das Gegenteil signalisieren würden.

'Good morning!' he	greeted them	brightly.	'I think it's going to be hot.'	CP 171
--------------------	---------------------	------------------	---------------------------------	--------

Auch die Beispiele LJ 59 und CG 106 zeigen, daß die Begrüßungsformel konventionalisiert mit einer Stimme vorgetragen wird, die dem Hörer positive Signale vermittelt, wie in diesem Fall das Label **politely**. Hier kann sicher argumentiert werden, daß das Label nur den Umstand beschreibt, daß der Sprecher die Begrüßungsformel einsetzt und daß diese Sprech-

¹⁵ Gimson, 247

¹⁶ Vgl. Gimson, 247: „*Good morning* with a high fall is sincere (and sometimes inappropriately so!), with a low fall it is brusque, and with a low rise is polite (and possibly overly so!).“ Da im Beispiel besondere Freundlichkeit herausgestrichen wird, ist dort ein *high fall* vorstellbar. Für die folgenden Kombinationen mit **politely**, LJ 59 und CG 106 muß dann entsprechend der *low rise* angesetzt werden.

handlung deshalb als höflich bezeichnet wird. Doch erscheint es der Fall zu sein, vergleicht man mit dem Beispiel LL 72, daß sich diese Höflichkeit eben auch in der Stimme, wohl in einem *low rise* und einer generell höheren Tonlage, manifestiert.

‘Good evening,’	he said	politely.		LJ 59
All very quiet,’ she said softly. Derek stood up straight like a soldier and	said	very politely,	‘Good evening, Julie.’	CG 106

Daß dies jedoch nicht immer der Fall ist, belegt das Gegenbeispiel MRRIP 123, bei die stimmliche Ausgestaltung der formelhaften Begrüßung „Nice to see you again“ eindeutig die Antipathie des Sprechers kennzeichnet. Hier ist wohl eine gleichbleibende Tonhöhe oder ein *low fall* anzusetzen, der als unfreundlich empfunden wird.

‘Nice to see you again,’	he said	unpleasantly,	and closed the door.	MRRIP 123
--------------------------	---------	----------------------	----------------------	--------------

21.2.2. Ein-Wort-Sätze

Da Worte wie *yes* und *no* eine stark eingeschränkte Bedeutung haben, sie also für sich genommen weder positiv noch negativ, sondern neutral sind, sind sie für Stimmmodifikationen „anfällig“, denn „a reply like *no* or *yes* can be uttered in a multitude of ways“¹⁷. Je nachdem, wie diese Ein-Wort-Sätze gesprochen oder im Text metasprachliche beschrieben werden, verraten sie dem Hörer bzw. Leser etwas über Gefühle und Einstellungen der Sprecher. Solche Stimmangaben sind in geschriebenen Texten denn auch essentiell wichtig für den Encodierungs – Decodierungsprozeß, denn nur wenn der Autor die Vortragsweise durch eine Stimmmarkierung explizit markiert, kann er davon ausgehen, vom Leser eindeutig verstanden zu werden.

Während das „No“ in CG 44 durch das metasprachliche **indignantly** als empörte Zurückweisung des Vorwurfs „You think girls look idiotic [...]“ zu verstehen ist, verweist die Stimmbeschreibung „not very calm“ in SEA 122 auf den emotionalen Zustand des Sprechers. Aus dem Kontext läßt sich die Verärgerung des Sprechers über das Verhalten seiner Frau

¹⁷ Brown, 111

lesen, der folgende Kommentar des Ich-Erzählers „But I was angry now and she saw it.“ ist demnach als anaphorischer Verweis auf die Stimmbeschreibung zu verstehen.

In den drei Textausschnitten wird *via* Stimmbeschreibung wesentlich mehr Information an den Leser weitergegeben als die Verneinungspartikel *no* ihrem Wortsinn nach beinhaltet.

Julie spoke quietly. ‘You think girls look idiotic, daft, stupid ...’ ‘No,’	I said	indignantly.	CG 44
I said, and my voice was	not very calm,	‘No.’	SEA 122
“No,”	said the voice	petulantly.	COG 21

Die folgenden Beispiele zur stimmlichen Umsetzung von *yes* – als Frage und Aussage – zeigen ebenfalls, wie sehr sich die an den Leser zu vermittelnde Information je nach metasprachlichem Kommentar ändert.

In GARP 287 wird der Sprecher mitten in der Nacht durch einen Telefonanruf geweckt. Der Autor verarbeitet hier die allgemeine Erfahrung, daß ein Anruf zu dieser Uhrzeit stets beunruhigend wirkt. Dementsprechend kennzeichnet das fragende „Yes?“ durch das Label **worriedly** die Beunruhigung des Sprechers. Auch Garps Vorstellung von Fat Stews aufgeregter Ehefrau, „sitting up beside him, as nervous as a cornered hen“, ist nichts als die Wiedergabe einer allgemein menschlichen Reaktion, die hier durch die Beschreibung von Körperverhalten wiedergegeben wird.

‘God, who are you calling?’ Helen asked, coming into the kitchen. ‘It’s quarter to two!’ Before Garp could hang up, Stewart Percy answered the phone. ‘Yes?’	Fat Stew asked,	worriedly,	and Garp could imagine frail and brainless Midge sitting up in bed beside him, as nervous as a cornered hen.	GARP 287
---	-----------------	-------------------	--	-------------

Der metasprachliche Kommentar zur direkten Rede „Yes. [...] Of course.“ in FC 45 ist das metaphorische Label **weakly**, das die Kraft- und Ausdruckslosigkeit der Stimme darstellt. An dieser Stelle wird Harriets Überlastung deutlich, die sie sich aus einem falsch verstandenen Pflichtbewußtsein bzw. dem Wunsch ihre Familie nicht zu enttäuschen selbst auferlegt. Auf die Frage ihres Sohnes, ob die ganze Familie – wie immer – die Ferien bei Harriets Familie verbringen werden, antwortet sie zwar mit Zustimmung, deren Selbstverständlichkeit das nachgestellte „Of course“ unterstreichen soll, doch wird dem Leser aus dem metasprachlichen

Kommentar deutlich, daß dies nur eine halbherzige Zustimmung ist. Harriet verleugnet hier also ihre wahren Gefühle und nimmt sich selbst zurück.

Suddenly, Luke appeared on the landing. ‘Is everyone coming for the summer holidays?’ David glanced worriedly at Harriet – then away. Dorothy looked steadily at her daughter ‘Yes,’	said Harriet	weakly.	‘Of course.’	FC 45
---	--------------	----------------	--------------	-------

Am Beispiel MRRIP 216 wirkt der Wissensvorsprung, den der Leser gegenüber den Romanfiguren hat. Der Sprecher, Tom Ripley, von dem der Leser weiß, daß er Dickie Greenleaf, auf den im vorangehenden Turn bezug genommen wird, umgebracht hat, bringt seine bejahende Antwort mit einer Stimmqualität dar, die zwei Informationen beinhaltet. Zum einen gibt er seiner Traurigkeit über Dickies Verschwinden durch eine traurige Stimme mit tiefer Tonlage und geringer Lautstärke zum Ausdruck. Zum anderen weist **firmly** darauf hin, daß seine Stimme nicht schwankt, er also keinerlei Unsicherheit erkennen läßt, aus der die anderen Figuren Verdacht schöpfen könnten.

Was die anderen Figuren also als Ausdruck von Anteilnahme und gleichzeitiger Gefäßtheit interpretieren, zeigt dem Leser Ripleys außerordentliche Fähigkeit, Verhalten vorzutäuschen. An dieser Stelle manifestiert sich deutlich der im Titel des Romans enthaltene Begriff „talented“, denn durch den gesamten Roman „lebt“ die Figur durch das Talent der Anpassungsfähigkeit und der Täuschung.

‘He either killed himself or changed his identity – didn’t he?’ ‘Yes.’	Tom said it	sadly	and	firmly.	MRRIP 216
---	-------------	--------------	-----	----------------	--------------

Im Gegensatz dazu zeigt Marge, die Freundin des ermordeten Dickie, mit ihrem „Yes“ echte Verzweiflung und Trauer.

Tom looked at her. She was about to cry. This was the very first moment, Tom realized, that she was admitting to herself that Dickie could be dead, [...] ‘That’s one of the reasons I felt sure he’d killed himself – at least that he might have.’ ‘Yes,’	she said in a	miserable,	wailing	tone.	MRRIP 217
--	---------------	-------------------	----------------	--------------	--------------

Welche unterschiedlichen Sprecherinformationen ein einfaches „Yes“ transportieren kann, zeigt sich auch sehr schön am Beispiel HAM 223. In dieser Diskussionsszene vermittelt der Sprecher durch seinen Tonfall einmal eine zögerliche Zustimmung (**hesitatingly**), eine etwas beherztere Zustimmung (**more happily**) und eine mehr oder weniger zweifelnde Zustimmung (**with only a hint of doubt**).

Auf der akustischen Ebene dürfte sich der erste Turn durch eine Reduktion des Sprechtempos ausdrücken, der zweite durch eine schnellere Artikulation des „Yes“ und eventuell durch eine höhere Tonlage, während die Stimme beim dritten Turn sich wohl wieder der ersten Artikulationsart annähert. Eine genaue „Übersetzung“ in die akustische Ebene ist auch hier, wie an vielen anderen Stellen, schwierig.

Die Szene ist ein Beispiel dafür, daß innerhalb eines Romans Textstellen durch Stimmbeschreibungen „zusammengehalten“ werden können, so daß es zur Bildung regelrechter „Stimmsequenzen“ kommt.

<p>‘[...] In fact, we had a rule. If a thing was just too steep to put over – too unfathomably childish and imbecile – we simply put it in a drawer for a month or six weeks. Then folk were ripe for it. I suppose that’s what’s called history.’</p> <p>‘Yes,’ said Noel hesitatingly. He had got his discussion of the universe after all – and it rather alarmed him [...]</p> <p>[...]</p> <p>‘Never mind. But when one’s sold soap and written up Woman’s-page and seen people such trapped helpless mutts one feels that if one knew an honest, no-gup uplift one would go for it all out.’</p> <p>‘Yes,’ said Noel – more happily. he was a fundamentally serious youth and much concerned to establish Diana’s seriousness.</p> <p>‘Or perhaps just do a good mop-up where one happens to stand. Hunt out this public nuisance of a murderer, for instance.’</p> <p>‘Yes,’ said Noel – with only a hint of doubt.</p>	HAM 223
---	---------

Das Adverb *perhaps* deutet zwar Unsicherheit an, ist aber nicht hinsichtlich der Sprechermotion oder Sprechereinstellung markiert. In THER 160 zeigt das Label **gloomily** jedoch die schlechte Laune des Sprechers an. Aus dem Kontext ergibt sich, daß die vermutende Feststellung der Ich-Erzählerin „Perhaps you had a little too much drink [...]“ als Aufmunterung für ihren Partner gilt, der sich für die „verpatzte“ Liebesnacht verantwortlich fühlt. Die Wiederholung des Satzanfangs „Perhaps“ mit dem entsprechenden Tonfall, zeigt, daß die aufmunternden Worte ihre Wirkung verfehlen.

Auch hier dient die Stimmangabe der Verständnissicherung, eröffnet dem Leser aber gleichzeitig einen Einblick in die seelische Verfassung der Figur. Daraus wird ersichtlich, daß eine strikte Trennung von rein „technischer“ und figurencharakterisierender Funktion nicht möglich ist, da sich im fiktionalen Text permanent verschiedene Ebenen überlagern.

“Perhaps you had a little too much to drink at lunch, darling,” I said. “ Perhaps, ”	he said	gloomily.	THER 160
---	---------	------------------	-------------

Analog dazu kann BACH 146 gelesen werden, wo die Satzaussage „Good“, die von der Wortbedeutung her positive Zustimmung signalisiert, durch das emotionale Label **sadly**, das eine Stimme mit geringer Lautstärke, tiefer Tonlage und fehlender Tonhöhenvariation suggeriert, die wahre Einstellung der Sprecherin aufdeckt.

‘Good,’	she said	sadly,	‘I’m glad, Ewart. I’m grateful for that.’	BACH 146
---------	----------	---------------	---	-------------

Das neutrale Fragepronomen *what* in NW 20 drückt erst durch das Label **accusingly** die vom Sprecher intendierte Bedeutung aus. In gesprochener Sprache wäre hier ein *low fall* denkbar, der die pragmatische Komponente der Aussage kommuniziert.

‘Gary doesn’t have school today. The teachers are on strike.’ ‘What?’	he says	accusingly,	his anger at the teachers somehow getting displaced on Marjorie.	NW 20
--	---------	--------------------	--	-------

21.2.3. Aussagesätze

Die gleiche bedeutungstragende Funktion hat die Metasprache auch für längere objekt-sprachliche Reden. Auch hier wird eine kleine illustrierende Auswahl aus dem Korpusmaterial getroffen, da dieser Typus des Verhältnisses von direkter Rede und situationeller Stimmmarkierung der häufigste ist.

In THER 81 geben die beiden Aussagesätze keinerlei Aufschluß auf Haltung und seelische Verfassung des Sprechers. Nur durch ein erhöhtes Sprechtempo und eventuell eine Tonlage, die über der gewöhnlichen Sprechstimmlage liegt kann die hier markierte Nervosität des Sprechers wahrgenommen werden. Die Nervosität des Sprechers ist nur aus dem Kontext zu verstehen. Der Schreiber einer erfolgreichen englischen Sitcom-Serie, die Hauptfigur von David Lodges’ Romans *Therapy*, der Ich-Erzähler Tubby, soll durch ein Team von Schreibern „unterstützt“ werden, um die Serie im Sinne der Produzenten zu verändern. Der Vorschlag Ollies stößt erwartungsgemäß auf wenig Gegenliebe und die Spannung und Aggressivität steigt. Das aufgeführte Beispiel zeigt den Versuch Hals mit konventionellen Redestrategien

das Gespräch zu beenden, um die Auseinandersetzung nicht eskalieren zu lassen. Doch zeigt sich die Anspannung eben noch in seiner Stimme.

Then Ollie said something that really made me angry. “We appreciate how hard this is for you, Tubby. Perhaps we should think about getting another writer to work on it.” “Now way, José,” I said. “It’s commonplace in America,” Ollie said. [...] “It’s been a long day,”	said Hal	nervously.	“We’re all tired.” “Yeah, we’ll talk again,” said Ollie.	THER 81
---	----------	-------------------	--	---------

Ebenfall aus *Therapy* stammt das Beispiel THER 165. Die Feststellung “You’ve changed your car” wird hier durch den Tonfall fast zu einem Vorwurf umgewandelt. Die Haltung des Sprechers wird wiederum nur im Kontext ersichtlich. Nach der Scheidung von seiner Frau reist Tubby – der hier aufgrund der veränderten Erzählperspektive nicht mehr der Ich-Erzähler ist – nach Amerika, um dort eine ehemalige Kollegin zu besuchen, deren Avancen er vor vielen Jahren abgewehrt hat. Der Leser weiß an dieser Stelle, daß Tubby nun das Versäumte nachholen möchte, sich gedanklich in die damalige Zeit zurückversetzt und erwartet, daß die romantische Grundstimmung noch der damaligen entspricht. Der erste „Realitätsschock“ findet statt, als Tubby feststellt, daß Louise nicht mehr dasselbe Auto wie damals fährt. Daß diese Feststellung mit dem vorwurfsvollen Ton vorgetragen wird, dient dem Autor an dieser Stelle dazu, seine Figur humoristisch, mit spöttischem Blick dem Leser zu präsentieren. Louises Erklärung, „I must have had at least five cars [...]“ gibt die Figur noch größerer Lächerlichkeit preis.

He said,	almost	accusingly,	“You’ve changed your car” and I laughed and said, “I should think so. I must have had at least five cars since you were here ...”	THER 165
----------	---------------	--------------------	---	----------

Ein sehr eingängiges Beispiel für die Tatsache, daß die Stimmführung oft mehr über das Gemeinte aussagt als der Inhalt der direkten Rede, ist BNW 229. Der Text der direkten Rede ist eine vom Huxley erschaffene Kunstsprache, in der er die „Savages“ in *Brave New World* sprechen läßt. Die Wortbedeutung wird dem Leser nicht vermittelt, wohl aber der Tonfall, aus dem der Hörer die Einstellung des Sprechers, eine Mischung aus Drohung und Verhöhnung, lesen kann.

‘Kohakwa iyathtokyai!	The tone was	menacingly	derisive.	BNW 229
-----------------------	--------------	-------------------	------------------	---------

Auch Fragesätze, die für sich genommen neutral, oder wie im Beispiel SW 302 sogar eher die Form einer höflichen Nachfrage haben, können je nach Stimmqualität ihre Bedeutung ändern und so wichtige Informationen zu Figuren liefern. Hier zeigt der **distinctly challenging tone** eindeutig die Antipathie des Sprechers gegenüber dem Hörer, die sich schon an anderen Textstellen manifestiert hat. Intonatorisch wird ein herausfordernder Ton durch einen *high rise*¹⁸ erreicht. Auch die Mimik Swallows zeigt seine Ablehnung gegenüber Rodney.

[...] Then Philip Swallow happens to turn in his direction and frowns . “Enjoying yourself?”	he says in a	distinctly	challenging	tone	“What? Eh?” says Rodney Wainwright, startled.	SW 302
--	-----------------	-------------------	--------------------	------	---	-----------

Das gleiche gilt für das Label **belligerently** in SNSM 62, bei dem die umgangssprachliche Fragefloskel „All right?“, die für sich genommen freundliches Interesse signalisiert, durch den Intonationsverlauf der Stimme die entgegengesetzte Sprecherhaltung ausdrückt.

Robbie stopped at his machine, picked up a piece of finished work, and checked its size carefully with a micrometer. Arthur paused while turning the capstan. “All right?”	he asked	belligerently.	SNSM 62
---	----------	-----------------------	------------

In BACH 20 erhält der Aussagesatz, der für sich genommen nichts als das Vorlesen einer Auflistung von Lebensmitteln ist, durch die Modifikation **in a sad voice** eine humoristische Note. Der Sprecher, Walter Prett, befindet sich in dieser Szene zusammen mit seinen Freunden in einem Pub. Die Vorinformation des Lesers beschränkt sich darauf, daß es sich bei Walter Prett um einen „art critic, who was looking at a diet sheet“ (21) handelt. Weitere Informationen sind aber auch nicht nötig, da sich der Zusammenhang zwischen Objekt- und Metasprache und die daraus resultierende Komik der Szene aus der Situation selbst ergibt: Das bloße Ablesen eines „diet sheet“ verlangt nach einer neutralen Stimme, die Stimme Pretts zeigt aber seine persönliche Mißstimmung, die sowohl Traurigkeit (**sad voice**) und Resignation, die sich in einer geringen Lautstärke äußert, zeigt, und über eine immer lauter werdende Stimme bis hin zu blankem Entsetzten reicht, das durch die Sprechverben **shriek** und **roar** markiert wird, die ja Zeichen von [anger] und [pain] sind. Die Komik ergibt sich aus der neutralen Objektsprache und der dem Thema nicht angepaßten Stimme, also aus einer im normalen Kontext vorhandenen Unvereinbarkeit zwischen linguistischer und paralinguistischer Ebene.

¹⁸ Vgl. Brown, 122

'Eggs, boiled or poached only,' Walter Prett read out in a sad voice	from his diet sheet. 'Sour pickles but not sweet pickles. No barley, rice, macaroni – ' he read quietly , then his voice became louder , and even Ronald, who was used to Walter Prett's changing tones, was startled by this .	'Fresh fruit of any kind, including bananas, also water-packed canned fruits,' Walter remarked modestly , 'No butter,' he shrieked , 'no fat or oil,' he roared .	BACH 20
---	--	--	---------

In allen Fällen ist das Verhältnis von Objekt- und Metasprache nur aus dem Kontext zu erschließen, der sich nicht nur aus der unmittelbaren Romanszene ergibt, sondern häufig als kohäsives Element über mehrere Seiten oder gar Kapitel Bezug auf das Erzählte nimmt.

21.3. Metasprache widerspricht Objektsprache

Innerhalb der Beziehungsmöglichkeiten zwischen Objekt- und Metasprache stellen Stimmangaben, bei denen die Beziehung der beiden Ebenen widersprüchlich ist, die interessanteste Variante dar, da dem Leser an diesen Stellen oft Informationen zum psychischen Innenleben der Figur an die Hand gegeben werden. Hier geht es nicht mehr allein darum, daß ein Leser das Gemeinte versteht, vielmehr ist gerade diese Art der Stimmangabe ein wichtiges Mittel zur Charakterdarstellung. Stimmarkierungen, die diesen Widerspruch thematisieren, basieren auf dem kommunikativen Phänomen, das man umgangssprachlich mit der Phrase „der Ton macht die Musik“ belegt, denn „[i]n real conversation, tone can be so important as to overrule the actual sense of what is said: 'It wasn't so much what she said, as her tone of voice that I objected to.'¹⁹

Warum versteht ein Adressat in gesprochener Sprache nun etwas, das nicht im Wortlaut der Aussage des Senders enthalten ist? Zum Verständnis dieser Art von Aussagen dient in der Pragmatik ein von der Erschließungs- oder Inferenztheorie entwickeltes Inferenzmodell, das neben die wörtliche Bedeutung *p*, d.h. die propositionale Bedeutung oder Äußerungsbedeutung, die nicht-wörtliche Bedeutung *q* setzt. Wenn wir auf einen Widerspruch zwischen der wörtlichen Bedeutung der Satzaussage und der vom Sprecher intendierten Bedeutung stoßen, so erfolgt ein Überprüfungs- und Erschließungsprozeß, bei dem die wörtliche Bedeutung uminterpretiert wird. Schematisch betrachtet erfolgt dieser Erschließungsprozeß folgendermaßen:

¹⁹ Leech/Short, *Style in Fiction*, 309

Dekodieren (interpretieren) von $p >$ Überprüfen von p im Kontext $>$ Erschließen von q aus p (also Uminterpretieren von p zu q)²⁰

Überprüfung im Kontext bedeutet für die fiktionalen Korpusbeispiele natürlich den Vergleich von Wortinhalt der direkten Rede und dessen stimmlicher Modulation auf der metasprachlichen Ebene. Besteht eine Diskrepanz, sind propositionale Ebene und attitudinale Ebene unterschiedlich, denn letztendlich zeigt der Sprecher mit der Art seines Sprechens Haltungen, Einstellungen und Emotionen.

Beispiele, bei denen die propositionale Ebene der attitudinalen Ebene widerspricht, bei denen also ein „mismatch between the verbal content of the utterance and the way it is said“²¹ vorhanden ist, finden sich bei Stimmangaben mit metaphorischen Labels und besonders häufig bei sprecherbezogenen Labels, die Emotionen und Einstellungen bezeichnen. Erstaunlich ist dabei, daß paralinguistische Elemente der Äußerung immer die Gesamtbedeutung der Aussage bestimmen und nicht die wörtliche Bedeutung:

It seems to be the case that, whenever there is a contradiction between the overt form of verbal utterance and the associated prosodic and paralinguistic features it is the latter which determine the semiotic classification of the utterance.²²

Für geschriebene Texte bedeuten diese Ausführungen wiederum, daß das in realer Kommunikation akustisch Wahrnehmbare in Worten formuliert werden muß. Die Diskrepanz zwischen Proposition und Äußerungsbedeutung muß im geschriebenen Medium angegeben werden, da der Leser sonst nur wörtliche Bedeutung verstehen würde. Der Hörer erkennt die Intention des Sprechers anhand von sprachlichen und nicht-sprachlichen Illokutionsindikatoren²³, zu denen neben grammatisch-syntaktischen Aspekten wie *word-order*, *mood of the verb*, *stress*, *punctuation* und *performative verbs* auch die *intonation contour*, also die Modulation der Stimme gehört²⁴. Mit dem Sprechen geben wir demnach eine „paralinguistische Indizierung“²⁵, die im Textkorpus ausformuliert zu finden ist.²⁶

Die Beispiele zeigen, daß diese Stimmdarstellung immer in Dialogen auftritt und vom vorhergehenden *turn* des Gesprächspartners ausgeht, bzw. gänzlich situationsabhängig und

²⁰ Bublitz, 116

²¹ Brown, 113

²² Lyons ‚Human language‘ in Hinde, R.A. (ed.): *Non-verbal communication*. CUP, zitiert in Brown, 113

²³ nach Searle 2169: 30

²⁴ Vgl. Bublitz, Kapitel 8.4

²⁵ Bublitz, 132

²⁶ Auch die Diskrepanz zwischen Stimme und einem anderen nonverbalen Code ist möglich, bei dem ebenfalls die Stimme die Gesamtbedeutung bestimmt. Dabei wird deutlich, daß die Stimme der am wenigsten manipulierbare Kommunikationskanal ist. Ein Korpusbeispiel dazu findet sich in der Regieanweisung LBIA 46: „JIMMY: [...] (*The silent hostility of the two women has set him off on the scent, and he looks quite cheerful, although the thick edge of his voice occasional belies it.*)“.

textabhängig ist. Im ersten Beispiel, TIJG 62, würde der Aussagesatz „That’s wonderful“ in seiner wörtlichen Bedeutung eine positive Bewertung der Aussage des vorhergehenden Turns, mit dem die Gesprächspartnerin das Lob ihres Verlegers für ihr Erstlingswerk wiedergibt, liefern und die Freude des Hörers darüber konstatieren. Durch die Modifikation in der Metasprache **said sadly** verliert die eigentliche Bedeutung ihren Sinn. Dies geschieht deshalb, weil die in der Satzaussage enthaltene Komponente [joy/happiness] durch das konträre Label **sadly** überlagert wird.

	Objektsprache		Metasprache		
“[...] My publisher. He said he hadn’t read a first novel in the last ten years which showed more powers of observation.	“ That’s wonderful, ”	he said	sadly,	“wonderful.”	TIJG 62

Ganz ähnlich ist BA 625 strukturiert. „I’m glad“ impliziert nämlich ebenfalls eine positive Reaktion. Allerdings bringt die Ich-Erzählerin durch ihre Stimme eine Mischung aus Sarkasmus und Verachtung zum Ausdruck.

Objektsprache		Metasprache	
“ I’m glad to hear he felt some remorse, ”	I said	coldly.	BA 625

Auf gleiche Weise funktionieren Objekt- und Metasprache in SW 7. Die Satzaussage vermittelt einen positiven, zuversichtlichen Blick des Sprechers auf die Zukunft. Die Komponenten [confidence] [positive thinking] werden durch das Label **unconvincingly** abgeschwächt. Ziel ist es, die wahren Gefühle und Einstellungen der Figuren darzustellen. Die Beileidsbekundung „I’m very sorry“ auf die der Sprecher reagiert, bezieht sich auf den Umstand, daß Dempsey kurz zuvor von seiner Frau verlassen wurde. Der Grund der Stimmqualität und die Gesamtwirkung der Aussage sind also nur im Kontext erschließbar.

	Objektsprache		Metasprache	
“I’m very sorry,” said Persse.	“ Oh, I don’t let it get me down, ”	said Dempsey	unconvincingly.	SW 7

In FC 47 zeigt die Stimmangabe **sounding dismayed** die tiefe Verunsicherung und Bestürzung des Sprechers an, die er auch mit den positiven Worten nicht überspielen kann.

Der an die direkte Rede anschließende Erzählerkommentar „He was not a pretty baby“ erläutert die Kontextbedingung. Zu Beginn von *The Fifth Child* versucht David gegen seine negativen Gefühle gegenüber Ben anzukämpfen. Die Stimmarkierung zeigt aber, daß er diese nicht wirklich unterdrücken kann.

Objektsprache		Metasprache		
'He's a funny little chap,'	said David	sounding dismayed	He was not a pretty baby.	FC 47

In SW 254 versucht der Sprecher, Persse, einen völlig verängstigten Mitpassagier auf einer etwas abenteuerlich anmutenden Bootsfahrt zu einer irischen Insel zu beruhigen. Auch hier erläutert der narrative Kommentar „The boat was dangerously low in the water [...]“ den Situationskontext, dem zufolge tatsächlich die Gefahr des Sinkens besteht. Persses beruhigende Worte, in denen der den stereotypen Vergleich „safe as houses“ verwendet, um den Effekt seiner Worte zu verstärken, werden jedoch durch seine Stimme konterkariert, da sie seine eigene Unsicherheit widerspiegeln. Durch das Aufdecken von Persses eigener Angst wird die Figur ironisiert.

	Objektsprache	Metasprache		
A particularly big wave broke over the bow and the recitation ended abruptly in a burgle and a sobs. [...] He clutched at Persse's arm with a grip as tight as the Ancient Mariner's. "Are we sinking?" he screeched.	"No, no," said Perrse. "We're fine. Safe as houses."	But his voice lacked conviction.	The boat was dangerously low in the water – indeed it was beginning to look more like a bath than a boat. [...]	SW 254

Während die Sprecher in den obigen Beispielen durch ihre Aussagen wahre Gefühle verbergen wollen, dies aber durch die mangelnde Stimmkontrolle nicht gelingt, setzt Atwood im folgenden Beispiel die gleiche Darstellungstechnik für eine andere Funktion ein.

Die Antwort auf die Bemerkung der Ich-Erzählerin zum Wetter, ist eine vorgeschriebene formelhafte Entgegnung, die dem Leser schon aus anderen Romanstellen bekannt ist. Abgesehen von der für eine normale Umgangssprache gestelzt wirkenden Formulierung, verkündet ein Sprecher dem reinen Wortsinn nach die positive Emotion JOY. Diese Emotion zeigt sich in der Stimme in großen Tonhöenschwankungen und in

schnellerem Sprechtempo, die die positive Art der Aufregung auslöst. Doch spricht die Sprecherin hier mit ruhiger (**placid**) und gleichbleibender (**flat**) Stimme, also Indikatoren, die eher auf Langeweile und Desinteresse schließen lassen. Auch **unrevealing** deutet auf die Emotionslosigkeit der Sprecherin hin. Diese Stimmqualität erschließt sich aus dem gesamten Romankontext, denn die hier sprechende Frau gehört zu den *handmaids*, denen persönliche Kontakte und individuelle Gefühle nicht zugestanden werden. Die Konversation zwischen den Frauen beschränkt sich auf den Austausch belangloser Bemerkungen und ritualisierter Antwortfloskeln, wie man sie in diesem Beispiel findet. Der ursprüngliche Sinn der Worte ist also nicht vorhanden, die Stimmführung zeigt, daß die aufoktroyierten Regeln von der Sprecherin internalisiert wurden.

	Objektsprache		Metasprache	
Then when she's nearer still I see what it is. She isn't Ofglen. She's the same height, but thinner, and her face is beige, not pink. She comes up to me, stops. "Blessed be the fruit," she says. Straight-faced, straight-laced. [...] "We've been sent good weather," I say.	"Which I receive with joy."	The voice is	placid, flat, unrevealing.	MAID 283

21.4. Ironie und Sarkasmus

Das klassische Mißverhältnis von propositionaler und Äußerungsbedeutung, von Wortsinn und Gemeintem, tritt im Falle der Ironie und des Sarkasmus auf. Ironie ergibt sich immer aus dem Kontext, und so kann das Label als kontextabhängige Reaktion auf eine Replik gewertet werden.

Eine akustische Übersetzung für das Label **ironically** zu schaffen ist schwierig. Sie muß aber mit Stimmqualität und Intonation verbunden sein, die jedoch von der syntaktischen Struktur des Satzes abzuhängen scheinen. Für Gimson ist das Intonationsmuster RISE-FALL in Verbindung mit einfachen Sätzen oder Hauptsätzen in komplexen Sätzen, sowie dem letzten *clause* in einem koordinierten Satz als Zeichen von „being very unimpressed and hence

indignant or even sarcastic“²⁷. Da man Sarkasmus durchaus als eine gesteigerte Form der Ironie bezeichnen kann, könnte dieser Intonationsverlauf auch auf ironische Aussagen übertragen werden. Für die Intonation von Fragesätzen gibt es in Hinblick auf die Ironie bei Gimson keine Angaben.

Einen Hinweis auf die ironische Stimmqualität liefern die Untersuchungen von Sedláček und Sychra (2163 und 2169)²⁸ mit der Quintessenz, daß „[b]ei belebtem melodischem Verlauf in einer tiefen Lage [...] der Eindruck der Ironie [entsteht]“²⁹. Vergleicht man dies mit den Erfahrungen aus der Alltagskommunikation, so kann man dieses Untersuchungsergebnis unterstützen.

21.4.1. *ironic/irony*

Um zu zeigen, daß Ironie dem Leser nur durch den Kontext zugänglich ist, soll das Beispiel CP 50 herangezogen werden. Die Situation ist dabei folgende: Der Sprecher, der englische Literaturprofessor Philip Swallow, befindet sich auf dem Flug in die USA, wo er an einer Partneruniversität als Gastprofessor lehren wird. An Bord des Flugzeugs trifft er auf einen ehemaligen Studenten, Charles Boon, der sich vor allem durch fachliches Desinteresse und entnervende Aufdringlichkeit auszeichnet, und der nun schon seit einiger Zeit eben an jener Universität einen Masterstudiengang belegt hat. Dem Turn in CP 50 geht eine Konversation zwischen den beiden Figuren voraus, in der sich Swallow nach Boons Forschungsthema erkundigt, und ihn bei einem endlosen Vortrag über seine (hochschul-)politischen Aktivitäten unterbricht.³⁰

Die Ironie der Frage ergibt sich daraus, daß Boon, der insgesamt eine Karikatur eines „68er-Revoluzzers“ ist, dem Leser zuvor als notorischer Nichtstuer vorgestellt wurde. Die

²⁷ Gimson, 243

²⁸ zitiert bei Eibl-Eibesfeldt, 656ff.

²⁹ Eibl-Eibesfeldt, 659

³⁰ ‘What’s your research topic, Boon?’ he asks, firmly interrupting an involved legal disquisition on some persecuted group called the Euphoria Ninety-Nine.

‘Uh?’ Boon looks startled.

‘Your PhD – or is it an MA?’

‘Oh. Yeah, I’m still getting a Master’s. That’s mostly course work. Just a little baby dissertation.’

‘On what?’

‘Well, uh, I haven’t decided yet. To tell the truth, Phil, I don’t have too much time for work, academic work.’

[...]

‘What other kind of work are you doing?’ he asks **ironically**.

‘Well, you see, I have this radio show...’ CP 50

Markierung der Ironie durch das Stimmlabel **ironically** ist nötig, da die Frage sonst auch als neutraler Fragesatz interpretiert werden könnte – auch wenn sich die Ironie schon in der leicht boshaften Frage „Your PhD – or is it an MA?“ ankündigt.

‘What other kind of work are you doing?’	he asks	ironically.	CP 50
--	---------	--------------------	-------

Eine identische Konstruktion findet sich im selben Roman an der Stelle CP 110. Auch hier wird der neutrale Fragesatz erst durch die metasprachliche Markierung zu einem ironischen.

Deirdre opened the door. ‘She’s not here.’ [...] ‘Well, she didn’t call from here.’ ‘Are you sure?’ Deirdre opened the door wide. ‘You want to search the apartment?’	she inquired	ironically.	CP 110
---	--------------	--------------------	--------

Die folgenden Beispiele entstammen alle dem Beginn des Dramas *Strife*. Der ostentative Gebrauch des Labels **ironically** setzt den Grundton für die Auseinandersetzungen zwischen Arbeiterschaft, Gewerkschaftsvertretern und Fabrikbesitzer. Durch ihren ironischen Ton drücken die Figuren ihre Mißachtung der jeweiligen Gegenpartei aus.

Edgar	[Ironically]	I’m not thinking of our feelings. I’m thinking of the men’s.	STR 5
Harness.	[Ironically]	Is that your opinion too, sir – and yours – and yours ? [...]	STR 8
Harness.	[With irony]	Yes, that seems to be the ABC of commerce, sir; and the ABC of commerce is between your interests and the men’s.	STR 9
Roberts.	[Ironically]	Thank you, George Rous. [...]	STR 11
Anthony.	[Ironically]	I am obliged to you!	STR 13
Harness.	[Ironically]	I congratulate you on the conciliatory spirit that’s been displayed. With your permission, gentlemen, I’ll be with you again at half-past five. Good morning!	STR 14
Anthony.	[Ironically]	Indeed?	STR 17

In nominaler Form tritt **irony** mit Adjektiven auf, die die Schärfe der Ironie unterstreichen. Mit den Labels **biting** und **sharp** wird auf metaphorische Art die Wirkung der Ironie auf den Hörer beschrieben. Beispiele sind hierzu MWP 1740 und SNSM 102.

Vivies Stimme zeigt mit **biting irony** bereits mehr als reine Ironie. Zusammen mit dem Zitat „A power not ourselves [...]“, das auf Crofts Skrupellosigkeit und Verantwortungs-

losigkeit abzielt, zeigt zusammen mit ihrer Stimme die Verachtung für Crofts „code“, mit der er um Vivies Gunst werben möchte.³¹ Ein typisch Shawscher Kunstgriff dieser Szene ist, daß Crofts diese Attacke nicht als solche erkennt, was durch die Regieanweisung „*taking her seriously*“ markiert ist. Somit wird in dieser Szene auch Vivies intellektuelle Überlegenheit herausgestrichen.³²

<p>CROFTS. Oh, I don't mean to praise myself. I have my faults, Heaven knows: no man is more sensible of that than I am. I know I'm not perfect: that's one of the disadvantages of being a middle-aged man; for I'm not a young man, and I know it. But my code is a simple one, and, I think, a good one. Honor between man and man; fidelity between man and woman; and no cant about this religion or that religion, but an honest belief that things are making for good on the whole.</p> <p>VIVIE</p>	[with	biting	irony]	<p>“A power, not ourselves, that makes for righteousness,” eh?</p> <p>CROFTS. [taking her seriously] Oh certainly. Not ourselves, of course. You understand what I mean. [...].</p>	MWP 1740
---	-------	---------------	---------------	--	-------------

Bei SNSM 102 ist zudem interessant, daß die Ironie über die direkte Rede hinaus mit „What a wonderful Friday night! [...]“ auch in der Präsentation der Gedanken als *free direct thought* („What a wonderful Friday night! Yet if it wasn't one thing, it was another.“) weitergeführt wird.

<p>“And it's your fault,” she said acrimoniously. “You never will take any care when we're doing it. You just don't bother. I allus said this would happen one day.”</p> <p>“It's bound to be my fault,” he said</p>	with	sharp	irony.	<p>“Everything's my fault. I know that.” What a wonderful Friday night! Yet if it wasn't one thing, it was another.</p>	SNSM 102
--	------	--------------	---------------	---	-------------

³¹ Die vorausgehende Stimmangabe zu Vivie, [*with scarcely veiled contempt for this effort at conversation*] (MWP 170), setzt bereits den Ton für die Szene.

³² Ein anderer Shawscher Charakter, der einen Hang zur Ironie zeigt, ist Undershaft in *Major Barbara*. Dies wird meist durch die rhetorische Gestaltung seiner monologisierten Turns deutlich. Ein metasprachlicher Kommentar findet sich in MB 484, bei dem Undershaft seine Ironie jedoch hinter einer „reasonableness“ verbergen kann, daß diese kaum spürbar wird: „Undershaft [*with a reasonableness which Cusins alone perceives to be ironical*] My dear Barbara: alcohol is a very necessary article – It heals the sick – “. Er bezieht sich dabei auf Barbaras Entrüstung über die Schecks, die der Whiskey-Fabrikant Bodger der Heilsarmee zukommen läßt, da sie im Alkohol die Ursache der Verelendung sieht.

21.4.2. sarcastic

Das Label **sarcastic** weist die gleichen syntaktischen Strukturen auf wie **ironic**. Es tritt vorwiegend in adverbialer und nominaler Form auf. Die Korpusbeispiele sind wie bei **ironic** recht umfangreich, so daß hier nur eine Auswahl aufgelistet wird. Sarkasmus wird stimmlich durch den Intonationsverlauf angezeigt. Aussagesätze erhalten ihre sarkastische Note durch einen *rise-fall*³³.

In den Beispielen aus *Brave New World* hat der sarkastische Tonfall die Aufgabe indirekt die Vertreter und Befürworter der hierarchischen Gesellschaftsstruktur zu charakterisieren, die sich ethischen und religiösen Überlegungen mit Herablassung und Nichtachtung begegnen.

‘Yes; but what sort of science?’ asked Mustapha Mond	sarcastically.	‘You’ve had no scientific training, so you can’t judge. I was a pretty good physicist in my time. Too good – good enough to realize that all our science is just a cookery book, with an orthodox theory of cooking that nobody’s allowed to question, and a list of recipes that mustn’t be added to except by special permission from the head cook. [...]’	BNW 206
--	-----------------------	---	---------

The Savage interrupted him. ‘But isn’t it <i>natural</i> to feel there’s a God?’ ‘You might as well ask if it’s natural to do up one’s trousers with zippers,’ said the Controller	sarcastically.	BNW 214
--	-----------------------	---------

Eine Verstärkung des Sarkasmus wird auch hier durch prämodifizierende Adjektive erreicht. Dabei sind **heavy** und **lead** beides metaphorisch gebrauchte Adjektive, deren Primärsinn eine Gewichtsangabe enthält. Als metaphorische Übertragung fungieren sie hier als eine Art Intensifier.

Maybe he robbed banks, Father said	with	heavy	sarcasm.	BA 222
“Yeah?” Blankenship asked	with	lead	sarcasm.	HELP 773

Das Beispiel TFBP 140, in dem durch die verneinte Konstruktion **though not in a sarcastic way** die Abwesenheit von Sarkasmus gekennzeichnet ist, zeigt nochmals deutlich, wie stark

³³ Vgl. Gimson, 244. Der gleiche Intonationsverlauf kann aber auch anzeigen, daß der Sprecher „impressed“ ist. Ein Beispiel dafür, daß auch Intonation situations- und kontextabhängig ist und bestimmte Patterns vom Sprecher individuell für seine Kommunikationsabsicht instrumentalisiert werden. Gimson bemerkt dazu: „[...] it should be remembered that the attitudinal meaning of an utterance must always be interpreted within a context, both of the situation and also of the speaker’s personality. It may well happen that an intonation which is neutral in one set of circumstances might, for instance, be offensive or patronizing when used by another person or in other circumstances.“ (234).

Bedeutung in der gesprochenen Sprache von Stimmqualität und Intonation abhängen und wie sensibel Gesprächspartner auf diese Signale reagieren.

Obwohl der Ich-Erzähler auf die Frage seiner Frau, die ihn vor Jahren verlassen hat, durchaus sarkastisch reagieren könnte, verzichtet er bewußt darauf, um das positive Signal eines Waffenstillstands auszusenden.

<p>She kept her eyes to herself still, as if not daring to look at the old things around her, which were much as they'd been when she left. However she'd seen enough to remark: 'You look after yourself all right.' 'What did you expect?' I said,</p>	<p>though not in a sarcastic way.</p>	<p>TFBP 140</p>
--	--	---------------------

21.5. Stimmangaben mit *seem*, *imply* und *insinuate*

Das Verhältnis von Objekt- und Metasprache betreffen auch Stimmangaben, die durch die Verben *seem*, *imply* und *insinuate* eingeleitet werden. Wie bei den obigen Beispielen geht es auch hier um das Phänomen, daß die Stimme häufig mehr über die Beziehung zweier Figuren aussagt als Worte vermuten lassen – lediglich die Darstellungstechnik bzw. die syntaktische Struktur ändert sich. Solche „implied meanings“³⁴ lassen sich in realer Kommunikation aus dem Tonfall oder der Stimmqualität erschließen.

Der Unterschied zwischen *seem* und *imply* liegt darin, daß bei ersterem keine eindeutige Aussage gemacht wird, während bei letzterem ein Unterton tatsächlich festzustellen ist. In diesem Zusammenhang spielt auch die Position des Erzählers eine Rolle, denn bei Stimmangaben mit *seem*, einem „speculative verb“³⁵ wird der Blick von außen auf die Figur gerichtet, der Erzähler hat also keinen Einblick in das Bewußtsein der Figur und nimmt eine „external view“³⁶ ein.

³⁴ Leech/Short, 165

³⁵ Fowler, 92

³⁶ Fowler, 92. Neben dem Verb *seem* wird diese Perspektive auch durch andere Konstruktionen gekennzeichnet. Fowler zählt dazu „adverbs and conjunctions which emphasize interpretation rather than factual report: [...] ‘as if’, ‘like’, comparisons citing known phenomena in order to make comprehensible a hidden state: ‘such as’, ‘like’, expressions of tentativeness or indefiniteness: ‘some’, ‘a sense of’, ‘a sort of’.” (92). Gerade letztere Beschreibungsmöglichkeit, der *compromiser* „sort of“ und ähnliche Formen treten auch immer wieder in den Korpustexten auf. Sie ermöglichen dem Autor durch die damit bewußt eingesetzte Unbestimmtheit, das interpretatorische Feingefühl des Lesers zu fordern. Gleichzeitig spiegeln sie auch die kommunikative Realität, in der man Stimmigenschaften oft nur sehr vage benennen kann.

Korpusbeispiele

“This is unavoidable,” his voice	seemed to say		NEF 133
Something in the tone of his voice	seemed to add,	“that bloody fool.”	NEF

“Thoughtcrime!” said Parsons almost blubbering.	The tone of his voice implied at once	a complete admission of his guilt and a sort of incredulous horror that such a word could be applied to himself.	NEF 177
After we went to Avilion. We would go sailing there, said Richard.	His tone implied that	this was the only thing the place was good for; also that he was happy to make the sacrifice of his own time in order to indulge our whims.	BA 467
‘I’ll just have a word with her, then she can go. It isn’t a nice place for a woman.’	His tone implied that	it never had been.	UJW 9
‘I know,’ said Bernard, interrupting him. ‘I was talking to his fordship on the phone a moment ago.’	His bored tone implied that	he was in the habit of talking to his fordship every day of the week.	BNW 128

The tone	insinuated	that country doctor’s – even those who attend on dukes – do not commonly make contributions to knowledge and it almost sent Biddle off is balance again.	HAM 129
----------	-------------------	--	------------

21.6. Zusammenfassung

Eine wichtige Funktion der Stimmbeschreibung ist die Verständnissicherung auf Seiten des Lesers. Besonders Ein-Wort-Sätze und Begrüßungs- bzw. Verabschiedungsfloskeln, aber auch Aussagesätze und Fragen können durch einen metasprachlichen Zusatz in ihrer Bedeutung modifiziert und sogar in eine gegenteilige Bedeutung „umgewandelt“ werden. Damit ist die explizite Stimmarkierung ein Muß, da sonst die Figurenrede falsch interpretiert werden würde. Unterstützen sich Objekt- und Metasprache, so kann man von einer Leseerleichterung ausgehen.

Die Korpusbeispiele machen aber auch deutlich, daß sich situationelle Stimmangaben, die die direkte Rede einer Figur modifizieren, nicht allein auf eine technische, verständnis-sichernde Funktion reduzieren lassen. Vielmehr dienen sie auch der psychologischen Durchleuchtung der Figuren, wobei sich aus der Summe der situationsgebundenen Stimme auch Rückschlüsse auf die Gesamtkonzeption ziehen lassen.

22. Stimme und Figurendarstellung

Neben der Aufgabe, das Verständnis des Lesers zu lenken und zu unterstützen, sind Stimmangaben zudem ein zentrales Element der Figurencharakterisierung. Man muß davon ausgehen, daß die Beschreibung einer Figurenstimme nicht nur technische Funktion hat, sondern immer auch Symbol für und Schlüssel zum Charakter ist. Wenn Leech/Short (1981) im Hinblick auf die Charakterisierung Bouderbys in Dickens' *Hard Times* folgendermaßen argumentieren: „Just as letters can be symbols for sounds, or words for meanings, so Bouderbys' words can be a symbol of his character [...]“¹, so erscheint es legitim, diese Argumentation auf den Stimmklang auszuweiten, die Stimme also als Symbol für den Charakter einer Figur zu werten. Die Häufigkeit der Stimmdarstellung² - oft zu einer Einzelfigur – und die Tatsache, daß sie nicht immer ausschließlich verständnissichernde Funktion hat, zeigen, daß die Stimmdarstellung ein zentraler Punkt der Figurengestaltung ist. Wie jede Beschreibung in einem fiktionalen Text, dient auch die Stimmbeschreibung dazu, dem Leser bestimmte Informationen an die Hand zu geben, aus denen er individuell bzw. in weiten Bereichen identisch mit einer Vielzahl von Lesern seine Vorstellung von der Figur schafft. Der Autor kodiert seine Vorstellungen und kann den Leser so in bestimmte Richtungen lenken, aber letztendlich ist die Decodierung auf Seiten des Lesers nicht beherrschbar. Iser schafft in *Akt des Lesens* den Begriff „Bildcharakter der Vorstellung“, unterscheidet dabei zwischen Vorstellung und Objekt, wobei „Objekte [...] im Gegensatz zu Vorstellungen einen höheren Bestimmtheitsgrad [haben].“³ Für die Umsetzung der Textvorgabe in der Vorstellung des Lesers gilt:

In der Lektüre fiktionaler Texte müssen wir uns deshalb immer Vorstellungen bilden, weil die „schematisierten Ansichten“ des Textes uns nur ein Wissen davon bieten, über welche Voraussetzungen der imaginäre Gegenstand erzeugt werden soll.⁴

¹ Leech/Short, *Style in Fiction*, 172

² In der Tat liegt, nicht nur in der Stimmbeschreibung, sondern in der generellen Konzeption von Figuren ein hohes Maß an „redundancy“ (Leech/Short, 258) vor. Auf Merkmale wird an verschiedenen Textstellen in identischer oder abgewandelter Form hingewiesen. Diese Überbetonung ergibt sich aus der Kommunikationssituation des fiktionalen Texts, in denen es „one addresser but a large number of addressees“ (ibid.) gibt. Leech/Short betonen hier die verständnissichernde Funktion: „In order to make sure that the point is put across the novelist tends to say the same thing in a number of different ways, and at different levels of structure.“ (Leech/Short, 258), die durch gezielte Wiederholungen das Bild der Figur in der Imagination des Lesers schärfen. Vgl. dazu weiter unten die Darstellungstechniken von Poyatos.

³ Iser, *Der Akt des Lesens*, 223

⁴ Iser 223

Die Folge ist, daß in fiktionalen Texten – im Gegensatz zur Verfilmung, die ja ein konkretes Objekt vorgibt, immer etwas Vages bleibt, denn die optischen und auch akustischen Vorstellungsbilder sind „diffus“⁵. Auch die Darstellung der Stimme zeigt diese Unbestimmtheit, so daß die Klangvorstellung ebenfalls individuell festgelegt wird. Das Lesen läuft jedoch nicht so ab, daß die Stimmbeschreibung als akkurates akustisches Bild in der Vorstellung des Lesers umgesetzt wird, vielmehr scheint es so zu sein, daß wir die vom Autor gegebenen Informationen im Hinblick auf ihre tiefere Bedeutung verstehen, ein Punkt, den Iser in bezug auf die Vorstellungsbilder erläutert:

[...] vielmehr zeigt ihre [Vorstellungsbilder] optische Kargheit an, daß durch sie die Figur nicht als Gegenstand, sondern als Bedeutungsträger zur Erscheinung kommen soll. Dies gilt auch dort noch, wo uns eine relativ detaillierte Beschreibung von Romanfiguren gegeben wird, die wir in der Regel nicht als pure Beschreibung der Person lesen; vielmehr richten wir uns bereits durch Vorstellungen darauf, was durch sie bedeutet werden soll.

Wenn eine Figur beispielsweise mit einer **high and strained voice** spricht, so entwirft der Leser wohl nicht unbedingt eine akustische Umsetzung dieser Stimmqualität⁶, sondern er versteht diese Stimmangabe als Ausdruck der Angst einer Figur. Genau dieses „was durch sie bedeutet werden soll“ ist auch das übergeordnete Ziel dieser Untersuchung, die letztlich die Betrachtung der Stimmangaben in einem größeren Kontext notwendig macht. Denn Stimmbeschreibungen sind kein schmückendes Beiwerk eines fiktionalen Textes, sondern ihre entscheidende Funktion ist es, unser Vorstellungsbild einer Figur mit zu steuern.

Die äußerliche und stimmliche Beschreibung fiktionaler Figuren bleibt also trotz des Detailreichtums mancher Autoren nur ein Koordinatensystem für die Vorstellung des Lesers. Ein absoluter Realismus ist dabei nicht möglich, es werden keine Eins-zu-Eins-Abbilder der Wirklichkeit präsentiert:

So whenever a writer uses language, he seizes on some features of ‘reality’ which are crucial for his purpose and disregards others. He cannot give an exact physical portrait of a person: he is bound to ignore this or that wart, mole, pore or whisker.⁷

Ein absoluter Realismus ist aber auch gar nicht wünschenswert, denn gerade durch die Reduktion bleibt dem Leser ein Interpretationsspielraum, der ihm bei Film und Fotografie genommen ist.

⁵ Iser, 223

⁶ Wie Stimmangaben vom Leser tatsächlich verarbeitet und umgesetzt werden, kann nur im Rahmen einer rezeptionsästhetischen Untersuchung geklärt werden, die aufgrund aufwendiger Testverfahren hier nicht einmal ansatzweise in Angriff genommen werden kann.

⁷ Leech/Short, 151

22.1. Erzähltechnische Aspekte der Stimmdarstellung

Stimmdarstellungen sind immer mit erzähltechnischen Aspekten verbunden, denn sie dienen der akustischen Präsentation fiktionaler Figuren. Fragen nach dem Blickwinkel des Erzählers, etwa ob er als Außenstehender den Stimmklang wahrnimmt oder ob er durch die Stimmmarkierung dem Leser Einblick in das Bewußtsein der Figuren gestattet, treten ebenso auf, wie die Frage nach der Positionierung von Stimmdarstellungen im Gesamttext. Dabei können Autoren auf unterschiedliche Darstellungs- und Charakterisierungstechniken zurückgreifen, deren theoretische Grundlagen im folgenden der Analyse von Korpusbeispielen vorangestellt werden.

22.2. Figurenentwicklung und Stimmbeschreibung im Gesamtkontext

Beim Lesen der Korpusbeispiele fällt auf, daß die Stimmeigenschaften zahlreicher Figuren nicht nur an einer Stelle, in der Regel bei der „initial definition“⁸ der Figur, auftreten, sondern Hinweise auf den Stimmklang den gesamten Text durchziehen. Hier fallen erzähltechnische und textkohäsive Elemente zusammen, die gemeinsam zu einem umfangreichen Stimmbild der Figuren führen. Neben der *initial definition*, schlägt Poyatos in bezug auf die technische Funktion von paralinguistischen Phänomenen in literarischen Texten⁹ weitere kohäsive Elemente vor. Die „progressive definition“ erscheint im Gegensatz zur Erstvorstellung der Figur, die extrem viele Informationen zu Aussehen, Charakter und Stimme bündeln kann, die erzähltechnisch subtilere Art der Darstellung. Hierbei werden die Merkmale der nonverbalen Kommunikationsebene einer Figur dargelegt

[...] by means of still new additional features made noticeable gradually, as in real life, and not hastily at the onset of the story, a feature adding to and complementing others previously observed, building up the physical and psychological or culture-specific portrait and assisting the reader in the total progressive appreciation of the narrative.¹⁰

⁸ Poyatos, *Advances in Nonverbal Communication*, 313

⁹ Wie bereits im einführenden Kapitel zu nonverbaler Kommunikation erwähnt, untersucht Poyatos dabei die Repräsentation verschiedener Wahrnehmungsebenen, die in der Vorstellung des Lesers die Realität der parallel ablaufenden optischen, akustischen, olfaktorischen und taktilen Kanäle in der realen Welt suggerieren.

¹⁰ *ibid.*

Davon zu unterscheiden sind „subsequent identification“ und „recurrent identification“¹¹. Unter dem ersten Schlagwort versteht Poyatos die erstmalige, identische oder fast identische Wiederholung eines Figurenmerkmals im Text, deren Funktion vor allem darin liegt, den Leser an die Hand zu nehmen, erscheinen diese Reiterationen doch „often at a point in the story when the readers need to identify some of the characters, as they may begin to confuse them or forget their external personalities“¹². Die „recurrent identification“ entspricht im Grunde der „subsequent identification“ und unterscheidet sich nur insofern als daß ein entsprechendes Merkmal nicht nur einmal, sondern „as many times as necessary at varying intervals in the narrative“¹³ wiederholt wird. Deshalb können sie als ein Phänomen betrachtet werden.

Die von Poyatos beschriebenen Darstellungstechniken finden sich stimmbezogen auch in den Korpustexten. Wie die stimmliche Entwicklung von Figuren im Gesamtkontext dargestellt wird, soll nun konkret an einer Reihe von Figuren erläutert werden. Dabei ist natürlich die Charakterisierung insgesamt und die Stellung der Figur im gesamten Plot sowie innerhalb der Figurenkonstellation zu beachten. Mit den unterschiedlichen Techniken der Figuren-charakterisierungen setzen sich die folgenden Punkte auseinander.

22.3. Implizite und explizite Figurencharakterisierung

Während Poyatos mit seiner Darstellungstheorie auf rein erzähltechnisch-strukturierende Aspekte eingeht, liefert die Dramentheorie einen weiteren Ansatzpunkt für die Figurencharakterisierung. An dieser Stelle muß kurz über Unterschiede und Gemeinsamkeiten von Drama und Prosa gesprochen werden. Dramatische Texte sind – sieht man von den meist recht kurzen Nebentexten ab – reiner Dialog, denn das Drama „consists primarily of represented speech“¹⁴. In Prosatexten ist das Verhältnis von narrativen Textteilen und Dialogszenen je nach Autor unterschiedlich. In den Dialogszenen nähern sich Prosatexte Dramentexten an:

¹¹ *ibid.*

¹² *ibid.*

¹³ *ibid.*

¹⁴ Traugott/Pratt, *Linguistics for Students of Literature*, 45

Im Bereich der „szenischen Darstellung“ einer Erzählung ist, [...], zwischen narrativen und nicht-narrativen Textteilen zu unterscheiden. Dialoge der Charaktere ohne Inquitformeln und ohne auktoriale, die Sprechsituation charakterisierende Regieanweisungen sind nicht-narrative Textteile, eigentlich also ein dramatisches „corpus alienum“ in einer Erzählung, sie sind daher, genaugenommen, aus dem Begriff „szenische Darstellung“ auszugliedern. „Szenische Darstellung“ als Erzählform schließt somit immer eine narrative Fassung des Dialogs durch Inquitformeln, auktoriale Regieanweisungen und einen – wenn auch aufs äußerste verkürzten – Handlungsbericht mit ein. Solche auf unpersönliche Formelhaftigkeit reduzierte Erzählläuterungen heben in der Regel nicht die Illusion des Lesers auf, das erzählte Geschehen unmittelbar, also gleichsam „in actu“ mitzuerleben.¹⁵

Läßt man den Extremfall der *free direct speech*¹⁶ außer acht, so sind direkte Reden immer zumindest durch neutrale Sprechverben wie *say* oder *ask* eingeleitet. Die Korpustexte belegen aber, daß meist weitere modifizierende Elemente – häufig in Form von Adverbien – hinzutreten. Diese entsprechen den adverbialen Regieanweisungen im Drama.

In Anlehnung an Pfisters Analyse der Figurencharakterisierung im Drama, kann man für das Drama und auch für die Prosa im Hinblick auf die „stimmliche“ Informationsvergabe von zwei unterschiedlichen Techniken ausgehen: von einer „implizit-figuralen Charakterisierung“ und von einer „explizit-auktorialen Charakterisierung“.¹⁷

¹⁵ Stanzel, *Theorie des Erzählens*, 193

¹⁶ Bei der *free direct speech* werden die metasprachlichen Kommentare zu der direkten Figurenrede und damit der vermittelnde Erzähler getilgt, so daß dem Leser das Gefühl der unmittelbaren Beteiligung am Romandialog suggeriert wird. Vgl. Leech/Short, 322 (auch als Parallele zu Stanzel, 193): „[...] the characters apparently speak to us more immediately without the narrator as an intermediary.“

¹⁷ Hinsichtlich der Figurencharakterisierung unterscheidet Pfister zwischen vier Möglichkeiten: *explizit-figurale*, *implizit-figurale*, *explizit-auktoriale* und *implizit-auktoriale* Charakterisierungstechniken (Vgl. Pfister, 250ff.). Die *explizit-figurale* Technik ist hier irrelevant, da es sich um die linguistische Form des „Eigenkommentars“ der Figur bzw. des „Fremdkommentars“ einer anderen Figur handelt. Die *implizit-auktoriale* Technik findet hier ebenfalls keine Beachtung, da hier die Charakterisierung hier ebenfalls auf der linguistischen Ebene erfolgt, auf der sich die Figuren mit anderen Figuren oder mit bestimmten Themen auseinandersetzen, so daß ein „deutlicher situativer oder thematischer Korrespondenzbezug zwischen ihnen etabliert wird“ (Pfister, 264).

22.3.1. Implizit-figurale Charakterisierung

Die Beschreibung der Stimmqualität im Rahmen der implizit-figuralen Technik benennt Pfister als „IMPLIZITE SPRACHLICHE SELBSTCHARAKTERISIERUNG“¹⁸, worunter er die „drei Aspekte der Stimmqualität, des sprachlichen Verhaltens und der stilistischen Textur“¹⁹ versteht. Die beiden letzten Aspekte fallen in den Bereich der Objektsprache, sie beschäftigen sich beispielsweise mit der Rhetorik des Gesagten. Die implizit-figurale (Stimm-) Charakterisierung hängt eng mit der Erzähltechnik eines Werks zusammen, da sich eine solche Art der stimmlichen Figurendarstellung aus der Gesamtheit aller Stimmangaben ergibt. Somit sind es vor allem die Angaben zur direkten Rede bzw. den Dramenrepliken, die nicht als direkte, auktoriale Charakterisierung zu verstehen sind, sondern die in der Summe eine indirekte Charakterisierung der Figur ermöglichen. Dann ist die Interpretation des Lesers selbst gefragt, da es an ihm ist, die vom Text gegebenen Hinweise zu addieren und daraus Schlüsse über eine Figur zu ziehen.

Beim **Drama** kann die Stimmqualität entweder gar nicht im Text verankert sein, so daß sich Regisseur und Schauspieler selbst auf eine bestimmte Art des Sprechens festlegen können, oder sie erscheint im Nebentext zu einzelnen Repliken, wobei sich die Stimmbeschreibung von Replik zu Replik ändern kann und es sich somit um rein situationelle Stimm-charakterisierungen handelt.²⁰ In **Prosatexten** entsprechen die Stimmangaben in der Metasprache zu den jeweiligen Passagen in direkter Rede den Angaben im Nebentext des Dramas. Auch sie sind situationeller Natur. Durch diese Art der Stimmbeschreibung, die je nach Autor und Text für eine Figur in die Hunderte gehen kann, ist deshalb als implizit zu bezeichnen, da sie nicht als direkte Informationsvergabe im Sinne einer Beschreibung der Figur durch den Erzähler zu verstehen sind. Zwar werden die Stimmen vom Autor festgelegt, doch verbalisiert er nur das was in gesprochener Sprache mit den Worten einhergeht, er übersetzt vom akustischen ins geschriebene Medium. Der Erzähler tritt an diesen Stellen jedoch in den Hintergrund, die metasprachlichen Kommentare werden vom Leser nicht als Erzählerkommentar wahrgenommen.

¹⁸ Pfister, 259. Bei der Unterscheidung zwischen implizit-figuraler und explizit-auktorialer Technik wird das Oppositionspaar „showing“ – „telling“ spürbar. Während bei der ersten Darstellungsart, bezogen auf die Stimme, situationelle Stimmangaben der direkten Rede im Vordergrund stehen, bei denen ein Erzähler kaum spürbar wird (vgl. weiter unten), berichtet ein Erzähler direkt über Aussehen und Stimme einer Figur. Vgl. auch Stanzel, 194: „szenische Darstellung“ vs. „berichtende Erzählung“.

¹⁹ Pfister, 259

²⁰ Es gibt aber auch im Drama Angaben zur habituellen Stimme von Figuren. Shaw und O'Neill sind zwei Vertreter des modernen Dramas, die häufig Gebrauch davon machen. Vgl. dazu weiter unten.

Die Dialogregie durch *verba dicendi* und andere Inquitformeln ist eine Aufgabe des Erzählers, die fast nur funktionellen Charakter hat und die daher vom Leser in der Regel gar nicht als Äußerung einer Erzählerfigur registriert wird.²¹

Das Drama ist dem Prosatext in bezug auf die implizit-figurale Charakterisierung sehr ähnlich, da sich bei beiden der stimmliche Gesamteindruck aus der Addition der einzelnen Stimmbeschreibungen ergibt. Die Stimmangaben im Drama erscheinen in der Regel als Adverbien, woraus sich ebenfalls eine Parallele zum Prosatext ergibt, der für diese Art der Figurencharakterisierung auch häufig auf Verb-Adverb-Verbindungen zurückgreift, oder auf Präpositionalkonstruktionen, wie **with venom**, die den *process* und *manner adverbs* von in ihrer Funktion her sehr ähnlich sind.

22.3.2. Explizit-auktoriale Charakterisierung

Als Gegenstück zur Darstellung der fiktionalen Figur durch eine Reihe von im Text „verstreuten“ StimmDarstellungen steht die **explizit-auktoriale Charakterisierung**. Sie erscheint im Drama als „auktorialer Figurenkommentar“²², häufig bei Autoren, die dem Nebentext eine wichtige Rolle zuordnen und ihn als eigenständigen Teil des Dramas mit „Eigenwert für die Rezeption“²³ ansehen, wie beispielsweise Shaw oder Osborne²⁴. In Analogie dazu steht im Prosatext die explizite Beschreibung der Stimme in narrativen Textpassagen. Eine ausführliche Stimmcharakterisierung kann zwar auch in bezug zur direkten Rede stehen und als metasprachlicher Kommentar die situationelle Stimme beschreiben, aber meist dient diese Art der Darstellung der Beschreibung habitueller Stimmqualitäten einer Figur. Dies zeigt sich auch daran, daß die Beschreibung der Stimme häufig mit der Beschreibung der Äußerlichkeiten einer Figur – oft bei der *initial definition* – einhergeht.

Wie die Korpusbeispiele zeigen, wird in literarischen Prosatexten mitunter ein regelrechter Schönheitskatalog oder zumindest eine Art „optischer Steckbrief“ aufgerollt, an

²¹ Stanzel, *Theorie des Erzählens*, 243

²² Pfister, 262

²³ Pfister, 262

²⁴ Vgl. Pfister, 262. Pfister gibt an dieser Stelle als Textbeispiel Osbornes Nebentext zur Figur des Jimmy in *Look Back in Anger*, in dem „[d]ie Figur [...] in Hinblick auf ihr Aussehen, ihre Bekleidung und ihr charakterliches Requisite beschrieben [wird]“. Optische Informationen werden mit expliziten Charakterhinweisen gepaart. Eine Stimmbeschreibung fehlt hier zwar, da sie jedoch genauso wie das Aussehen Schlüssel zur Figur ist, ist auch sie Teil der Figurencharakterisierung.

den die Stimmbeschreibung in vielen Fällen unmittelbar anschließt oder gar vorausgeht. Daß die Stimme zusammen mit der äußerlichen Erscheinung von Figuren thematisiert wird, spiegelt das offensichtliche Bedürfnis der Menschen/Lesers nach optischer *und* akustischer Information wieder, die die Forschungen der Verhaltensbiologie bestätigen:

Gesicht und Gehör sind die leitenden Sinne des Menschen; dementsprechend spielen visuelle Signale in der zwischenmenschlichen Kommunikation eine große Rolle. Wir sprechen auf körperliche Merkmale eines Mitmenschen an, wir reagieren auf sein Mienenspiel und seine Gestik, beachten sein Auftreten und seine Kleidung.²⁵

Diese Ergänzung von optischer und akustischer Information spiegelt demnach die menschliche Psychologie wieder. Aussehen und Stimme sind tief mit Person und Persönlichkeit verankert. Für literarische Texte stellt sich nun wieder die Aufgabe, diese Informationen zu verbalisieren, um ein lebendiges Bild einer Figur zu schaffen. Im Korpus findet sich das Schema der explizit-auktorialen Darstellung recht häufig. In der Regel treten solche Stimm Darstellungen bei der Erstvorstellung einer Figur auf, so daß dem Leser auf „ökonomische“ Weise die Koordinaten der Figur vermittelt werden. *Initial definition* und explizit-auktoriale Figurencharakterisierung erscheinen in den meisten Fällen parallel.

Während Beispiele zur explizit-auktorialen Figurendarstellung in Prosatexten sehr zahlreich vorhanden sind, sind sie im Drama eine Ausnahme. Dies liegt sicher daran, daß Dramentexte in der Regel nicht als Lesestücke zu verstehen sind, sondern für die Darstellung auf der Bühne konzipiert werden. Aussehen und Stimme sind dann „direkt“ wahrnehmbar. Dabei hängt die Umsetzung natürlich von den einzelnen Schauspielern ab. So ist es möglich, deren Stimmen durch Regieanweisungen je nach Situation laut, hoch, ängstlich, wütend oder ironisch zu gestalten. Es handelt sich im Drama also meist um situationelle Stimmen, die in der Summe natürlich auch ein habituelles Gesamtbild ergeben können – wenn eine Figur zum Beispiel ständig mit gereizter Stimme spricht. Eine habituelle Stimmmarkierung ist aber für das Drama in der Regel nicht angezeigt, da die Ebene des kommentierenden Erzählers fehlt. Eine Ausnahme bildet hier Shaw, der seinen Nebentexten ein unabhängiges Existenzrecht verleiht.²⁶ In den Nebentexten zu seinen Stücken werden Interieurs von Räumen, Charakter und Aussehen von Figuren bis ins kleinste Detail festgelegt. Für einige Figuren legt Shaw auch die Stimmqualität fest. Auch O’Neill greift auf diese Technik zurück.

Das folgende Kapitel wendet sich der Stimm Darstellung vorwiegend der explizit-auktorialen Figurencharakterisierung zu, schließt aber auch implizit-figurale Angaben mit ein,

²⁵ Eibl-Eibesfeldt, *Biologie des menschlichen Verhaltens*, 551

²⁶ Sowohl in den unabhängigen essayistischen *Prefaces* als auch in den Nebentexten der Stücke selber.

wenn sich die Figur nicht allein aus einer *initial definition* in Form des auktorialen Kommentars ergibt, sondern sich auch durch situationelle Stimmangaben offenbart. Von Interesse ist dabei das Zusammenspiel von optischer, akustischer und charakterbezogener Information, die als Koordinatensystem für die Figurenkonzeption fungieren.

22.4. Figurentypik und Stimmtypik

Im folgenden wird nicht zwischen Prosa und Drama unterschieden, da die Patterns, die sich bei der explizit-auktorialen Figurendarstellung ergeben, für beide Genres gleich sind. Es geht hier um das Zusammenspiel von optischer und akustischer Beschreibung einer fiktionalen Figur, aber auch um deren Charaktereigenschaften, die explizit erwähnt werden oder die vom Leser erschlossen werden müssen. Häufig trifft man dabei auf das Repräsentationsmuster der *initial definition*, die sowohl äußere als auch stimmliche Beschreibung umfaßt. Daneben liegt aber auch der Fall vor, daß Stimmbeschreibung und andere figurenbeschreibende Element nicht an der gleichen Textstelle auftreten. Für die Gesamtcharakterisierung ändert sich jedoch nichts, so daß die unterschiedlichen Techniken gleich behandelt werden. Häufig müssen neben der Erstvorstellung der Figur auch weitere Textbelege herangezogen werden, in denen die Stimme durch gleiche oder ähnliche Strukturen charakterisiert wird. Dieser Bereich der lexikalischen Kohäsion spielt bei Figurenentwürfen eine wichtige Rolle. Für die folgenden Ausführungen gilt also, daß sich mehrere Ebenen überlagern, stimmliche, optische und charakterliche Darstellung wird häufig durch Kohäsion bestimmt. Teilweise muß dabei auch auf das stimmliche Verhalten im Dialog eingegangen werden, das ja eigentlich in den Bereich der implizit-figuralen Charakterisierung zuzuordnen ist. Eine strikte Trennung ist auch hier nicht möglich, was zeigt, daß Figuren sowohl durch „spürbare“ Autorenkommentare als auch, indirekter, in der Metasprache der Dialogszenen stimmlich charakterisiert werden.

In den Korpustexten ganz unterschiedlicher Autoren treten immer wieder bestimmte, oft stereotype Figurentypiken auf, die sich sowohl äußerlich und charakterlich als auch stimmlich ähneln. Deshalb erscheinen die Textbeispiele gruppiert – oder als Einzelbelege – unter einem Schlagwort, das versucht den zentralen Kern des Figurentypus zu treffen.²⁷ Eine Grobeineilung erfolgt in Frauen- und Männerfiguren. Auf das Zusammenspiel von *initial*

²⁷ Für eine leserfreundlichere Darstellung wird zudem jeweils der Korpustext und der Figurenname angegeben. Zudem werden für die Handlung zentrale Figuren mit ZF, Nebenfiguren mit NF gekennzeichnet.

definition und weiterer kohäsiver Stimmendarstellung wird gegebenenfalls verwiesen. Figuren, bei denen sich die stimmliche Charakterisierung durch den gesamten Text durchzieht, bei denen also verstärkt lexikalische Kohäsion eingesetzt wird, werden im Anschluß betrachtet.

Das Beispielmateriale für die *initial definition* von Figuren ist als Tabelle angelegt. Die oberste Zeile benennt in Kapitälchen die einzelnen Angaben zu den Ebenen der Akustik, des Visuellen, und teilweise auch des Olfaktorischen, der Kinesik und des Figurencharakters. Dabei ist immer von der obersten horizontalen Zeile zu lesen, auch wenn diese nicht der ersten vertikalen Spalte entspricht. Für jedes beschriebene Merkmal wird eine Spalte gesetzt, teilweise werden auch aus platztechnischen Gründen mehrere Merkmale zusammengefaßt. Der Textverlauf erfolgt so, daß immer parallel von vertikaler zu vertikaler Spalte gelesen wird. Neue Sätze rücken dabei jeweils tiefer. Eine solche Übersicht verdeutlicht das Zusammenspiel von Aussehen und Stimme, die in der realen Welt untrennbar miteinander verbunden sind.

22.4.1. Frauenfiguren

Die Differenzierung von Frauen- und Männerfiguren verdeutlicht, daß die Beschreibung der ersteren in den fiktionalen Texten eine wesentlich stärkere Präsenz aufweist. Die unterschiedliche Handhabung von weiblichen und männlichen Charakteren beschränkt sich aber nicht nur auf die quantitative Ebene, sondern tangiert massiv auch die qualitative. Deutlich wird dies am Detailreichtum, mit dem weibliche Figuren vorwiegend optisch und akustisch dem Leser präsentiert werden, wohingegen die Darstellung männlicher Figuren, gerade im Bereich der Stimmendarstellung, über weniger Präzision verfügen. Allerdings gibt es natürlich Ausnahmen, die meist vom Präsentationsstil des jeweiligen Autors abhängen. Da das Korpusmaterial beschränkt ist, sind solche Aussagen natürlich unter Vorbehalt zu setzen, allerdings scheint sich die generelle Tendenz nicht leugnen.²⁸

²⁸ Eine weiterführende Untersuchung zu Stimmendarstellungen in fiktionalen Texten, die sich dem Thema mehr aus dem Blickwinkel der *gender studies* nähert, könnte hier weitere interessante Aufschlüsse geben.

22.4.1.1. Typ dominante/grobe/„vermännlichte“ Frau

Beim Lesen der Korpustexte fällt auf, daß dominante, grobe oder männlich wirkende Frauen sowohl optisch als auch akustisch normabweichend markiert werden. Ihre Stimmen sind durch stimmbeschreibende Labels oder Sprechverben markiert, die eine erhöhte Lautstärke und/oder tiefe Tonhöhe implizieren, die als unweiblich empfunden werden.

- *The Roman Spring of Mrs. Stone*: Meg Bishop (NF)

Die Figur der Kriegsberichterstatlerin²⁹ Meg Bishop in Williams Kurzroman *The Roman Spring of Mrs. Stone* wird durch ihr „alert, military bearing“ eine strenge, militärische Haltung zugeordnet. Die Stimmqualitäten **booming** und **incisive** werden dabei mit dem Umfeld des Militärs assoziiert, da die in ihnen enthaltenen zentralen Parameter [loud], [deep] und [sharp] zur Formulierung von Befehlen eingesetzt werden. Hier wirken weniger Stereotype als vielmehr das akustische Erfahrungswissen des Lesers. Die Figur hat diese „männliche“ Stimmqualität und Haltung über die Jahre als ihre habituelle angenommen („Ten years of association with braß hats and political bigwigs [...]“, wobei ihre weiblichen Züge – „any lingering traits of effimacy“ – komplett aus ihrer Persönlichkeit verschwunden sind. Durch die Wahl sehr femininer Kleider, einem „queenly mink coat [...] pearls ad the taffeta dinner gown underneath“, entsteht ein Bruch in der Figur. Die Inkongruenz mit ihrer männlichen Art führt zu einer „rather shockingly transvestite appearance“. Zur femininen Kleidung erwartet die gesellschaftliche Norm feminines Verhalten und eine ebenso feminine Stimme, die zur Zeit der Romanhandlung, den 40er Jahren des 22. Jahrhunderts, wohl durch Parameter wie [high] und [melodious] bestimmt war.

Es ist erstaunlich, wie viel Informationen dem Leser in dem recht kurzen Textausschnitt an die Hand gegeben wird. Trotz der Ausführlichkeit der optischen, akustischen und charakterlichen Hinweise, entwirft Williams nur einen *flat character*, der als einer von Mrs. Stones entfernten Bekannten keine plotrelevante Funktion einnimmt. Die Darstellungsart der *initial definition* bzw. explizit-auktorialen Figurencharakterisierung dient dazu, Figurenparameter in ökonomischer Weise abzustecken, um so den Leser eine scheinwerferartige Persönlichkeitsskizze an die Hand zu geben. Handelt es sich dabei um zentrale Figuren bietet

²⁹ Hier liegt schon ein Hinweis auf die „Frau im Männerberuf“, der im Leser Assoziationen wie Furchtlosigkeit, Zähigkeit und Härte auslösen dürfte.

das initiale Koordinatensystem eine Informationsbasis anhand derer der Leser Verhalten und Entwicklung der Figur abgleichen und überprüfen kann. Insofern ist die Erstvorstellung der Figur immer ein figurenwertendes Instrument, mit dem der Autor das Leserurteil lenken und manipulieren kann.

	KLEIDUNG	STIMME	KÖRPER/HALTUNG
<p>Meg Bishop was a woman-journalist who had written a series of books under the basic title of <i>Meg Sees</i>, all dealing with cataclysmic events in the modern world and ranging historically from the civil war in Spain to the present guerrilla fighting in Greece. Ten years of association with brass hats and political bigwigs had effaced any lingering traits of effeminacy in her voice and manner.</p>	<p>Unfortunately she did not choose to wear the tailored clothes that would be congruous with her</p> <p>The queenly mink coat that she wore, the pearls and the taffeta dinner gown underneath, gave her a rather shockingly transvestite appearance, almost as though the burly commander of a gunboat had presented himself in the disguise of a wealthy clubwoman. Certainly there was no softness in her of that kind of which Mrs. Stone had felt a need. (MRSSTONE 10)</p>	<p>booming incisive voice</p>	<p>and her alert, military bearing.</p>

- *Saturday Night and Sunday Morning*: army woman (NF)

In dieselbe Kategorie fällt auch ein Beispiel aus *Saturday Night and Sunday Morning*, bei dem ebenfalls eine Verbindung zum Militär besteht. Die folgenden Textausschnitte zeigen, daß Stimme nicht automatisch mit dem Aussehen in der *initial definition* erscheinen muß, sondern später im Text auftreten kann. Die ausführliche optische Darstellung der „army woman“, die, nachdem ein Betrunkener die Scheibe zu einem Bestattungsinstitut mit seinem Bierkrug eingeschlagen hat, die Polizei informiert und das Geschehen bis zu deren Eintreffen unter Kontrolle hält, erfolgt in SNSM 164/65. Wie bei Meg Bishop handelt es sich um eine für den Hauptplot des Romans unerhebliche Figur, die jedoch mit großer Präzision dargestellt wird.

KLEIDUNG/VERHALTEN	ALTER/KÖRPER	GESICHT	CHARAKTER
<p>“He did <i>that</i>,” the woman in khaki told him, pointing at the wrecked window like a museum guide showing off her prize exhibit.</p>	<p>she was a woman of about thirty-five, her prominent bosom emphasized by highly polished buttons.</p>	<p>Arthur noticed her thin lips, high cheekbones, eyes that did not open very wide, a low forehead, and hair that just curled out of the back of her peaked cap and rested on her shaved neck.</p>	<p>Weighing her up, he wondered of she had ever been loved. He doubted it. she was the sort of woman who would spit in a man’s eye if he tried to be nice to her, though at the same time he supposed her to be the sort who wanted most of all in the world to be loved. Only you could tell by her face that she would kick you if you tried. Old Rat Face, he said to himself, that’s what she is. Potatoes and Horsemeat. (SNSM 164/65)</p>

Dem Leser wird durch das Bewußtsein der Hauptfigur Arthur ein negatives Bild der Frau dargelegt. Die Wertung, insbesondere Arthurs Spekulationen über den Charakter der Frau – „sort of woman who would spit in a man’s eye [...] the sort who wanted most of all in the world to be loved“ – ist also figurensubjektiv zu verstehen.

Die situationellen Stimmbeschreibungen SNSM 168 und 169 bedienen das Stereotyp, das sich sowohl durch die Gesichtszüge als auch durch die Mutmaßungen über den Charakter der Figur ergibt. Abgesehen davon, daß sich die „army woman“ objektsprachlich nur in Befehlen (in SNSM 168 als indirekte Redewiedergabe) äußert, sind alle Stimmangaben – **loud, barked** und **roared** – negativ konnotiert. Sie indizieren direkt oder indirekt hohe Lautstärke und herrisches Verhalten. Der Tiervergleich **barked** hat hier wie alle solchen Vergleichsbeziehungen eine entmenschlichende Wirkung, und auch in **roared** steckt die Assoziation zum Brüllen eines Tieres. Der Befehlston der Stimme spiegelt ihre Verbindung zum Militär wieder, auf die auch Kleidung („in khaki“, „highly polished buttons“ und „peaked cap“) und Haarschnitt („shaved neck“) verweisen. Die Parallele zur **booming incisive voice** in MRSSTONE 10, bei der **booming** eine erhöhte Lautstärke impliziert, ist durchaus erkennbar.

In a	loud	voice	the woman in khaki	told them to leave the questions for the police as though her only function on earth was to live until they came.	SNSM 168
------	-------------	-------	--------------------	---	----------

“Don’t put ideas into his head,”	the army woman	barked.	SNSM 169
“Stay where you are!”	Rat Face	roared.	SNSM 169

Zudem wird die Analogie von akustischem und optischen Eindruck ausgebaut. Die unerbittliche Strenge und die Autorität der Stimme finden ihre Entsprechung in den Gesichtszügen der Frau, den „thin lips, high cheekbones, eyes that did not open wide, a low forehead [...] shaved neck“. Insbesondere die dünnen Lippen und die verengten Augen stehen symbolisch für eine unsympathische, verhärtete und haßerfüllten Person, bei der typische weibliche Attribute nicht erkennbar sind.

- *Alias Grace*: Dora (NF)

Parallelen zu der Figur aus SNSM zeigt das Dienstmädchen Dora in Atwoods *Alias Grace*. Auch wenn hier keine Assoziation auf ein militärisches Umfeld besteht, sind sich die Charakterzeichnungen dennoch sehr ähnlich. Obwohl es sich auch bei ihr um eine Nebenfigur handelt, wird sie optisch detailliert beschrieben. Das mürrische, latent aggressive Verhalten wird – wie in *Saturday Night and Sunday Morning* – durch das Bewußtsein einer Figur, Dr. Jordan, vermittelt. Das degradierende Gedankenspiel, in dem sich Dr. Simon Jordan Dora als Prostituierte vorstellt, zeigt seine tiefe Antipathie. Die Gesichtszüge der Figur bestimmen auch hier den Charakter, die herabgezogenen Mundwinkel („small downturned mouth“) und die zusammengewachsenen Augenbrauen („large black eye-brows meet over her nose“) sind typische Kennzeichen von Verkniffenheit, die auch in der realen Welt Ablehnung hervorrufen. Zudem wird durch „stout“, „pudding-faced“, „hefty“ und der wenig schmeichelhaften Beschreibung der Oberschenkel „which Simon envision as greyish, like boiled sausages, and stubbled like a singed turkey; and enormous, each one as large as a piglet“, ein unattraktives Körperbild entworfen.

KÖRPER/GESICHT	KÖRPER
<p>Dora is stout and pudding-faced, with a small downturned mouth like a disappointed baby. Her large black eye-brows meet over her nose, giving her a permanent scowl that expresses a sense of disapproving outrage.</p>	<p>It's obvious that she detests being a maid-of-all-work; he wonders if there is anything she might prefer. He has tried imagining her as a prostitute – he often plays this private mental game with various women he encounters – but he can't picture any man actually paying for her services. It would be like playing to be run over by a wagon, and would be, like that experience, a distinct threat to health. Dora is a hefty creature, and could snap a man's spine in two with her thighs, which Simon envisions as greyish, like boiled sausages, and stubbled like a singed turkey; and enormous, each one as large as a piglet.</p>

Die Stimmbeschreibung erfolgt wie bei den Beispielen SNSM 168 und 169 durch Einfachmarkierungen der direkten Rede mit den Sprechverben **bellow** und **bawl**, die wie **barked** und **roared** Tierstimmen benennen und deren Übertragung auf menschliche Stimmen wie in den obigen Beispielen zu werten ist. Auch die Verben „plumping down“, „stumps out“, „bumps down“ und „bangs shut“ vermitteln ein akustisches Bild vom Auftritt der Figur und stehen für ihre Grobschlächtigkeit und Mürrisckheit, die schon in den Gesichtszügen und der Körperstatur verankert sind. Der Vorgang des Essenbringens, auf den beide Textausschnitte Bezug nehmen, läuft in identischer Form ab. Die Rekurrenz der Sprechverben – **bellow** und **bawl** sind als Quasi-Synonyme zu werten – und der Lautverben ist von der Autorin bewußt eingesetzt, um diesem aus nur wenigen Merkmalen bestehenden *flat character* dennoch eine gewisse Präsenz in der Vorstellung des Lesers zuzugestehen.

After plumping down his tray, she	bellows,	‘Here’s your food,’ as if calling a hog ; then she stumps out, closing the door behind her just one note short of a slam.	AG 66
‘Here’s your food,’	bawls	Dora. The tray bumps down ; she marches out, and the door bangs shut behind her.	AG 69

- Weitere Figuren

Ähnliche Frauenfiguren mit groben, männlichen Zügen finden sich mit Staika in *Looking for Mr. Green*³⁰ und der Figur der Tochter in *God is Not a Fish Inspector*, deren Grobschlächtigkeit und Ruppigkeit („tall and big boned“, „square, pugnacious face“) vor allem in der tiefen Stimmlage der **low, intense voice** ihre Spiegelung findet.³¹

STIMME	KÖRPER	GESICHT	KLEIDUNG/VERHALTEN
‘God will punish you,’ she promised in a low, intense voice. (GNFI 267)	She was tall and big boned	with the square, pugnacious face of a bulldog. [...] When she was angry with him, she always stood rigid and white lipped, her hands clenched at her sides.	[...] She was aggressive and overbearing, but he knew her too well to be impressed. Behind her forcefulness, there was always that trace of self-pity nurtured in plain woman who go unmarried until they think they have been passed by.“ (GNFI 267).

³⁰ Vgl. dazu das Beispiel unter **mannish** im Kapitel Sprecherlabels.

³¹ Vgl. auch die Ausführungen zum Vergleich **as if he was a child** (GNFI 273) im Kapitel „Metaphern und Vergleiche“

22.4.1.2. Körperstatur/Körperfülle und Stimme

Eine weitere Auffälligkeit des Korpus ist das Zusammenspiel von Körperstatur – meist Körperfülle – und Stimmbeschreibungen, die die Klanglabels **booming** und **hoarse** einsetzt. Da dieses Pattern immer wieder aufritt, ein Zusammenhang zwischen dem akustischen und optischen Parameter in der Realität aber nicht vorhanden ist³², muß man davon ausgehen, daß die Literatur stereotype Vorstellungen verarbeitet.

- *Possession*: Leonora Stern (NF)

Eine Parallele zu MRSSTONE 10 zeigt das folgende Beispiel. Allerdings ist die weibliche Figur hier nicht wie oben „vermännlicht“, sondern steht ganz im Gegenteil für das „Urweibliche“. In Byatts *Possession* fällt die Figur Leonora Stern vor allem durch ihre Körperstatur und ihre Körperfülle auf. Dabei stehen „expansive presence“ und „majestically large woman“ (POSS 310) zusammenfassend für die beeindruckende Erscheinung der Figur. Die Reaktion der weiblichen Hauptfigur Maud auf diese Figur ist denn auch widersprüchlich mit „always afraid [...], then always extraordinarily pleased“ gekennzeichnet. Somit strahlt die Figur Respekt aus, genießt aber auch große Sympathie. Alles an Leonora Stern ist aufgrund der Überdimensionierung auffällig und beeindruckend. In der sehr detaillierten Figurendarstellung fallen die körperbeschreibenden Dimensionaladjektive in „large warm arms“, „majestically large woman“ und „thick black waving hair [...]“ auf. Die Körpermerkmale „imposing nose“ und „full mouth, with a hint of Africa in the lips“ beinhalten implizite Dimensionangaben. Auch die „necklaces of amber lumps and varied egg-shapes“ verweisen auf eine Überdimensionierung, auch wenn hier durch „barbaric“ ein ironischer Erzählerkommentar anklingt, der Leonora einer allzu forcierten, leicht geschmacklosen Selbststilisierung überführt. Der auffälligen Erscheinung angepaßt sind auch die Farben „orange“, „gold“, „olive“, „black“, indirekt auch „amber“, das für einen warmen

³² Die Anatomie des Kehlkopfes, des Vokaltrakts und der Sprechwerkzeuge, und vor allem die Länge und Beschaffenheit der Stimmbänder, bestimmen den individuellen Stimmklang. Die Vorstellung, daß die körperliche Beschaffenheit die Stimme beeinflusst, kann nicht ohne Einschränkung aufrechterhalten werden. Es mag zwar Tendenzen geben, wie sie z.B. im Sängerberuf anzutreffen sind (vgl. Habermann, 111f.: „Tenöre sind in Mitteleuropa überwiegend unter 1,75 m groß, dabei oft mit hellen Haaren und hellen Augen [...]. Bassisten sind selten kleiner als 1,70 m und meist größer als 1,80 m, dabei dann auffällig schlank; oft besitzen sie eine dunkle Haar- und Augenfarbe. [...] Sopranistinnen sind häufig unter 1,70 m groß; auch sie sind meist blond, dabei im ganzen zierlicher als die Altistinnen mit entsprechender Stimmkraft, die dann oft auch schwarzhaarig sind.“), doch sind „körperabhängige“ Stimmen in fiktionalen Texten doch eher durch Klischeevorstellungen bedingt.

Gold- oder Honigton steht, und „yellow“ (POSS 310). Die Haut- und Augenfarbe – oliv und schwarz – suggerieren dem Leser das Bild eines südländischen Typs, der der Figur fast etwas Wildes verleiht, das auch durch das wallende Haar und dem Duft nach „musky perfume“ (POSS 310) unterstrichen wird. Nicht umsonst wird Leonora an zwei Stellen durch „barbaric“ bewertet (POSS 310 und 401). Damit wird über das Aussehen auf Leonoras Charakter verweisen. Die Farben der Kleidung sind strahlende, warme Naturtöne, die die Auffälligkeit der Person noch unterstreichen und ebenfalls als Symbol ihres selbstsicheren Charakters zu lesen sind.

So beeindruckend wie die Figur an sich, ist auch ihre Stimme, die durch **boomed** beschrieben wird, also auch überdurchschnittlich [loud] und [deep] und zudem [resonant] ist. Das Label wird normalerweise mit einer Männerstimme assoziiert, die stimmliche Normabweichung geht aber Hand in Hand mit der optischen Auffälligkeit. Die akustischen Parameter lassen zudem das Bild einer energiegeladenen Person aufkommen, die Leonora auch über andere Signale zum Ausdruck bringt. Die sorgfältige Figurencreation trägt der Tatsache Rechnung, daß in der realen Welt verschiedene Wahrnehmungsebenen untrennbar miteinander verwoben sind. Der Fokus liegt hier zwar auf optischen Reizen, doch auch der olfaktorische Bereich wird durch die Beschreibung von Leonoras Parfum abgedeckt. Der akustische Bereich wird denn anderen Sinnesbereichen vorangestellt, die Figur kündigt ihren Auftritt durch ihre Stimme an. Dabei kann **boomed** wie ein kataphorischer Verweis auf die Gesamtfigur gelesen werden.

	STIMME	KÖRPER/DUFT
Steps sounded in a rush behind the partitions.	A voice boomed . ‘Surprise, surprise.’	Maud, half-risen from her chair, was enveloped in large warm arms , in musky perfume , in soft spreading breasts . (POSS 310)

WIRKUNG	KÖRPER/KLEIDUNG	GESICHT	HAARE	SCHMUCK
Maud, who was always afraid of the arrival of Leonora, was then always extraordinarily pleased , at least at first, to see her. Her friend’s expansive presence more than filled the small Resource Centre.	Leonora was a majestically large woman , in all directions. She dressed up to her size, and was clothed in a full skirt and long shirt-like lose jacket , all covered with orange and gold sunbursts of flowers .	She had an olive skin , with a polished sheen on it, an imposing nose , a full mouth , with a hint of Africa in the lips ,	and a mass of thick black, waving hair , worn shoulder-length and alive with natural oils – the sort of hair that would clump and gather in the hands, not fly apart.	She wore several barbaric, but obviously costly, necklaces of amber lumps and varied egg-shapes . Round her head was a yellow silk bandeau , a half-tribute to the Indian bands of her hippy days at the end of the Sixties. (POSS 310)

Die beiden obigen Textauszüge folgen fast unmittelbar aufeinander und konstituieren die Erstvorstellung der Figur. Auf Leonoras Erscheinung wird nochmals später im Roman Bezug genommen. Hier wird das optische, olfaktorische und charakterliche Bild, das der Leser schon in POSS 310 von der Figur erhalten hat, verstärkt. Auch hier sind es kräftige Farben – „scarlet“ und „rainbow-coloured“ –, die ihre Kleidung bestimmen. Auf den sie umgebenden Glanz, der in POSS 310 durch die Farben erzielt wird, verweisen hier die „suns and stars of gold“, sowie „resplendent“ und „shone“. POSS 401/02 verweist nochmals auf Haare und Parfum der Figur, so daß hier lexikalische Kohäsion vorliegt. Die emphatische Wiederholung dürfte die optische Präsenz der Figur in der Leservorstellung verstärken. Auf Leonoras Körperbewegung und ihr ungestümes Auftreten, das sich zum einen aus der Körperfülle, zum anderen aber hauptsächlich aufgrund ihres Charakters ergibt, spielt „plumped down beside him, her thigh touching his, and took his copy of Ash from him, without asking“. Auch die Reaktion Blackadders, die mit „apprehensive“ markiert ist, bestätigt die Wirkung Leonoras, die schon in POSS 310 in Mauds anfänglicher Empfindung „afraid“ anklingt. Zwar wird in dieser Wiederaufnahme der Figurendarstellung die stimmliche Ebene ausgeklammert, doch dürfte die initiale Stimmdarstellung im Bewußtsein des Lesers weiter wirken und zum Gesamtbild der Figur beitragen.

KLEIDUNG/HAAARE/DUFT	KÖRPERBEWEGUNG/VERHALTEN
<p>Leonora was resplendent and barbaric in a scarlet silk shirt and trousers, faintly Oriental, faintly Peruvian, with woven rainbow-coloured borders. Her black hair flowed on her shoulders, her wrists and ears and visible bosom were hung with suns and stars of gold. She shone in the small space by the water-cooler and emitted pulses of florid and musky scent. [...]</p>	<p>Left alone with Leonora, Blackadder was apprehensive. Leonora plumped down beside him, her thigh touching his, and took his copy of Ash from him, without asking. (POSS 401/02)</p>

- *Cat on a Hot Tin Roof*: Big Mama (ZF)

Ein Dramenautor, der seine Figuren in langen Nebentextpassagen³³ vorstellt, ist Tennessee Williams. Die Figur der Big Mama in *Cat on a Hot Tin Roof* wird zwar nicht mit einer expliziten Stimmbeschreibung eingeführt, dennoch lohnt sich ein Blick auf die Einführung der Figur, die deutliche Parallelen zu Leonora Stern aus *Possession* aufweist. Die *initial definition* in COHTR 44 enthält Informationen zu Kurzatmigkeit, Körperbau, Alter, Gewicht und Kleidung der Figur, wobei die Vergleich mit einem „old bulldog“ und einem „Japanese wrestler“ auf die extreme Körperfülle, aber auch auf den ungestümen, dominanten Charakter der Figur anspielen, der bei Leonora Stern allerdings wesentlich versteckter präsentiert wird. Bevor Big Mama zu sprechen beginnt, hat sich der Leser ein Bild über das Aussehen und den Charakter der Frau gemacht: Die Idee einer resoluten und dominanten Clanchefin, die aber auch positiv durch „sincere“ gewertet wird, kristallisiert sich heraus.

Auch Williams geht auf die Kleidung und den Schmuck der Figur ein. Das „black or silver lace dress“ dürfte wohl eher zu einer jungen, zierlichen Frau passen, als zu der „short, stout woman“ ihres Alter. In dem überladenen Schmuck der Figur, der ironisch mit „at least half a million in fleshy gems“ markiert wird, findet sich eine erstaunliche Parallele zu *Possession*.

Die Stimme entspricht auch in diesem Korpustext dem äußeren Erscheinungsbild und dem angedeuteten Charakter der Figur. Die Regieanweisung zu Big Mamas erstem Turn, ***loudly, startling Margaret***, bestätigt das Stereotyp, daß Körperfülle und resoluter Charakter gleichzeitig eine laute Stimme nach sich zieht. Auch ihr zweiter Turn, indem sie, nach der Abwehr von Margarets Argument, ***without a pause*** weiterspricht, zeigt ihren resoluten Charakter, hinter dem aber keine Gehässigkeit steht.

³³ Die Regieanweisungen des Dramas werden hier nicht anders behandelt als die narrativen Erzählpasagen, in denen Figuren in Prosatexten beschrieben werden. Von ihrer Funktion her gibt es dabei nämlich keinen Unterschied zwischen den beiden Genres. Zwar dienen die Nebentexte als „Anleitung“ für die Auswahl des richtigen Schauspielertyps und für Kostüm- und Maskenbildner, doch erfüllen sie beim Lesen ebenso wie der Prosatext den Zweck, dem Leser optische, akustische und charakterliche Koordinaten für ein geistiges Bild der Figur zu liefern.

(Big Mama appears through the opposite gallery doors behind Margaret, huffing and puffing like an old bulldog . She is a short, stout woman ; her sixty years and 170 pounds have left her somewhat breathless most of the time; she's always tensed like a boxer, or rather, a Japanese wrestler . Her "family" was maybe a little superior to Big Daddy's, but not too much. She wears a black or silver lace dress and at least half a million in flashy gems . She is very sincere .) BIG MAMA.	(loudly, startling Margaret).	Here – I come through Gooper's and Mae's gall'ry door. Where's Brick? <i>Brick</i> – Hurry on out of there, son, I just have a second and want to give you the news about Big Daddy. – I hate locked doors in a house. ...	COHTR 44
MARGARET.	(with affected lightness).	I've noticed you do, Big Mama, but people have got to have <i>some</i> moments of privacy, don't they?	ibid.
BIG MAMA. No, ma'am, not in <i>my</i> house.	(Without pause .)	Wacha took off you' dress faw? I thought that little lace dress was so sweet on yuh, honey.	ibid.

Verfolgt man die stimmliche Darstellung der Big Mama weiter, so stößt man im zweiten Akt auf weitere Figurenbeschreibungen³⁴, die diesmal jedoch eine explizite Stimmbeschreibung beinhalten. Auch hier wirken Kleidung und Schmuck unpassend und überladen. Alles an Big Mama – die ja einen *telling name* trägt – erscheint überdimensioniert und geschmacklosprotzig. Dazu gehören die „large irregular patterns [...] massive animal [...] great diamonds and many pearls [...] ihrer Kleidung in COHTR 71. Auch hier greift das Stimmstereotyp, denn ihre Stimme und ihr Lachen gliedert sich in die Parameter „groß“ und „gewaltig“ ein. Dies belegt die semantische Tiefenstruktur von *riotous* („noisy, exciting, and enjoyable in an uncontrolled way“ ALD), das man in Zusammenhang mit *voice* im Deutschen wohl als „laut, wild und ungezähmt“ wiedergeben kann, worin zudem ein Verweis auf den energischen Charakter liegt. Im Mittelpunkt steht bei *riotous voice* der Effekt auf die Zuhörer, der wie Big Mamas Kleidung und ihre Gesamterscheinung die anderen Personen nahezu „erschlägt“. Analog zu Leonoras Stimme in *Possession* tritt ihr *booming laugh* hinzu. Der Hinweis, daß Stimme und Lachen „dominated the room since she entered“ bestätigt natürlich das Charakterbild. Auch die unmittelbar folgende Regieanweisung *still louder* thematisiert wieder die Stimmlautstärke, in der wiederum ihre Dominanz, ihre Autorität und ihre ruppiges Auftreten zum Vorschein kommt. Das Verhältnis von optischer und akustischer Repräsentation ist hier ausgeglichener.

³⁴ Wie bei *Possession* werden die in der Erstvorstellung der Figur gegebenen Koordinaten an späterer Stelle wieder aufgegriffen. Dies zeigt, daß Autoren ihre Figuren konsequent ausgestalten und dem Leser immer wieder Reize bieten, die das Bild auch über einen längeren Text aufrechterhalten. Kohäsion ist also ein zentrales Mittel der Figurendarstellung, denn so kann sich der Leser aus immer wieder auftretenden mosaikartigen Parametern seine Idee einer Figur formen.

(<i>Big Mama has on a black and white figured chiffon. The large irregular patterns, like the markings of some massive animal, the luster of her great diamonds and many pearls, the brilliants set in the silver frames of her glasses, her</i>	<i>riotous voice,</i>	<i>booming laugh,</i>	<i>have dominated the room since she entered. [...]</i>	COHTR 71
BIG MAMA	(<i>still louder</i>).		Preacher, Preacher, hey, Preach! Give me you' hand an' help me up from this chair!	

Sowohl habituell als auch situationell ist das primäre Merkmal der Stimme die über dem Durchschnitt liegende Lautstärke. Im fortlaufenden Text wird sie immer wieder mit Regieanweisungen ausgestattet, die darauf Bezug nehmen: z.B. (*Sudden and loud in the hush*, 74 und *Big Mama's vocie rises, carrying down the hall*, 98). Ein Hinweis auf eine Veränderung der Tonhöhe zeigt sich in COHTR 137, wo die Stimme nicht nur [loud], sondern auch *high-pitched* die anderen Sprecher übertönt. Das Label *breathless* bezieht sich dabei auf die in der Erstvorstellung beschriebene Kurzatmigkeit der Figur.³⁵

BIG MAMA (<i>her</i>	<i>breathless</i>	<i>voice</i>	<i>rising high-pitched above the others.</i>)	COHTR 137
-----------------------	-------------------	--------------	--	--------------

- *The World According to Garp*: Roberta Muldoon (NF)

Daß eine imposante Körperstatur und eine entsprechendes Auftreten von weiblichen Figuren offensichtlich zu einem Stimmstereotyp **booming** führt, zeigen die Beispiele aus *The World According to Garp*, die schon unter dem entsprechenden Klanglabel besprochen wurden. Hier soll noch die optische Beschreibung, die der akustischen um einige hundert Seiten vorausgeht für das Gesamtbild herangezogen werden. Zwar ist die Figur nicht so detailliert ausgestaltet wie die der Leonora Stern in *Possession* oder der Big Mama in *Cat on a Hot Tin Roof*, doch reicht schon der Hinweis auf die Körpergröße, die Transsexualität und die Vergangenheit als

³⁵ Hier ist allerdings stimmtechnisch zu bemerken, daß fehlender Atemdruck eigentlich nicht zu einer überdurchschnittlich lauten und hohen Stimmgebung führen kann. Da es jedoch nicht um eine genaue Wiedergabe der akustischen Stimmerkmale geht, sondern die Labels immer auf den zugrundeliegenden Figurencharakter verweisen, lassen Autoren die Frage nach physiologisch machbaren oder unwahrscheinlichen Stimmen häufig außer acht. Dies zeigt, daß das *signifiant* sein *signifié* nicht auf der phonetischen Ebene, sondern auf der paralinguistischen Ebene findet.

American Football-Spieler – mit denen natürlich weitere Stereotype verbunden sind –, und das Körpergewicht der Sprecherin aus, im Leser das Bild einer durch Körperstatur beeindruckenden Figur zu wecken.

KÖRPERGRÖßE		KÖRPERGEWICHT	
Jenny's newest colleague was a six-foot-four	transsexual named Roberta Muldoon. Formerly Robert Muldoon, a standout tight end for the Philadelphia Eagles,	Robert's weight had dropped from 235 to 180 since her successful sex-change operation.	The doses of estrogen had cut into her once-massive strength and some of her endurance. (GARP 219)

Passend zum optischen Bild wird das akustische Bild durch die Beschreibung der Sprechstimme und des Figurenlachens dargestellt. Hier arbeitet der Text mit lexikalischer Kohäsion, denn die nominale Variante **boomer** bezieht sich auf das adjektivische **booming**. Interessant ist die Parallele von GARP 555 und POSS 310/402, denn **frightening boomer** benennt die gleiche Wirkung, die die Gesamterscheinung von Leonora Stern auslöst, und die dort mit „afraid“ und „apprehensive“ markiert ist.

Ellen took to giving poetry readings with Roberta Muldoon, who had a	huge	booming	voice.	GARP 549
Roberta laughed her	frightening	boomer	of a laugh.	GARP 555

Für den Zusammenhang von Körperstatur und Stimme läßt sich für die besprochenen Figuren also festhalten, daß Körpergewicht und Größe, aber auch Charaktermerkmale wie Selbstsicherheit und Dominanz ihre akustische Entsprechung in einer tiefen, lauten und dröhnenden Stimme findet. Dabei ist **booming** nicht wirklich negativ besetzt, sondern unterstreicht die imposante, respektauslösende Wirkung, die bereits vom Äußeren der Figur ausgeht. Interessant ist, daß **booming** typischerweise mit Männerstimmen auftritt, die von Natur aus tiefer sind und damit ein zentrales Merkmal der Stimmqualität erfüllen. Die Frauenfiguren, die durch dieses Label charakterisiert werden, sind Männern hinsichtlich ihres Verhaltens sehr ähnlich. Das männliche Dominanzstereotyp tritt bei ihnen deutlich hervor.³⁶ Die Figuren in *The Roman Spring of Mrs Stone* und *Saturday Night and Sunday Morning* scheinen ihre Weiblichkeit sogar komplett abgelegt zu haben.

³⁶ Vgl. zu männlicher Dominanz und **deep** bzw. **resonant voice**, die ja **booming** nahe kommt, auch die Stimmangaben zur Figur Mustapha Mond aus *Brave New World* unter **deep** im Kapitel „Einfach- und Mehrfachmarkierung mit Grundparameter“.

Neben der Parallele von Körperfülle und **booming voice**, liefert das Korpus auch Beispiele für eine Parallele von Körperfülle und **hoarse voice** bzw. **coarse voice**.

- *The Lotus*: Lotus Heath (ZF)

In LOTUS 90/91 wird die Figur dem Leser zunächst nur auf der akustischen Ebene durch die Stimmbeschreibung zugänglich. Die **hoarse voice**, also eine Stimmqualität mit deutlich hörbarer Reibung, weckt bestimmte Vorstellungen über den Stimmproduzenten – besonders wenn es sich um eine Frau handelt. Assoziationen wie Alkohol, Rauchen, Verruchtheit etc. liegen nicht fern. Dabei handelt es sich bei einer habituellen rauhen Stimme, d.h. wenn die Qualität nicht als Zeichen emotionaler Erregung zu werten ist, entweder um Zeichen von „organische[r] Schäden“ oder sie ist „Anzeichen für psychische Störungen“³⁷. Für die Figur Lotus liegt letzterer Fall vor, was sich auch in der zweiten Stimmarkierung **monotonous singing voice** zeigt, vor allem aber daran, daß sich aus diesen Parametern schließen läßt, daß die Figur Selbstgespräche führt, die ja Zeichen von psychischen Veränderungen sein können.³⁸ Dieser stimmliche Eindruck wird durch das Aussehen der Figur untermauert. Der Versuch, sich durch Make-up zu verschönern hat den gegenteiligen Effekt, das Adverb „unskilfully“ und ihr Kleid, das „grey with powder“ ist, sind Zeichen der Hilflosigkeit der Figur. Die Farbe Rot – „the finger nails varnished bright red“ und „rouged her mouth“ – die im Kontrast zu „very pale“ der Gesichtsbeschreibung steht, gibt der Figur etwas Geschmackloses, fast Anstößiges. Der mißglückte Schminkversuch verstärkt den Eindruck, daß die Figur sich anzupassen versucht, ihr dies aber nicht gelingt und sie in ihrer Isolation haften bleibt.

Neben der anzunehmenden psychischen Normabweichung, fallen im Textbeispiel die Körperbeschreibungen „short and stout“ und „plump arms“ auf. Hier ist nicht klar, ob ein Zusammenhang zwischen dem Körperbau und der Stimmqualität besteht oder ob die **hoarse voice** lediglich Zeichen einer physischen Störung ist.

³⁷ Eckert/Laver, 84

³⁸ Die Abweichung von der Norm zeigt sich auch in der Stimmbeschreibung LOTUS 93, mit der Lotus ihre selbstverfaßte Lyrik vorträgt.: „Then she clasped her hands loosely behind her back and announced in a **high, artificial voice**, ‘The Convict’s Mother.’“, mit der Lotus ihre selbstverfaßte Lyrik vorträgt.

STIMME	ALTER	KÖRPER	GESICHT	KLEIDUNG
'Good evening,' Lotus said in a hoarse voice [...].	She was a middle-aged woman	short and stout. Her plump arms were bare, the finger nails varnished bright red.	She had rouged her mouth unskillfully to match her nails , but her face was very pale.	The front of her black dress was grey with powder. (LOTUS 90)
[...] her monotonous, sing-song voice, the voice of a woman who often talked to herself (LOTUS 91)				

- *Brave New World: Savage squaw* (NF)

Ähnlich gestaltet ist die Vorstellung einer der Bewohnerinnen der *Savage Reservations*, in denen Menschen im Gegensatz zur klinisch reinen Lebensweise und der perfekt durchstrukturierten Gesellschaftsstruktur in *Brave New World*, in erbärmlichen Verhältnissen leben. Die Parallelität der Beispiele läßt die Vermutung aufkommen, daß Körperstatur und **hoarse voice** eine stereotype Verbindung eingehen. Allerdings scheint hier auch der Alkoholkonsum, der durch „positively stank of alcohol“ angedeutet wird, auf die Stimmqualität zu wirken.

Auch diese Figur wird zunächst durch ihre Stimme vorgestellt, die ebenfalls über die Qualität **hoarse** – wenn auch durch den Downtoner *rather* abgeschwächt – verfügt. Eine Parallele zu LOTUS 90/91 zeigt sich auch darin, daß beide Frauen als „stout“ beschrieben werden. Allerdings ist die optische Beschreibung in BNW 107 wesentlich detaillierter. Auf den Körperbau und das Gesicht verweisen eine Reihe weiterer Details. Die Verwahrlosung der Figur, die bei Lotus nur angedeutet wird, wird anhand der Zähne und der Kleidung ausgearbeitet. Beide Figuren erscheinen durch ihr wenig attraktives, ja sogar häßliches Aussehen verwirrend und abstoßend, wobei man in BNW 107 darauf achten muß, daß es sich hier um einen ironischen Kommentar handelt, mit dem der Autor die Wahrnehmung der Figur Lenina – ein Prototyp der nicht alternden Frau, die die Lebensweise der utopischen Gesellschaft völlig verinnerlicht hat, – karikiert. Die Folgen des normalen Alterungsprozesses bzw. des körperlichen Verfalls aufgrund von Alkoholkonsum und Krankheit sind in der *Brave New World* nicht existent. Deshalb reagiert Lenina auf das Gesicht mit den „lines in her face, the flabbiness, the wrinkles“, die „sagging cheeks, with those purplish blotches“ und die red veins on her nose, the blodshot eyes“ und die mangelnde Körperhygiene mit Ekel. Der Filter

der Figurenwahrnehmung potenziert die negativen Figurenmerkmale und läßt die Szene drastischer wirken.

Zusätzlich zur akustischen und optischen wird durch „smelt too horrible [...] reeked und stank of alcohol“ auch die olfaktorische Wahrnehmungsebene bedient. In den Augen Leninas wird die Frau wird also aufgrund der zentralen Kommunikationskanäle zum Inbegriff einer *Savage*. Auch ihr Verhalten, die Art zu sprechen („torrent of speech“) und die Verletzung der Individualdistanz durch ein plötzliches Umarmen und Küssen wirken auf sie befremdlich.

STIMME	KÖRPER	GESICHT	KLEIDUNG
From the inner room a rather hoarse female voice said, ‘Coming.’ [...]	A very stout blond squaw [...] those enormous breasts , the bulge of the stomach , the hips (BNW 107)	Lenina noticed with disgust that two of her front teeth were missing . And the colour of the ones that remained... And all the lines in her face, the flabbiness , the wrinkles . And the sagging cheeks , with those purplish blotches . And the red veins on her nose , the bloodshot eyes . And that neck – that neck;	and the blanket she wore over her head – ragged and filthy . And under the brown sack-shaped tunic

VERHALTEN	KÖRPER	GERUCH
And suddenly the creature burst out in a torrent of speech, rushed at her with outstretched arms and – Ford! Ford! it was too revolting, in another moment she’d be sick – pressed her against the bulge, the bosom, and began to kiss her . Ford! to <i>kiss</i> , slobberingly,	[...] She fingered the sleeve of Lenina’s shirt. The nails were black . (BNW 107)	and smelt too horrible , obviously never had a bath, and simply reeked of that beastly stuff that was put into delta and Epsilon bottles [...], positively stank of alcohol .

- *The Great Gatsby*: Mrs. Wilson (NF)

Während die rauhen Stimmen der Frauenfiguren in den beiden vorangegangenen Beispielen mit Körperfülle, Verwahrlosung und normabweichendem Verhalten einhergehen, ist die **soft, coarse voice** der Mrs Wilson in *The Great Gatsby* zwar auch mit einer „thickish figure“ verbunden, das Aussehen der Figur wird aber nicht rigoros negativ markiert. Durch den Downtoner *faintly* in „faintly stout“ und dem Zuspruch einer gewissen Sinnlichkeit durch „she carried her flesh sensuously as some women can“ wird die Negativwertung abgeschwächt. Auch hier werden Kleidung und Gesicht in die Beschreibung eingeschlossen, wobei beide die Abwesenheit von Schönheit benennen. Wichtig ist jedoch die „immediately perceptible vitality“ der Figur, durch die sie trotz fehlender klassischer Schönheitsmerkmale, eine anziehende Wirkung ausübt. Auch das Lächeln und das direkte Anblicken des Gesprächspartners tragen zur faszinierenden Wirkung bei. Einen großen Anteil daran dürfte hier auch die Stimmqualität haben, die hier eindeutig positiv behaftet ist. Dies liegt auch an der reduzierten Lautstärke **soft**, die in Kombination mit **coarse** hier eine attraktive Stimme markiert. Das Klanglabel ist hier analog zu **husky** zu lesen, welches den Marker [attractive] trägt. Gerade leicht raue Frauenstimmen wirken häufig anziehend. Fitzgerald scheint bei der Kreation der Figur eine Verbindung von Ausstrahlung und Stimme zu knüpfen. Ein Zusammenhang zwischen Körperfülle und Stimme ist sicherlich nicht mit absoluter Sicherheit festzusetzen, doch lassen die drei Korpusbeispiele LOTUS 90/91, BNW 107 und GG 21/32 eine gemeinsame Tendenz erkennen, auch wenn ganz unterschiedliche Charaktere beschrieben werden.

KÖRPER/ALTER	GESICHT/KLEIDUNG	STIMME
Then I heard footsteps on a stairs, and in a moment the thickish figure of a woman blocked out the light from the office door. She was in the middle thirties , and faintly stout , but she carried her flesh sensuously as some woman can .	Her face , above a spotted dress of dark blue crêpe-de-chine , contained no facet or gleam of beauty , but there was an immediately perceptible vitality about her as if the nerves of her body were continually smouldering . She smiled slowly and, walking through her husband as if he were a ghost, shook hands with Tom, looking him flush in the eye .	Then she wet her lips, and without turning around spoke to her husband in a soft, coarse voice : ‘Get some chairs, why don’t you, so somebody can sit down.’ (GG 31/32)

Die Figur der Mrs. Wilson deutet bereits an, daß weibliche Attraktivität nicht nur durch das Aussehen, sondern auch durch die Stimme konstituiert wird. Im folgenden werden Figuren vorgestellt, deren Attraktivität und Intelligenz häufig in einer rauhen Stimmqualität, aber auch mit anderen Parametern wie der Tonhöhe, einhergeht.

22.4.1.3. Attraktivität, Intelligenz und Stimme

Äußerliche Attraktivität von Frauen erscheint in vielen Fällen gepaart mit einer attraktiven Stimme, wobei auch hier Klischeevorstellungen oder Stimmoden zum Einsatz kommen. Es zeichnet sich eine Tendenz ab, bei der gutes Aussehen und tiefe Stimmlage und/oder rauher Stimmklang eine Verbindung eingehen. In einigen Korpusbeispielen ist auch ein deutlicher Zusammenhang von Attraktivität und Intelligenz zu beobachten.

- *Small World*: Angelica Papst (NF)

Bei der Figurenbeschreibung der Angelica in *Small World* zielt der Autor sowohl darauf, die Attraktivität der Frau herauszustreichen, als auch darauf, sie mit der Erstvorstellung mit etwas Geheimnisvollem zu umgeben³⁹. Dabei wird auch hier mit Klischees gespielt. Augen, Haare, Teint und sogar Kleidung der Figur sind „dark“ bzw. „black“, bedienen also ein ganz bestimmtes Attraktivitätsklischee, das sozusagen den Gegenpol zum Klischeebild der blonden Frau besetzt. Das „Dunkle“, gepaart mit Körpergröße, Anmut und einer „graceful womanly figure“, die Wahl der zurückhaltenden Kleidung suggerieren das Bild einer natürlichen Schönheit und einer selbstbewussten Frau. Die Stimme verstärkt diesen Eindruck, da sowohl das Merkmal **strong** („powerful, loud and firm“ OED) als auch das Merkmal **melodious** als attraktiv empfunden werden und Zeichen von Selbstsicherheit sind. Der Zusatz „with a trace of something else he could not identify“ verstärkt zudem das Geheimnisvolle der Figur.

³⁹ Dieses Geheimnisvolle zieht sich durch den ganzen Roman, da eine der Hauptfiguren, Persse McGarrigle, sich auf einem Literaturkongreß in Angelica Papst verliebt und über Umwege versucht, sie danach wiederzufinden.

KÖRPER	GESICHT	KLEIDUNG	STIMME
She was tall and graceful , with a full, womanly figure	and a dark, creamy complexion. Black hair fell in shining waves to her shoulder [...] Over the rim of the glass she looked with eyes dark as peat pools straight into Persse's direction [...] (SW 8)	and black was the colour of her simple woollen dress, scooped out low across her bosom [...]	Her voice was strong but melodious, slightly American in accent, but with a trace of something else he could not identify. (SW 9)

- *Lucky Jim*: Christine Callaghan

Die Einführung der Figur Christine in *Lucky Jim* erstreckt sich über mehrere Seiten, zeigt aber eine ähnliche Verbindung von optischer und stimmlicher positiver Darstellung. Alle Attribute, die das Aussehen der Figur beschreiben, stehen für Attraktivität, auch wenn die Figur mit dem „strict set of the mouth“ und den „square shoulders“ eher in Richtung einer spröden Schönheit verweist, die auch ihrem Charakter entspricht und auf ihr autoritäres Verhalten anspielt.⁴⁰ Interessant ist auch hier der Hinweis auf die bewußte Zurückhaltung der Figur in bezug auf ihre Kleidung, die bereits einen Hinweis darauf gibt, daß Christine einer gehobenen Gesellschaftsschicht angehört, die sich durch *understatement* auszeichnet.

Akustisch wird die Figur zunächst durch ihr Lachen (LJ 40) eingeführt, das durch die Merkmale **clear** und **musical** positiv empfunden wird. Die Vergleichsbeziehung „not unlike Margaret's silver bells“ veranschaulicht die Art des Klanges, da man mit Glocken und dem Metall Silber helle, klare und angenehme Töne verbindet. Er bezieht sich auf eine frühere Textstelle, in der Margarets Lachen beschrieben wird.⁴¹ Hinzu tritt hier noch das geräuschbeschreibende Nomen **tinkle** („[light] [ringing] sound“ DCE), das den akustischen Eindruck noch verstärkt. Die eigentliche habituelle Stimmbeschreibung **her rather deep**

⁴⁰ Vgl. dazu weiter unten.

⁴¹ „Margaret was laughing in the way Dixon had provisionally named to himself‘the **tinkle of tiny silver bells**’.“ (LJ 23). An diesem Beispiel zeigt sich die textkohäsive Funktion, die Stimmangaben häufig übernehmen.

voice (LJ 41) ist sicherlich als Klischeebruch zu verstehen, da eine tiefe Stimme – zumindest zur Zeit der Romanhandlung in den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts – bei Frauen eher ungewöhnlich erschien⁴². Schon in der ersten Stimmbeschreibung klingt an, daß es sich bei Christine um eine selbstbewusste, energische Frau handelt, die sich nicht nur durch ihr attraktives Äußeres definiert.

	GESICHT	KÖRPER	KLEIDUNG	STIMME
In a few more seconds Dixon had noticed all he needed to notice about this girl:	the combination of fair hair, straight and cut short , with brown eyes and no lipstick , the strict set of the mouth and the	square shoulders , the large breasts and the narrow waist ,	the premeditated simplicity of the wine-coloured corduroy skirt and the unornamented white linen blouse . LJ 39	Bertrand laughed at this, turning towards his girl, who also laughed , a clear, musical sound, not unlike Margaret's silver bells LJ 40
	[...]; her eyebrows , which were darker than her hair , were raised ,			and she now said in her rather deep voice [...] LJ 41

- *The French Lieutenant's Woman*: Sarah Woodruff (ZF)

Die Idee der Schönheit, die nicht gängigen Trends entspricht, findet sich auch in der Figur der Sarah in *The French Lieutenant's Woman*. Vor allem die Augen („almost exophthalmic dark-brown eyes with their clear whites“ FLW 104) und Augenbrauen („Delicate, fragile, arched eyebrows were then the fashion, but Sarah's were strong, or at least unusually dark, almost the colour of her hair“ FLW 105), ihres Gesichts werden detailliert beschrieben und ihre Abweichung von der Norm des 19. Jahrhunderts steht hier für Charakterzüge wie „intelligence“ und „independence of spirit“ (FLW 105), die ebenfalls nicht zum Idealbild der Viktorianischen Frau gehören.⁴³ Schon rein optisch fällt die Figur auf, auch hier sind es

⁴² Vgl. hierzu Eckert/Laver, 36 und das Hörbeispiel 5 a) der CD mit der Frauenstimme aus einem Film der 40er Jahre, bei der die sehr hohe Tonlage der Sprecherin aus heutiger Sicht auffällig ist, zur damaligen Zeit aber der typischen Stimmelage der Frauen entspricht.

⁴³ Schon im zweiten Kapitel wird Sarahs Gesicht mit dem Ernestinas verglichen, die den Idealtypus der Ehefrau der Viktorianischen Ära verkörpert. Dabei wird herausgestrichen, daß das Gesicht keineswegs als schön zu bezeichnen ist, es aber auf den Betrachter einen bleibenden Eindruck hinterläßt, liegt wohl an der Natürlichkeit der Züge, die trotz der permanenten undefinierten Traurigkeit erkennbar ist: „It was not a pretty face, like Ernestina's. It was certainly not a beautiful face, by any period's standard or taste. But it was an unforgettable face, and a tragic face. Its sorrow welled out of it as purely, naturally and unstopably as water out of a

wieder die Farbe „dark-brown“ bzw. die Schattierung „dark“, die ähnlich wie bei SW 8/9 eingesetzt wird, um die Figur mit einer geheimnisvollen, dunklen Aura zu umgeben, die ihrer Position in der Romanhandlung entspricht.

AUGEN	AUGEN/CHARAKTER	AUGENBRAUEN	GESICHT/MUND
Suddenly she looked at Charles, a swift sideways and upward glance from those almost exophthalmic dark-brown eyes with their clear whites : a look both timid and forbidding. (FLW 104) [...]	But there was something in that face, which Charles examined closely in profile, that made him determine not to go. All in it had been sacrificed, he now realized, to the eyes . They could not conceal an intelligence , an independence of spirit ; there was also a silent contradiction of any sympathy; a determination to be what she was.	Delicate, fragile, arched eyebrows were then the fashion, but Sarah's were strong, or at least unusually dark, almost the colour of her hair , which made them seem strong , and gave her a faintly tomboyish air on occasion.	I do not mean that she had one of those masculine, handsome, heavy-chinned faces popular in the Edwardian Age – the Gibson Girl type of beauty. Her face was modelled , and completely feminine ; and the suppressed intensity of her eyes was matched by the suppressed sensuality of her mouth , which was wide – and one again did not correspond with current taste, which veered between pretty little almost lipless mouths and childish cupid's bows. (FLW 105)

Die Stimme, die vor der optischen Beschreibung steht und die den Stellenwert der Stimme bei der Figurenkonstruktion erkennen läßt, wird an zwei Romanstellen thematisiert. Dabei zeigt **firm** eine Parallele zu **strong** in SW 8/9, und **rather deep** eine Parallele zu Christines Stimme in LJ 41. Durch den Downtoner *rather* wird angedeutet, daß die Stimme zwar tief ist, aber nicht allzu sehr von der Norm abweicht, da dies sonst nicht als angenehm empfunden werden würde. Wie in SW 8/9 steht mit **traces of rural accent** auch eine dialektbezogene Angabe, die die Stimmbeschreibung FLW 36 abschließt. Ausgebaut wird die Stimme in FLW 53 mit der Wertung **very beautiful** und **controlled and clear**, die auf die Überlegtheit der Sprecherin verweisen. Einen Hinweis auf die emotionale Ebene der Stimme liefert der Kommentar **always shaded with sorrow and often intense feeling**, der zum einen die Sarah umgebende mystische Aura beschreibt, zum anderen auf ihre Fähigkeit zu starken Gefühlen und damit auf ihre Sinnlichkeit und Leidenschaft verweist. Mit **sincere voice** könnte zudem auf das ungekünstelte, natürliche Verhalten der Figur angespielt werden, das sich von der Aufgesetztheit der „normalen“ Frau der Zeit unterscheidet.

An dieser Figur zeigt sich die Verstärkung von Charaktermerkmalen durch optische und akustische Beschreibung ganz deutlich. Jedes Detail trägt Bedeutung und dient der

woodland spring. There was no artifice there, no hypocrisy, no hysteria, no mask; and above all, no sign of madness.“ (FLW 13).

Konstruktion eines komplexen Charakters. Gleichzeitig dient die Darstellung dazu, Sarah als die Außenseiterin zu präsentieren, die sie in der Viktorianischen Gesellschaft tatsächlich ist.

Sarah's voice was	firm,	rather deep.	It retained traces of a rural accent,	but in those days a genteel accent was not the great social requisite it later became.	FLW 36
-------------------	-------	--------------	--	--	--------

Hers was certainly a	very beautiful	voice,	controlled	and	clear,	though always shaded with sorrow and often intense in feeling;	but above all it was a sincere voice.	FLW 53
----------------------	-----------------------	--------	-------------------	-----	---------------	---	--	--------

- *Shroud for a Nightingale*: Matron (ZF)

Verblüffend ist das Auftreten von „green exophthalmic eyes“ in einer Figur, die wie Sarah in *The French Lieutenant's Woman*, als intelligent, unabhängig und „individual“ (SFAN 68) dargestellt wird. An der parallelen Augenbeschreibung läßt sich erkennen, daß das Vorstehen der Augen wohl als Zeichen von Intelligenz gewertet wird. Die übrigen, sehr detaillierten Kommentare zum Aussehen der Figur der Matron in James' *Shroud for a Nightingale* schaffen das Bild einer attraktiven Frau, die aber durch das „formal dress [...] buttoned high to the neck“ und das zurückgekämmte Haar auch ein hohes Maß an Strenge und Autorität vermittelt, die ihrer Position als Matron entspricht. Im Gesamtkontext fällt auf, daß die optische Beschreibung von Haar, Gesichtshaut von SFAN 11 fast identisch in SFAN 67/68 aufgegriffen wird und die Figur optisch – durch die Beschreibung der Finger – weiter ausgebaut wird. Hier wird mit „highly individual yet casual elegance and a confidence that was almost palpable“ auch die außergewöhnliche Erscheinung der Figur, ihr selbstbewußtes, aber distanzierendes Auftreten, das auch in dem „handshake [...] firm and cool“ anklingt, und ihre beeindruckende Wirkung thematisiert. Daran schließt unmittelbar die akustische Beschreibung an, die mit **deep** und **a little husky** zwei typische Merkmale attraktiver Frauenstimmen einsetzt, wobei **deep** wohl nicht nur als akustische Ergänzung eines attraktiven Äußeren, sondern als Merkmal von ungewöhnlichen, sehr individuellen Frauen

erscheint. Die leichte Rauheit oder Heiserkeit scheint aber auch ein Zeichen von Autorität und Macht zu sein.⁴⁴

AUSSEHEN	STIMME
<p>The Matron, tallest of the three, walked in serene silence. Her formal dress of grey gaberdine was buttoned high to the neck with a thin band of white linen around the throat and cuffs. Her corn-gold hair, almost indistinguishable in colour from her skin, was combed back from the high forehead and bound tight by an immense triangle of muslin, its apex reaching nearly to the small of her back. The cap reminded Miss Beale of those worn during the last war by Sisters of the Army Nursing Service. She had seldom seen it since. But its simplicity suited Miss Taylor. That face, with its high cheekbones and large, protuberant eyes – they reminded Miss Beale irreverently of pale veined gooseberries – could have looked grotesque under the fripperies of a more orthodox head-dress. (SFAN 11)</p>	
<p>The door opened and Matron came in. Dalglish's first impression was of a highly individual yet casual elegance and a confidence that was almost palpable. He saw a tall slender woman, hatless, with pale honey-gold skin and hair of almost the same colour, drawn back from a high forehead and swathed into an intricate coil at the nape of her neck. She was wearing a grey tweed coat with bright-green scarf knotted at her neck and carrying a black handbag and a small travelling case. [...] Dalglish noticed her hands. The fingers were very white, long and tapering but with unusually bony joints. The nails were clipped short. On the third finger of the right hand an immense sapphire ring in an ornate setting gleamed against the knuckle. (SFAN 67/68)</p>	<p>'Good morning, Superintendent.' Her voice was deep, a little husky, a voice as individual as herself. She seemed hardly aware of him, yet was conscious of a swift appraisal from green exophthalmic eyes. Her handshake was firm and cool, but so momentary that it seemed a fleeting meeting of palms, nothing more. (SFAN 68)</p>

- *The Blind Assassin*: Winifred Griffin (ZF)

Die Mischung aus Attraktivität, Individualität, Intelligenz und selbstbewußter Autorität, kann auch für die Figur der Winifred in *The Blind Assassin* angesetzt werden. Hier liegt der Fokus sowohl auf dem Gesicht – das in Aussehen, Aufmachung und Ausdruck dem Ideal „cultivated by the film stars“ der Zeit der Romanhandlung entspricht –, als auch auf der Stimme der Figur, die mit großem Detailreichtum beschrieben werden.⁴⁵ Winifred ist Meisterin der Selbstinszenierung und erinnert an die unterkühlt-erotischen Frauendarstellungen der Art Deco Malerin Tamara de Lempicka aus den 30er Jahren. Ähnlich wie bei SFAN 67/68 kann

⁴⁴ Dies gilt sowohl für Frauen- als auch für Männerstimmen. Vgl. hierzu die Eintragungen unter **husky** im Kapitel Klanglabels. Beispielsweise wird die Figur des Adam Dalglish in UJW 280 mit **deep slightly husky** markiert. Auch diese Figur strömt eine natürliche Autorität aus. Ein weiteres Beispiel für die Verbindung von [attractive] und **husky** ist mit **deep, husky and not unattractive** in DD 370 zu finden.

⁴⁵ Vgl. zur phonetischen und semantischen Analyse der Stimmkomponenten das Beispiel unter **velvet/leather** im Kapitel „Metaphern und Vergleiche“.

der Leser der Figur jedoch nicht uneingeschränkte Sympathie entgegenbringen. In BA 284 ist dies auch explizit im Text durch die Anspielung der Ich-Erzählerin „though I doubt that Winifred was ever much astonished“ verankert. In wie weit der Leser an den jeweiligen Romanstellen aber bereits den wahren Charakter der Figuren erahnt – in SFAN handelt es sich um die Mörderin, in BA deckt und unterstützt Winifred den sexuellen Mißbrauch Lauras durch ihren Bruder und setzt die Ich-Erzählerin psychisch unter Druck – kann nicht gesagt werden. Es fällt jedoch auf, daß die Frauenfiguren einerseits attraktiv und intelligent⁴⁶ sind, sich hinter der Fassade aber das Böse versteckt. Die Verbindung mit der rauhen und tiefen Stimme mag willkürlich sein, sie kann aber auch als Andeutung eines rücksichtslosen Charakters gelesen werden, so daß man auch hier von einem Stimmstereotyp ausgehen muß.⁴⁷

GESICHT	CHARAKTER	STIMME
<p>Her eyes were intelligent and oddly large, with green eyeshadow on the lids. Her pencilled eyebrows were plucked into smoothly arched line,</p> <p>Her lipstick was a dark pinkish orange, a shade that had just come in – <i>shrimp</i> was the proper name for it, as I'd learned from my afternoon magazines. Her mouth had the same cinematic quality as the eyebrows, the two halves of the upper lip drawn into Cupid's-bow points.</p>	<p>giving her that expression of boredom and, at the same time, incredulous astonishment, which was cultivated by the film stars of that era, though I doubt that Winifred was ever much astonished.</p>	

⁴⁶ Bei dieser Figur wird die Intelligenz explizit über die Darstellung der Augen vermittelt: „Her eyes were intelligent and oddly large“, worin sich eine weitere Parallele zu Sarah und Matron zeigt.

⁴⁷ Das Klischee von der tiefen Frauenstimme und dem schlechten Charakter greift auch ein Artikel der Mainpost auf. Dort heißt es „Schlimme Frauen haben tiefe Stimmen. Zumindest in der Oper. Georges Bizet beispielsweise hat seine Carmen für die Stimmlage Mezzosopran geschrieben.“ („Schlimme Frauen und tiefe Stimmen“ Mainpost, 9-2-00). Allerdings muß hier angemerkt werden, daß der Mezzo im Grunde keine wirklich tiefe Singstimme ist, und die Kategorisierung „tief gleich böse“ auch nicht greift, wenn man auf die Rollenvielfalt des Mezzo, beispielsweise bei Rossini oder Mozart, blickt.

Allerdings gibt es auch in *Missing Joseph* die Koinzidenz von tiefer Stimme und Täterin: **low voice** (MISJO 170), doch auch hier läßt sich schwer einschätzen, ob dies ein versteckter Hinweis auf das Böse seitens der Autorin ist, oder ob die tiefe Stimme lediglich zur Faszination der Figur beiträgt, die zumindest in den Augen der Figur Shepherd besteht, durch den die optische Beschreibung MISJO 163 erfolgt: „He himself was curious and gathered quick impressions about her: she wore no make-up; her hair was greying but her skin was lined only faintly so she couldn't be that much older than he; she smelled vaguely of sweat and earth [...], her shirt was a mand's, over-large, frayed at the collar and ripped at the cuffs; [...] her wrists were large; her shoulders were broad; [...] Dark eyes she had, with pupils so large that the eyes themselves looked black.“ Das Aussehen der Figur spiegelt ihre „independence and strength“ (MISJO 167). Die männliche Note mag auch für die Stimme ausschlaggebend sein.

		Her voice was what was called a whisky voice – low, deep almost, with a rough, scraped overlay to it like a cat’s tongue – like velvet made of leather BA 284
--	--	--

- *Saint Joan*: Joan (ZF)

Eine Attraktivität, die nicht auf klassischen Schönheitsidealen, sondern auf der besonderen Aura der Figur basiert, ist die der Saint Joan im gleichnamigen Stück Shaws. Keine andere Stimme wird in den Shawschen Korpustexten so eindringlich beschrieben wie die der Saint Joan, für die an zwei aufeinanderfolgenden Stellen drei (SJ 52) bzw. fünf Merkmale (SJ 52) eingesetzt werden. In der ersten Stimmdarstellung fällt vor allem das Merkmal **rough** auf, die als Parallele zu **husky** (SFAN 68) und der **whisky voice** (BA 284) gelesen werden muß. Die These, daß stimmliche Attraktivität bei Frauen mit einem gewissen Maß an Rauheit einhergeht, scheint sich also zu erhärten. Bei Joan ist aber das negative Element, das bei den beiden anderen Figuren anklingt, nicht vorhanden.

A	<i>GIRL’S</i>	VOICE	[<i>bright,</i>	<i>strong,</i>	<i>and</i>	<i>rough</i>]	SJ 52
---	---------------	-------	------------------	----------------	------------	----------------	-------

Sehr detailliert beschreibt Shaw im folgenden das Gesicht der Figur, das zwar weder dem Schönheitsideal zu Zeiten der Heiligen Johanna noch dem zur Zeit Shaws entspricht, das aber als „uncommon face“ faszinierend und anziehend wirkt. Angaben zum Körper, zum Alter und zur Kleidung treten hier in den Hintergrund, obwohl die Farbsymbolik in Betracht zu ziehen ist, denn Rot kann Energie und Kampfbereitschaft signalisieren. Sowohl Gesichts- als auch Stimmbeschreibung sind Spiegel von Joans Charakter. Wie sich dem Text entnehmen läßt sind Joans Augen Zeichen ihrer Vorstellungskraft⁴⁸, Begriffe wie „resolute“ und „fighting“, die hier zur Beschreibung von Mund und Kinn⁴⁹ herangezogen werden, sind keine „Schönheitslexeme“, sondern benennen Charaktereigenschaften und Verhaltensweisen. Shaw

⁴⁸ Hierin liegt wiederum eine Parallele zu den „exophthalmic dark-brown eyes“ der Sarah in FLW 104, den „green exophthalmic eyes“ der Matron in SFAN 68 und auch den „intelligent [...] and oddly large“ der Winifred in BA 284. Aller drei Frauenfiguren werden als äußerst intelligent und faszinierend beschrieben.

⁴⁹ In „handsome fighting chin“ steht das schönheitsbewertende Lexem *handsome*, das in der Regel mit männlichen Bezugspersonen kolloziert. Shaw setzt es jedoch ganz bewußt ein, um die durchaus spröde Attraktivität Joans herauszustreichen. Die DCE-Definition „a woman who is handsome looks attractive in a strong healthy way“ läßt eine Parallele zu Joans Vitalität und „able-bodied“ erkennen.

greift hier Ideen der Physiognomie-Forschung auf, nach denen man aufgrund von Gesichtszügen auf den Charakter einer Person schließen kann. Auch die Stimme steht letztlich für Joans innere Haltung, nämlich ihre Selbstsicherheit (**very confident**). Hauptsächlich wird jedoch die Wirkung ihrer Stimme auf andere beschrieben. Die Beschreibungen **hearty coaxing**, **very appealing** und **very hard to resist** zeigen, daß es sich hier um die Stimme eine Frau handelt, deren Aura man sich nicht entziehen kann. Dabei geschieht diese Überzeugung auf „freundliche“, den Menschen wohlgesonnene Art, was vor allem durch **hearty** angezeigt wird.

KÖRPER	ALTER	KLEIDUNG	GESICHT	STIMME
Joan appears in the turret doorway. She is an ablebodied country girl	of 17 or 18 ,	respectably dressed in red ,	with an uncommon face: eyes very wide apart and bulging as they often do in very imaginative people , a long well-shaped nose with wide nostrils , a short upper lip , resolute but full-lipped mouth , and handsome fighting chin . [...]	Her voice is normally a hearty coaxing voice, very confident, very appealing, very hard to resist. (SJ 964)

- *Alias Grace*: Grace Marks (ZF)

Distanziertheit und Intelligenz zeichnen die Figur der *Grace Marks* in Atwoods Roman *Alias Grace* aus. Die Stimmbeschreibung, die in AG 153 durch die Perspektive des Ich-Erzählers Dr. Jordan erfolgt, setzt die tiefe Stimmlage **low** und die angenehme Stimmodulation **melodious** ein, die die Stimme **more cultivated than is usual in a servant** erscheinen läßt. Der Hinweis auf den **Northern Irish accent** ist für den Zusammenhang von Charakter und Stimme weniger entscheidend. Die Analogie insbesondere zu FLW 36 und SFAN 67/68 nicht von der Hand zu weisen. Zudem rekurriert die kontrollierte Stimme auf ihre „composure that a duchess might envy“, mit der sie sich als „thoroughly self-contained“ auszeichnet. Stimme und Charakter entsprechen sich bei dieser Figur.

It would be helpful to me, if she were indeed mad, or at least a little madder than she appears to be; but thus far she has manifested a composure that a duchess might envy . I have never known any woman to be so thoroughly self-contained . [...] Her voice is	low	and	melodious	and more cultivated than is usual in a servant – a trick she has learned not doubt through her long service in the house of her social superiors;	and she retains barely a trace of the Northern Irish accent with which she must have arrived, although that is not so remarkable, as she was only a child at the time [...]	AG 153
---	------------	-----	------------------	--	--	-----------

Graces Aussehen geht der akustischen Beschreibung voraus, und auch diese Darstellung erfolgt, wie bei Dora, durch die Reflexion der Figur Dr. Jordan. Wie bei Fowles Sarah ist auch Grace mit einer eigentümlichen, klassischen Schönheit („The line of her cheek has a marble, a classic simplicity“) ausgestattet, die Atwood treffend mit „Or other than pretty“ zusammenfaßt. Im Textausschnitt AG 103 fällt vor allem die Betonung der olfaktorischen Wahrnehmungsebene („Simon can smell her as well as look at her. [...] her scent is a distracting undercurrent. She smells like smoke [...] strong musky odour of scalp“) auf. Wie Byatt setzt auch Atwood den Geruch der Figur zu deren Charakterisierung ein, denn der Geruch läßt Grace in den Augen Dr. Jordans als ein „female animal; something fox-like and alert“ erscheinen, womit Graces Distanziertheit und das für Jordan nicht Greifbare, aber Faszinierende gemeint ist.

ALTER	GESICHT/KÖRPER	GERUCH
Left to himself he finds himself thinking of Grace, as he sees her every weekday, seated opposite to him in the sewing room. In her portrait she looks older than she was, but now she looks younger .	Her complexion is pale , the skin smooth and unwrinkled and remarkably fine in texture , perhaps because she’s been kept indoors; or it may be the sparse prison diet. She’s thinner now, less full in the face ; and whereas the picture shows a pretty woman, she is now more than pretty. Or other than pretty . The line of her cheek has a marble, a classic simplicity ; to look at her is to believe that suffering does indeed purify.	But in the closeness of the sewing room, Simon can smell her as well as look at her. He tries to pay no attention, but her scent is a distracting undercurrent. She smells like smoke; smoke, and laundry soap, and the salt from her skin; and she smells of the skin itself, with its undertone of dampness, fullness, ripeness – what? Ferns and mushrooms; fruits crushed and fermenting . He wonders how often the female prisoners are allowed to bathe. Although her hair is braided and coiled up under her cap, it too gives off an odour, a strong musky odour of scalp . He is in the presence of a female animal; something fox-like and alert . (AG 103)

- *Caesar's Women: Julia* (NF)

Der **husky voice** begegnet man auch in CAEW 8/9, die durch **light** allerdings mit höherer Stimmlage anzusetzen ist. Es handelt sich hier aber auch nicht um die Stimme einer erwachsenen Frau, sondern um die Stimme der achtjährigen Julia, die hier durch die Perspektive des „dazzled Brutus“, der sich ihrer kindlichen Schönheit nicht entziehen kann, mit den erotischen Attributen einer erwachsenen Frau versehen wird.⁵⁰ Die für ein Kind ungewöhnlich rauhe Stimme wird deshalb durch ein kontrastives *yet* eingeführt. Die Merkmale „Fair like ice and snow“ und „faintly pink lips as delicious as strawberry“ erinnern dabei unwillkürlich an den Schönheitskatalog petrarkistischer Schule. Die sinnliche Attraktivität der Julia wirkt sowohl optisch als auch akustisch, der Marker [attractive] von **husky** wird hier aktiviert.

STIMME	HALTUNG/GESICHT
<p>“Brutus, <i>ave</i>,” said a light yet husky voice. He turned his head, looked down, felt his chest cave in. “<i>Ave</i>, Julia.” [...]</p>	<p>She settled in one while he lowered himself inwardly into the other, herself as graceful and composed as a nesting swan. Only eight years old – how could she already be so beautiful? wondered dazzled Brutus [...] Fair like ice and snow, chin pointed, cheekbones arched, faintly pink lips as delicious as strawberry, a pair of widely opened blue eyes that gazed with gentle liveliness on all that they beheld; [...] (CAEW 8/9)</p>

⁵⁰ Das Verhältnis von Erotik und rauher bzw. rauher und tiefer Frauenstimme läßt einen auch an Chansonsängerinnen wie Edith Piaf oder Juliette Greco denken. Daß es tatsächlich eine solche Verbindung gibt, belegt die folgende „reale“ Stimmbeschreibung: Mit **kühler Erotik, tiefer Stimme und noch tieferem Dekolleté** hat sich die **schöne Blonde** [...] **Eleganz und Verruchtheit** umwehen sie (*Mainpost*, 8.1.2202). Sowohl Aussehen und Kleidung als auch Stimme werden hier thematisiert, wobei natürlich stereotype Vorstellungen das Bild regieren. Die Gratwanderung zwischen dem eleganten „blonden Engel“ und der „Verruchtheit“ einer Prostituierten bedient eindeutig ein männlich definiertes Frauenklischee. Fiktion und Realität liegen häufig nicht weit auseinander.

22.4.1.4. Autoritäre/elitäre Figur

Die bisher untersuchten Beispiele setzen primär Grundparameter und Klanglabels zur Stimmencharakterisierung ein. Die folgenden Textausschnitte setzen hingegen sprecherbezogene Angaben in den Vordergrund, die die von der Sprecherin forcierte Machtstruktur oder stimmliche Selbstinszenierung benennen.

- *Possession*: Maud Baily (ZF)

Autoren greifen, wenn sie die *initial definition* als aussagekräftiges Darstellungsmittel erkennen, bei mehreren Figuren darauf zurück. So liefert Byatts Roman *Possession* noch weitere Beispiele. In POSS 39 wird die weibliche Hauptfigur, Maud Bailey, durch die Augen der männlichen Hauptfigur, Roland Michell, vorgestellt. Auch hier werden Kleidung und Gesichtsmarkmale der Figur detailliert beschrieben, und auch hier ist die Stimme wichtiger Teil der Erstvorstellung der Figur. Der Fokus liegt auf Kleidung und auf dem Gesicht der Figur, dabei geht von beiden eine extreme Individualität und eine gewisse Extravaganz, aber auch eine Distanz aus, die den Gesamtcharakter repräsentiert.⁵¹ Dies liegt auch an dem streng durch den „turban of peacock-feather painted silk“ zurückgehaltenen Haar. Daß Maud Roland unsympathisch erscheint liegt sicherlich an dem fehlenden Lächeln, aber vor allem an ihrer elitären Stimmqualität⁵², deren Wertung im Text explizit vermerkt wird. Daran zeigt sich, wie stark die Einstufung einer Person von ihrer Stimme abhängt. Auffällig ist auch hier der Einbezug des Geruchssinns, der auch bei Leonora Stern eine wichtige Rolle spielt. Der Duft Mauds, der als **ferny** und **sharp** bezeichnet wird, wirken ebenfalls abweisend, fast aggressiv. **Ferney** kann hier nicht nur olfaktorisch, sondern auch optisch gelesen werden, wodurch es sich auf die beiden dominanten Farben von Mauds Kleidung – Grün und Weiß, sowie der „clean, milky skin“ und der blonden „brows and lashes“ – bezieht.

⁵¹ Diese könnte auch durch die Frabsymbolik gegeben sein, da Grün in der Regel als kühler und abweisender empfunden wird als beispielsweise Rottöne.

⁵² Zur Stimmqualität selbst vgl. das Kapitel Sprecherlabels.

KÖRPER	KLEIDUNG	HAARE/GESICHT	STIMME	DUFT/STIMMWIRKUNG
She was tall , tall enough to meet Fergus Wolff's eyes on the level, much taller than Roland.	She was dressed with unusual coherence for an academic , Roland thought, rejecting several other ways of describing her green and white length, a long pine-green tunic over a pine-green skirt, a white silk shirt inside the tunic and long softly white stockings inside long shining green shoes . Through the stockings veiled flesh diffused a pink gold, almost .	He could not see her hair , which was wound tightly into a turban of peacock-feathered painted silk , low on her brow. Her brows and lashes were blond ; he observed so much. She had a clean, milky skin, unpainted lips, clearcut features , largely composed. She did not smile [...].	Her voice was deliberately blurred patrician ; a kind of flattened Sloane .	She smelled of something ferny and sharp . Roland didn't like her voice . (POSS 39)

Auf Rolands ablehnende Haltung gegenüber Mauds Stimme nimmt auch ein weiterer Textausschnitt Bezug, in dem die Autorin den Leser in Rolands Gedankenspiel teilhaben läßt – Maud wird also auch hier durch die Perspektive einer dramatisierten Figur dargestellt. Die Konturen der Stimme, die in POSS 39 nur aus akzentbezogenen Angaben bestehen, werden geschärft. Mauds Stimme wirkt **elderly-authoritative**, mit ihrem habituell belehrenden Ton setzt sie eine Hierarchie fest, mit der Roland nur schwer umgehen kann. Das Label **crisp** („if someone behaves or speaks in a crisp way, they are confident, polite, and firm, but not very friendly“ DCE), deutet ebenfalls auf ihre distanzierte Haltung hin. Zwar läßt die optische Beschreibung Mauds in der Imagination des Lesers ein greifbares Bild entstehen, doch sind es hauptsächlich die beiden Stimmdarstellungen, die für die psychologische Ausgestaltung der Figur verantwortlich sind und in denen sich Mauds innere Spannung manifestiert.

A little less crisp ,	the voice,	a little less elderly-authoritative ,	he thought unkindly.	POSS 43
------------------------------	------------	--	----------------------	---------

- *Lucky Jim*: Christine Callaghan (ZF)

Ebenfalls autoritär, distanziert und dadurch leicht arrogant wirkt Christine in *Lucky Jim*. Zuvor wurde die Figur schon unter dem Aspekt Attraktivität und Stimme betrachtet, doch baut Amis sie noch unter einem weiteren „Stimmstrang“ aus, in der sich Christines Charakter spiegeln. Die Lexeme, die zur Beschreibung von Christines Stimme herangezogen werden, **schoolmistressy way**, **severly**, **triumphantly**, **ensorious manner** und **didactically**, sind mehr oder weniger eng mit dem Wortfeld „Autorität“ verbunden. Sie zeugen von Christines elitärer Strenge und leicht herablassender Haltung, mit der sie Dixon begegnet.

After a silence, she said: ‘ I wasn’t enjoying it much in there, as you know, and I started feeling awfully tired, and it didn’t look as if Bertrand could leave for some time, so I thought I’d come along with you.’ She said this in her best	schoolmistressy way,	elocution-mistressy	in fact, so Dixon repeated as stiffly : ‘I see.’	LJ 135
---	-----------------------------	----------------------------	---	-----------

‘You haven’t any reason to be depressed, I was saying,’ he said. ‘I don’t see how you can know that,’ she said,	severely	again. ‘No, of course I can’t know it, but I shouldn’t think you have too bad a time on the whole,’ he said with an ease that surprised him.	LJ 136
‘How old would you say I am?’ Dixon thought an honest answer would, for once, be appropriate. ‘About twenty-four, I should say.’ ‘There you are, then,’ she said	triumphantly.	‘Just what I thought. I’m twenty next month. The eighteenth.’	LJ 137
She said nothing for a moment, then spoke rather in her	ensorious manner:	‘Even if that were true, it needn’t prevent me from marrying him.	LJ 143

Auch das Körperverhalten schließt diese Haltung ein, was das Beispiel LJ 197 durch den Hinweis auf die „physical attitude“ zeigt. „Dignant“ ist hier als spöttischer Kommentar aus der Sicht Dixons zu bewerten, der Christines Gebahren als aufgesetzt bewertet.

Little by little and intermittently, she was adopting her	‘dignant’ tone	and physical attitude.	LJ 197
---	-----------------------	-------------------------------	-----------

In LJ 137 thematisiert Dixon Christines didaktische Art durch eine Analyse ihres Charakters in der direkten Rede. Dixons Bemerkung wird in Christines folgendem Turn „Oh, have I?“ durch den metasprachlichen Kommentar „Though the tone of this question [...]“ bestätigt. Christines Unvermögen, ihr eigenes Verhalten einzuschätzen, wird auf diese Weise ironisiert.

'[...]'. But you have got a habit , every now and then, of talking and behaving like a governess , though I don't know much about them, I must admit.' 'Oh, have I?'	Though the tone of this question illustrated just what he was talking about,	Dixon, feeling it couldn't matter what he said, said [...]	LJ 137
---	---	--	--------

Auch der narrative Kommentar „The authoritative vapidness of this reacted with Dixon's general feeling of peevish regret and made him begin to talk fast" in LJ 221 greift mit „authoritative“ auf Christines Turn zurück, der metasprachlich mit **didactically** markiert ist, zurück. Auch hier zeigt sich übrigens, daß die Labels **didactic** und **authoritative**, wie in allen anderen Korpusbeispielen, negativ beurteilt wird.

She didn't seem to notice his unfriendly tone. Shifting in her seat, she glanced round the room,	then said didactically:	'Well, it looks as if we're both taken care of, doesn't it? It's just as well.' The authoritative vapidness of this reacted with Dixon's general feeling of peevish regret and made him begin to talk fast.	LJ 221
--	--------------------------------	---	--------

Trotz dieses autoritären Verhaltens wirkt die Figur dennoch anziehend auf die Hauptfigur Dixon, da ihn sowohl das Aussehen als auch die Stimme Christines beeindruckten, was sich in Dixons Gedanken beispielsweise durch „How splendid her voice was [...]“ äußert. Christines habituelle Stimme wird bei ihrer Erstvorstellung als **rather deep** (LJ 41) gekennzeichnet. Diese, für eine Frau – zumindest zur Zeit der Romanhandlung – relativ tiefe Stimmlage, mag dazu beitragen, daß ihre Stimme als didaktisch und autoritär empfunden wird, denn generell werden tiefe Stimmen, klischeebedingt, mit Autorität und Macht assoziiert⁵³.

Interessanterweise wird an verschiedenen Textstellen darauf hingewiesen, daß Christines Stimme in bestimmten Situationen, z.B. am Telefon, ihren autoritären Zug verliert. Dies mag indirekt ein Hinweis darauf sein, daß das Autoritäre aufgesetzt ist, um die persönliche Unsicherheit zu kaschieren. Dies klingt auch schon in LJ 135 an, bei der **schoolmistressy way** durch **elocution-mistressy** ergänzt wird, der auf unnatürliches Sprechen verweist. Dixons Antwort, die er **as stiffly** vorbringt, verdeutlicht durch die Stimmmarkierung nochmals Christines Angespanntheit.

'Dixon here.' 'Who?' It was a vaguely similar voice , but not Mrs Welch's;	it sounded like an	adolescent girl's	LJ 93
--	---------------------------	--------------------------	-------

⁵³ vgl. Eckert/Laver, 37

He said back and puffed out his cheeks, trying to picture her at the other end of the line. She'd be sitting up straight in her office chair , of course, like an airman-clerk told to 'carry on' during an inspection by the Air Vice-Marshal. Or would she?	She hadn't sounded like that over the phone;	she'd talked in the relaxed style he'd glimpses of during the sheet and table campaign.	LJ 96
In whisper her voice had the	same juvenile quality	as he'd noticed over the phone.	LJ 147

22.4.1.5. „Aufgedonnerte“ Frau, Stimme und Antipathie

Akustische und optische Figurenbeschreibung umfaßt sowohl positive als auch negative Wertungen, die die Einstellung des Lesers beeinflussen. Eine kleine Gruppe von Korpusbeispielen entwirft durch die Beschreibung von unangemessenem oder übertriebenem Einsatz von Make-up oder Kleidung Frauenfiguren, die unter dem kolloquialen Schlagwort „aufgedonnert“ zusammenzufassen sind. Dabei ist diese Gruppe in sich sehr heterogen, die Stimmdarstellungen zeigen jedoch starke Übereinstimmung hinsichtlich der akustischen Parameter, mit denen die Antipathie des Lesers evoziert werden soll.

- *Of Mice and Men*: Curley's wife (NF)

Während im Beispiel SW 8/9 Schönheitsmerkmale wie dunkle Augen, schwarze Haare und dunkler Teint eher die Assoziation mit einer kräftigen, attraktiven Stimme hervorrufen, so wird in OMAM 43 ein ganz anderes, zudem negativ besetztes, Frauenklischee hervorgebracht. Die Ehefrau des Farmbesitzers Curley in *Of Mice and Men*, deren Leben sich durch Langeweile auszeichnet, wirkt durch ihr übertriebenes Make-up, ihre lackierten Fingernägel, ihre ondolierten Locken und ihre kapriziösen Pantoffeln mit den „little bouquets of red ostrich feathers“ in der rauhen Welt der Farmarbeiter und Tagelöhner wie ein exotisches Wesen. Die äußere Beschreibung und die Assoziation, die man im allgemeinen mit der Farbe Rot verbindet, die hier an zwei Stellen auftritt, erwecken beim Leser keinen allzu positiven Eindruck der Figur und evozieren eher das Bild einer Prostituierten als das einer Farmerehefrau. Durch ihre Aufmachung empfindet der Leser sie als affektiert. Zu diesem Eindruck trägt auch die anschließende Stimmbeschreibung mit den Elementen **nasal** und **brittle** bei, denn nasale Stimmen werden in der Regel als unangenehm empfunden und lassen

den Sprecher als arrogant erscheinen. Das Label **brittle** rückt aufgrund seiner Markern [short], [loud] und [sharp] (Collins) in die Nähe der Gruppe I der Klanglabels, die vom Hörer ebenfalls negativ bewertet werden. Der Gesamteindruck der Stimme ist also [unpleasant].

Während in SW 8/9 der optischen Attraktivität auch eine akustische entspricht, zeigt OMAM 43 das entgegengesetzte Phänomen, daß der Autor einer äußerlich zumindest befremdlich wirkenden Figur auch mit einer wenig attraktiven Stimme sprechen läßt.

STIMME	GESICHT	KÖRPER	KLEIDUNG
<p>'I'm lookin' for Curley,' she said. Her voice had a nasal, brittle quality.</p>	<p>She had full, rouged lips and wide-spaced eyes, heavily made up.</p> <p>Her hair hung in little rolled clusters, like sausages.</p>	<p>Her fingernails were red.</p>	<p>She wore a cotton dress and red mules, on the instep of which were little bouquets of red ostrich feathers. (OMAM 43)</p>

- *Shroud for a Nightingale*: Zeugin (NF)

Einen Schritt weiter geht die Figurendarstellung in SFAN 245/46 in der eine Nebenfigur mit extremer Detailgenauigkeit optisch und stimmlich beschrieben wird. Die Figur wird kataphorisch als „extraordinary apparition, painted like the caricature of a stage whore“ eingeführt, auf dem die weitere Darstellung der gealterten Frau, die durch geschmacklose, altersunangemessene Kleidung und übermäßiges Make-up das klassische Bild von „mutton dressed as lamb“ wiedergibt. Wie bei OMAM 43 wird die Figur durch das „Zuviel“ negativ markiert und mit einer ebenso negativen Stimme versehen. Die Labels **shrill**, **nagging** und **sharper**, sowie **high** und **merciless** sind als Einzelelemente bereits alle negativ besetzt und wirken zusammengenommen um so stärker. Die Tonhöhe ist dabei als extrem normabweichend zu sehen und nimmt wohl Bezug auf die unangenehme Tonhöhe von **shrill**. Das Labels **nagging** ist sprecherbezogen und ergänzt die Figur mit der Charaktereigenschaft „always complaining“ (DCE) – hier wird das Bild der aufgedonnerten Frau, deren Anblick Widerwillen auslöst,

noch durch einen Charakterzug erweitert, der ebenso negative Gefühle auslöst. Darauf bezieht sich auch **merciless**, das die Wirkung der Stimme auf den Hörer reflektiert. Der Leser wird hier in die Gedanken des Polizeibeamten geführt, der die Person als Zeugin vernehmen muß und diese als optische und akustische Zumutung, ja sogar als Bestrafung empfindet.

Vergleicht man die akustischen Parameter von OMAM 43 und SFAN 245/46 so gleichen sich die Qualitäten **brittle** und **shrill/sharp**. Dies bedeutet, daß erhöhte Lautstärke, erhöhte Tonhöhe und negativ empfundene Effekte des schrillen Tons für beide Stimmen stehen.

KLEIDUNG	KÖRPER	GESICHT	STIMME
But the door opened immediately and he found himself almost embraced by an extraordinary apparition, painted like the caricature of a stage whore and wearing a short evening dress of flame-coloured chiffon which would have looked incongruous on a woman half her age.	The bodice was so low that he could glimpse the fold between the sagging breasts bunched high into the cups of her brassiere, and could see where the powder lay caked in the cracks of dry yellow skin.	Her lashes were weighted with mascara; the brittle hair, dyed an improbable blonde, was dressed in lacquered swathes around the raddled face ; her carmine-painted mouth hung open in incredulous dismay. [...]	A shrill nagging voice made sharper by disappointment. (SFAN 245/46) Wrenching his mind from the memory of that high, merciless voice [...] (SFAN 246)

- *Rebecca*: Mrs. Van Hopper (NF)

Aus *Rebecca* kann hier die Figur der Mrs Van Hopper erwähnt werden.⁵⁴ Auch sie kleidet sich ihrem Alter und ihrer Körperfülle wenig angemessen mit „tottering, high heels“, „fussy, frilly blouse“ und einem „new hat pierced with a monster squill aslant upon her head“. Zudem verkörpert sie den Protoyp der schwer reichen, impertinenten Frau, die sich „with that inevitable lorgnette, the enemy of other people’s privacy“ und ihren „small pig’s eyes“ ihren Mitmenschen auf unerträgliche Weise aufdrängt. Passend zum negativen Charakterbild wird ein negatives Stimmbild entwickelt. Dabei ist die Stimme durch das Label **sharp** und den Vergleich markiert. Auch **sharp** ist wie **shrill** mit hoher Lautstärke und einem unangenehmen Effekt verbunden, so daß hier die Antipathie, die der Autor für die Figur vorsieht, auch durch die Stimme getragen wird.

⁵⁴ Vgl. dazu das Beispiel im Kapitel Vergleiche.

KÖRPER/KLEIDUNG	GESICHT	STIMME
She would precede me in to lunch, her short body ill-balanced upon tottering, high heels , her fussy, frilly blouse a compliment to her large bosom and swinging hips , her new hat pierced with a monster quill aslant upon her head , exposing a wide expanse of forehead bare as a schoolboy's knee . One hand carried a gigantic bag , the kind that holds passports, engagement diaries, and bridge scores, while the other hand toyed with that inevitable lorgnette , the enemy of other people's privacy.	She would make for her usual table in the corner of the restaurant, close to the window, and lifting her lorgnette to her small pig's eyes survey the scene to right and left of her [...]	And she would summon the waiter to her side, her voice sharp and staccato, cutting the air like a saw . (REB 13)

22.4.1.6. Unattraktivität, Lebensfeindlichkeit und Stimme

So wie sich Attraktivität und Stimme in der Darstellung weiblicher Figuren ergänzen können, so ist auch eine Wechselbeziehung zwischen unattraktivem Aussehen und Stimme möglich. Für diese Kategorie findet sich jedoch nur ein einzelner Korpusbeleg, bei denen die akustischen und optischen Parameter der Figur das Bild einer unattraktiven, verhärmten und vergrämten jungen Frau bildet, in der sich Lebensfeindlichkeit und aggressive Ablehnung gegenüber ihren Mitmenschen manifestieren.

- *Mourning Becomes Electra*: Lavinia Mannon (ZF)

O'Neill führt die Hauptfigur seines Stücks *Mourning Becomes Electra*, Lavinia, in Form einer *initial definition* ein. Körperbau, Körperhaltung und ihr Gesicht stehen in der Summe für eine strenge, verhärmte und freudlose junge Frau⁵⁵, die – da von Natur aus weniger schön als ihre Mutter – alles unternimmt, um positive feminine Aspekte ihres Aussehens zu unterdrücken, so daß „not a touch of feminine allurements“ zu spüren ist. Dazu gehören das Zurückkämmen der Haare, „as if to conceal its natural curliness“, sowie ihr „plain black dress“. Hier finden sich die „black eyebrows, meeting in a straight line above her nose“, die bereits bei Dora in

⁵⁵ Die Beschreibung ihrer „black eyebrows, meeting in a straight line above her nose“ erinnern an die Figur der Hausangestellten in AG 65: „Her large black eye-brows meet over her nose, giving her a permanent scowl that expresses a sense of disapproving outrage.“ Ein mürrisches, verbittertes Wesen zeigt sich demnach durch diese Eigentümlichkeit. Es besteht auch stimmlich eine Parallele zu dieser Figur, denn Doras Stimme wird mit den Sprechverben **bawl** und **bellow** markiert die **snapping** sehr ähnlich ist. Alle drei beschreiben ein kurze, abgehackte und laute Töne.

Alias Grace als Zeichen der Mürrischkeit definiert wurden.⁵⁶ Auch in ihrer wenig graziösen Körperstatur ähneln sich diese Figuren, allerdings ist Lavina „tall [...] her body is thin, flat-breasted and angular“. Zudem stimmen die Proportionene zwischen Kopf und Körper nicht überein. Der Leser empfindet diese Figur aufgrund der optischen Beschreibung als angespannt und streng, Merkmale, die sich in ihrer Stimme widerspiegeln. So unattraktiv wie ihr Äußeres, ist auch die **flat, dry voice**, denn einer nicht modulierten, emotionslosen Stimme begegnet man mit Ablehnung. Ihre negative Lebenseinstellung und ihr Groll gegenüber anderen Personen – mit Ausnahme ihres Vaters – zeigt sich auch in ihrer Art des Sprechens: **snapping out her words like an officer giving orders** geht einher mit der fehlenden Tonhöhenvariation, erinnert an das laute kurze Bellen eines Hundes. Zudem spiegelt der Vergleich mit dem befehlenden Offizier ihre militärische Haltung, „military bearing“, wieder. Aussehen, Charakter und Stimme sind hier also aufs engste verbunden.⁵⁷

ALTER	KÖRPER/KLEIDUNG	STIMME	GESICHT
<i>She is twenty-three but looks considerably older.</i>	<i>Tall like her mother, her body is thin, flat-breasted and angular, and its unattractiveness is accentuated by her plain black dress. Her movements are stiff and she carries herself with a wooden, square-shouldered, military bearing.</i>	<i>She has a flat dry voice and a habit of snapping out her words like an officer giving orders.</i>	<i>But in spite of these dissimilarities, one is immediately struck by her facial resemblance to her mother. She has the same peculiar shade of copper-gold hair, the same pallor and dark violet-blue eyes, the black eyebrows, meeting in a straight line above her nose, the same sensual mouth, the same heavy jaw. Above all one is struck by the same strange, life-like mask impression her face gives in repose. [...] She wears her hair pulled tightly back, as if to conceal its natural curliness, and there is not a touch of feminine allurement in her severely plain get-up. Her head is the same size at her mother's, but on her thin body it looks too large and heavy. (MBE 22/23)</i>

⁵⁶ Die Figur könnte ebenso in die erste Gruppe von Frauenstimmen aufgenommen werden, da hier, im Gegensatz zu den anderen Beispielen, die körperlichen Merkmale wesentlich stärker als Symbol des Charakters zu werten sind, erscheint eine gesonderte Betrachtung, die auch den Faktor „Lebensfeindlichkeit“ einschließt, sinnvoll.

⁵⁷ Der Vergleich von Lavinias äußerer Erscheinung bei der Erstvorstellung der Figur mit der des ersten Akts des dritten Teils macht die extreme Wandlung in eine Schönheit deutlich – die Stimme bleibt jedoch gleich, was zeigt, daß die Wandlung nur äußerlich stattgefunden hat, die Verbitterung und der Haß aber geblieben sind: „[...] She seems a mature woman, sure of her **feminine attractiveness**. Her brown-gold hair is arranged as her mother's had been. [...] The movements of her body now have the **feminine grace** her mother's had possessed. Her eyes are caught by the eyes of the Mannons in the portraits [...] She suddenly addresses them in a **harsh resentful voice**.“ (MBE 225). Auch die folgenden Regieanweisungen **harshly** (226), **angrily commanding** (226) oder **sharply** (228) zeigen das gleiche Pattern wie zu Beginn des Stücks.

Lenkt man den Blick auf die folgenden Stimmangaben von Lavinias Turns, so fällt auf, daß ihre negative und aggressive Haltung konsequent weiter ausgearbeitet wird. Als Beispiele sollen hier ein paar wenige Angaben aus dem ersten und dem Beginn des zweiten Aktes dienen.

grimly (24), *turning on him sharply* (24), *stiffening – curtly* (25), *stiffly* (25), *starts again but keeps her tone cold and collected* (26), *with forced cordiality* (27), *bitterly* (31), *harshly* (42), *in a cold, hard voice* (43), *drily* (43), *in a dry, brittle tone* (44), *with cold fury* (45), *fiercely* (46), *furiously* (54)

Ihre Steifheit, die in der Erstvorstellung ihre Körperbewegungen ausmacht („her movements are stiff [...] wooden“), läßt sich auch für ihre Stimme, in der wiederholten Verwendung von **stiffening** und **stiffly**, feststellen. Das Label **dry**, das in MBE 22/23 ihre habituelle Stimme charakterisiert, erscheint als **drily** und **dry** auch in situationellen Stimmangaben; ihre aggressive Haltung zeigt sich an Angaben wie **grimly**, **harshly**, **cold fury**, **fiercely** und **furiously**. Auch das metaphorische Label **cold** erscheint an mehreren Stellen. Es zeigt ebenso wie die zuvor genannten Labels eine negative Sprechereinstellung an.

Aufschlußreich ist der Vergleich zwischen Lavinia und ihrem Vater. Auch Ezra Mannon wird mit Beschreibungen zu Körperbau, Alter, Kleidung, Gesicht und Stimme vorgestellt. Als General trägt er nicht nur Uniform, sondern auch seine Bewegungen und seine Haltung spiegeln das Militärische wieder: „His movements are exact and wooden [...] standing and sitting in stiff, posed attitudes that suggest the statues of military heroes“. Hier besteht Analogie zu seiner Tochter Lavinia, deren Bewegungen ebenfalls militärisch-steif sind. Mannons Stimme erfüllt gleich zwei Klischees. Zum einen das der Verbindung von Körperbau („tall, spare, big-boned“) mit tiefer Stimmlage, wie dies unter anderem auch bei BABB 37 und MBE 39/40 (Captain Brand) der Fall ist. Zum anderen verlangt das Militärische nach einer tiefen, emotionslosen Stimme. Seine **deep voice** mit der **hollow repressed quality** unterdrückt jegliche Emotion, und geht einher mit seinem Verhalten, des „brusque and authoritative“ ist. Ähnlich wie bei Lavinia, sind Strenge und unterdrückte Gefühle sowohl optisch als auch akustisch für den Leser bzw. den Zuschauer begreifbar. Die Parallelität von Vater und Tochter verweist auf ihr enges Verhältnis.

KÖRPER/ALTER	GESICHT	BEWEGUNG/HALTUNG	STIMME
<i>A moment later Ezra Mannon enter from left front. [...] He is a tall, spare, big-boned man of fifty, dressed in the uniform of a Brigadier-General.</i>	<i>[...] mask-like look in his face in repose, more pronounced in him than in the others. [...] His face is more lined and lean and the hair and beard are grizzled.</i>	<i>His movements are exact and wooden and he has a mannerism of standing and sitting in stiff, posed attitudes that suggest the statues of military heroes.</i>	<i>When he speaks, his deep voice has a hollow repressed quality, as if he were continually withholding emotion from it. His air is brusque and authoritative. (MBE 80)</i>

22.4.2. Männerfiguren

Im Vergleich zur optischen und akustischen Beschreibung von Frauenfiguren nehmen die Beispiele für entsprechende Darstellungen von Männerfiguren einen wesentlich geringeren Raum ein. Zwar ist das Korpus in sich beschränkt, doch kann man wohl davon ausgehen, daß primär weibliche Figuren das Repräsentationsschema auslösen. Ob sich in der fiktionalen Welt die These spiegelt, daß Frauen stärker als Männer über ihr Äußeres – und ihre Stimme – definiert werden, läßt sich nicht mit Sicherheit sagen. Man muß das Übergewicht der explizit dargestellten Frauenfiguren jedoch als Auffälligkeit zur Kenntnis nehmen. Zudem gibt es bei den männlichen Figuren weniger ausgeprägte Typen, so daß nur eine größere Gruppe auftritt, die einen Zusammenhang zwischen Körperstatur und Stimme zeigt.

22.4.2.1. Körperstatur und Stimme

Stereotype Vorstellungen von Körperstatur und Stimme ergeben sich auch für männliche Figuren. Dabei ist eine Tendenz zu beobachten, die kräftigen oder stämmigen Körperbau mit **deep voice** kombiniert. Auch äußerliche Faktoren wie Haut- und Haarfarbe fließen dabei mit ein.

- *Lost in the Funhouse*: Uncle Karl/Peter (NF)

Ein Beispiel für den Zusammenhang von optischer und akustischer Beschreibung findet sich in LIFH 693. Es ist ein klassisches Beispiel für Stimmstereotype: dunkle Haare und Augen („dark hair and eyes“), sowie ein kräftiger Körperbau („short husky statures“) scheinen in der alltäglichen Vorstellung unmittelbar das Klischee einer tiefen Stimmlage auszulösen. Die Stimmbeschreibung trägt in *Lost in the Funhouse* nicht zur eigentlichen Charakterisierung der Figuren – dem Onkel und dem älteren Bruder des Helden Ambrose bei. Die **deep voices** sind vielmehr in Kontrast zu dessen eigener Stimme zu sehen, in der die Übergangsphase zum Erwachsensein thematisiert wird.⁵⁸

	GESICHT	KÖRPER	STIMME
Uncle Karl's face resembled Peter's – rather, vice versa. Both had	dark hair and eyes,	short husky statures,	deep voices. (LIFH 693)

- *Babbitt*: George F. Babbitt (ZF)

Dasselbe Stereotyp wird auch für die Figur Babbitt im gleichnamigen Roman verwendet. Allerdings werden die Figurenparameter Körperbau („shoulders were broad enough“), Stimme („**voice deep** enough“) und Charakterbeschreibung („relish or hearty humor strong enough“) in BABB 37 eingesetzt, um auf die notorische Angepaßtheit Babbitts zu verweisen, die sich auch auf biologische, nicht beeinflussbare Faktoren ausdehnt. Insofern ist die optische und akustische Beschreibung in einen ironischen Erzählerkommentar verwoben, der die Zugehörigkeit zur „ruling caste of Good Fellows“ von der Erfüllung dieser Parameter abhängig zu machen scheint, die ihrerseits mit imposantem und dominanten Auftreten assoziiert werden.

KÖRPER	STIMME	CHARAKTER
His shoulders were broad enough,	his voice deep enough,	his relish of hearty humor strong enough, to establish him as one of the ruling caste of Good Fellows. (BABB 37)

⁵⁸ „His voice came out **high-pitched as a child's** if he let himself carried away; to be on the safe side, therefore, he **moved** and **spoke** with **deliberate calm** and **adult gravity.**“ (LIFH 61). Dabei muß man aber die Ironisierung solcher Figurendarstellungen im Auge behalten, die Barth durch den narrativ-technischen Kommentar in LIFH 692 einführt. Vgl. das Beispiel LIFH 707 im Kapitel „Grundparameter“.

- *Mourning Becomes Electra*: Captain Adam Brant

Auch in O'Neills *Mourning Becomes Electra* trifft man auf eine ähnliche Verknüpfung. „broad-shouldered“ und **deep voice** in MBE stehen analog zu „His shoulders were broad enough“ und **his voice deep enough** in BABB 37. Zudem zeigt sich mit dem „coal-black straight hair“ und „swarthy complexion, hazel eyes“ eine Parallele zu „dark hair and eyes“ in LITFH 693. Die These, daß neben dem kräftigen Körperbau auch eine dunkle Haar- und Hautfarbe die Assoziation mit einer tiefen Stimmlage auslöst, wird hier bestätigt.

Captain Adam Brants Äußeres entspricht dem Idealbild des attraktiven, „männlichen“ Mannes. Die reißbrettartige, detaillierte Beschreibung von Haaren, Nasen, Augenbrauen, Gesichtsfarbe, Augen, Mund, Schnurrbart, Kinn, Körperbau und Händen schafft beim Leser ein präsent Bild der Figur. Doch dieses körperliche Idealbild wird durch den Kommentar zu seiner Kleidung, „almost foppish extravagance, with touches of studied carelessness“ ergänzt, das das Vertrauen des Lesers in die Integrität des zu perfekt wirkenden Captain Brants schmälert. In der „romantic Byronic appearance“ liegt zudem ein Hinweis auf Brants Vorliebe zur Selbstinszenierung und Selbstdarstellung. Die „selbsterschaffene“ Figur hat jedoch „little of the obvious sea captain“ – womit auf eine verantwortungsbewußte und vertrauens-erweckende Persönlichkeit angespielt wird. Lediglich „his big strong hands“ und die **deep voice** entsprechen dem Klischee eines Kapitäns⁵⁹.

GESICHT	KÖRPER/KLEIDUNG	KLEIDUNG/VERHALTEN	HÄNDE/STIMME
[...] <i>One is struck at a glance by the peculiar quality of his face in repose has of being a life-like mask rather than living flesh. He has a broad, low forehead, framed by coal-black straight hair which he wears noticeably long, pushed back carelessly from his forehead as a poet's might be. He has a big aquiline nose, bushy eyebrows, swarthy complexion, hazel eyes. His wide mouth is sensual and moody – a mouth that can be strong and weak by turns. He wears a moustache, but his heavy cleft chin is clean-shaven.</i>	<i>In figure he is tall, broad-shouldered and powerful. he gives the impression of being always on the offensive or defensive, always fighting life.</i>	<i>He is dressed with an almost foppish extravagance, with touches of studied carelessness, as if a romantic Byronic appearance were the ideal in mind.</i>	<i>There is little of the obvious sea captain about him, except his big strong hands and his deep voice.</i> (MBE 39/40)

⁵⁹ In der Tat stellt man sich einen Seekapitän mit tiefer Stimme vor, mit der Verantwortungsbewußtsein und Würde unterstrichen wird. Anders als Brant nähert sich die äußere Erscheinung wohl aber einen älteren, gepflegten Herrn mit weißen Haaren und Bart, der wohl eher dem Typus von Mann entspricht, der – der triviale Vergleich sei hier erlaubt – als stereotyper „Kapitän Iglo“ in der Werbung auftritt.

Die körperliche Selbstinszenierung scheint Brant auch in einer stimmlichen Selbstinszenierung fortzuführen, mit der er dem Bild des romantischen Helden („romantic Byronic apperance“) Nachdruck verleihen möchte. Er spricht in den unmittelbar folgenden Turns im Dialog mit Lavinia **gallantly** (40). Weitere Stimmangaben, die das Werben um die Gunst Lavinias verdeutlichen, sind. Diese möchte er gewinnen, da er der Geliebte ihrer Mutter ist.

In MBE 40 zeigt sich gut, daß die Reduktion der Lautstärke eine Zunahme der Intimität zur Folge hat, denn mit **lover-like tone** bezeichnet der Autor die Intention Brants, eine intime Atmosphäre zwischen ihm und Lavinia aufzubauen. Auch MBE 42 verdeutlicht vor allem durch das Label **reverent**, daß die freiwillige Unterordnung des Sprechers gegenüber der Hörerin beschreibt, die werbende Haltung Brants. Und auch hier wird die Stimmlautstärke reduziert, denn **hushed** wird mit „quiet speech“ (ALD) paraphrasiert.

[He has kept her hand and	he drops his voice to a	low,	lover-like	tone]	MBE 40
	[dropping his voice to a	reverent,	hushed	tone]	MBE 42

- Weitere Figuren (NF)

Weitere Korpusbelege für das Zusammenspiel von Körperstatur, Hautfarbe und Haarfarbe finden sich in OS 480, BACH 19, LJ 177 und JLC 168. In allen vier Beispielen handelt es sich um Nebenfiguren im Romangeschehen, so daß man davon ausgehen muß, daß die Figurendarstellung nicht der Psychologisierung der Figuren dient.⁶⁰ Die Autoren greifen hier auf stereotype Männerbilder zurück, die dem Leser ein leichtes Kategorisieren ermöglichen.

GESICHTSFARBE	STIMME	
[...] Ewart Thornton, the dark,	deep-voiced	grammar-school master who was a Spiritualist. (BACH 19)

In OS 480 wird die stimmliche Momentaufnahme der Figur noch durch das Dialektmerkmal **pure Cockney** ergänzt. Die Stimmdarstellung **deep attractive bass** zeigt Redundanz, da

⁶⁰ Dazu muß man allerdings anmerken, daß der Verweis auf die Psyche und den Charakter einer Figur nicht immer davon abhängt, ob es sich um eine Haupt- oder Nebenfigur handelt. Vielmehr spielen autorenspezifische Darstellungsvorlieben eine Rolle. Auch Leonora Stern in *Possession* ist keine zentrale Figur, doch wird sie mit großem Detailreichtum ausgestattet, der in allen Facetten, optisch, akustisch und olfaktorisch, auf ihren Charakter verweist.

bass bereits [deep] enthält, allerdings ist die Wertung **attractive** hier für die Gesamtwirkung der Figur zentral, denn die angenehme Stimme spiegelt den durch „amiable“ repräsentierten Charakter der Figur.

KÖRPER/GESICHTSFARBE	CHARAKTER/VERHALTEN	STIMME
Mr Winston Johnson was large, black,	amiable , apparently unworried by the ambience of a police station and philosophical about losing possible fares by the necessity to call at Wapping.	His voice was a deep attractive bass but its accent was pure Cockney . (OS 480)

In LJ 177 tritt zur **bass voice** noch das Label **rumbling**, das wie **booming** aus der Gruppe III der Klanglabels stammt.

KÖRPER	STIMME	
Standing on the pavement was a big fat man whom Dixon recognized as his barber. Dixon felt a deep respect for this man because of his impressive exterior,	his rumbling bass voice,	and his unsurpassable stock of information about the Royal Family. (LJ 177)

Körperfülle und Baßstimme, die zudem noch durch **hoarse** markiert ist findet sich in der Regieanweisung⁶¹ MBE 229. Auch das „matted grey hair“ und der „big grizzled moustache“ suggerieren im Leser eher den Klang einer tiefen Männerstimme, was wohl mit der Assoziation Haarfarbe – Alter – Männlichkeit – tiefe Stimme zusammenhängt.

KÖRPER	STIMME	GESICHT
<i>Silva is a Portuguese fishing captain – a fat, boisterous man, with a</i>	hoarse bass voice.	<i>He has matted grey hair and a big grizzled moustache. He is sixty.</i> (MBE 229)

⁶¹ Hier lohnt ein Blick auf einen größeren Textausschnitt. O’Neill legt in *Mourning Becomes Electra* sehr großes Augenmerk auf die optische und akustische Gestaltung seiner Figuren im Nebentext. Dabei beschränkt er sich nicht nur auf die Hauptpersonen, sondern schließt, wie hier zu Beginn des ersten Akts im dritten Teil der Triologie, auch die Entsprechung des Chors der griechischen Tragödie ein. Die Figuren werden mit individuellen Details ausgestattet, die Wahl der Stimme scheint auch bei den anderen Figuren, wie bei Silva von körperlichen Merkmalen abhängig zu sein: „*Small is a **wiry little old man** of **sixty-five**, a clerk in a hardware store. He has **white hair** and a **whispy goat’s beard**, **bright inquisitive eyes**, **ruddy complexion**, and a **shrill rasping voice**. Silva [...]. Mackel, who is a farmer, **hobbles along with the aid of a cane**. His **shiny wrinkled face** is **oblong with square-cut white chin whiskers**. He is **bald**. His **yellowish brown eyes** are **sly**. He talks in a **drawling wheezy cackle**.*“ (MBE 229/210). Smalls drahtiger Körper und vor allem die „*inquisitive eyes*“ scheinen in der Stimmqualität dahingehend eine Entsprechung zu finden, daß beide als unangenehm empfunden werden. Mackels Gehbehinderung spiegelt sich ebenfalls in der Stimme, die mit **drawling** als schleppend markiert wird. Die übrigen Marker enthalten indirekt eine negative Wertung.

Die Figuren stehen als „*a chorus of types representing the town as a human background for the drama of the Mannons*“, deshalb spiegeln optische und akustische Darstellung die Heterogenität der Bewohner, sind aber auch bühnentechnisch für den Zuschauer interessanter als wenig individualisierte Figuren.

Auch **sonorous** aus JLC 168 ist dieser Kategorie entnommen, was wiederum beweist, daß tiefe Männerstimmen fast automatisch auch mit Merkmalen wie Stimmfülle und großer Resonanz verbunden sind. In diesem Beispiel wird das Lachen der Figur durch **masculinely sexy** als attraktiv beschrieben. Das sexuelle Stereotyp wird hier durch den muskulösen Körperbau und einmal mehr mit Körperbehaarung in Verbindung gebracht.

KÖRPER	STIMME
When I was in love with Marvin, he was nearly perfect. he graduated third in his class at Lowell and got a full scholarship to Stanford. He played tennis. He had bulging calf muscles and one hundred forty-six straight black hairs on his chest .	He made everyone laugh and his own laugh was deep, sonorous, masculinely sexy . (JLC 168)

22.4.2.2. Alter und Stimme

- *Mourning Becomes Electra*: Seth Beckwick

Meist beginnen explizit-auktoriale Figurenbeschreibungen mit den optisch wahrnehmbaren Merkmalen einer Figur und schließen dann die akustische Beschreibung an. Im Nebentext zu Beginn von O'Neills *Mourning Becomes Electra* findet sich die umgekehrte Reihenfolge. Die Figur ist zunächst nur durch ihre Stimme wahrnehmbar, erst dann folgt der Auftritt und die damit einhergehende Beschreibung des Aussehens. Der singende Seth Beckwith, der afro-amerikanische Hausangestellte der Familie Mannon, eröffnet das Stück. Schon seine Stimme legt durch die Angabe **thin and aged** das Alter der Figur fest, das durch die explizite Altersangabe „an old man of seventy-five“ und die äußerlichen Merkmale „white hair and beard“ unterstrichen wird. Obwohl die Stimme an Kraft verloren hat, und deshalb **thin** erscheint, ist seine tiefe Männerstimmlage in **good baritone** noch erkennbar. Alter, Aussehen und Stimme bedingen sich in der Figur gegenseitig. Die Anspielungen auf Seths Charakter, die aus der „grim expression“ und den „small, sharp eyes“, „shrewd prying avidity“ und strong suggestion of ribald humour“ zu erkennen sind, haben keinen Einfluß auf die Stimme.

STIMME	ALTER	GESICHT	KÖRPER	GESICHT	KLEIDUNG
From the left rear, a man's voice is heard singing the chanty "Shenandoah" – a song that more than any other holds in it the brooding rhythm of the sea. The voice sounds nearer . It is thin and aged , the wraith of what must once have been a good baritone . [...]	Seth Beckwith, the Mannon's gardener and man of all work, is an old man of seventy-five	with white hair and beard ,	tall, raw-boned and bent-shouldered , his joints stiffened by rheumatism , but still sound and hale	He has a gaunt face that in repose gives one the strange impression of a life-like mask . It is set in a grim expression , but his small, sharp eyes still peer at life with a shrewd prying avidity and his loose mouth has a strong suggestion of ribald humour .	He wears his earth-stained working clothes . MBE 16

Später im Drama, in MBE 75, wird Seths Stimme fast identisch beschreiben. Die traurige Melancholie seiner Stimme und des Liedes „Shenandoah“ an sich, die im ersten Beispiel nur implizit anklingt, wird hier durch **mournfully** unterstrichen. Er setzt den tragischen Ton für die Gesamthandlung des Dramas. Zudem erhält der Leser/Hörer den Eindruck, daß Seth mit seinen 75 Jahren nicht nur gute Zeiten erlebt hat, ein Leben mit harter Arbeit zeigt sich daran, daß er „bent-shouldered“ ist, ein „gaunt face“ hat und „his joints stiffened by rheumatism“ sind. Trotz dieser Schwierigkeiten scheint er seinen Lebenswillen nicht verloren zu haben. Obwohl seine Miene eine „grim expression“ zeigt, läßt sich aus den Gesichtszügen, insbesondere durch Augen und Mund, eine Lebensneugier und sein zotiger Humor („ribald humour“) lesen.

Der Hinweis auf die „life-like mask“ tritt in allen Personenbeschreibungen des Stücks auf. Mit ihnen erinnert O'Neill an die Masken des griechischen Dramas, das den Stoff zu seinem Drama liefert, er zeigt aber auch die Doppelbödigkeit eines jeglichen Charakters.

The sound of Seth's	thin,	aged	baritone	mournfully singing	the chanty "Shenandoah" is heard from down the drive [...]	MBE 75
---------------------	--------------	-------------	-----------------	---------------------------	--	--------

22.4.2.3. Skrupelloser/egoistischer Typ

- *Mrs Warren's Profession*: Sir George Crofts (ZF)

In *Mrs Warren's Profession* arbeitet Shaw bei der Einführung Crofts mit dem Bruch von Stimmstereotypen, denn die *nasal voice* und vor allem die hohe Tonlage, die *reedier than might be expected* impliziert, steht in Opposition zu seinem „strong frame“ und zu einer Erscheinung, die „tall“ und „powerfully built“ ist und sich durch „bulldog jaws, large flat ears and thick neck“ auszeichnet. Einem solchen Körperbau entspräche eher eine Stimme mit den Parametern **deep** und **booming**. Andererseits entzieht Shaw Croft schon allein durch die Gestaltung äußerer Merkmale die Sympathie des Lesers, die „gentlemanly combination of the most brutal types of city man, sporting man, and man about town“ zeigen die Undurchsichtigkeit und Skrupellosigkeit der Person. Da, wie schon OMAM 43 gezeigt hat, übermäßig nasale Stimmen arrogant und unsympathisch⁶² wirken können und vor allem die Stimmqualität **reedy** („high and unpleasant to listen to“ ALD) vom Hörer als unangenehm empfunden wird, trägt Crofts Stimme natürlich zur Steigerung der Antipathie auf Seiten des Lesers bei.

ALTER	KLEIDUNG	STIMME	GESICHT	CHARAKTER
[[...] CROFTS is a tall powerfully-built man of about 50,	<i>fashionably dressed in the style of a young man.</i>	<i>Nasal voice, reedier than might be expected from his strong frame.</i>	<i>Clean-shaven bulldog jaws, large flat ears, and thick neck:</i>	<i>gentlemanly combination of the most brutal types of city man, sporting man, and man about town.] MWP 1719</i>

- *The Great Gatsby*: Tom Buchanan (ZF)

Aussehen, Charakter und Stimme bilden bei Tom Buchanan aus *The Great Gatsby* hingegen eine auf den ersten Blick ersichtliche Einheit. Der grobschlächtige, stämmige Körper – der „cruel body“, der das „brutal“ in MWP 1719 spiegelt –, der „hard mouth“ und die „shining arrogant eyes“, die Überheblichkeit (vgl. auch „touch of paternal contempt“) und emotionale Härte symbolisieren, werden hier von einer entsprechenden Stimmqualität begleitet. Die Labels **gruff** und **husky** benennen den harschen, verächtlichen und aggressiven Charakter und

⁶² Vgl. Eckert/Laver, 117

die Rauheit der Stimme, die hier als Zeichen des Charakters zu lesen ist, so daß **husky** die akustische Umsetzung von **gruff** ist. Die „impression of fractiousness“ bildet in GG 13 zusammenfassend das *signifié* der Stimmangabe und der optischen Gestaltung der Figur, zu der auch die Körperbewegung, „appearance of always leaning aggressively forward“, beiträgt. In beiden Korpusbeispielen, MWP 1719 und GG 13, soll im Leser ein negatives Bild der Figur evoziert werden. Die Stimmen unterscheiden sich auf der Ebene des *signifiants* jedoch sehr stark, sowohl näselnde als auch raue Stimmqualität stehen hier für das Negative. Bei den Frauenstimmen wurden zum gleichen Zweck ebenfalls Nasalität, aber anstelle einer rauhen eine schrille Stimmqualität eingesetzt.⁶³

KÖRPER/GESICHT/CHARAKTER	STIMME	CHARAKTER
Now he was a sturdy straw-haired man of thirty with a rather hard mouth and a supercilious manner . Two shining arrogant eyes had established dominance over his face and gave him the appearance of always leaning aggressively forward. [...] It was a body capable of enormous leverage – a cruel body .	His speaking voice , a gruff husky tenor ,	added to the impression of fractiousness he conveyed. There was a touch of paternal contempt in it, even toward people he liked – [...] (GG 13)

- *Lucky Jim*: Bertrand Welch (ZF)

Es sind vorwiegend Frauen und Frauenstimmen, die durch die Technik der initialen Beschreibung charakterisiert werden. Mit LJ 38/39 und 42, 51 liegt ein weiteres der wenigen Beispiele für die Vorstellung eines Mannes vor. Es handelt sich hier um den Verlobten Christines, Bertrand Welch, der im Roman *Lucky Jim* parallel zu Christine eingeführt wird. Die Beschreibungen reflektieren die Sichtweise der Hauptfigur Jim, der Christine attraktiv und anziehend und Bertrand von vornherein als unsympathisch empfindet, was bereits den Konflikt um die Zuneigung Christines, der sich später im Roman ergibt, andeutet. Diese Antipathie und Konkurrenz beruht von Anfang an auf Gegenseitigkeit, denn Bertrand begegnet Jim mit einem „hostile glance“.

Interessant ist hier, daß – im Gegensatz zur Beschreibung von Frauen – mit „tall“ nur ein einziger Hinweis auf den Körper gegeben wird und die Beschreibung der Gesichtszüge völlig ausgeklammert wird. Der Fokus liegt auf der Kleidung der Figur, die insgesamt als grell, auffallend und geschmacklos einzustufen ist und in der ein Hinweis auf die

⁶³ Die raue Stimme ist dort entweder positiv anziehend oder steht für Außenseiterfiguren.

Extrovertiertheit der Figur liegt. Wichtig erscheint an dieser Stelle auch das Verhalten der Figur, die sich zuerst durch ein „irregular knocking“ ankündigt und mit einem „bursting-open of this door“ (LJ 38) die Szene betritt. Beide Kommentare weisen auf einen polternden, selbstgefälligen und extrovertierten Charakter hin, der im Gegensatz zur Tatsache steht, daß Bertrand sich als pazifistischer Künstler („pacifist painting Bertrand“ LJ 38) selbststilisiert. Schon alleine diese kleine Beobachtung zum Auftritt der Figur, entbehrt nicht einer gewissen Komik und einem hohen Maß an Spott, mit der die Figur durch den gesamten Text hindurch bedacht wird. Dieser Spott und die Unvereinbarkeit von Selbstdarstellung und tatsächlichem Charakter wird vor allem durch die Stimmbeschreibung untermauert. Die **high, baying voice** Bertrands wird im Anschluß an seine äußere Beschreibung angefügt, findet sich aber an vielen anderen Stellen im Roman (vgl. untenstehendes Tableau). Nicht nur der implizite Tierstimmenvergleich **baying**, sondern auch die hohe Tonlage, die eigentlich nicht mit dem ungestümen Auftreten und der Körpergröße kongruiert, sind dabei als Karikatur zu verstehen. Bertrand ist ein typischer *flat character*, der insgesamt auf seine Stimme und sein egoistisches, selbstgefälliges Verhalten zu reduzieren ist.⁶⁴

KÖRPER	KLEIDUNG	STIMME
An irregular knocking on the door at the far end of the room was at once followed by the bursting – open of this door and the entry of a tall man	wearing a lemon-yellow sports-coat, all three buttons of which came down further on one side than on the other , half-hiding a vine-patterned tie . Dixon guessed with surging exultation that this must be the pacifist painting Bertrand [...] (LJ 38)	They looked at each other for a moment, until, just as Dixon’s scalp was beginning to tingle, a high, baying voice called ‘Ah, there you are, darling; step this way, if you please, and be introduced to the throng’ and Bertrand strode up the room to meet her, throwing Dixon a brief hostile glance . (LJ 39)

The	baying quality	of his voice, especially in the final query, together with a blurring of certain consonants , [...]	LJ 42
[...] his voice	baying	a little more noticeably.	LJ 51
Well-remembered voice	baying	directly into his ear ‘This is Bertrand Welch.’	LJ 99
Bertrand was saying. The	bay	in his voice was well throttled back ; perhaps someone had upbraided him about it	LJ 112
‘Look after Christine for me, Dixon,’ Bertrand	bayed.	‘Don’t drop her; she’s fragile.’	LJ 113

⁶⁴ In der selben Weise ist die Figur von Bertrands Vater, Prof. Welch, die Karikatur eines pedantischen Universitätsprofessors konstruiert. Auch er ist auf einige wenige Merkmale beschränkt, was sich auch in der akustischen Beschreibung der Figur zeigt. Stimmlich zeichnet sich Welch durch eine permanente erhöhte Lautstärke und hohen Stimmtton aus. Die Merkmale ziehen sich wie die von Bertrands Stimme durch den gesamten Roman.

Bertrand suddenly	yelled out in a near-falsetto bay :	'I've had about enough of you, you little bastard.'	LJ 184
'All right, you've got it coming,' Bertrand	bayed furiously		LJ 229
'That's enough of that,' Bertrand said, his voice a	choking bay		LJ 218

Im Vergleich mit MWP 1719 zeigt sich, daß eine erhöhte Tonlage bei Männern als normabweichend empfunden wird, und dann eingesetzt wird, wenn der Autor Antipathie auf Seiten des Lesers evozieren möchte. Im Kontrast dazu werden die tiefen Männerstimmen zumindest teilweise, wie in OS 480 und JLC 168, als angenehm empfunden.

22.4.2.4. Mitgefühl/Güte

- *The Grapes of Wrath*: Jim Rawley (NF)

Positiv gezeichnet ist die Figur des Jim Rawley in *The Grapes of Wrath*, dem „camp manager“ eines der Durchgangslager für Familien, die ihre Heimat verlassen haben und in der Hoffnung Arbeit zu finden nach Westen ziehen. Steinbeck kreiert einen durchwegs guten und gütigen Charakter, der durch Worte und Taten den Menschen beisteht. Dieses Bild wird gleich mit der Erstvorstellung der Figur evoziert. Dabei sind es vor allem seine „merry eyes“, die warme Stimme – das metaphorische Label **warm** steht für [affection] und [sympathy] – und das Lächeln, die im Leser Sympathie erwecken. Die Farbe Weiß läßt an Reinheit und Ehrlichkeit denken, da mit ihre „many positive an no negative [connotations]“⁶⁵ verbunden sind. Die Beschreibung der Kleidung ist also indirekt auch ein Hinweis auf den Charakter der Person. Obwohl die Schuhe des Mannes „white“ und „clean“ sind, zeigt die Tatsache, daß sie nicht in perfektem Zustand sind („frayed at the seams“), daß er als Camp-Manager zwar eine übergeordnete Position einnimmt, diese aber dennoch nicht allzu weit über den Camp-Bewohnern steht. Hier liegt ebenfalls ein versteckter Hinweis auf die enge Verbindung zwischen Rawley und den Bewohnern.

⁶⁵ Bennett, 91

KÖRPER	KLEIDUNG	GESICHT	STIMME
A little man	dressed all in white stood behind her – His white clean shoes were frayed at the seams .	a man with a thin, brown, lined face and merry eyes . He was lean as a picket . He smiled at Ma [...]	His voice was warm . GOW 318

22.4.2.5. Weitere Männerfiguren bei Shaw

Im folgenden sollen noch einige weitere männliche Figuren aus den Stücken Shaws betrachtet werden. Auch bei ihnen wird die optische Erscheinung beschrieben, allerdings bleibt Shaw dabei bei recht allgemeinen Aussagen und legt seinen Fokus auf die Entwicklung eines Charakterbilds. Die Stimme spiegelt den jeweiligen Figurencharakter.

- *Major Barbara*: Adolphus Cusins (ZF)

In *Major Barbara* wird der Verlobte von Barbara Undershaft vor seinem Auftritt explizit im Nebentext des Dramas charakterisiert. Sowohl die Beschreibung seines Aussehens als auch die seiner Stimme lassen auf einen schwächtigen Mann schließen, der den intellektuellen Typ repräsentiert. Besonders *sweet voiced* ist eine Markierung, die in der Regel mit Frauenstimmen kolloziert, so daß hier ein Hinweis auf weibliche, d.h. in diesem Zusammenhang verweichlichte oder schwächliche Züge zu erkennen ist, die auch in der weiteren Charakterisierung – „*considerated, gentle, explanatory, even mild and apologetic*“ – zur Sprache kommen. Er steht damit in Kontrast zu Barbara, die Shaw – allerdings im Vergleich zu ihrer Schwester Sarah – als „robuster, jollier, much more energetic“ (MB 464) bezeichnet. Mit dem metaphorischen Label *sweet* gibt Shaw keine akustischen Parameter an, es läßt sich aber schließen, daß die Stimme Cusins mit [high] und [melodious] anzusetzen ist.

GESICHT/KÖRPER	STIMME	CHARAKTER
Cusins is a spectacled student, slight, thin haired,	and sweet voiced,	with a more complex form of Lomax's complaint. His sense of humor is intellectual and subtle , and is complicated by an appalling temper . The lifelong struggle of a benevolent temperament and a high conscience against impulses of inhuman ridicule and fierce impatience has set up a chronic strain which has visibly wrecked his constitution. He is a most implacable, determined, tenacious, intolerant person who by mere force of character presents himself as – and indeed actually is – considerate, gentle, explanatory, even mild and apologetic , capable possibly of murder, but not of cruelty or coarseness. By the operation of some instinct which is not merciful enough to blind him with the illusions of love, he is obstinately bent on marrying Barbara. (MB 464/465)

- *Pygmalion*: Alfred Doolittle (ZF)

Auch die Figur des Alfred Doolittle in *Pygmalion* widmet Shaw eine ausführliche Darstellung. Die Beschreibung des Gesichts ist aber anders als bei Saint Joan nur darauf beschränkt, auf die Auffälligkeit der Züge hinzuweisen, genaue Detailbeschreibungen fehlen. Die Beschreibung der Kleidung verdeutlicht lediglich seinen Berufsstand und seine soziale Stellung. Wichtig sind in diesem Nebentext jedoch charakterliche Merkmale, Doolittle wird dem Leser als energische, keine Beschränkung kennende und aufbrausende Figur vorgestellt, was sich aus den Begriffen „*vigorous*“, „*equally free from fear and conscience*“ und „*habit of giving vent to his feelings without reserve*“ lesen läßt. Diese Charakterzüge spiegeln sich auch in seiner **remarkably expressive voice** wieder. Akustisch läßt sich diese Angabe als [loud], [deep] und [strong], eventuell auch [booming] übersetzen, da all diese Labels Zeichen von Selbstsicherheit und Energie sind. Diese zu Beginn festgelegten charakterlichen Merkmale bestätigen sich auch im Handeln der Figur – man denke an die Art der Konversation mit Pickering und Higgins, den sozialen Aufstieg und den Monolog im fünften Akt, bei dem sich aber zeigt, daß der plötzliche Reichtum zu keiner charakterlichen Weiterentwicklung Doolittles geführt hat.

ALTER		KLEIDUNG	GESICHT	CHARAKTER	STIMME
Alfred Doolittle is an elderly	but vigorous dustman,	clad in the costume of his profession , including a hat with a back brim covering his neck and shoulders .	He has well marked and rather interesting features ,	and seems equally free from fear and conscience .	He has a remarkably expressive voice , the result of a habit of giving vent to his feelings without reserve . [...] (PYGM 728)

- *Mrs Warren's Profession*: Frank Gardner (ZF)

Die Figur des Pfarrerssohns Frank Gardner in *Mrs Warren's Profession* wird ebenfalls durch eine *initial definition* eingeführt. Seine **charming voice** steht in Reihe mit weiteren „positiven“ Adjektiven – „pleasant“, „pretty“, „agreeable“ – die ihn im Gegensatz zu Croft sympathisch erscheinen lassen. Die wertenden Adjektive „pleasant“ und „agreeable“, aber besonders die Stimmbeschreibung **charming** benennen hier den Effekt, den Figur und Stimme auf Andere ausübt. Obwohl ihn Shaw als „cleverly good-for-nothing“ mit „agreeable disrespectful manners“ beschreibt, nimmt das prämodifizierende Adverb bzw. Adjektiv die Schärfe der Kritik, und läßt den Leser milde Nachsicht üben.

AUSSEHEN/KLEIDUNG/CHRAKTER/ ALTER	STIMME	VERHALTEN
[[...] <i>He is pleasant, pretty, smartly dressed, cleverly good-for-nothing, not long turned 22, with a</i>	charming voice	<i>and agreeable disrespectful manners.</i> [...]. (MWP 1721)

Auf die **charming voice** der Erstvorstellung wird im folgenden mit einer expliziten Reiteration Bezug genommen. Dazu steht die Beschreibung der Tonhöhenvariation – **almost to a singing tone** – mit der Shaw an die unmittelbar vorangehende Regieanweisung **enthusiastically** anknüpft. Franks fast kindliche Freude und Enthusiasmus, über die Überraschung, seinen Freund Praed im Hause der Mrs Warren anzutreffen, zeigt sich eben in der Stimmveränderung⁶⁶. In der Objektsprache wird dies auch durch den Sperrdruck „e v e r“ gekennzeichnet.

FRANK. [<i>enthusiastically</i>] What! Do you know Vivie? Isn't she a jolly girl? I'm teaching her to shoot with this. [<i>putting down the rifle</i>] I'm so glad she knows you: you're just the sort of fellow she ought to know. [<i>He smiles, and</i>	<i>raises the charming voice</i>	<i>almost to a singing tone as he exclaims]</i>	It's e v e r so jolly to find you here, Pread.	MWP 1721
---	----------------------------------	---	--	----------

Vergleichen man die obigen *initial definitions* mit der von Saint Joan, so fällt auf, daß Shaw bei der äußerlichen Beschreibung der Männerfiguren stark an der Oberfläche bleibt. Joan ist sowohl optisch als auch stimmlich wesentlich detaillierter dargestellt. Ihr Charakter erschließt sich indirekt aus physiognomischen und stimmlichen Angaben, während Cusins, Doolittle

⁶⁶ Vgl. hierzu Scherer/Shinsky (1977) in Eibl-Eibesfeldt, 661: starke Tonhöhenvariation sind Zeichen von Glück, Fröhlichkeit, Aktivität und Überraschung.

und Frank direkt charakterisiert werden. Auch fehlen bei den Männerstimmen klangbeschreibenden Labels, wie sie mit **rough** und auch **bright** bei Joan vorhanden sind, denn **sweet-voiced**, **remarkably expressive voice** und **charming voice** benennen keine direkte Stimmqualität.

22.5. Klischeebruch: Kontrast Aussehen – Stimme

Während die obigen Beispiele in der Regel eine assoziative Verbindung von Aussehen und Stimme zeigen, werden im folgenden Textausschnitte vorgestellt, die belegen, daß solche Stimmklischees bewußt gebrochen werden können und die entstehende Spannung die Aufmerksamkeit des Lesers erhöhen.

- *Giant Dreams, Midget Abilities*: Mister Mancini (NF)

Dies zeigt das Beispiel GDMA 21, das als Gegenstück zu LIFH 693 zu bewerten ist. Trotz des Aussehens seiner Arme, bei denen das Klischee von Behaartheit als Zeichen von Männlichkeit verarbeitet wird, spricht die Figur nicht mit der entsprechend männlichen, d.h. tiefen Stimmlage, sondern mit extrem hoher Stimme. Solche Normabweichungen wirken auf Hörer generell befremdlich.⁶⁷ Zieht man bei diesem Beispiel noch den kulturellen Hintergrund in Betracht – die Kurzgeschichte *Giant Dreams, Midget Abilities* aus David Sedaris Sammlung *Me Talk Pretty One Day* spiegelt Szenen aus der US-amerikanischen Gesellschaft – so kann man hier erkennen, daß die beschriebene Normabweichung für einen amerikanischen Sprecher besonders groß sein muß, da diese durchschnittlich mit einer noch tieferen Grundfrequenz sprechen als beispielsweise deutsche Männer⁶⁸.

His arms were manly and covered in coarse dark hair, but his voice was	high	and	strange	as if it had been recorded and was now being played back at a faster speed.	GDMA 21
---	-------------	-----	----------------	---	---------

⁶⁷ Analog dazu kann hier eine „reale“ Stimme angeführt werden. In dem Zeitungsbericht mit dem Titel „Die Altstimme hinterm Dreitagebart“ wird die Normabweichung der männlichen Altstimme thematisiert, die vielen befremdlich erscheint: „Wenn er singt und in den Spiegel schaut, ist da eine **Diskrepanz** zwischen der **hohen Stimme** und **dem eigenen Spiegelbild**. [...] für Männer ungewohnte Stimmlage.“ (*Mainpost*, 21.3.2202)

⁶⁸ Vgl. Eckert/Laver, 37 und 136

- *Changing Places*: Prof. Stroud

Auch die als habituell angenommene Flüsterstimme in CP 222 – „He **seldom spoke above a whisper**“ – kontrastiert mit dem Erscheinungsbild eines „tall, powerfully built man“. Mit einer solchen Statur verbindet man normalerweise eine tiefe, laute Stimme.⁶⁹ Da sich die Figur aber nicht nur durch seine selbst gewählte Stimmqualität, sondern zusätzlich auch durch ihre übervorsichtige Bewegungen und die vermeintliche körperlicher Schwäche („hand limply extended“, „affected a manner of extreme languor and debility“, „sank back [...] exhausted him“) selbst stilisiert, ist die Gesamtbeschreibung als Karikatur zu verstehen. Diese Karikatur des Vice-Chancellors der Universität wird im folgenden Gespräch mit Prof. Morris Zapp durch Kommentare wie „made a feeble attempt to push a wooden cigarette box across his desk in Morris’s direction“ (221), „shook his head wearily“ (221), dem ironischen „He permitted himself an almost vigorous gesture of dismissal“ (221), „Stroud slumped back in his seat and closed his eyes in fatigue after this uncharacteristically long speech“ (221) weiter ausgearbeitet. Auch eine weitere Stimmangabe mit dem Sprechverb **drawl**, „‘Really?’ Stroud drawled. ‘I thought you’d favour the other man. He seems the better scholar.’“ (222), zeigen Strouds Mangel an Energie. Lodge entwirft Stroud aber nicht um der Figur selbst willen, sondern konzipiert ihn als ironisches Symbol auf die Schwerfälligkeit des Universitätsapparats zu lesen.

Der Ausschnitt ist ein anschauliches Beispiel für Ausarbeitung einer Figur innerhalb eines eng begrenzten Raums. Auf diese Weise wird die Figur als *flat character* gezeichnet, d.h. die zu Beginn gebrachten Eckdaten der Persönlichkeit, werden im folgenden Text aufgegriffen, um so dem Leser die Karikatur anschaulich zu präsentieren.

	KÖRPER	STIMME	BEWEGUNG
Morris waded through the deep-pile carpeting and shook the hand limply extended to him. Steward Stroud was a	tall, powerfully built man who affected a manner of extreme languor and debility.	He seldom spoke above a whisper	and moved about with the caution of an elderly invalid . Now he sank back into his chair as if the effort or rising and shaking hands had exhausted him . CP 222

⁶⁹ Hier liegt auch eine Parallele zu Crofts in *Mrs. Warren’s Profession*, allerdings geht es dort um die Konstruktion eines unsympathischen Charakters, während hier mehr die Karikatur im Vordergrund steht.

- *Midnight's Children*: Joseph D'Costa (NF)

In MC 104 kontrastieren die Augen mit der Stimme. Interessant ist an diesem Beispiel, daß für die optische Beschreibung der Augen verschiedene optische und akustische Vergleichsbilder herangezogen werden. So steht das Label **hard**, das in seiner Primärbedeutung eine Oberflächenbeschaffenheit benennt, in metaphorischer Übertragung für einen Charakterzug der Figur, der anhand seines Blicks erkennbar ist. Hier liegt eine Parallele zur Übertragung von **hard** auf den akustischen Bereich, denn auch hier steht das Label für „innere Härte“ der Person bzw. für die paralinguistische Vermittlung von negativen Emotionen wie ANGER und HATE im Dialog. Der Vergleich mit einem „road-drill“ läßt sich im Deutschen mit der Wendung „bohrender Blick“ wiedergeben, dahinter steht ebenfalls eine negative Sprecher-Hörer-Beziehung. Gleichzeitig assoziiert man mit einem „road-drill“ ein extrem lautes, unangenehmes Geräusch. Das Gleiche gilt auch für das onomatopoetische „ratatat“, das an den Klang eines Maschinengewehrs erinnert, das wiederum negative Assoziationen – Konflikt, Kampf – hervorruft. Der literarische Kunstgriff dieser Szene ist, daß die Vergleichsbilder, mit denen die optische Beschreibung der Augen dargebracht werden, gleichzeitig metaphorisch auf Charakterzüge der Figur und akustische Bilder verweisen. Mit dem akustischen Gehalt der Vergleiche kontrastiert im folgenden die Stimme der Figur. Während alle drei Merkmale der Augen auf der akustischen Ebene mit den Markern [loud] und [unpleasant] zu bezeichnen sind, zeichnet sich die tatsächliche Stimme durch geringe Tonhöhe aus. **Well** ist hier wohl im Sinne von langsamer, genauer Aussprache zu verstehen – im Kontrast zu einem schnellen, hektischen Sprecher, das in „ratatat“ anklingt.

AUGEN	STIMME
He had eyes like road-drill, hard and full of ratatat,	but he spoke softly and well . (MC 104)

- *Shroud for a Nightingale*: Inspector Bailey (NF)

Analog funktioniert das Beispiel SFAN 33, wo die „cold pig-like eyes“ ebenfalls für emotionale Härte stehen, während die **encouraging and avuncular voice and manner** genau das Gegenteil kommuniziert. Zwar wird hier kein akustischer Parameter gegeben, doch dürfte sich der Leser eine solche Stimme als [deep], [warm] und [modulated] vorstellen. Der Effekt,

den diese Figur bewirkt, wird durch „frightening“ vorweggenommen. Die Wirkung des Inspectors auf Nurse Dakers erklärt sich aus dem Kontrast zwischen den paralinguistischen Signalen von Augen und Stimme bzw. Verhalten, die eine Einschätzung der Figur unmöglich macht.

KÖRPER/GESICHT	STIMME/VERHALTEN	AUGEN
Nurse Dakers had found Inspector Bailey the most frightening of them all. He was a huge, ruddy, moon-faced man whose	encouraging and avuncular voice and manner	were in unnerving contrast to his cold pig-like eyes .

- *Small World*: Miss Maiden (NF)

In SW 11 besteht eine Diskrepanz zwischen dem **sharp tone** der Sprecherin und ihrem freundlichen Gesicht, da man **sharp** auf der pragmatischen Ebene mit Unfreundlichkeit assoziiert. Kleidung und Haarfrisur kennzeichnen die Figur als etwas altmodisch. Die Gesamtfigur wird schon durch ihren ersten Auftritt als eine altjungerliche, leicht wunderliche, aber energische Dame charakterisiert, wozu natürlich auch ihr *telling name* „Miss Maiden“ beiträgt. Ihre Bestimmtheit zeigt sich an metasprachlichen Kommentaren wie „Miss Maiden continued, not at all deterred by this answer“ (SW 12) und „Miss Maiden declared firmly“ (SW 12), sowie an der stimmlichen Reaktion ihres Gesprächspartners „said Perse placatingly“ (SW 12). Die Figur ist als Karikatur auf eine bestimmte Art feministischer Literaturwissenschaftlerinnen zu bewerten, die jedes Thema ideologisch ergründen. („the quest for the Holy Grail [...] was only superficially a Christian legend, and [...] its true meaning was to be sought in pagan fertility ritual“ (ibid.).

ALTER	STIMME	GESICHT	KÖRPER/HALTUNG	KLEIDUNG
This observation came from an elderly lady [...]. Though	her tone was sharp	her face was friendly [...]	white hair was neatly retained in a snood [...]. SW 11	she wore a black silk dress of antique design and her

- *The Invisible Japanese Gentlemen*: Weibliche Hauptfigur⁷⁰ (ZF)

Im Beispiel TIJG 61 besteht ein Kontrast zwischen den Assoziationen, die das Gesicht der Figur hervorruft, und ihrer Stimme. Die Beschreibung des Gesichts läßt die Figur nicht nur „pretty“, sondern durch den Vergleich mit dem *Regency* Stil und einer Miniatur auch zart und anmutig erscheinen. Die stereotype Vorstellung, daß eine Frau mit einem solchen Gesicht auch eine entsprechend feine, hohe oder leise Stimme haben muß, wird durch ihren **harsh way of speaking** gebrochen. Der Hinweis auf den Akzent des **Roedean or Cheltenham Ladies' College** setzt die Klassenzugehörigkeit der Figur fest.⁷¹ Hinter ihrem Aussehen verbirgt sich ein bestimmender, egoistischer Charakter, aus dem sich der Gesamtkonflikt der Kurzgeschichte ergibt. Als junge Schriftstellerin, die ihr Erstlingswerk erfolgreich bei einem Verlag untergebracht hat, möchte sie nun auch das Leben ihres weniger erfolgsverwöhnten Verlobten ihrer Vorstellung nach gestalten, was sich im Fortgang der Konversation zeigt:

‘The wine-trade wouldn’t really suit you, would it? I spoke to my publisher about you and there’s a very good chance ... if you began with some reading ...’

‘But I don’t know a thing about books.’

‘I would help you at the start.’

Die Vertauschung klassischer Rollenklischees führt bei den beiden Figuren zum Konflikt. Daß die Frau in dieser Beziehung die stärkere, d.h. im klassischen Sinne die männliche Position einnimmt, zeigt sich auch an ihrem „man’s signet-ring on her engagement finger“, der bereits bei der Erstvorstellung der Figur einen Hinweis auf ihr „männliches“ Verhalten gibt. Die Stimmangabe bei der Erstvorstellung – die ja Teil des rein narrativen Textes ist – findet mit **said harshly** einen Nachhall in der Dialogbeschreibung, wo Stimmangaben ja nicht als narrativer Erzählerkommentar zu verstehen sind. „She said harshly, ‘I mightn’t come back if *The Chelsea Set* sells enough.’ (63).

GESICHT	STIMME	KLEIDUNG
She had thin blonde hair and her face was pretty and petite in a Regency way , oval like a miniature ,	though she had a harsh way of speaking – perhaps the accent of the school, Roedean or Cheltenham Ladies' College , which she had not long ago left.	She wore a man’s signet-ring on her engagement finger [...] (TIJG 61)

⁷⁰ Die Figuren bleiben namenlos, da das Gespräch der beiden Figuren von der Erzählerfigur in einem Restaurant mitgehört wird.

⁷¹ Vgl. dazu auch die Besprechung des Beispiels unter **harsh** im Kapitel Klanglabels in Kombination.

- *Nice Work*: Debbie (NF)

Einen ganz ähnlichen Frauentyp scheint die Figur der Bankerin Debbie in *Nice Work* zu verkörpern. Hier wird das Gesicht mit den Attributen „pretty“ und „pale-faced“ versehen, wobei die Blässe indirekt auch in TIJG 61 durch den Vergleich mit dem „Regency way“ anklingt, da das Frauenideal dieser Zeit sicherlich ein blasser Teint ist. Auch die Haarfarbe ist identisch, in NW 180 wird mit „figure of almost anorexic slimness“ zusätzlich noch auf den Körperbau verwiesen. Wichtiger ist bei Debbie jedoch der Kontrast zwischen ihrer extrem teuren Aufmachung, den „Sloaney clothes and hair-do“⁷², und dem **cockney accent**, der die Figur als „lower-class“ entlarvt. Im Gegensatz zu TIJG 61 steht die Figurenstimme hier als Markierung der entgegengesetzten Gesellschaftsschicht, was zeigt, wie eng Akzent und Gesellschaftsschicht in Großbritannien immer noch verbunden sind. Die metasprachliche Stimmmarkierung spiegelt sich auch in Debbies direkter Rede, bei der das Cockney durch die Darstellungsmethode des *eye dialect* angedeutet wird.

Vergleicht man die beiden Darstellungen, so fällt zunächst ihre Parallelität auf. Für die Konstruktion der Figuren übernehmen sie hingegen völlig verschiedene Funktionen. Während die Figur der Kurzgeschichte durch den Kontrast psychologisiert wird und ein Verweis auf die Beziehung zur männlichen Hauptfigur darin zu finden ist, wirkt die Romanfigur lediglich als Karikatur. Auf den Leser wirkt Debbie, die keine zentrale Figur des Romans ist, wie eine Momentaufnahme, in der der Autor alltägliche Beobachtungen – wie hier das klassische Bild der Neureichen – verarbeitet.

GESICHT/KÖRPER	STIMME	KLEIDUNG/HAARE
[...] Debbie, a pretty pale-faced girl with blonde hair cut like Princess Diana's , and a figure of almost anorexic slimness . 'Held in sorter cstle. Just like a horror fil, wonnit?' she said to Basil. 'Suits of armour and stuffed animals' heads and everyfink.' At first Robyn thought that Debbie's	cockney accent	was some sort of joke, but soon she realized that it was authentic. In spite of her Sloaney clothes and hair-do , Debbie was decidedly lower-class . (NW 180)

⁷² Zuvor wird schon auf den ostentativen Reichtum von Debbie und ihrem Partner hingewiesen: „Everything about him and his girlfriend signified money, from their paste-pale, luxuriously thick sheepskin coats that seemed to fill the threshold when she opened the front door, to the red C-registration BMW parked at the kerb behind Charles's four-year-old Golf. Underneath the sheep-skin coats Basil was wearing an Aquascutum cashmere sports jacket, and his girlfriend, whose name was Debbie, an outfit remarkably like one designed by Katherine Hamnett illustrated in that day's Sunday Times." (NW 180)

- *The Grapes of Wrath: Sairy Wilson (NF)*

Eine umgekehrte Beziehung zwischen Aussehen und Stimme liegt in GOW 140 vor. Hier ist das Äußerliche der Figur Sairy Wilson in *Grapes of Wrath* durch Hunger und Krankheit gekennzeichnet. Das Gesicht der Figur ist faltig, die Augen sind Spiegel des „horror“, der Körper ist abgemagert und schwach. Während der Leser hier eine dünne, gebrochene, eventuelle kratzige oder rauhe Stimme erwarten würde, die Verzweiflung und Haß auf die Lebensumstände zum Ausdruck bringt, läßt Steinbeck seine Figur mit einer Stimme sprechen, die mit **beautiful low timbre, soft modulated, yet with ringing overtones** alle Merkmale einer schönen, angenehmen und faszinierenden Frauenstimme trägt. Die Figur der Sairy Wilson wirkt durch diesen Kontrast extrem präsent. Während ihr Körper den Tod repräsentiert, ist ihre Stimme Symbol des Lebens. Hinter diesem Kontrast steht zudem die Idee der inneren Schönheit und der menschlichen Würde, die Sairy Wilson trotz ihrer aussichtslosen Lage ausstrahlt. Sie reiht sich dadurch in die Konzeption des Gesamtpersonals des Romans ein. Alle Hauptfiguren leiden unter Entbehrung, Hunger und Aussichtslosigkeit, doch bewahren sie alle ihre Menschlichkeit und Güte gegenüber anderen.

	GESICHT	KÖRPER	STIMME
The tent flaps opened and a wizened woman came out –	a face wrinkled as a dried leaf and eyes that seemed to flame in her face, black eyes that seemed to look out or a well of horror .	She was small and shuddering . She held herself upright by a tent flap , and the hand holding onto the canvas was a skeleton covered with wrinkled skin .	When she spoke her voice had a beautiful low timbre, soft and modulated, yet with ringing overtones . GOW 140

Den Effekt, den Sairy Wilsons Stimme auf andere Menschen ausübt, zeigt sich in GOW 141. Der Hörer blickt sie an, da ihre Stimme seine Aufmerksamkeit erregt hat: „He looked up at her, **drawn** by her **soft voice**.” Obwohl die Stimme hier nur mit dem Grundparameter **soft** gekennzeichnet wird, hat der Leser an dieser Stelle doch die Gesamtbeschreibung in Erinnerung.

Ein Kontrast zwischen Aussehen und Stimme wird von Autoren immer dann eingesetzt, wenn die Figur als Karikatur erscheinen soll, oder wenn besonders positive oder negative Charakterzüge herausgestrichen werden. Verarbeitet werden dabei Stimmphänomene des Alltags, denn häufig sprechen Menschen nicht mit den Stimmen, die stereotype Vorstellung aufgrund des Aussehens oder der gesellschaftlichen Position erwarten lassen. Um zu zeigen,

daß die Diskrepanz zwischen Aussehen und Stimme auch in der realen Welt zu Irritationen, ja sogar Spott führen kann, sei hier noch auf die Stimme Otto von Bismarcks hingewiesen, der

[...] nicht nur ein besonders leises Organ [hatte], sondern auch noch eine unangenehm schneidend klingende Stimme in hoher Frauenlauge, was in nichts zur äußeren Erscheinung passte. [...] In zahllosen Beschreibungen und Anekdoten war das Bild des stimmsschwachen Reichskanzlers verbreitet, jede Schönfärberei hätte nur die gegenteilige Wirkung erzielen können.⁷³

22.6. Stimmcharakterisierung und Kohäsion

Den obigen Beispielen ist gemein, daß bei ihnen ein besonderer Fokus auf dem Zusammenspiel von optischer und akustischer Information liegt, die in der Mehrheit der Fälle in unmittelbarer Textnähe vermittelt wird und somit als *initial definition* verstanden werden kann. Daß teilweise kohäsive Elemente eine Rolle bei der Figurengestaltung spielt, wurde auch anhand einiger Beispiele verdeutlicht. Im folgenden sollen weitere Korpusbelege zeigen, wie Stimmdarstellung von lexikalischer Kohäsion bestimmt wird. Es folgen zunächst einige Beispiele, bei denen die Stimme einer Figur an zwei oder drei, häufig unmittelbar aufeinanderfolgenden Stellen im Text thematisiert wird, wobei sie in direktem Bezug zueinander stehen. Im Anschluß werden einige Extrembeispiele angeführt, bei denen die Reiteration von Stimmerkmalen den gesamten Text durchzieht. In beiden Fällen greift Poyatos' Konzept der *subsequent identification* bzw. *recurrent identification*, allerdings steigt mit der Häufigkeit der Stimmcharakterisierung auch ihre Bedeutung für die Gesamtkonstitution der Figur. Eine mehrfache Wiederholung bestimmter Eigenschaften, zu denen eben auch der individuelle Stimmklang gehört, schärft die Konturen der Figur und verschafft ihr gleichzeitig eine verlebendige Plastizität. Durch die Emphase steuert der Autor die Wahrnehmung des Lesers und lenkt sie auf für die Figurencharakterisierung zentrale Merkmale. Überspitzt formuliert dient die kohäsive Stimmbeschreibung also der Lenkung des Lesers.

Wenn Figuren in literarischen Texten immer wieder mit den gleichen Stimmerkmalen sprechen, ergibt sich aus der Summe dieser situationellen Stimmangaben ein Gesamteindruck des Charakters. Obwohl nicht klar ist, inwieweit der Leser jede einzelne situationelle

⁷³ Göttert, 340

Stimmangabe registriert, ist anzunehmen, daß die häufige Reiteration bestimmter Elemente die Vorstellung des Lesers beeinflusst. Daß diese Beeinflussung zumindest in der Intention der Autoren liegen muß, zeigt die Tatsache, daß Angaben zur Stimme häufig als lexikalische Kohäsionen oder in ganzen „cohesive chains“⁷⁴ auftreten. Eine solche *cohesive chain* ist dabei natürlich komplexer und literarisch ausgefeilter als die reine Wiederholung ein und desselben Lexems.

- *The World According to Garp*: Helen (ZF)

Ein Beispiel für den massiven Einsatz von lexikalischer Kohäsion ist die Stimmbeschreibung der Figur Helen in Irvings *The World According to Garp*, in der sich um die Erstbeschreibung der Stimme, die eine **quality of sexual teasing** hat in der Folge mit **bawdy** und **saucy** zwei weitere Beschreibungen anschließen, die dem Wortfeld „frech“⁷⁵ angehören, und die zudem eine sexuelle Konnotation tragen⁷⁶, und somit die Erstbeschreibung widerspiegeln. Interessant ist an dieser Stimmbeschreibung, daß die Stimme der Sprecherin nur *via* Telefon diese Anzüglichkeit erkennen läßt, sie als Person an sich aber „not even flirtatious“ zu nennen ist. Für die Figur der Helen ist dieses Stimmerkmal im Grunde völlig unbedeutend. Es entspricht aber Irvings fabulierfreudigem Darstellungsstil, der seine Figuren häufig mit genauen – man könnte auch sagen überflüssigen – Details ausstattet, die sich aber auf schlüssige Weise in seine phantastisch-kuriosen Romanwelten eingliedern.

Helen's voice on the phone had a	quality of sexual teasing		in it; this always surprised Garp – how she sounded – because Helen was not like that, she was not even flirtatious. Though he found her, privately, very arousing, there was nothing of the sexy come-on about her dress or her habits in the outer world.	GARP 239
Yet on the telephone she sounded	bawdy		to him, and always had.	ibid.

⁷⁴ Halliday/Hasan, 286

⁷⁵ Vgl. hierzu Wagner, „*Frech*“ *Im Heutigen Englisch*, Diss. 1967

⁷⁶ Vgl. hierzu die Wörterbuchdefinitionen: **bawdy**: „bawdy songs, jokes, stories etc are about sex and are funny, enjoyable, and often noisy“ DCE und “loud an dealing with sex in an amusing way” ALD; **saucy**: “saucy jokes, remarks etc are about sex in a way that is amusing but not shocking” DCE und “rude or referring to sex in a way that is amusing but not offensive” ALD.

'I'll try to call back when you're in the middle of something,' Helen said, brightly teasing him, that vampish laughter barely contained in her	saucy	voice;	it both aroused him and made him furious.	GARP 240
---	--------------	--------	---	-------------

- *Midnight's Children*: Ahmed Sinai (ZF)

Ein weiteres Beispiel für die lexikalische Reiteration von Stimmen ist Beschreibung der Imitation des **Oxford drawls** in Rushdies *Midnight's Children* an mehreren Stellen. Gekennzeichnet wird dadurch ein *code switch* der Inder, in dem Moment in dem sie auf Engländer treffen. Die Beispiele zeigen, daß die Annahme eines fremden Akzents zum Teil als Mittel der Anpassung („anxious to impress“), zum anderen aber auch als ironische Nachahmung der Engländer („hideous mockery“) zu verstehen ist. Letztlich zeigen sich in diesem Hinweis auf den Sprachgebrauch auch die zwiespältigen Gefühle der indischen Oberschicht gegenüber den Engländern.

'Tell me, Mr Methwold,' Ahmed Sinai's voice	has changed, in the presence of an Englishman it has become a	hideous	mockery	of an Oxford drawl,	'why insist on the delay?'	MC 96
---	---	----------------	----------------	----------------------------	----------------------------	----------

Every evening at six they are out in their gardens, celebrating the cocktail hour, and when William Methwold comes to call	they slip effortlessly into their	imitation	Oxford drawls;	MC 99
--	--	------------------	-----------------------	----------

And my father –	apeing	Oxford drawl,	anxious to impress the departing Englishman	– responded with, 'Actually, old chap, ours is a pretty distinguished family, too.'	MC 110
-----------------	---------------	----------------------	--	---	-----------

- *Midnight's Children*: Hanif Aziz (ZF)

Ebenfalls in *Midnight's Children* findet sich die lexikalische Kohäsion in den Beispielen MC 239 und MC 241. Die Stimme des Sprechers wird im ersten Beispiel mit dem Klanglabel **boomed** ausgezeichnet. Die Tonqualität wird mit der eines Schiffshorns verglichen. Dieser Vergleich wird zwei Seiten weiter in der Metapher **booming steamship's voice** wieder aufgegriffen. Sowohl das Klanglabel als auch das Lexem *ship* werden wiederholt, wobei mit *steamship* das Bild noch präzisiert wird. Der Leser greift hier auf sein Klangwissen zurück. Die Geräusche von Dampfschiffen sind tief, nachhallend, eben so wie die Stimme von Hanif Aziz.

Hanif Aziz	boomed	like	the horns of ships in the harbour	and smelled like an old tobacco factory.	MC 239
------------	---------------	------	--	--	--------

'Hai-yo! Black man!' in his	booming	steamship's	voice.	MC 241
-----------------------------	----------------	--------------------	--------	--------

- *City of Glass*: Telefonstimme (ZF)

Ein weiteres Beispiel für diese Darstellungstechnik ist die mysteriöse Telefonstimme zu Beginn von Austers *City of Glass*. Einige Labels der Erstcharakterisierung werden einige Seiten weiter identisch bzw. in abgewandelter Form wieder aufgenommen: Die fehlende Tonhöhenvariation, die durch **mechanical** und **even in tone** ausgedrückt wird, wird im zweiten Beispiel mit **mechanical** aufgenommen, die reduzierte Lautstärke **hardly more than a whisper** durch **whisper**. Diese Stimmqualitäten schließen nicht aus, daß die Stimme **filled with feeling** ist. Allerdings wird erst im zweiten Beispiel die Emotion mit **desperate tone** identifiziert. Diese Mischung aus SADNESS und FEAR kann sich durchaus in einer Flüsterstimme ohne Tonhöhenmodulation ausdrücken. Die doppelte Stimmdarstellung zu Beginn des Romans erfüllt die Funktion des Spannungsaufbaus.

Then, as if from a great distance, there came the sound of a voice unlike any he had ever heard. It was at once	mechanical	and	filled with feeling,	hardly more than a whisper	and yet perfectly audible,	and so even in tone	that he was unable to tell if it belonged to a man or a woman.	COG 12/13
---	-------------------	-----	-----------------------------	-----------------------------------	-----------------------------------	----------------------------	---	--------------

“Yes,”	said the voice at last. The same	mechanical	whisper,	the same	desperate	tone.	“Yes. It is needed now. Without delay.”	COG 18
--------	----------------------------------	-------------------	-----------------	----------	------------------	--------------	---	-----------

Auffallend ist an all diesen Beispielen, daß die Wiederholungen ohne große Abstände im Text erfolgen. Diese Kohäsion ist als emphatisches Element zu verstehen, mit dem Autoren stimmliche Merkmale ihrer Figuren dem Leser geradezu ins Gedächtnis „einbrennen“ möchten. Den gleichen Effekt möchten auch Texte erreichen, bei denen die Stimme an einer Vielzahl von Stellen Erwähnung findet. Im folgenden werden dazu einige Einzelfiguren vorgestellt.

- *The Great Gatsby*: Daisy (ZF)

Trägt man die Textstellen zur habituellen Stimme der Figur Daisy⁷⁷ in *The Great Gatsby* zusammen, so erkennt man, wie elementar diese für die Charakterisierung der Figur sind. Zwar nimmt der Erzähler in GG 15 kurz Bezug auf das Aussehen der Figur – „Her face was sad and lovely with bright things in it, bright eyes and a bright passionate mouth“ – doch tritt das Optische, hinsichtlich des Detailreichtums weit hinter der Stimmdarstellung zurück.⁷⁸ In

⁷⁷ Auf die Stimmcharakterisierung von Daisy hat bereits Poyatos hingewiesen. An dieser Stelle soll die habituelle Stimme der Figur ausführlicher betrachtet werden. Auf eine Reihe von situationellen Stimmangaben, die beispielsweise Daisys haßerfülltes Verhältnis zu ihrem Mann („‘You’re revolting,’ said Daisy. She turned to me, and **her voice, dropping an octave lower** filled the room with **thrilling scorn.**“ GG 138) oder ihre herrischen Züge („As I started my motor Daisy **peremptorily called:** ‘Wait!’ GG 26) aufdecken, werden hier ausgeklammert.

⁷⁸ Insofern unterscheidet sich die Darstellung ganz erheblich von Figuren, bei denen die Technik der *initial definition* greift, die vor allem den optischen Wahrnehmungsbereich abdeckt. Vgl. dazu Figuren wie Leonora Stern (POSS 310), bei zwar auch die Stimme zuerst thematisiert wird, das Gewicht aber eindeutig auf dem Optischen liegt, Maud Bailey (POSS 39), Sarah (FLW 104/05) oder Matron (SFAN 11 und 67/68).

Daisys Aussehen liegt aber bereits ein Hinweis auf die impulsive Leidenschaft der Figur. Die emotionale Angabe „sad“ mag dabei das Verhältnis zu ihrem Mann widerspiegeln oder als Hinweis auf die innere Leere und Langeweile der Figur gelesen werden.

In den Beispielen GG 15, GG 22, GG 92, GG 102 und GG 126 ist es vor allem die Wirkung der Stimme auf die Umwelt, die emphatisch beschrieben wird: „[...] but there was an excitement in her voice that men who had cared for her found **difficult to forget**: a singing **compulsion**, a whispered ‘Listen’, a promise that she had done gay, exciting things [...]” GG 15, „her voice **compelled** me forward breathlessly as I listened” GG 22, „I **had to follow** the sound of it for a moment, [...]” GG 92, „[...] that voice **held him most** [...]” GG 102, „inexhaustible **charm**” GG 126. Weder die Erzählerfigur noch Gatsby können sich der Anziehungskraft dieser Stimme entziehen. Die Hinweise auf die Stimmwirkung sind dabei meist in komplexe Stimmdarstellungen eingebettet, wie die folgenden Textausschnitte zeigen. Bei der Erstvorstellung der Figur in GG 15 fällt auf, daß die Stimmbeschreibung **low, thrilling voice** noch vor der optischen Beschreibung steht. Schon durch diese exponierte Stellung zeigt sich, daß die Figur in der Imagination des Lesers vor allem durch die akustische Beschreibung existieren soll, die Figur also regelrecht durch die Stimme lebt.

I looked back at my cousin, who began to ask me questions in her low, thrilling voice . It was the kind of voice that the ear follows up and down, as if each speech is an arrangement of notes that will never be played again . Her face was sad and lovely with bright things in it, bright eyes and a bright passionate mouth , but there was an excitement in her voice that men who had cared for her found difficult to forget : a singing compulsion, a whispered ‘Listen’, a promise that she had done gay, exciting things just a while since and that there were gay, exciting things hovering in the next hour.	GG 15
For a moment the last sunshine fell with romantic affection upon her glowing face; her voice compelled me forward breathlessly as I listened . [...]	GG 22
The exhilarating ripple of her voice was a wild tonic in the rain . I had to follow the sound of it for a moment, up and down , with my ear alone, before any words came through. [...]	GG 92
As I watched him he adjusted himself a little visibly. His hand took hold of hers, and as she said something low in his ear he turned toward her with a rush of emotion. I think that voice held him most, with its fluctuating, feverish warmth, because it couldn’t be over-dreamed – that voice was a deathless song .	GG 102
‘She’s got an indiscreet voice ,’ I remarked. It’s full of – ’ I hesitated. ‘ Her voice is full of money ,’ he said suddenly. That was it. I’d never understood it before. It was full of money – that was the inexhaustible charm that rose and fell in it, the jingle of it, the cymbals’ song of it ... High in a white palace the king’s daughter, the golden girl.	GG 126

Daisys Stimme scheint etwas Verheißungsvolles zu enthalten. Darauf verweist GG 15 mit „a singing compulsion, a whispered ‘Listen’, a **promise** she had done gay exciting things [...] and that **there were gay, exciting things hovering in the next hour**”. Auch **exhilarating** und die anschließende Metapher „a wild tonic in the rain“ (GG 92) stehen für die Wirkung der

Stimme, die als etwas Belebendes, Berauschesendes erscheint. Fitzgerald überträgt hier das Lebensgefühl der Zeit auf seine Figur, Daisy verkörpert die 22er Jahre.

Die betörende Wirkung von Daisys Stimme ergibt sich aus den leicht zu identifizierenden akustischen Parametern. Die tiefe Tonlage wird durch **low** GG 15 gekennzeichnet – wiederum ein Hinweis darauf, daß tiefe Frauenstimmen anziehend wirken. Zudem macht die melodiose Tonhöhenvariation ihre Stimme unverwechselbar und interessant wie die Tonhöhe. Auf sie wird besonders häufig Bezug genommen wird, sei es durch das Sprechverb **sing**, das in den Textstellen GG 21 und 22 auftritt, sei es durch das zweifach auftretende **up and down**.

I looked back at my cousin, who began to ask me questions in her low, thrilling voice . It was the kind of voice that the ear follows up and down , as if each speech is an arrangement of notes that will never be played again.	GG 15
As if his absence quickened something within her, Daisy leaned forward again, her voice glowing and singing .	GG 21
Her voice sang : ‘It’s romantic, isn’t it, Tom?’	GG 22
The exhilarating ripple of her voice was a wild tonic in the rain. I had to follow the sound of it for a moment, up and down , with my ear alone, before any words came through. [...]	GG 92

Das Beispiel GG 92 beschreibt zudem das An- und Anschwellen der Lautstärke in Verbindung mit den Auf- und Abwärtsbewegungen der Tonhöhe durch das Lexem **ripple** („a sound that gets gradually louder and softer“ DCE). Die darin enthaltene Assoziation zu *wave* ist sicherlich nicht ungewollt, denn zusammen ergeben sie das akustisch interessante Bild einer pulsierenden, vibrierenden und rhythmischen Stimme, die Wellenbewegungen ähnelt. Diese Bewegungen werden an anderer Stelle mit **fluctuating, feverish warmth** (GG 102) benannt. Dabei arbeitet dieses Beispiel auch mit einem thermischen Vergleich, der bereits in **glowing** (GG 21) anklingt. Genau hier beschreibt Fitzgerald das Einmalige, das Individuelle, das ganz spezielle, unverwechselbare Timbre einer menschlichen Stimme. Symbolisch steht die Stimme für das Unstete des Charaktes.

Daisy verkörpert zudem eine permanente angespannte Aufregung, was sich an der wiederholten Verwendung der Lexeme **excitement** und **exciting**, sowie durch die Adverbien **ecstatically** und **enthusiastically** zeigt. Es sind dies sowohl habituelle Stimmangaben wie „there was an **excitement in her voice** [...] in GG 15, als auch situationelle, replikenbezogene Angaben wie **cried ecstatically** in GG 15, oder **whispered enthusiastically** in GG 22 und **cried Daisy with tense gaiety** in GG 22, die das Gesamtbild ergeben. Hier läßt die Stimme auf Daisys Charaktermerkmal schließen, das ihr „passionate mouth“ erkennen läßt. Dahinter steht aber auch ihr unstetes Wesen. Zudem klingt sicherlich auch die allgemeine

Grundstimmung der „wilden“ 22er Jahre an, das Pulsierende, Fließende und Rauschhafte, das auch durch Gatsbys prächtige Partys repräsentiert wird.

Her face was sad and lovely with bright things in it, bright eyes and a bright passionate mouth, but there was an excitement in her voice that men who had cared for her found difficult to forget: a singing compulsion, a whispered ‘Listen’, a promise that she had done gay, exciting things just a while since and that there were gay, exciting things hovering in the next hour. I told her how I had stopped off in Chicago for a day on my way East and how a dozen people had sent their love through me. ‘Do they miss me?’ she cried ecstatically .	GG 15
‘I’ll tell you a family secret,’ she whispered enthusiastically . ‘It’s about the butler’s nose. Do you want to hear about the butler’s nose?’	GG 22
‘It couldn’t be helped!’ cried Daisy with tense gaiety .	GG 22

Schließlich versucht Fitzgerald durch den Einsatz von Metaphern Stimme und Figur zu charakterisieren. Dabei stehen **wild tonic in the rain, that voice was a deathless song** und **Her voice is full of money** im Zentrum. Die beiden ersten Metaphern stehen für die Wirkung der Stimme, die beim Hörer fast zu einem rauschhaften Zustand führt. Besonders **deathless song** steht für den bleibenden Eindruck, den die Stimme hinterläßt und die nicht „über Nacht vergessen“ werden kann („it couldn’t be over-dreamed“).

The exhilarating ripple of her voice was a wild tonic in the rain. I had to follow the sound of it for a moment, up and down , with my ear alone, before any words came through. [...]	GG 92
As I watched him he adjusted himself a little visibly. His hand took hold of hers, and as she said something low in his ear he turned toward her with a rush of emotion. I think that voice held him most, with its fluctuating, feverish warmth, because it couldn’t be over-dreamed – that voice was a deathless song .	GG 102

Das berühmte Zitat „Her voice is full of money“ steht, zusammen mit den anschließenden Klangvergleichen **jingle** und **cymbal’s song** zum einen als weiterer Hinweis auf die klingende, vibrierende Stimmqualität. Zum anderen ist sie der Schlüssel zum Charakter der Figur. Gatsby bringt damit Daisys Charakter auf den Punkt und öffnet der Erzählerfigur Nick Carraway, durch dessen Perspektive die Stimme Daisys gefiltert wird, die Augen. Die Figur, die ja das Rauschhafte, Sinnliche und Fluktuierende der Reichen repräsentiert, ist ein seelenloses Wesen, das Lebensentscheidungen aus Berechnung trifft und Verantwortung gegenüber den Gefühlen anderer scheut. Die Metapher **money** steht für die oberflächlichen Reichen der Zeit. Daisy wird durch ihre Stimmbeschreibungen zum Medium von Fitzgeralds Gesellschaftskritik.

'She's got an **indiscreet voice**,' I remarked. It's full of – ' I hesitated.
 'Her voice is full of money,' he said suddenly. That was it. I'd never understood it before. It was full of money – that was **the inexhaustible charm that rose and fell in it, the jingle of it, the cymbals' song of it ...** High in a white palace the king's daughter, the golden girl.

GG 126

- *The Handmaid's Tale*: Ich-Erzählerin (ZF)

Die Thematisierung von Stimmen durch die Ich-Erzählerin findet sich an zahlreichen Stellen des Romans *The Handmaid's Tale*. Hier reflektiert die Ich-Erzählerin sowohl in der 1. Person Singular als auch in der 1. Person Plural über die Stimme und stellt diese in Kontrast zu den Stimmen anderer Figuren. Darin spiegelt sich der Verlust der Individualität wieder, die Atwoods negative Utopie mit sich bringt. Frauen werden nicht als Einzelwesen wahrgenommen, sondern gehören jeweils einer Art Kollektiv an, das ganz bestimmte Aufgaben in der Gesellschaft der „Republic of Gilead“ zu erfüllen hat. Die von der Erzählerin beschriebenen Stimmen sind die der „handmaids“, also jener Frauen, deren einziger Zweck es ist, für ihre Herren und deren Ehefrauen Kinder zu gebären.

Sehr stark wirkt hier die lexikalische Kohäsion. Alle Stimmangaben enthalten, neben den aussagekräftigen Vergleichen, in erster Linie Lexeme, die die geringe Lautstärke der Stimmen bezeichnen: **soft** (MAID 29), husky **whispers** (MAID 125), terse **whispered exchange** (MAID 187) clipped **whispers** (MAID 221), **low** (MAID 222). Auf die einzelnen Beispiele, die vor allem mit akustischen und anderen Vergleichen arbeiten, wurde bereits im Kapitel „Metaphern und Vergleiche“ eingegangen, so daß die Beispiele mit Lautstärkekomponenten hier unkommentiert aufgelistet werden.

We would exchange remedies and try to outdo each other in the recital of our physical miseries; gently we would complain, **our voices soft and minor-key and mournful as pigeons in the eaves troughs**. *I know what you mean*, we'd say. Or, a quaint expression you sometimes hear, still, from older people: *I hear where you're coming from*, as if the voice itself were a

traveller,

arriving from a distant place.MAID
22

Someone stands, moves to the wall, the light in the room fades to twilight, **our voices**

dwindle to a chorus of creaks,**of husky whispers, like grasshoppers in a field at night.**MAID
125

Either he talks or I will. I know it, I can feel speech backing up inside me, it's so long since I've really talked with anyone.	The terse whispered exchange	with Ofglen, on our walk today, hardly counts; but it was a tease, a preliminary. having felt the relief of even that much speaking, I want more.	MAID 185
--	-------------------------------------	---	-------------

After this ritual viewing we continue on our way, heading as usual for some open space we can cross, so we can talk. If you can call it talking,	these clipped whispers,	projected through the funnels of our white wings. It's more like a telegram, a verbal semaphor. Amputated speech.	MAID 221
---	--------------------------------	--	-------------

"Who told you?" I say. There's no one near, we can speak more freely,	but out of habit	we keep our voices low.	MAID 222
---	------------------	--------------------------------	-------------

In den Dialogszenen des Romans sprechen die „handmaids“ zudem fast ausschließlich mit der Flüsterstimme oder mit einer extrem reduzierten Lautstärke: **whisper**, 73, 89, 98, 126, 168 (dreimal), 169, 222, 243, 276, zudem **light, penetrating whisper** (222), **murmur** 29, 221, **mouthed**, 91). Diese Reduktion auf eine Stimmgebung, die individuelles Stimmtimbre, Tonhöhenvariation und Rhythmus tilgt, ist wiederum ein Zeichen der Entindividualisierung und der Rechtlosigkeit der Frauen. Sie zeigt zudem die ängstliche Grundstimmung. Im Leser suggerieren die gedämpften Stimmen ein bedrückendes Gefühl, das sicherlich der Intention der Autorin entspricht.

Der Kontrast zwischen den „handmaids“ und den privilegierten Frauen der Commander wird ebenfalls über die Stimme vermittelt. Die Frauen der Commander zeigen in MAID 126 mit **twittering** die Aufregung über die Geburt eines Kindes. Die Stimmen zeigen hier eine ausgeprägte Tonhöhe [high] und eine schwankende Tonhöhenvariation, die in Opposition monotonen Flüstern der „handmaids“ steht.

The Wives are here to bear witness to the naming. It's the Wives who do the naming, around here. "Angela," says the Commander's Wife.	"Angela, Angela," the Wives repeat,	twittering.	"What a sweet name! Oh, she's perfect! Oh, she's wonderful!"	MAID 126
--	--	--------------------	--	-------------

Zuvor schon wurde die ungewohnte Lautstärke, die von den Stimmen der anlässlich der Geburt versammelten Frauen ausgeht, von der Ich-Erzählerin als „too loud“ bewertet, da diese an die Stille gewöhnt ist, die die Einsamkeit oder der wenige flüsternde Austausch mit den anderen „handmaids“ mit sich bringt.

It's hot in here, and too noisy. The women's voices	rise around me,	a soft chant that is still too loud for me,	after the days and days of silence.	MAID 123
---	------------------------	--	--	-------------

Der Laut-Leise-Kontrast zwischen den privilegierten Ehefrauen und den „handmaids“ wird besonders an der Stelle deutlich, an der die *Wife* des *Commanders*, denen die Hauptfigur *Offred* als „handmaid“ zugewiesen wurde, plötzlich auch mit Flüsterstimme spricht, „as if she is one of us“, da sie möchte, daß *Offred* und der Chauffeur ihres Mannes ein Kind zeugen, was ihrem eigenen Mann aufgrund seines Alters nicht möglich ist. Dies ist allerdings ein ernsthaftes Vergehen, so daß sich Serena aufgrund des brisanten Kommunikationsinhalts eine Stimmlautstärke annehmen muß, die nicht ihrer gesellschaftlichen Stellung entspricht, denn „Usually Wives do not lower their voices.“.

„I won't go outside with you,“ she	whispers.	Odd, to hear her whispering, as if she is one of us.	Usually Wives do not lower their voices.	MAID 269.
---------------------------------------	------------------	---	---	--------------

Generell werden in der Hierarchie des Gesellschaftssystems privilegierte Figuren stimmlich anders dargestellt als die „handmaids“. Dazu gehört die Stimme der Aunt Lydia, die in einer Art Trainingscamp für die „Ausbildung“ der „handmaids“ verantwortlich ist und deren Machtposition und innere Überzeugung in kritischen Stimmdarstellungen der Erzählerin reflektiert wird. Dabei stehen keine akustischen Labels, sondern nur pragmatische (**wheedling, conspiratorial**) oder solche die die Machtstruktur andeuten (**condescending, authority**). Auffallend ist, daß Atwood für jede der Stimmdarstellungen einen Vergleich einsetzt, der die Stimmbeschreibung durch die Thematisierung eines typischen Sprechers anschaulicher macht. Machtverhältnisse und Kritik werden also über die Stimmdarstellung vermittelt.

She said, Think of yourselves as sees, and right then her voice was	wheedling,	conspirational	like the voices of those women who used to teach ballet classes to children, and who would say, Arms up in the air now; let's pretend we're trees.	MAID 28
Her voice is	pious	condescending	the voice of those whose duty it is to tell us unpleasant things for our own good.	MAID 123
Mind you, some of their ideas were sound enough, she went on, with the	smug authority	in her voice	of one who is in a position to judge.	MAID 119

Neben der Beschreibung der Stimmen der „handmaids“ und der privilegierten Frauen, reflektiert die Ich-Erzählerin aber auch über ihre individuelle Stimme. In MAID 26 thematisiert die Ich-Erzählerin die fehlende Tonhöhenvariation, die ebenfalls den Verlust einer individuellen Stimme markiert. Dieser Individualitätsverlust wird vor allem durch den Vergleich mit der Stimme einer Puppe unterstrichen, wobei hier auch bestimmte Konnotationen von *doll* mitschwingen, wie etwas [lemblos] und [willenlos]. Hier unterscheidet sich die Ich-Erzählerin stimmlich nicht von den übrigen „handmaids“.

They used to have dolls, for little girls, that would talk if you pulled a string at the back; I thought I was sounding like that,	voice	of a monotone,	voice	of a doll.	MAID 26
--	-------	-----------------------	-------	-------------------	---------

Als die Ich-Erzählerin, Offred, auf Wunsch des Commanders zu heimlichen Treffen, bei denen sie gemeinsam Scrabble spielen und sich unterhalten, erscheint, ändern sich die Stimmbeschreibungen. So regiert sie in MAID 159 auf die Frage des Commanders, welche verbotenen Objekte die Suchtrupps in den Zimmern der Handmaids denn suchten, mit Verärgerung auf seine Unwissenheit hinsichtlich der menschenunwürdigen Bedingungen, die der Staat, in dem er eine privilegierte Funktion innehat.

I think I lost control then, a little. Razor blades, I said. Books, writing, black-market stuff. All the things we aren't supposed to have. Jesus Christ, you ought to know.	My voice was	angrier	than I'd intended, but he didn't even wince.	MAID 159
--	--------------	----------------	--	----------

Als der Commander ihr ein frivoles Abendkleid schenkt, mit dem er sie in einen verbotenen Club ausführen möchte, zeigt sich ihre Einstellung ebenfalls in ihrer Stimme, die sowohl Befangenheit als auch Ablehnung zeigt.

He's holding a handful, it seems, of feathers, mauve and pink. Now he shakes this out. It's a garment, apparently, and for a woman: there are the cups for the breasts, covered in purple sequins. The sequins are tiny stars. The feathers are around the thigh holes, and along the top. [...] "You expect me to put that on?" I say.	I know my voice sounds	prudish,	disapproving.	MAID 230
--	------------------------	-----------------	----------------------	----------

Die stimmliche Veränderung zeigt, daß sich Offred bis zu einem bestimmten Grade sicher fühlt, da der Commander durch den „privaten“ Kontakt zu ihr ebenfalls ein Tabu bricht, und sie dadurch eine, wenn auch geringe, Machtposition bekommt.

Wie in *The Great Gatsby* erfüllt die Stimmbeschreibung die Aufgabe auf sehr subtile Weise gesellschaftliche Kritik zu formulieren. In beiden Fällen ist die Kohäsion entscheidendes Darstellungsmittel. Die interpretatorische Aufgabe des Lesers besteht darin, die Symbolkraft der auf den ersten Blick „reinen“ Stimmdarstellungen im Gesamtkontext zu erschließen.

- *The Blind Assassin*: Ich-Erzählerin (ZF)

Die Thematisierung der Stimme durch das Bewußtsein der Ich-Erzählerin findet sich in einem weiteren Atwood-Text, *The Blind Assassin*.⁷⁹ Da es sich hier um die Memoiren einer Ich-Erzählerin handelt, die kritisch das Leben ihrer Familie und vor allem ihren eigenen Lebensweg und sich selbst als Person durchleuchtet, fügen sich ihre Stimmreflexionen gut in das Gesamtkonzept des Romans ein. In den aufgeführten Beispielen aus *The Blind Assassin* zeigt sich deutlich, wie sehr die Erzählerin sich selbst anhand ihrer Stimme hinterfragt. Das Beispiel BA 247 zeigt zudem die Stimme einer gealterten Frau. Die brüchige Alterstimme wird hier durch implizite Klangvergleiche suggeriert.

My own voice sounds to me	like the voice that sometimes comes out of it [gramophone]:	small and thin and faraway; something you could turn off with a finger.	BA 100
I could hear my own voice	pronouncing interesting	in that sneering way people have.	BA 216
But once in a while I catch the sound of my own voice,	muttering away	like some Jesuit saying a breviary.	BA 233
Does my voice	simply flow out of me like air ...?	A shrivelled whispering, winter vines rustling, the sibillance of autumn wind in dry grass.	BA 247

[...] Another gin was poured ready, waiting for me on the low white glass-topped wrought-iron table. I picked it up.	Ice chimed against the crystal.	That was how my voice needed to sound.	BA 376
--	---	---	--------

⁷⁹ In der Regel treten solche Eigenwahrnehmungen logischerweise in Texten mit Ich-Erzähler auf, es finden sich aber auch einige wenige Beispiele aus Texten mit personaler Erzählperspektive, wie z.B. „His voice sounded overripe and hypocritical in his own ears“ (HELP 773), wo die Selbsteinschätzung der Figur durch die Stimmbeschreibung erfolgt, und „Don’t fuss, I’m o.k.“ He still heard the **tremour** in **his own voice.**“ (CAL 40). Die *thought presentation* bietet die Möglichkeit, Figurenstimmen durch das Bewußtsein der Figuren zu thematisieren. Zwei Beispiele sind: „She tried to say it as normally as possible, sifting through her memories of how she and her mother interacted **to** come up with an appropriate tone of voice. Would she be irritated with Rita by now? **Should her voice reflect impatience?** She couldn’t remember. She settled for friendly.“ (MISSJO 455)

- *Brave New World*: Mustapha Mond (ZF)

Die Figur des Mustapha Mond wird zu Beginn des Romans mit einer **deep resonant voice** (BNW 28) vorgestellt. Eine exakte Reiteration findet sich in BNW 128.⁸⁰ Zudem wird die Figurenstimme an zahlreichen anderen Textstellen thematisiert, so daß sich allmählich ein akustisches Gesamtbild der Stimme ergibt, bei dem neben der habituellen Tonhöhe und der Klangfülle der Stimme vor allem auf die Wirkung eingegangen wird. So wird der Effekt der tiefen, klangvollen Stimme in BNW 31 durch die körperlichen Reaktionen der Zuhörer, dem „strange thrill quivering along their diaphragms“, beschrieben. Der Textbeleg zeigt damit die Macht, die die Figur über ihre Zuhörer hat. Der fiktionale Text spiegelt dabei die Realität, in der Stimme manipulierende Funktionen haben kann, eine Wirkung, die sich nicht zuletzt Diktatoren bewußt sind und auf die der Text indirekt Bezug nimmt.

Mustapha Mond leaned forward, shook a finger at them. 'Just try to realize it,' he said, and	his voice	sent a strange thrill quivering along their diaphragms .	BNW 31
--	-----------	--	--------

BNW 222 zeigt deutlich lexikalische Kohäsion, denn das Beispiel verwendet alle zuvor erschienenen Elemente der Stimme Monds – Tonhöhe **deep**, Effekt **thrillingly**, und Stimmvibration **vibrated**, das analog zu **resonant** zu lesen ist. Die Stimmbeschreibung ist also eine Reiteration der vorausgegangenen. Der große Abstand der Beispiele im Text zeigt, daß der Autor den Leser ganz bewußt nochmals die Stimme der Figur ins Gedächtnis zurückrufen möchte, um so die Wirkung zu verstärken und das akustische und unterschwellig charakterliche Bild zu schärfen

The	deep	voice	thrillingly	vibrated;	the gesticulating hand implied all space and the onrush of the irresistible machine.	BNW 222
-----	-------------	-------	--------------------	------------------	--	---------

Die Stimmwirkung thematisiert ebenfalls das Beispiel BNW 37, in dem der Klang der Stimme zunächst mit der einer Trompete verglichen wird. In dieser Metapher spiegelt sich wieder der tiefen, sonore Klang, der auch dem Instrument eigen ist. Der Effekt auf den Hörer ist hier psychischer („larger“) und physischer („warmer“) Natur. Die Stimme der Figur hinterläßt bei seinen Zuhörern ein Gefühl der Großartigkeit, der Zugehörigkeit zu einer

⁸⁰ Vgl. das Kapitel Grundparameter unter **deep**.

perfekten Gesellschaft, die Mustapha Mond in seiner direkten Rede verkündet. Seine Stimme unterstreicht diese „Großartigkeit“.

'Stability,' said the Controller, 'stability. No civilization without social stability. No social stability without individual stability.'	His voice was a	trumpet.	Listening they felt larger, warmer.	BNW 37
--	-----------------	-----------------	--	-----------

Bei der Figur des Mustapha Mond stehen alle Stimmangaben symbolisch für die Macht der Figur und spiegeln gleichzeitig die hierarchische Gesellschaftstuktur der utopischen Welt. Monds Stimme, aber auch die Stimme Leninas oder anderer „linientreuer“ Figuren, kontrastieren in *Brave New World* mit der Stimme des Außenseiters Bernard.

22.7. Situationelle Stimme als Mittel der Konfliktdarstellung

Die Stimme kann Einzelpersönlichkeiten konstituieren. Sie kann aber auch das Verhältnis von Figuren innerhalb eines Textes bestimmen. Dabei handelt es sich meist um „subtilere“ Darstellungen, da die Stimmangaben nur langsam und ihrer Summe charakterisierend wirken und die Akkumulierung von Stimme, Aussehen und Charakter, hier weniger schnell zu einem Gesamtbild in der Vorstellung des Lesers führt. Technisch gesehen sind es hauptsächlich situationelle Stimmangaben und damit implizit-figurale Techniken, die zusammengenommen ein Charakterbild entwerfen. Exemplarisch für die Beteiligung der Stimmdarstellung an Konfliktsituationen sollen die Paarbeziehungen in *Cat on a Hot Tin Roof* und *The Fifth Child* untersucht werden. Die Parallelität von Dramen- und Prosatext zeigt wieder, daß die Genres hinsichtlich der Stimmdarstellung, und hier noch spezifischer hinsichtlich der Konfliktdarstellung durch Stimme, keine Unterschiede aufweisen.

- *Cat on a Hot Tin Roof*: Margaret und Brick (ZF)

Um die Konfliktsituation zwischen den beiden Hauptfiguren des Stücks zu verstehen, muß zunächst die explizit-auktoriale Figurencharakterisierung Margarets betrachtet werden. Margarets Stimme wird an mehreren Stellen von *The Cat on a Hot Tin Roof* thematisiert. Der

erste Akt des Stücks beschreibt Margaret optisch relativ knapp als „pretty young woman, with anxious lines in her face“ (17). Dem Leser wird aufgrund ihres Gesichtsausdrucks also sofort deutlich, daß die Figur seelisch angespannt ist. Unmittelbar auf die erste situationelle Stimmangabe – *shouting above the roar of water* – die lediglich eine stimmtechnische Notwendigkeit aufgrund des Hintergrundgeräusches beinhaltet, folgt die habituelle Stimmcharakterisierung. Margarets Stimme zeichnet sich zum einen durch schnelles Sprechtempo aus, zum anderen aber durch eine schleppende Sprechweise, die hier wohl ihren *Southern Drawl* wiedergibt, d.h. die extreme Dehnung von Vokalen. Zudem verweist der Autor auf die Tonhöhenmodulation der Sprecherin, die er mit einem *liturgical chant* und durch *almost sung* mit der Melodie eines Liedes vergleicht. Das schnelle, melodische Sprechen verweisen auf einen energiegeladenen und leidenschaftlichen Charakter der Figur, mit der sie zu überzeugen versucht, worauf „*In her long speeches she has the vocal tricks of a priest*“ verweist. Sie ist sich also ihrer Stimmwirkung durchaus bewußt. Das Langsame, Schleppende von Margarets Stimme verweist hingegen auf ihre erotische Sinnlichkeit. Dabei klingt durch die zusätzliche Information *always continuing a little beyond her breath* auch eine gewisse Unruhe und ängstliche Gehetztheit an. Diese permanente Atemlosigkeit kann als erster Hinweis auf die angespannte Gesamtsituation zwischen Margaret und ihrem Mann gewertet werden, steht aber auch für das Rastlose ihres Wesens. Der Titel des Stücks, der symbolisch für die Figur der Margaret steht, wird also auch in ihrer Stimme reflektiert. Das Rastlose der Katze, aber auch ihre geheimnisvolle Anziehungskraft, all dies wird durch Margarets Stimme repräsentiert.⁸¹

MARGARET (<i>shouting above the roar of water.</i>) One of those no-neck monsters hit me with a hot buttered biscuit so I have t'change! (<i>Margaret's voice is both</i>	<i>rapid</i>	<i>and</i>	<i>drawling.</i>	<i>In her long speeches she has the vocal tricks of a priest delivering a liturgical chant, the lines are almost sung, always continuing a little beyond her breath so she has to gasp for another. [...]</i>	COHTR 17
---	--------------	------------	------------------	---	-------------

Die Musikalität ihrer Stimme wird einige Seiten weiter in COHTR 22 nochmals aufgegriffen, wobei *range* für die absoluten Tonhöhen in hoher und tiefer Lage stehen und *music* auf *liturgical chant* und *sung* Bezug nimmt. Der Vergleich ihrer tiefen Stimmlage mit der Stimme eines Jungen greift jedoch nicht besonders gut, da Kinderstimmen, unabhängig vom Geschlecht, generell höher sind als die Stimmen erwachsener Sprecher. Der Vergleich wird

⁸¹ Vgl. auch COHTR 50 unter **high** im Kapitel Grundparameter in Kombination: „[...] *Then she crouches a little and answers herself in a different voice which is high, thing, mocking: "I am Maggie the Cat!"* – [...]“. Maggie definiert sich dort selbst als Katze, als geheimnisvolle Verführerin und als aggressive Kämpferin.

von Williams hier aber wohl wegen der Assoziation mit dem „image of her playing a boy’s game as a child“ gezogen, der Margaret wiederum als außergewöhnlich, zieht man stereotype Vorstellungen heran, wohl als mutiger als ein „Durchschnittsmädchen“ darstellt. Obwohl es sich hier um einen Dramentext handelt, kann nur die gelesene Regieanweisung als implizite Charakteranalyse verstanden werden. Dem Zuschauer im Theater sind diese Assoziationen nicht zugänglich. Dies beweist, daß Nebentexte im Drama nicht nur in technischer Funktion ihre Existenzberechtigung haben, sondern daß sie ein wichtiges Mittel zur Individualisierung und Psychologisierung von Figuren darstellen.

<i>Her voice has</i>	<i>range, and music;</i>	<i>sometimes it drops low as a boy’s and you have a sudden image of her playing boy’s games as a child.</i>	COHTR 22
----------------------	--------------------------	---	-------------

Der schwelende Konflikt zwischen Margaret und ihrem Mann Brick ergibt sich einerseits aus dem Gesagten der jeweiligen Turns, wird aber auch durch die Regieanweisungen bezüglich der Stimme thematisiert und verstärkt. Margarets Ehemann Brick ist zu Beginn des Stücks für den Zuschauer zunächst nicht zu sehen. Wie die Regieanweisung aber vermittelt, zeigt sich schon in seiner Stimme seine Grundhaltung gegenüber seiner Frau. Sein Desinteresse, das sich bis zum Haß steigert, klingt in dem „*tone of politely feigned interest*“ an.

<i>[...] and Brick calls out to her but is still unseen.</i>	<i>A tone of politely feigned interest, masking indifference, or worse,</i>	<i>is characteristic of his speech with Margaret</i>	COHTR 17
--	---	--	-------------

Dieses Desinteresse manifestiert sich auch in weiteren stimmbezogenen Regieanweisungen, wie *without interest* (22), *absently* (29), *dreamily* (29), *indifferently* (32), seine Aggressivität gegenüber Margaret in *softly but sharply* (21), *wryly* (24), *coolly* (30) – um nur einige unmittelbar folgende zu nennen. Bricks Desinteresse und Margarets leidenschaftlicher Kampf um ihren Mann werden dem Leser also durch entgegengesetzte Stimmangaben vermittelt.

Daß Margaret um die Liebe ihres Mannes kämpft, zeigen zwei Stimmangaben aus dem ersten Akt. Ihre Zuneigung wird in COHTR 26 durch die Vortragsart des Kosewortes „baby“ gekennzeichnet, das als „soft caress“ erscheint. Somit muß Margarets Stimme die Züge [deep], [warm] und die Lautstärkekomponente [soft] tragen, die auf der paralinguistischen Ebene diese liebevolle Zuneigung ausdrücken können.

(Whenever she calls him “baby” the word is a	<i>soft</i>	<i>caress.</i>)	COHTR 26
--	-------------	------------------	-------------

In COHTR 51, einem ihrer längeren Monologe, zeigt sich Margarets Verzweiflung in der leisen und zitternden Stimme. Die Labels **soft and trembling** werden durch den impliziten Vergleich mit ihrem paralinguistischen *signifié* ergänzt: Margarets Persönlichkeit und ihre Wille, um Brick zu kämpfen, sind so stark, daß sie sich auf die untergeordnete Ebene eines **pleading child** begibt. Die Szene ist einer der Momente im Stück, in denen Margaret Brick ein Signal ihrer Verzweiflung aussendet. Dies geschieht sowohl über den Inhalt des Gesagten – Margaret bietet ihre Attraktivität regelrecht an, um an Bricks Gefühle zu appellieren, als auch über die Stimme, die vor allem für ein hohes Maß an SADNESS steht. Die Intensität von Margarets Turn, die hier vor allem von ihrer Stimme ausgeht, zeigt sich in der Regieanweisung an dem erwünschten Effekt „*she has to capture the audience [...]*“. Diese gefesselte Aufmerksamkeit muß auf der Bühne zum Großteil über die Stimme erfolgen.

MARGARET. [...] Look, Brick! (<i>She stands before the long oval mirror, touches her breast and then her hips with her two hands.</i>) How high my body stays on me! – Nothing has fallen on me – not a fraction. ... (<i>Her voice is</i>	<i>soft</i>	<i>and</i>	<i>trembling:</i>	<i>a pleading child’s. At this moment as he turns to glance at her – a look which is like a player passing a ball to another player, third down and goal to go – she has to capture the audience in a grip so tight that she can hold it till the first intermission without any lapse of attention)</i>	Other men still want me. My face looks strained sometimes, but I’ve kept my figure as well as you’ve kept yours, and men admire it. I still turn heads on the street. [...]	COHTR 51
--	-------------	------------	-------------------	--	---	-------------

Die gespannte Stimmung zwischen den beiden Figuren, die zum einen auf der Kinderlosigkeit des Paares und zum anderen auf Bricks Trunksucht als Folge seiner Gehbehinderung zurückgeht, zeigt sich auch in den Regieanweisungen, die die Streitsituationen der beiden begleitet. Eine typische Szene ist die folgende im ersten Akt (COHTR 35-37), in dem Brick Margaret bittet, ihm seine heruntergefallene Krücke zu reichen, sie ihm aber ihre Schulter als Stütze anbietet. Bricks explosionsartige Zurückweisung ihrer Hilfe zeigt seine tiefe seelische Verletzung, seinen Gram darüber, von Margaret abhängig zu sein. Die kursiv gedruckten Stellen in der Objektsprache der Figuren sind wohl als [loud], [shrill] und [sharp] zu lesen. Zur Kennzeichnung der an- und abschwelenden Spannung greift Williams sowohl auf Vergleich – „*like sudden lighting*“ und „*speaking as breathlessly as a pair of kids after a fight*“ – als auch auf das Klanglabel **shrill** zurück

MARGARET. Lean on me.

BRICK. No, just give me my crutch.

MARGARET. Lean on my shoulder.

BRICK. *I don't want to lean on your shoulder, I want my crutch!*

(This is spoken like sudden lighting.)

Are you going to give me my crutch or do I have to get down on my knees on the floor and –

MARGARET. *Here, here, take it, take it!*

[...]

BRICK. Just, just keep your voice down!

MARGARET. *(in a hoarse whisper)*. I'll do you that favor, I'll speak in a whisper, if not shut up completely, if you will do me a favor and make that drink your last one till after the party.

BRICK. What party?

MARGARET. Big Daddy's birthday party.

[...]

(They are both speaking as breathlessly as a pair of kids after a fight, drawing deep exhausted breaths and looking at each other with faraway eyes, shaking and panting together as if they had broken apart from a violent struggle.)

[...]

(The tension between the two is building up again, the voices becoming shrill once more)

Interessant ist in diesem Textausschnitt auch die Thematisierung der Stimme in der Objektsprache. Als Brick Margaret bittet „Just, just keep your voice down!“. Margarets folgende Stimme, ihr **hoarse whisper**, leistet der Bitte folge, allerdings ist **hoarse** hier als Zeichen ihrer emotionalen Anspannung zu werten. Die aufgewühlten Gefühle, die die Streitsituation mit sich bringt, schlagen sich auf ihre Stimme.

- *The Fifth Child*: Harriet und David

Auch in *The Fifth Child* wird ein Konflikt durch die Stimmdarstellung gespiegelt. Es handelt sich zwar nicht wie in *Cat on a Hot Tin Roof* um einen direkten Ehekonflikt, doch führt der seelische Ausnahmezustand, in dem sich die Figuren Harriet und David aufgrund ihres fünften, verhaltensauffälligen Kindes befinden, ebenfalls zu einer Veränderung ihres Verhältnisses. Bei diesem Text fällt auf, daß die beiden Figuren – anders als Margaret – an keiner Stelle mit einer habituellen Stimmbeschreibung ausgestattet werden. Ihre Stimmen werden ausschließlich in der Metasprache zu ihren direkten Reden thematisiert. Eine tabellarische Gegenüberstellung von Harriet und ihrem Mann David soll dies verdeutlichen.

Harriet	David
in a little voice 12	loud, reckless, unscrupulous laugh 12
humorously 12	
humorously 13	softly 13
fiercely 17	
snapped 26	
demanded much too belligerently 28	
again sounding over-irritable 27	
sounded sharp, peremptory 38	uncharacteristically grumpy 37
low appalled voice 39	casually
weakly 45	
This did not sound like her old insistence: it was flat and indifferent [...] grimly 45	
trying to sound calm, but her voice was angry and accusing 48	sounded dismayed 47
defiantly, carelessly indifferent to their critical looks 48	
bitter 49	uneasy 51
crooned 53	patient, watchful way 57
airily 58	differently, helplessly 57
grim 61	
sharply 66	
defiantly 67	impatient and angry 68
mildly enough though she trembled 68	full of cold dislike 69
rose in triumph	sounding curt 71
decisively 74	
fierce 77	
recognized fear in her voice	and he was keeping his voice emotionless because of his anger 86
hopelessly 86	And now his voice vibrated with what he was suppressing 87
she would say gently, keeping her voice level because of the sharp fear she felt 89	
She sounded peevish, whiny 96	
shrill – years of bitterness 96	
violently 96	
special voice	
softly though her voice shook	already on guard because there was a tone in her voice he hated 105
airily, spitefully 109	

Zwar kann hier nicht auf jede einzelne Szene eingegangen werden, in denen die verschiedensten situationellen Stimmangaben erscheinen, doch fällt in der Übersicht die hohe Frequenz von Labels (Fettdruck) auf, die negative Emotionen benennen oder deren Klang auf der paralinguistischen Ebene für ebensolche negativen Emotionen und Sprecherhaltungen stehen. Harriets Stimme ist fast ausschließlich durch Labels markiert, die für die Emotionen

ANGER und FEAR stehen. Für ihren depressiven Zustand stehen Stimmarkierungen wie **weakly** (45), **flat and idifferent** (45) und **hopelessly** (86). Die Zermürbung der Frau, die der Familiensituation nicht gewachsen ist, und die damit einhergehende Spannung zwischen dem Ehepaar, wird von Lessing dem Leser also *via* Stimmarkierung vermittelt.⁸²

Davids Stimme ist als Zeichen seiner Überforderung zu sehen, die sich meist als Reaktion auf Harriets Verhalten einstellen. Er versucht zu Beginn der Entwicklung mit Verständnis und Einfühlungsvermögen zu reagieren, doch scheitert er im Verlauf der Romanhandlung. Die Szene FC 57 verdeutlicht Davids stimmlichen Wandel.

He said, in the **patient, watchful way** he now had with her, ‘You exaggerate everything.’

‘That’s a good word – for this situation! Congratulations! Exaggerate!’

‘Oh God, Harriet,’ he said differently, **helplessly**, ‘don’t let’s do this – if *we* don’t stand together, then...’

Auch das Verhältnis zu den übrigen Familienmitgliedern ist durch Anspannung gekennzeichnet, das die Emotion ANGER freisetzt. Hier werden die unterschwellig vorhandenen Emotionen ebenfalls über die Stimme kommuniziert und erscheinen im Text als metasprachlicher Kommentar zur direkten Rede.

‘It is catastrophic,’ said Drorothy, firmly taking her position. ‘The other children ... they’re suffering. You’re so involved with it, girl, that you don’t see it.’

‘Look,’ said David, **impatient and angry** because he could not stand this, fibres tangled with Harriet, with his parents, being tugged and torn. (FC 68)

Diese Emotion wird auch an anderer Stelle durch **uncharacteristically grumpy** (37) – mit dem Hinweis auf die veränderte Haltung und Stimme – , **dislike** (69), **curt** (71), **keeping his voice emotionless because of his anger** (86) thematisiert. Das letzte Beispiel FC 86 zeigt eine interessante Parallele zu FC 89, denn David und Harriet sprechen an unterschiedlichen Stellen mit monotonen Stimmen, die kennzeichnend für ihre negativen Gefühle, ANGER bzw. FEAR, sind. Das gleiche akustische *signifié* kann für unterschiedliche paralinguistische *signifiants* stehen.

‘It’s not a question of another Ben,’ he remarked at last,	and he was keeping his voice	emotionless	because of his anger .	FC 86
‘Go to sleep, Ben,’ she would say gently,	keeping her voice	level	because of the sharp fear she felt.	FC 89

⁸² Natürlich tragen auch optische Beschreibungen wie „[...] Harriet, who was pale and strained because of morning sickness and because she had spent a week scrubbing floors and washing windows“ (FC 13) oder „Her strained, abstracted face as she sat there at her table, stiffly upright, braced for the next jolt, or a jab, stopped conversation, spoiled the fun, the good times.“ (FC 39) zur Situations- und Figurenbeschreibung bei, doch machen sie im Vergleich zu den Stimmangaben einen geringeren Anteil aus.

22.8. Stimmdarstellung, Wahrnehmung und Erzählerperspektive

Stimmdarstellung ist immer mit Fragen der Wahrnehmung und der Erzählperspektive verbunden. Der Erzähler nimmt die Position eines Hörers in alltäglichen Kommunikationssituationen ein, wenn er den wahrgenommenen Stimmklang als akustisches Phänomen beschreibt. Dabei steht er außerhalb des Bewußtseins seiner Figur. Es gibt aber auch Stimmdarstellungstechniken, bei denen der Erzähler in das Bewußtsein der Figur dringt, und die Erzählperspektive von personaler zu auktorialer wechselt. Der auktoriale Erzähler tritt vor allem in Szenen vor, in denen er dem Leser über Kontrollversuche und Kontrollverluste von Stimmen informiert.

22.8.1. Kontrollversuch und Kontrollverlust

Ein weiteres wichtiges informatives und psychologisierendes Darstellungsmittel sind Beschreibungen von Situationen, in denen Figuren ihre Stimme zu kontrollieren versuchen. Dies kann gelingen oder mißlingen. Je nachdem ändert sich auch der Informationsgehalt, den der Autor dem Leser hinsichtlich der Figur preisgeben will. Dies kann der Hinweis auf unterdrückte Emotionen sein, es können damit aber auch Charakterzüge der Figur herausgestrichen werden, die bis zu einer Ironisierung und Verspottung der Figur führen können.

Mit der Darstellung von kontrollierter Stimme und mißglückten Kontrollversuchen eröffnet der Autor dem Leser den Blick in die innerste Gedankenwelt der Figuren. Er tritt also von einer wahrnehmungsbezogenen Darstellung der Stimme, bei der der Leser aufgrund akustischer oder sprecherbezogener Parameter die Figur wie in der realen Kommunikation von außen wahrnimmt, in eine psychologisierende Darstellung über, bei der die „Planung“ der Stimmqualität Hinweise auf die Figur gibt. Fowler unterscheidet hinsichtlich der Figurendarstellung in fiktionalen Texten zwischen *internal* und *external perspectives*⁸³.

The *internal* view opens to us characters' states of mind, reactions and motives, either by narrative report (and judgement, inescapably), by the telling of what in real life would be hidden from an observer, [...]
[...]

⁸³ Fowler, 89ff.

The *external* perspective accepts the privacy of the other people's experience: the writer constructs, for himself and thus for us, the role of an unprivileged observer coming to partial understanding of the fictional figures in a fragmentary way.⁸⁴

Diese unterschiedlichen Techniken kommen auch in den Stimmdarstellungen zum Einsatz. Dabei entsprechen die Thematisierung der Stimmkontrollen und des mißglückten Kontrollversuchs der Technik der „*internal view*“. Die Stimmdarstellung, die den Leser dem Hörer in realer Kommunikation gleichsetzt, entspricht der „*external perspective*“. Der Leser kann aufgrund der ihm gegebenen Informationen über die Stimme – und mit Hilfe von Welterfahrung und Wissen über Stereotype – lediglich Vermutungen über den inneren Zustand der Figur anstellen.

22.8.1.1. Erfolgreiche Stimmkontrolle

Teilt ein Autor seinem Leser mit, daß eine Figur in einer bestimmten Situation versucht, seine Stimme zu kontrollieren, um ihrem Gesprächspartner Gefühle und Einstellungen zu verschweigen, so vermittelt er ihm einen tiefen Einblick in die Psychologie der Figur. Hier tritt ein allwissender Erzähler auf, der die Figur bis in ihre innersten Gefühle durchschaut. In realer Kommunikation kann eine „schlecht“ kontrollierte Stimme dem Hörer auffallen, aber gelingt es einem ängstlichen Sprecher jedoch tatsächlich jegliches Zittern der Stimme zu vermeiden, ist es dem Hörer nicht möglich, die wahre seelische Verfassung zu erkennen.

Die Stimmkontrolle wird in drei Korpusbeispielen durch das Verb **forced** markiert, das zeigt, daß der jeweilige Sprecher bestimmte Emotionen, die zu einer anderen Stimmqualität führen würden, unterdrückt. In dem Beispiel TPH 391 aus Rushdies Kurzgeschichte *The Prophet's Hair* verraten die körperliche Reaktion, das fast hypnotische Platznehmen („her legs [...] buckle beneath her“) und das Festhalten der Hände die Nervosität der Sprecherin, für die zum einen die zuvor beschriebene unheimliche Atmosphäre des Ortes, vor allem aber der „terse command“ der ruhigen, tiefen Männerstimme verantwortlich ist. Die Sprecherin versucht sich ihre Angst stimmlich jedoch nicht anmerken zu lassen, indem sie keine unkontrollierten Tonhöenschwankungen zuläßt, sondern sich zwingt mit gleichbleibender Tonhöhe zu sprechen.

⁸⁴ Fowler, 89/90

'Sit, sit,' said a man's calm, deep voice , and her legs , needing no more flowery invitation, buckle beneath her at the terse command . Clutching her left hand in her right , she	forced her voice to respond	evenly:	'And you, sir, will be the thief I have been requesting?'	TPH 391
--	------------------------------------	----------------	---	------------

Gegen seine Emotionen kämpft auch der Sprecher in DAISY 758. Dabei steht die **more normal voice** als Kontrast zu dem vorher erwähnten Sprechtempo **rapidly** bzw. dem negativ wertenden **Too rapidly**. Das erhöhte Sprechtempo steht für die innere Unruhe des Sprechers, die er in dem anschließenden Kontrollversuch zu verbergen sucht.

But he was speaking rapidly. Too rapidly . He stood in his shabby dressing gown by a mirror, turned away from his reflection so that he need not look at himself. At the same time, he was conscious of himself twinned in the mirror, the telephone receiver clutched tightly in his left hand. He	forced himself to speak in a	more normal voice.	"Of course I'll make all the arrangements, Eli, and you and Florence and the girls will be my guests for Christmas. ... No, please. [...]"	DAISY 758
--	-------------------------------------	---------------------------	--	--------------

In *A Long Day's Journey Into Night* wird Tyrone's Resignation in der Regieanweisung explizit durch die Gestik, „*shaking his head hopelessly*“ markiert. Auch der Versuch, den Kommunikationskanal zu seinem Sohn Edmund durch Blickkontakt aufzubauen und an sein Mitgefühl zu appellieren, scheitert, so daß er die Situation zu übergehen versucht, indem er zum einen das Thema wechselt, zum anderen mit seinem **casual tone** jegliche Gefühlsbewegung aus seiner Stimme tilgt. Tyrone's Stimmarkierung kann hier exemplarisch für die Verdrängung der Realität gelesen werden, die eine Zentralthematik des Stücks ausmacht. Tyrone's thematischem und stimmlichem Wechsel geht eine monologisierte Replik Marys voraus, in der sie in Erinnerung an ihr Hochzeitskleid in schönen Erinnerungen schwelgt, die aber nur den Kontrast mit der bitteren Realität in Tyrone verstärken.⁸⁵

([...] TYRONE <i>sighs, shaking his head hopelessly, and attempts to catch his son's eye, looking for sympathy, but Edmund is staring at the floor.</i>) TYRONE	(forces a	casual tone).	Isn't it dinner time, dear?	LDJIN 128
--	------------------	----------------------	-----------------------------	--------------

⁸⁵ Schon zuvor wird in der Regieanweisung auf Tyrone's Versuch hingewiesen, Enttäuschung und Verbitterung durch erzwungene Mimik zu überspielen: „TYRONE (*huskily, trying to force a smile*). (LDJIN 126). Die Darstellungstechnik ist also nicht auf die akustische Kommunikationsebene beschränkt. In diesem Beispiel wird das Lächeln allerdings durch die Stimmqualität **huskily** „verraten“. Die heisere Stimme steht für extreme Emotionen, bei der die Stimme nicht mehr kontrolliert werden kann.

Eine andere Möglichkeit, bewußte Stimmkontrolle zu markieren, liefern die prämodifizierenden Adverbien **resolutely**, **determinedly** und **carefully**. Die Beispiele BNW 67 und UJW 6 beziehen sich auf die emotionale Basiskategorie JOY, und wurden im entsprechenden Kapitel dargestellt. Sie zeigen deutlich, daß die Stimmkontrolle dazu dienen kann, eine negative Emotion durch eine positive Stimmqualität zu kaschieren.

He sighed. Then, in a	resolutely	cheerful	voice,	'Anyhow,' he concluded, 'there's one thing we can be certain of; whoever he may have been, he was happy when he was alive. Everybody's happy now.'	BNW 67
-----------------------	-------------------	-----------------	--------	--	--------

Cordelia thought of her now for the first time in years and heard again the	tired,	determinedly	cheerful	voice	"If the Lord doesn't call on his way out, He'll call on his way back."	UJW 6
---	---------------	---------------------	-----------------	-------	--	-------

Neben der bewußt positiven Stimmqualität können Figuren auch eine scheinbare Neutralität vorspielen. Auch hier liegt der Fall vor, daß dem Leser durch die Prämodifikation signalisiert wird, daß die Figur wahre Emotionen unterdrückt.

"I just wanted to say," she said in a	carefully	neutral	tone of voice	"that I think you've been very generous."	THER 282
'I wish you'd tell me why you don't trust me,' he said in a	carefully	impassive	voice.		DR 438

22.8.1.2. „Mißglückte“ Stimme

Häufig mißglücken Versuche der Figur durch den Gebrauch einer bestimmten Stimmqualität bei anderen Figuren eine Reaktion, Einstellung oder Vorstellung hervorzurufen. Der auktoriale Erzähler kann seine Figur dadurch ironisch darstellen und sie sogar vor dem Leser bloßstellen. Während man in realen Gesprächen nicht wissen kann, wie der Gesprächspartner seine Stimme modulieren möchte, sondern immer nur den direkten akustischen Ausdruck erfahren kann, ermöglicht der auktoriale Kommentar dem Leser einen Wissensvorsprung gegenüber dem Gesprächspartner im fiktionalen Dialog. Figuren werden so vielschichtiger, widersprüchlicher, durchschaubarer für den Leser und die Gesamtcharakterisierung der Figur wird komplexer. Dadurch wird eine besondere Form des Realismus erreicht:

And now we can get a definition as to when a character in a book is real: it is real when the novelist knows everything about it. He may not choose to tell us all he knows – many of the facts, even of the kind we call obvious, may be hidden. But he will give us the feeling that though the character has not been explained it is explicable, and we get from this a reality of a kind we can never get in daily life.⁸⁶

Genau bei jenen Stimmbeschreibungen, bei denen gewünschte und hervorgebrachte Stimmqualität in Kontrast dargestellt werden, läßt der Autor den Leser mehr wissen, als in der Realität möglich wäre und suggeriert damit eine quasi-reale Existenz der Figur.

Syntaktisch werden die Korpusbeispiele zu Kontrollversuchen durch die Konstruktion **tried to sound x** eingeleitet. Dabei bleibt das Ergebnis offen. Die Beispiele zu den mißglückten Stimmen zeigen in der Regel die syntaktische Struktur **tried to sound x but y** eingeleitet. Die Interpretation ist dabei immer kontextabhängig, und erschließt sich aus dem Wissen, das der Leser im bisherigen Verlauf des Textes über eine Figur angesammelt hat.

Es sind immer negative Gefühle und Sprechereinstellungen, die durch eine entsprechende Stimmkontrolle vor dem Gesprächspartner verheimlicht werden sollen. Im Beispiel ENIGM 193 versucht die Sprecherin negative Gefühle, in diesem Fall Angst und Beunruhigung über das mysteriöse Verschwinden ihres Mannes, zu unterdrücken, indem sie ihrer Stimme die Merkmale **light** und **unworried** verleiht, die genau die gegenteiligen Gefühle symbolisieren. Die Stimme muß sich der Leser demnach als hoch und angenehm moduliert vorstellen, während eine ängstliche Stimme auch tief angesetzt werden kann, sich aber sicherlich durch unregelmäßige Tonhöhenvariationen auszeichnet.

As if to confirm her decision, the local police inspector now rang to ask if he could hep in any other way. She	tried to sound	light and unworried,	she was very probably making a mountain out of a molehill, she managed the man, she was desperately anxious not to have the press involved.	ENIGM 193
---	-----------------------	-----------------------------	---	-----------

In STR 28 ist es keine negative Emotion, die kaschiert werden soll, sondern *excitement*. Mrs. Roberts, die ihre Aufregung nicht zeigen möchte, hat im vorangehenden Henry Thomas' vorangehenden Turn erfahren, daß ihr Mann, David Roberts, der den Streik der Arbeiter in Galsworthys *Strife* anführt, kaum noch Männer hinter sich hat, die die Forderungen der Streikenden unterstützen. Da Annie Roberts weiß, wie wichtig ihrem Mann dieser Kampf gegen die Obrigkeit ist, fürchtet sie um die Zukunft ihres Mannes für den Fall, daß der Streik

⁸⁶ Forster, *Aspects of the Novel*, 44

ohne Erfolg bleiben sollte. Die Regieanweisung *trying to suppress her excitement* zeigt zum einen diese Sorge, zum anderen kann ihre Aufgeregtheit aber auch dahingehend interpretiert werden, daß die Nachricht des greifbaren Streikendes allen bessere Lebensbedingungen gewährt.

Mrs. Roberts.	[<i>Trying to suppress her excitement</i>]	I don't know what'll come to Roberts, if you give in.	STR 28
---------------	--	---	--------

Die Art und Weise, mit der der Sprecher versucht die negative Emotion ANGER (**irritation**) zu unterdrücken, steht mit **joviality** in FSR 10. Die Stimme und die Art des Sprechens spielen also genau die entgegengesetzte Emotion JOY vor.

Gwen: Oh, if you're not coming, I'll wait. Wilfred	[<i>trying to hide his irritation behind his joviality</i>]:	Oh, come on, you can trust me out of your sight just this once. I promise to be a good boy.	FSR 10
---	--	---	--------

Die Stimmbeschreibung in MRRIP 99 unterstreicht das gespannte Verhältnis, das zwischen der Sprecherin Marge, der Freundin Dickie Greenleafs in Highsmiths *The Talented Mr Ripley*, und ihrem Gesprächspartner, Tom Ripley, herrscht. Dies zeigt sich auf Toms Seite durch seine innere Anspannung, die durch „strolled tensely“ ausgedrückt wird, und seine Wortkargheit, „not saying a word to Marge, waiting for her to go“. Der Leser weiß an dieser Stelle bereits, daß Tom Dickie Greenleaf ermordet hat und nun ein Doppelleben führt, verfügt also gegenüber Marge über einen Informationsvorsprung. Marge mißtraut Tom zutiefst und hofft, ihm in Zukunft nicht mehr begegnen zu müssen. Der einsilbige Dialog der Beiden zeigt ihre gegenseitige Ablehnung. Marges „effort at friendliness“ ist bloße Höflichkeit, und das Nomen „effort“ zeigt, wie viel Überwindung ihr diese floskelartige Bemerkung abverlangt. Die Autorin beschreibt hier das alltägliche Phänomen, daß Menschen in Gesprächen trotz großer Antipathie ein gewisses Maß an Freundlichkeit und Höflichkeit bewahren.

<p>Tom strolled tensely around the terrace with his drink, not saying a word to Marge, waiting for her to go. ‘Well – ‘Marge said finally, coming out on the terrace. ‘How long are you staying?’ ‘Where.’ ‘Here.’ ‘Just overnight. I’ll be going up to Rome tomorrow. Probably in the afternoon,’ he added, because he couldn’t get the mail tomorrow until perhaps after two. ‘I don’t suppose I’ll see you again, unless you’re at the beach,’</p>	<p>Marge said with an effort at</p>	<p>friendliness.</p>	<p>‘Have a good time in case I don’t see you. And tell Dickie to write a postcard. What hotel is he staying at?’</p>	<p>MRRIP 99</p>
--	--	-----------------------------	--	---------------------

Obwohl die Oberflächenstruktur in BNW 181 der des vorangegangenen Beispiels sehr ähnlich ist, ist das, was durch die Stimmbeschreibung bedeutet werden soll, völlig anders. Denn hier ist der Versuch, mit einer **ordinary voice** zu sprechen Zeichen für die seelische Anspannung des Sprechers, der erfahren hat, daß seine Mutter im Sterben liegt. Die Gefühlsmischung aus Angst, Schock und Sorge zeigt sich schon zuvor in der Stimmangabe **scarcely audible voice**, da auch ein extrem leises Sprechen Zeichen dieser negativen Gefühle sein kann.

<p>He shook his head. ‘She’s my mother,’ he said in a scarcely audible voice. The nurse glanced at him with startled, horrified eyes; then quickly looked away. From throat to temple she was all one blush. ‘Take me to her,’ said the Savage,</p>	<p>making an effort to speak in an</p>	<p>ordinary voice.</p>	<p>BNW 181</p>
--	---	-------------------------------	--------------------

Im Beispiel WID 291 versucht die Schriftstellerin Ruth, die sich in dieser Szene in einer Lesung ihres neuen Romans befindet, das Publikum durch die Wahl des geeigneten Tonfalls – **cheerful** und **inviting** – zu weiteren Fragen zu animieren. Doch verrät ihre Stimme ihre wahren Gefühle, so daß ihre **animosity** gegenüber dem Hörer klar hervortritt. Während die beabsichtigte Stimmqualität auf der akustischen Ebene durch eine hohe Tonlage und modulierte Tonhöhenbewegungen gekennzeichnet wäre, sind die Parameter der tatsächlich hervorgebrachten Stimmqualität genau das Gegenteil, denn Ablehnung und Feindseligkeit finden ihren Ausdruck in einer eher tieferen Stimmlage und vor allem einer monotonen Sprechweise⁸⁷.

⁸⁷ Der Unterschied liegt hier vor allem in der *pitch span*. Für die beschriebenen Stimmqualitäten könnte man als Vergleich die Adverbien **warmly** und **coldly** heranziehen. Vergleich man diese hinsichtlich des Parameters *pitch span* in der Übersicht von Brown 1977: 138/139, so wird dort für **warmly** eine *extended* und für **coldly** eine *restricted pitch span* angesetzt. Die Tonhöhe – *placing in voice range* – wird dort zwar bei beiden als *unmarked* gekennzeichnet (mit ? bei *lowered* für **warmly**), doch deuten Beobachtungen von Alltagssituationen darauf hin, daß für **warmly** eine höhere und für **coldly** eine tiefere Stimmlage anzusetzen ist.

Das Beispiel liefert zudem durch den Zusatz „she'd issued a challenge“ welchen Effekt die Stimmqualität auf die Zuhörer hat. Die Stimmqualität, die vom Publikum als „challenge“ wahrgenommen wird, entwickelt sich aus der Reaktion auf die erste Frage eines der Zuhörer, die von der Figur als „openly hostile“ wahrgenommen wird. Dabei ist die Frage allein vom Wortlaut her schon als feindselig zu bewerten, wozu vor allem die nachgestellte *yes/no*-question „Or is it unintentional?“ beiträgt. Hinzu tritt aber noch die Stimmbeschreibung „from the tone of voice Ruth had no doubt that he was sneering at her“, die diese feindselige Haltung noch durch die Komponente der Verächtlichkeit erweitert. Die Schriftstellerin wird also sowohl durch Wortwahl als auch durch Tonfall angegriffen und reagiert zwar nicht auf der Wortebene, jedoch auf der stimmlichen Ebene mit einem entsprechend feindseligen Ton. Interessant ist hier, daß dieser Tonfall nicht die direkte Antwort auf die Frage eines einzigen Zuhörers begleitet, sondern sich auf das gesamte Publikum ausweitet, was bereits zu Beginn der Szene mit „it set a tone that the subsequent questions and answers could not break free of“ dem Leser mitgeteilt wird.

<p>The first question was openly hostile; it set a tone that the subsequent questions and answers could not break free of.</p> <p>‘Why do you repeat yourself?’ a young man asked the author. ‘Or is it unintentional?’</p> <p>[...] Admittedly the houselights were not bright enough for her to see his exact expression – [...] – but from the tone of voice Ruth had no doubt that he was sneering at her. [...]</p> <p>‘Next question?’ Ruth asked.</p>	<p>She had tried to sound</p>	<p>cheerful, even inviting</p>	<p>but there was no hiding of the animosity in her voice. She’d <i>not</i> extended an invitation to her audience; she’d issued a challenge.</p>	<p>WID 291</p>
--	--------------------------------------	--	--	--------------------

Auch im Beispiel FC 46 versucht die Sprecherin durch ihre Stimme **calm**, d.h. „positiv“ zu wirken, das Ergebnis ist mit **angry** und **accusing** jedoch „negativ“. In dieser Szene muß der Leser auf sein Text- und Figurenwissen zurückgreifen, um die wahren Gefühle, die die Sprecherin hier nicht zu unterdrücken vermag, zu verstehen. Die Schwangerschaft der Harriet in Lessings *The Fifth Child* verläuft extrem problematisch und im Text finden sich bereits sehr früh Hinweise darauf, daß ihr Kind sich zu einem „*monster*“ entwickelt. Das Unverständnis des Arztes für ihr körperliches und seelisches Leid, sowie die generelle Ablehnung ihrer Entscheidung für ein fünftes Kind im Familien- und Freundeskreis, kommen in dieser Szene durch ihre rhetorischen Fragen „would you say I was an unreasonable woman? [...] Just a pathetic hysterical woman?“ zum Ausdruck. Die Sprecherin möchte die Fragen als argumentative Technik einsetzen, mit der sie den Gesprächspartner vom genauen

Gegenteil überzeugen möchte. Deshalb versucht sie, entsprechend der rhetorischen Notwendigkeiten eines argumentativen Textes, klar und sachlich und eben mit einer **calm voice** zu sprechen. Durch die tatsächliche Stimmqualität geht der argumentative Charakter jedoch völlig verloren, so daß sie tatsächlich pathetisch und hysterisch wirkt. Einmal mehr zeigt sich, wie entscheidend die Stimmqualität an der Wirkung von Aussagen beteiligt ist.

<p>She went to Dr Brett at eight months and asked him to induce the baby. He looked critically at her and said, ‘I thought you didn’t believe in it.’ ‘I don’t. But this is different.’ ‘Not that I can see.’ ‘It’s because you don’t want to. It’s not you who is carrying this – ‘ She cut off <i>monster</i>, afraid of antagonizing him. “Look,” she said,</p>	<p>trying to sound</p>	<p>calm,</p>	<p>but her voice was angry and accusing, ‘would you say I was an unreasonable woman? Hysterical? Difficult? Just a pathetic hysterical woman?’</p>	<p>FC 46</p>
--	-------------------------------	---------------------	--	--------------

Das Beispiel UJW 148 ist ähnlich aufgebaut. Auch hier versucht der Sprecher „positiv“ zu wirken, d.h. in diesem Fall unbeteiligt, **casual**, kann aber die **underlying anxiety** in seiner Stimme nicht unterdrücken. Der Sprecher, Hugo, in P.D. James’ Detektivroman *An Unsuitable Job for a Woman* wird dem Leser durch die „entlarvende“ Stimmangabe, aber auch durch den vorangehenden Kommentar „If his surprise [...]“ als Verdächtiger präsentiert. Dies geschieht gezielt durch die Perspektive der Gesprächspartnerin – die Privatdetektivin Cordelia – und nicht durch einen reinen Erzählerkommentar, so daß der Leser noch weiter im Unklaren gelassen wird und der Spannungsbogen noch weiter gespannt wird.

<p>‘Someone played a stupid trick on me last night. When I got back here from the party there was a bolster slung from that hood. Did you do that?’ If his surprise were not genuine, then Hugo was a better actor than Cordelia thought possible. ‘Of course I didn’t! [...]’ ‘[...] He – or she – won’t want me ferreting around. But he would have got rid of me more sensibly by telling me the truth.’ ‘How could he know whether to trust you? What will you do now, Cordelia? Go back to town?’</p>	<p>He was trying to keep his voice</p>	<p>casual</p>	<p>but she thought she detected the underlying anxiety.</p>	<p>UJW 148</p>
---	---	----------------------	--	----------------

Analog dazu kann LDJIN 81 gelesen werden. Auch hier versucht die Figur die Stimme zu kontrollieren, allerdings wird hier nicht mit einem expliziten Label bezüglich der Art der Kontrolle, wie z.B. das obige **casual**, gearbeitet. Die Konstruktion „reveals that he is hearing bad news“ steht aber für die Emotionen SADNESS und FEAR und folgt somit dem Pattern der

vorangegangenen Beispiele. Zwar zeigt Tyrone diese Gefühle hier situationsgebunden gegenüber seinem Telefongesprächspartner Doctor Hardy, der ihm schlechte Nachrichten hinsichtlich des Gesundheitszustands seines Sohnes übermittelt, doch trägt auch diese Stimmangabe zur Grundstimmung der Charaktere von *A Long Day's Journey into Night* bei, die stets zwischen Trauer, Angst und Haß schwanken. Diese Gefühlsmischung kennzeichnet die Verbitterung der Figuren, deren Lebensbilanz so negativ ausfällt, daß die Flucht vor der Realität zum Überlebensmotto wird.⁸⁸

(...) <i>Tyrone's voice,</i>	trying to conceal,	reveals that he is hearing bad news.)	I see – (<i>Hurriedly.</i>) Well, you'll explain all about it when you see him this afternoon. [...]	LJDIN 81
------------------------------	---------------------------	--	--	----------

In MISSJO 417 wird in der stimmlichen Gestaltung der direkten Rede der Sprecherin das zuvor bereits thematisierte, durch Unterdrückung und Gewalt beherrschte Verhältnis zu ihrem Mann Ken aufgegriffen. Der Leser verfügt bereits über jene Informationen, die er zur Erklärung der kontrastiven Stimmangabe benötigt. Der Kontrollversuch zielt hier darauf, die Stimme kontrolliert zu halten – nicht zu hoch und ohne Tonhöhenchwankungen – um den Beginn einer sachlichen Diskussion zu signalisieren. Allerdings ist die Angst vor ihrem Mann so groß, daß die Stimme wohl genau jene Parameter zeigt, die die Emotion deutlich erkennen lassen.

But instead, she said, 'He can't study, Ken, if things are in chaos. You see that, don't you?' in a voice that	pleaded for reason	but	only succeeded in	betraying her fear.	MISSJO 417
--	---------------------------	-----	--------------------------	----------------------------	------------

⁸⁸ Vgl. auch das weiter oben erwähnte Beispiel LDJIN 128, bei dem Tyrone ebenfalls versucht, seine Gefühle stimmlich zu unterdrücken. Marys Stimme erscheint analog zu diesen Stimmarkierungen in LDJIN 49 „*She attempts a light, amused tone*“, in LDJIN 65 als „*in a forced teasing tone*“. An einigen Textstellen werden ihr Verhalten und ihre Stimme durch eine **detached** markiert, wie z.B.: „*Her manner becomes tenderly solicitous, but there is the strange quality of detachment in it*“ (LDJIN 80), „[...] *and the quality of uncanny detachment is in her voice and manner.*“ (LDJIN 82), „*She adds in a calm, detached voice*“ (LDJIN 112), „*She pauses – then adds with a strange, sad detachment*“ (LDJIN 121) und „*in a detached reminiscent tone*“ (LDJIN 122), Ihre Realitätsflucht wird ebenso durch die Stimme vermittelt, die wohl als [soft] und [monotonous] zu übersetzen ist und die wie in einem Selbstgespräch wirkt. In Momenten, in denen Mary sich an glückliche und harmonische Phasen ihres Lebens erinnert, wird die Stimme hingegen durch das Sprecherlabel **girlish** markiert, das fast metaphorisch für das Unbeschwerte der Jugendzeit steht, daß in Mary von Zeit zu Zeit aufbricht: „*amused – girlishly*“ (LDJIN 106), „*She suddenly loses all the girlish quality and is an aging, cynically sad, embittered woman*“ (LDJIN 117) Zudem vermittelt die habituelle Stimmcharakterisierung zu Beginn des Stücks den Zusammenhang von dialektaler Färbung und Wohlbefinden: „*Her voice is soft and attractive. When she is merry, there is a touch of Irish lilt in it.*“ (LDJIN 11)

Den obigen Beispielen ist gemein, daß die erwünschte positive Stimmwirkung nicht erreicht wird. Während die Stimmbeschreibung dort jeweils als ernsthafte Figurencharakterisierung bzw. Beziehungscharakterisierung in der jeweiligen Situation zu lesen ist, dient die Beschreibung der Stimme in CP 94 mehr humoristischen Zwecken, mit denen der Autor seine Figur geradezu bloßstellt. Auch hier kann die Stimmangabe nicht ohne Kontext- und Figurenverständnis entschlüsselt werden. Der etwas steife englische Literaturprofessor Philip Swallow nimmt Ende der 60er Jahre des 20. Jahrhunderts eine Gastprofessur in Amerika an und wird dort natürlich mit der im Vergleich zu England lockeren Mentalität konfrontiert. Der Wunsch vor der jungen, attraktiven Mitbewohnerin seines Hauses sein steifes Image abzulegen, schlägt in dieser Szene, in der er durch den **attempt to sound urbane** einen „weltmännischen“ Tonfall vorgeben möchte, daß das Rauchen von Marihuana ihm völlig geläufig sei, fehl. Dadurch, daß die Figur an dieser Stelle versucht, der Hörerin etwas vorzuspielen, wird er vom Autor vorgeführt. Auch hier findet eine Psychologisierung statt, da die innere Befangenheit der Figur und ihr Wissen um diese Befangenheit beschrieben wird, doch wird die Figur nicht ernst genommen, sondern karikiert. Wie eine Stimme, die mit den Labels **urbane** und **embarrassed** bezeichnet wird klingt, ist unklar, und bleibt der Interpretation des Einzelnen überlassen. Wohl aber sind Mimik und Gestik hier begleitende Element.

<p>She opened the door, calling over her shoulder, 'It's OK, only Professor Swallow.' She explained with a giggle: 'We thought you were the fuzz. We were smoking.' 'Smoking?' Then his nostrils registered a sweetish, acrid odour on the air and the penny dropped. 'Oh, yes, of course.'</p>	<p>The 'of course' was an attempt to sound urbane,</p>	<p>but succeeded only in sounding embarrassed, which indeed he was.</p>	<p>CP 94</p>
---	---	---	--------------

Im allgemeinen zeigen die Beispiele eine intendierte „schwache“ und eine tatsächlich „starke“ Emotion, negative Gefühle sollen nicht zum Ausdruck kommen. Anders ist dies bei LJ 157, wo der Sprecher bewußt die starke negative Emotion **anger** in seine Stimme legen möchte, er aber nur eine abgeschwächte Form, **a little nettled and out of sorts** vermitteln kann. Der Stimmbeschreibung geht ein Streit zwischen dem Sprecher, Dixon, und seiner Gesprächspartnerin, Margaret, voraus, die ihm vorwirft, sie bei einer Tanzveranstaltung nicht beachtet zu haben. Dixon wirft ihr seinerseits vor, sich dennoch gut amüsiert zu haben und nicht mit ihm gesprochen zu haben. Dabei ist Dixons Vorwurf eigentlich nicht ernst gemeint, was sich am ersten Stimmkommentar „His voice trailed off; he couldn't synthesize enough of the required righteous indignation“ zeigt. Um diese Auseinandersetzung richtig zu verstehen,

muß man wissen, daß Margaret sich von Dixon mehr als eine Freundschaft erhofft, er aber nicht an einer Liebesbeziehung interessiert ist, so daß von vornherein ein gespanntes Verhältnis zwischen den beiden herrscht.

Die zweite Beschreibung mit gewünschter und tatsächlicher Stimmqualität unterstreicht nochmals Dixons Haltung zu Margaret, deren Verhalten ihm im Grunde gleichgültig ist, zu der er aber aus moralischen Gründen eine Freundschaft aufrecht erhalten muß. Diese Szene beinhaltet einen ironischen Kommentar zum Verhalten Dixons und zeigt das Dilemma, in das er sich mit seiner Gegenattacke selbst manövriert hat: Zwar möchte er Margarets Anklage durch seine Gegenanklage abwehren, bekundet durch seine Worte jedoch ein Interesse an Margaret, das nicht vorhanden ist. Das Desinteresse zeigt sich an der stimmlichen Umsetzung der Worte, bei der es ihm eben nicht gelingt, den normalen Ärger eines Eifersüchtigen in seine Stimme zu legen. Die Szene ist symptomatisch für die Figur Dixon, der sich im Roman an mehreren Stellen in Situationen wiederfindet, in denen er gegen seine wahren Gefühle und Einstellungen handeln muß. Die Stimmdarstellung eröffnet dem Leser also den Zugriff auf die Psyche der Figur.

<p>Dixon knew from experience that to counter-attack Margaret was invariably mistaken, but he was too angry to bother about that. [...]</p> <p>‘You were all over that Gore-Itchbag character, hadn’t got time to say a single word to me, had you? If you didn’t do yourself any good it wasn’t for want of trying. I’ve never seen such an exhibition in my life ...’ His voice trailed off; he couldn’t synthesize enough of the required righteous indignation.</p> <p>[...]</p> <p>[...] She began to tremble. ‘I talk to a man, just for a few minutes, that’s all it was ... and now you start accusing me of making up to him. That’s what you mean. Isn’t that what you mean?’ Her voice quavered grotesquely.</p> <p>‘That’s what I mean all right,’ Dixon said,</p>	<p>trying to squeeze</p>	<p>anger into his tone. ‘It’s no use denying it.’</p>	<p>He could only manage to sound a little nettled and out of sorts</p>	<p>LJ 157</p>
---	---------------------------------	--	---	-------------------

Ein Beispiel für einen mißglückten perlokutionären Effekt findet sich in Margaret Atwoods Roman *The Blind Assassin*. In BA 259 wird die gewünschte Stimmqualität nicht mit der tatsächlich hervorgebrachten kontrastiert, sondern mit einer nicht erwarteten Reaktion des Hörers, die in diesem Fall den sarkastischen Ton nicht als solchen erkennen. Auch hier muß zum Verständnis der Gesamtkontext beachtet werden. Das Verhältnis der Sprecherin und ihres Gesprächspartners Alex fasst dieser mit der unmittelbar vorangehenden ironischen Bemerkung „Capitalist’s Daughter Aids Bolshevik Murderer?“ (258) zusammen. Der linksradikale Alex, der der Brandstiftung beschuldigt wird, wird von der Schwester der

Sprecherin, Laura, im Haus der konservativen Industriellenfamilie versteckt. Obwohl sich die Ich-Erzählerin zu Alex hingezogen fühlt, ist sie in dieser Szene von seiner „vulgarity“ abgeschreckt. Zudem mißfällt ihr die von ihm geübte Kritik an ihrer Schwester („I didn’t like it when other people criticized Laura – her vagueness, her simplicity, her fecklessness. Criticism of Laura was reserved for me.” 258/59). Ihre Verärgerung, aber auch ihre Unsicherheit und die Mischung aus Anziehung und Mißtrauen spiegeln sich in dem Versuch wieder, eine sarkastische Bemerkung zu machen. Der Sarkasmus wird im Bereich der Objektsprache durch das *question-tag*-artige „I take it“ ausgedrückt.

<p>“How did she get you past those men at the doors?” I said. “Into the house? The ones in overcoats.”</p> <p>“Even men in overcoats have to take a leak sometimes,” he said.</p> <p>I was taken aback by this vulgarity – it was at odds with his dinner-party politeness [...]. I decided to ignore it.</p> <p>“You didn’t set the fire, I take it,” I said.</p>	<p>I meant to sound</p>	<p>sarcastic,</p>	<p>but it wasn’t received that way.</p> <p>“I’m not that stupid,” he said. “I wouldn’t set a fire for no reason.”</p>	<p>BA 259</p>
--	--------------------------------	--------------------------	--	-------------------

Neben der Konstruktion „trying x but y“ gibt es eine Reihe von Beispielen, in denen nur der Versuch die Stimme zu kontrollieren und dessen Scheitern markiert ist.

In LJ 98 ist bereits die Satzaussage in der Objektsprache „What am I supposed to do about it, then?“ als Klage zu verstehen. Um diesen klagenden Ton nicht noch zu verstärken, und damit eine persönliche Schwäche zuzugeben, versucht der Sprecher diese Note in seiner Stimme zu unterdrücken, was ihm aber nicht gelingt. Dixon, Geschichtsdozent und Antiheld des Romans *Lucky Jim*, wird von dem aufdringlichen Studenten Michie schon vor dieser Szene in überflüssige, entnervende Gespräche verwickelt. Michie teilt ihm mit, daß drei Studentinnen ein Seminar im kommenden Semester aufgrund der langen Literaturliste wohl nicht besuchen werden, er aber, als perfekter Student, sich nicht scheut. Die Stimmreaktion Dixons zeigt deutlich, wie sehr Michies Verhalten an Dixons Nerven zehrt. Die kurze Textpassage ist aber auch als indirekte Charakterisierung von Dixon zu lesen, der sich im universitären Umfeld und in seiner Dozentenrolle fehlplaziert fühlt.

<p>[...] Was Michie breaking to him the news that the three pretty girls were crying off and he himself was crying on? He would prevent that, if necessary by unlawful wounding. In a moment he said,</p>	<p>without quite succeeding in keeping the</p>	<p>plangency out of his voice:</p>	<p>‘What am I supposed to do about it, then?’</p>	<p>LJ 98</p>
---	---	---	---	--------------

In Highsmiths *The Talented Mr Ripley* (MRRIP 88/89) scheint es sich bei der direkten Rede um einen belanglosen Vorschlag, ein Boot zu mieten, zu handeln, den die Hauptfigur Tom Ripley völlig neutral vorbringen möchte. Dies gelingt ihm jedoch nicht, da er seine übermäßige Begeisterung für diese Idee in seiner Stimme nicht unterdrücken kann. Obwohl der Gesprächspartner Dickie die Veränderung Toms bemerkt, kann er die Stimmbedeutung im Gegensatz zum Leser nicht richtig interpretieren. Der Leser hat an dieser Stelle einen Wissensvorsprung gegenüber der Figur Dickie, da die Autorin ihn einige Seiten zuvor als *indirect thought*⁸⁹ an der Gedankenwelt Tom Ripleys teilhaben läßt. Da er sich von Dickie Greenleaf zurückgewiesen fühlt, plant er ihn zu töten und in dessen Rolle zu schlüpfen, die ihm ein angenehmes, luxuriöses Leben verspricht:

He had offered Dickie friendship, companionship, and respect, everything he had to offer, and Dickie had replied with ingratitude and now hostility. Dickie was just shoving him out in the cold. If he killed him on this trip, Tom thought, he could simply say that some accident had happened. He could – He had just thought of something brilliant: he could become Dickie Greenleaf himself. MRRIP 87

Durch den technischen Kunstgriff der asymmetrischen Informationsverteilung zwischen Figur und Leser treibt diese Szene die Spannung voran. Diese nährt sich auch aus dem zwiespältigen Verhältnis, das der Leser zur Figur Ripleys entwickelt. Obwohl er im Roman das „Böse“ verkörpert gelingt es Highsmith eine gewisse Sympathie für ihn zu wecken. Die Szene lebt deshalb auch von der Frage, ob Ripleys Plan von seinem Opfer Dickie, der den Wandel in Ripleys Stimme bemerkt, aber anders als der Leser nicht interpretieren kann, entdeckt wird oder ob er den Mord tatsächlich ausführen wird.

Die Beschreibung „mißglückter“ Stimmen hat also nicht nur psychologisierende, sondern auch erzähltechnische Funktion, wenn sie, wie in diesem Fall, für eine Art Komplizenschaft zwischen Autor, Figur und Leser steht.

‘What do you say we take a boat, Dickie?’ Tom asked,	trying not to sound	eager,	though he did, and Dickie looked at him because he had not been eager about anything since they had arrived here.	MRRIP 88/89
--	----------------------------	---------------	--	-------------

Allen Beispielen ist gemeinsam, daß sie dem Leser den Weg in die psychologische Innenwelt der Figuren eröffnen. Zum Teil kann der Leser an diesen Stellen auch seinen Informationsvorsprung gegenüber Figuren geltend machen, so daß ein wichtiges Werkzeug zur Erzeugung von Spannung geschaffen wird. Denn letztlich beschäftigt den Leser hier die

⁸⁹ Vgl. zur *thought presentation* Leech/Short, 336ff.

Frage, ob die „missglückte“ Stimme von den Hörern erkannt wird und welche Konsequenzen dies für den Fortgang der Handlung haben wird.

22.8.2. Hintergrundstimmen – kollektive Stimme – Atmosphäre

Stimmbeschreibungen dienen nicht nur zur Identifikation und Individualisierung von Einzelfiguren in Texten, sondern werden auch dann eingesetzt, wenn die Stimmen mehrerer Personen als Klang Ganzes dargestellt werden sollen. Meist handelt es sich hierbei um Hintergrundstimmen, mit denen die Autoren eine bestimmte Atmosphäre heraufbeschwören möchten. Die Affinität von Stimme und Stimmung tritt hier deutlich hervor. Die Perspektive des Lesers entspricht dabei der Perspektive eines Hörers, der die Stimmen aus der Ferne wahrnimmt, denn Autoren spiegeln dabei alltägliche Wahrnehmungsphänomene, die beispielsweise beim Hören von Stimmen auf offener Straße oder in Restaurants vorstatten geht. Obwohl es sich um kollektive Stimmen handelt und eine Charakterisierung sprechertypischer Merkmale eines Einzelnen nicht stattfindet, werden auch diese Stimmen häufig mit sehr vielen beschreibenden Ausdrücken versehen. Dahinter steht die Erhöhung des Effekts auf den Leser, dem gerade die nicht individualisierten Stimmen so dargelegt werden sollen, daß die dadurch beschriebenen Stimmungen möglichst intensiv und anschaulich gemacht werden. Anders als die figurencharakterisierenden Stimmen sind die Hintergrundstimmen jedoch noch schwieriger zu interpretieren, da die hervorgerufene Atmosphäre situationsgebunden ist und nicht mit weiteren Informationen abgeglichen werden kann. Zudem gibt es auch hier autorenpezifische Vorlieben. Dies zeigt sich an der Häufigkeit mit der solche kollektiven Stimmen bei einigen Autoren auftreten, während sie bei anderen keine Rolle spielen.

Die stimmliche Darstellung der Masse erfolgt in den Korpusbeispielen INDI 311ff. und CAEW 730/31. In beiden Fällen ist es das Bedrohliche, das von den unzähligen Stimmen ausgeht, das für die Atmosphäre der Textstelle verantwortlich ist. Die Sprechverben bzw. Sprechnomina **hooted, howled, roared** – in Opposition zu **fell silent** – (INDI 311) und **boos, jeers, shouts** (CAEW 140/31) signalisieren jeweils die erhöhte Lautstärke die von der kollektiven Stimme ausgeht. In INDI 311, das die Stimmen der Zuschauer eines Fußballspiels beschreibt, gibt zu den lautbeschreibenden Verben eine Reihe von zugrundeliegenden

Emotionen und Einstellungen – **derision, ecstasy, tension, delight** – die die wellenartig auf- und absteigende Anspannung der Zuschauer unterstreicht.

As the players lolloped on, the crowd	hooted derision or ecstasy;	when the scores rose in the direction they desired, they applauded every motion of the hero defending the target area at the one end of the Chase. When a stroke failed, they howled , when it succeeded they roared;	when the island team were pitching and the balls flew at the striker, whirring at velocities that rendered them invisible to an ordinary eye, the crowd fell silent with tension;	they burst into an uproar of delight if the player, his stick whirling as in Japanese swordplay failed to hit a single one.	INDI 311ff.
---------------------------------------	------------------------------------	---	--	--	-------------

Auf das Wellenartige geht CAEW 730/31 direkt durch **rising wave of vocal violence** ein. Hier wird zudem deutlich, welche Bedeutung die Stimmen vermitteln sollten, denn die Masse richtet sich gegen den Redner Bibulus, auf den sie **enormous and terrifying** wirken und ihn zum Abgang von der Rednertribüne zwingen. Hier wird die Macht deutlich, die eine kollektive Stimme ausüben kann.

The boos began, jeers, shouts, curses, catcalls,	a rising wave of vocal violence	so enormous and terrifying	that Bibulus pulled what he could of his toga onto his left arm, turned and left the rostra.	CAEW 730/31
--	--	-----------------------------------	--	-------------

In Warners *Indigo* treten solche kollektiven Stimmen noch an einigen anderen Stellen auf. In INDI 130 werden die Stimmen der Männer, die die Baumhöhle von Sycorax ausräuchern, durch die Wahrnehmung ihrer Tochter Ariel reflektiert. Da die Worte der Engländer für die Inselbewohnerin unverständlich sind, nimmt sie nur den reinen Klang der Stimmen wahr, den Wortinhalt des Gesagten kann sie jedoch nicht deuten. Interessant ist hier, daß „cries of animals“ gegenüber diesen Stimmen für die Figur Bedeutung tragen, die Stimmen der Eindringlinge also als befremdlicher sind als Tierstimmen und **incoherent** wirken. Auch hier fällt die erhöhte Lautstärke auf, die durch **shouting** und **noisy** markiert ist. In der Markierung **raw to her ears** klingt der Stimmeeffekt an, der eine Atmosphäre von Gefahr und Gewalt suggeriert.

They were gesticulating and shouting ; the sounds were raw to her ears ,	incoherent, unlike the cries of animals,	signifying however neither offence	nor defence that she could understand,	but merely noisy.	They were beating the trunk of the tree; the woven cabin was smouldering.	INDI 130
---	---	--	---	--------------------------	---	----------

In INDI 173 sind es wiederum laute Stimmen, die durch die Nomina **cries, shouts, barking, yells** und **bellowing laughter** markiert werden. Dazu tritt **hammering**, das indirekt ebenfalls für ein lautes Geräusch mit konstanter Wiederholung steht. Das Stimmengewirr, das der Text durch die biblische Anspielung „babel“ kennzeichnet, steht hier in Kontrast zu Ariels früherer „speaking silence“ und damit symbolisch für das Ende der friedvollen Inselwelt, die von den Engländern kolonialisiert wird. Die zerstörerische Kraft wird also durch die Stimmdarstellung thematisiert.

Noise had become Ariel's lot: she, who had lifted her feet and put them down again so quietly on the slopes that birds did not stir at passing, was used to hearing a single song in her head at any one time. Otherwise she had lived in privacy, which was a kind of speaking silence .	But since her captivity, a babel seethed around her constantly, the cries and demands of Sycorax, the commands of the men on guard over her, the hammering and planning of the pales for the stockade and for the settlers' other plans; the shouts of the men from the boat-building on the beach, the barking of orders to bondsmen brought from England on the ship had returned, the yells of slaves whom they had loaded in Dahomey or Yoruba on the journey back, and roped and chained and put to work under the whip,	and the bellowing laughter now and then of the overseer [...]	INDI 173
---	--	--	----------

Stimmbeschreibende Nomina treten auch in INDI 196 auf. Dabei sind **shrieking, yells, shouts, curses** und **groans** den Labels der obigen Beispiele ähnlich. Und auch hier ist es der Zusammenprall von Inselwelt und „Zivilisation“, der in der beschriebenen Seeschlacht durch die Stimmdarstellung deutlich wird. Die Stimmerkmale stehen für Aggression und Gewalt, die Markierung **thick with fury** definiert die Stimmen zudem als rau und gibt als Ursache der Stimmqualität die Emotion HATE an. Die „different languages reduced to meaninglessness“ zeigen, daß auch hier nur die „reine“ Stimme und ihr Effekt wahrgenommen werden. Die Stimmdarstellung ähnelt in gewisser Weise einem abstrakten Gemälde, bei dem Farbe und Farbwirkung, aber nicht differenzierte Formen im Vordergrund stehen.

Gradually, as they stole up to the Belmont stockade, Dulé distinguished different sounds, the fierce explosions of musket fire,	the shrieking of the attackers,	the yells and shouts and curses and groans of fighting men,	their voices	thick with fury,	the different languages reduced to meaninglessness by the struggles [...]	INDI 196
---	--	---	--------------	-------------------------	---	----------

In den Textausschnitten INDI 130, 176 und 196 steht die Stimmdarstellung also symbolisch für die Zerstörungskraft der Kolonialisierung. Hinter diesem mehrmaligen Auftreten muß eine tiefere Bedeutung stehen. In der Tat erfüllt die Stimmdarstellung damit eine ähnliche Symbolfunktion wie jene bei der Figur Daisy in *The Great Gatsby*, deren Stimme letztlich das Lebensgefühl der Zeit widerspiegelt.

Auch andere Korpustexte arbeiten mit Stimmdarstellungen, die nicht mit Einzelfiguren verknüpft sind. In BEL 245 gibt die Stimmarkierung lediglich Auskunft über das Sprechergeschlecht. Der Fokus liegt hier jedoch auf dem Verb **floated**, das die Stimmen indirekt mit einem vom Wasser getragenen Gegenstand vergleicht. Der Vergleich suggeriert die Vorstellung, daß die Stimmen nicht genau zu orten sind, sondern sich wellenartig ausbreiten. Auch hier geht es um eine Momentaufnahme, um einen flüchtigen Eindruck, die „körperlose“ Stimme hervorrufen könne.

Beyond her,	voices,	male voices,	floated,	coming closer with each step she took.	BEL 245
-------------	----------------	---------------------	-----------------	--	---------

Detaillierter zeigt sich eine frühere Stelle des Romans. Der akustische Eindruck, den die Figur in BEL 172 erhält, wird als eine „conflagration of **hasty voices – loud, urgent, all speaking at once** [...]“ bezeichnet, wobei „all speaking at once“ auf das metaphorische „conflagration“, das im Deutschen mit „Feuersbrunst“ wiedergegeben wird, verweist, das wiederum die akustische Ebene mit optischer und thermischer verbindet. Alle drei Labels **hasty**, als Ausdruck der aufgewühlten Sprecheremotionen, **loud** und das pragmatische **urgent** weisen zusammen mit **conflagration** auf ein aufgewühltes Stimmengewirr hin. Unterschwellig wird besonders durch die erhöhte Lautstärke und das pragmatische Label die Aggressivität dieser kollektiven Stimmen deutlich. Diese flauen jedoch zu einem **less than a whisper** und einem **occasional mutter** ab. Ein ähnliches Phänomen des Auf- und Abswellens kollektiver

Stimme wurde schon in INDI 311 festgestellt. Die Szene schildert eine Lautimpression, dabei ist allerdings weder klar, wer spricht, noch ob es sich überhaupt um reale Stimmen handelt.⁹⁰

<p>What he heard, as he moved toward the porch, he didn't understand. Out on Bluestone Road he thought he had heard a</p>	<p>conflagration of hasty voices – loud, urgent, all speaking at once so he could not make out what they were talking about or to whom. [...]</p>	<p>When he got to the steps, the voices drained suddenly to less than a whisper. It gave him pause. They had become an occasional mutter – like the interior sounds a woman makes when she believes she is alone and unobserved at her word; a <i>sth</i> when she misses the needle's eye; a soft moan when she sees another chip in her one good platter; the low, friendly argument with which she greets the hens. Nothing fierce or startling. Just that eternal, private conversation that takes place between women and their tasks [...]</p>	<p>Over and over again he tried it: made up his mind to visit Sethe; broke through the loud hasty voices to the mumbling beyond it [...]</p>	<p>BEL 172</p>
---	--	--	--	----------------

Die folgenden Textausschnitte zeigen Stimmen in Ausnahmesituationen. In GOW 221 wird der Leser in eine Hörerperspektive mit „some little distance“ gesetzt, mit der die akustischen Reize, die von dem „meeting“ – eine Art religiös-fanaticher Massenbekehrung – ausgehen, wahrgenommen werden. Auch hier wird ein An- und Abschwellen der Stimmen verzeichnet, die nach einem hysterischen Klimax in ein **whining** mündet. Auffallend sind die Tiervergleiche **like the cry of a beast, baying voice, howl of a wolf, gabbling screams of a hyena** und **whining, like that of a litter of puppies at a food dish**, die dem Stimmengewirr etwas Befremdliches und Unheimliches geben und die Klangbeschreibung sehr plastisch erscheinen lassen.

⁹⁰ Selbst die unmittelbar folgende Information „The speech wasn't nonsensical, exactly, nor was it tongues. But something was wrong with the order of the words and he couldn't decipher it to save his life. All he could make out was the word *mine*. The rest of it stayed outside the mind's reach.“ Beachtet man, daß einleitend „he **thought** he heard“ steht, verkompliziert sich die Interpretation zusätzlich. Es scheint, daß die Stimmen nur in Gedanken der Figur existieren, und sie für seinen inneren Konflikt stehen. Diese These wird dadurch untermauert, daß die Stimmen sich verändern, als Stamp Paid sein „Ziel“, das Haus Sethes, erreicht: „When he got to the steps, the voices drained suddenly to less than a whisper. It gave him pause. They had become an occasional mutter – like the interior sounds a woman makes when she believes she is alone and unobserved at her word: a *sth* when she misses the needle's eye; a soft moan when she sees another chip in her one good platter; the low, friendly argument which she greets the hens. Nothing fierce or startling.“ (BEL 173). Auch die Textstelle „Over and over again he tried it: made up his mind to visit Sethe; broke through the loud hasty voices to the mumbling beyond it and stopped, trying to figure out what to do at the door.“ (BEL 173) scheint darauf hinzuweisen. Durch den Verweis auf vorangegangene Versuche, Sethe zu besuchen, und die dabei auftretenden Stimmen, muß davon ausgegangen werden, daß hier tatsächlich „innere Stimmen“ gemeint sind. Die angesprochene Aggressivität und das Abflauen der Stimmen stehen für die innere Zerrissenheit der Figur, die zwischen Schuldeingeständnis und Rechtfertigung schwankt. Dies wird zu Beginn des Kapitels deutlich: „Ever since he showed that newspaper clipping to Paul D and learned that he'd moved out of 124 that very day, Stamp felt uneasy. Having wrestled with the question of whether or not to tell a man about his woman, and having convinced himself that he should, he then began to worry about Sethe. Had he stopped the one shot she had of the happiness a good man could bring her?“ (BEL 169). Die „newspaper clipping“ bezieht sich auf einen Zeitungsbericht über Sethe, die vor Jahren ihre kleine Tochter getötet hat.

<p>From some little distance there came the sound of the beginning meeting, a sing-song chant of exhortation. The words were not clear, only the tone. The voice rose and fell, and went higher at each rise.</p>	<p>Now a response filled in the pause, and the exhortation went up with a tone of triumph, and a growl of power came into the voice. It swelled and paused, and a growl came into the response. And now gradually the sentences of exhortation shortened, grew sharper, like commands;</p>	<p>and into the responses came a complaining note, but now in the middle of a response one woman's voice went up an up in a wailing cry, wild and fierce, like the cry of a beast; and the deeper woman's voice rose up beside it, a baying voice, and a man's voice traveled up the scale in the howl of a wolf. The exhortation stopped, and only the feral howling came from the tent, and with it a thudding sound on the earth. [...]</p>	<p>Now the high voice broke into hysteria, the gabbling screams of a hyena, the thudding became louder. Voices cracked and broke, and then the whole chorus fell to a sobbing, grunting undertone, and the slap of flesh and the thuddings on the earth; and the sobbing changed to a little whining, like that of a litter or puppies at a food dish.</p>	<p>GOW 221</p>
--	--	--	---	--------------------

Ein analoges Beispiel, bei dem die Stimmen das Befremdliche, Wilde symbolisieren, findet sich in BNW 101. Dort werden die Stimmen der „Indians“ beschrieben, die im Reservat Stammesgesänge vorbringen.

<p>There was a sudden startling burst of singing – hundreds of male voices crying out fiercely in harsh metallic unison. A few long notes and silence, the thunderous silence of the drums;</p>	<p>then shrill, in a neighing treble, the women's answer.</p>	<p>Then again the drums; and once more the men's deep savage affirmation of their manhood.</p>	<p>BNW 101</p>
--	---	---	--------------------

Häufig sind Stimmbeschreibungen in eine Reihe von anderen akustischen, nicht-stimmlichen Beschreibungen, den „environmental sounds“⁹¹, eingebettet. Dies ist beispielsweise in BNW 101 so, bei dem neben der Stimmbeschreibung auch der Klang der „drums“ beschrieben wird, oder in GOW 221, wo der „thudding sound on the earth und „the slap of flesh and the thuddings on the earth“ das Niederwerfen der Menschen akustisch vermittelt. Ein weiteres Beispiel für das Zusammenwirken von Stimme und Umweltlauten, die ein akustisches Gesamtbild ergeben, ist die Evozierung der Klangatmosphäre eines Pubs ist SNSM 90. In dieser Szene wird an zwei Stellen mit **wailing, off-key voice** und **floating demoniac voice** eine Sängerstimme beschrieben. Der **crisp brandy-snap tone** der „barmaid“ und der „business-like **clink** of the till“ vervollständigen das Klanggebilde aus Geräuschkulisse und

⁹¹ Poyatos, *Advances in Nonverbal Communication*, 306. Dazu gehören beispielsweise „sounds of traffic, footsteps, the pattering of rain against the window pane, or the pendulum clock that may enhance the sense of intimacy in an intimate situation“ (ibid.). Klangbeschreibungen tragen also auch dazu bei, daß der Leser aufgrund der Synästhesie von visuellen und akustischen Reizen die Atmosphäre des Romangeschehens „nachfühlen“ kann.

Stimmbeschreibung. In der Vorstellung des Lesers entsteht so ein Klangraum, in dem sich eigene Klangerfahrungen spiegeln dürften.

Someone sang in a	wailing,	off-key	voice,	a snake-head swaying before a microphone on a stage at the room's far end. [...]	SNSM 90
[...] listened to the business-like clink of the till, and the	crisp	brandy-snap	tone	of the barmaid.	SNSM 90
[...] The	floating	demoniac	voice	sent into the microphone came through the smoke-haze and wheeled around Arthur so that he wanted to get his hands at the insane throat causing all the noise.	SNSM 90

22.9. Autorenabhängige „Stimmrepertoires“

Zum Abschluß dieses Kapitels soll nochmals ein kurzer Blick auf die Stimmbeschreibungen einzelner Autoren gerichtet werden. Vergleicht man nämlich die innerhalb eines Textes oder mehrerer Texte ein und desselben Autors auftretenden Beispiele, so fallen Tendenzen in der Darstellungsart auf. Es ist bereits an anderen Stellen angeklungen, daß bestimmte Patterns und Labelkombinationen, vor allem die Labelkombination **harsh** und **guttural** und sowie die von **deep** und **husky** in den Romanen von James immer wieder auftreten. Einige illustrierende Korpusbeispiel sollen hier genügen.

Now she looked up and said in her	harsh	rather	guttural	voice:	“This is the second body you've found, Mandy, since you arrived at Innocent House. [...]	OS 469
Claudia's voice was	harshly		guttural.		“Why did you come here?”	OS 327

She recalled his advice; the Superintendent's advice; this time she could almost hear it spoken in his	deep		slightly		husky	voice.	UJW 214
The	husky,		curiously		deep	voice [...]	UJW 29
'Well, you won't find her here.' The voice, which he recognized, was unexpected from so frail a woman,	deep	and	husky,	and	not unattractive.		DD 400
Her voice was	deep,		a little husky,		a voice as individual as herself.		SFAN 68

Auch im Bereich der Metaphorik und Vergleichsbeziehung zeichnen sich individuelle Vorlieben von Autoren ab. So findet sich beispielsweise in den Texten von Margaret Atwood eine Reihe von Vergleichen, bei denen das Vergleichsobjekt ein typischer Sprecher ist.

[...] and then her voice was	wheedling, conspirational	like	the voices of those women who used to teach ballet classes to children, [...]	MAID 28
But today, listening to her	low, candid voice -	like	the voice of a childhood nurse reciting a well-loved story – he almost goes to sleep; [...]	AG 291
His voice is heartier than he intends, the voice of a			jolly and insincere uncle who can scarcely wait to bestow the expected quarter-dollar on the grovelling poor-relation niece, [...]	AG 145
Her voice is	pious, condescending,		the voice of those whose duty it is to tell us unpleasant things for our own good.	MAID 123

Zudem setzt Atwood an vielen Stellen synästhetische Metaphern und Vergleiche⁹² ein. Sie spiegeln die generelle Tendenz der Autorin, die Romanwelt für den Leser mit allen Sinnen erfassbar zu machen.⁹³

Her voice was what was called a	whisky voice – low deep almost with a	rough,	scraped	overlay to it	like a cat’s tongue – like velvet made of leather.	BA 283
---------------------------------	--	---------------	----------------	----------------------	---	-----------

Another gin was poured ready, waiting for me on the low white glass-topped wrought-iron table. I picked it up.	Ice	chimed	against the	crystal.	That was how my voice needed to sound.	BA 376
--	------------	---------------	-------------	-----------------	---	-----------

May the Lord open, Janine would have replied,	tonelessly,	in her transparent	voice, her voice of	raw egg white	MAID 139
---	--------------------	---------------------------	---------------------	----------------------	-------------

⁹² Vergleichsbeziehungen sind zudem nicht nur stimmbezogen anzutreffen, sondern gehören zum individuellen Stil der Autorin: „Her lips are full, but fragile, like a rose on the verge of collapse“ (AG 85), „Mrs. Quennell, in her huge crinoline-supported skirt, resembles a lavender-coloured Bavarian cream“ (AG 95). „Her hands were red, as she’d been hulling strawberries; and her mouth tasted of them.“ (AG 218), „eyes as sharp as needles“ (AG 322).

⁹³ Besonders eindrücklich gelingt dies in *Alias Grace*, wo an vielen Stellen neben optischen und akustischen Beschreibungen auch die olfaktorische Ebene eingeschlossen wird. Zwei Textstellen sollen hier genügen: „[...] she smells of violets, and also of camphor“ (AG 84), „She smells like smoke“ (AG 103). Vergleichsbeziehungen sind zudem nicht nur stimmbezogen anzutreffen, sondern gehören zum individuellen Stil der Autorin: „Her lips are full, but fragile, like a rose on the verge of collapse“ (AG 85), „Mrs. Quennell, in her huge crinoline-supported skirt, resembles a lavender-coloured Bavarian cream“ (AG 95). „Her hands were red, as she’d been hulling strawberries; and her mouth tasted of them.“ (AG 218), „eyes as sharp as needles“ (AG 322).

“I see flowers,” says Grace.	Her voice is	heavy,	and somehow	damp.	AG 398
------------------------------	--------------	---------------	--------------------	--------------	-----------

Auch Rushdie verwendet in seinen Texten auffallend viele Vergleichsbeziehungen aus den unterschiedlichsten Teilmengen und Metaphern aus verschiedenen Bildbereichen. Die folgenden Beispiele zeigen dazu nur einen kleinen Ausschnitt.

Like Adam Aziz, like the Rani of Cooch Haheen, Nadir Khan loathed the Muslim League (‘That bunch of toadies!)	the Rani cried in her silvery voice, swooping around the octaves	like	a skier.	MC 46
Turning, she finds herself looking into the face of – impossible! – a white man, who stretches out a raggedy hand and says in a voice		like a	high foreign song, [...]	MC 81/82
[...] but she	coaxed him in her voice	like	crumpled paper, [...]	MC 319

Ahmed Sinai said, in a voice	as	faraway	as	a bird:	‘That, in the corner, is my old servant Musa, who tried to rob me once.’	MC 280
[...] she spoke of hellfire and damnation and till-death-do-us-part in a seraphic voice	as	sharp	as	breaking glass		MOOR 214
Which Punch-faced General, with a voice	as	thin	as	a razor-blade,	commanded the phantom troops?	MC 336
‘What do you want here, sadhuji?’ – Musa, unable to avoid deference; to which the sadhu,		calm	as	a lake:	‘I have come to await the coming of the One. The Mubarak – He who is Blessed. It will happen very soon.	MC 113

Eine weiterführende Untersuchung, die auf die Stimmbeschreibungen im Gesamtwerk eines spezifischen Autors eingeht, wäre sicherlich ein lohnendes Unternehmen, das zum einen einen wertvollen Beitrag zur Stilistik beisteuern könnte, zum anderen aber auch weiteren Aufschluß über wahrnehmungspsychologische und rezeptionsästhetische Fragestellungen geben könnte.

22.10. Zusammenfassung

Das Kapitel muß als Denkanstoß verstanden werden, da nur einige wenige funktionale Aspekte der Stimm- und Figurendarstellung gegeben werden konnten. Die Stimmtypiken zeigen, daß die Literatur von festgesetzten Stereotypen Gebrauch macht, sie zeigen aber auch, daß die Autoren das Verhältnis von Aussehen, Charakter und Stimme ihrer Figuren wohl überlegt gestalten. Willkürlichkeiten kommen diesbezüglich nicht vor. Bewußt eingesetzte Klischeebrüche lassen Figuren zudem interessant wirken und erhöhen sicherlich das Leserinteresse. Hinsichtlich textlinguistischer Aspekte konnte festgestellt werden, daß lexikalische Kohäsion, Reiteration und *cohesive chains* dazu eingesetzt werden, um die stimmliche Präsenz der Figur in der Vorstellung des Lesers zu forcieren. Eng mit der Stimmdarstellung ist auch die Erzählperspektive verbunden. Dort, wo verstellte Stimmen aufgedeckt werden oder Stimmen „mißglücken“, wirkt der auktoriale Erzähler, der das Bewußtsein der Figur offenlegt. So komplex wie die Stimmdarstellung an sich, ist auch ihre Einbettung in die Texte, da sich charakterisierende und narrativtechnische Ebenen permanent überlagern.

23. Rückblick und Ausblick

Die Stimmdarstellung in fiktionalen Texten ist ein weites Feld. So kann auch diese Arbeit nur einen Teil jenes Feldes bearbeiten und muß viele Bereiche brachliegen lassen. Zudem konnten viele Themen nur angesprochen werden, so daß dort ein großes Potential für weitere Untersuchungen liegt.

Die Arbeit verfolgte zwei große Ziele. Der vom Umfang her größere Teil beschäftigte sich mit der Frage, wie sich das stimmbeschreibende Material semantisch ordnen läßt. Dazu wurde zunächst zwischen klangbeschreibenden und sprecherbezogenen Labels oder Darstellungsmöglichkeiten unterschieden. Für den klangbeschreibenden Bereich ergab sich die Schwierigkeit der eigentlichen Bedeutung der Labels. Die Grundparameter Tonhöhe, Lautstärke und Sprechtempo stellten dabei kein Problem dar, da sie leicht zu erfassen und anhand kultureller Normen in einem entsprechenden Koordinatensystem auch gut interpretierbar sind. Die etwa 30 anderen klangbeschreibenden Labels erschienen zu Beginn als heterogene, strukturelose Masse. Die semantische Detailanalyse, die sich auf Wörterbuchdefinitionen stützt, konnte jedoch Gemeinsamkeiten und Abhängigkeiten bestimmter Marker feststellen, die zur Gruppeneinteilung führte. Auch diese ist tentativ zu verstehen, zumal die Entsprechung von Klanglabel und akustischer Wirklichkeit immer schwierig ist.

Die Bandbreite der sprecherbezogenen Stimmarkierungen ist umfangreicher und zeigt, daß die Stimme als Trägerin für eine scheinbar unendliche Informationsfülle verwendet wird. Wichtig für die Charakterisierung von Figuren sind emotionale Stimmangaben, die anhand der sechs emotionalen Basiskategorien betrachtet wurden, um der Komplexität und Vielfalt emotionsbeschreibender Lexeme einigermaßen strukturierend entgegenzuwirken. Daneben verrät die Stimme viel über Faktoren wie Alter, Gesundheit, Herkunft und soziale Stellung eines Sprechers. Auch dieser Tatsache tragen die fiktionalen Texte Rechnung. Ebenso der Beobachtung, daß Einstellungen, Hierarchien, Machtverhältnisse und Kommunikationsabsichten an der Stimme erkennbar sind. Gerade im Bereich der sprecherbezogenen Stimmangaben wird klar, daß die fiktionale Welt die reale Welt spiegelt.

Schließlich wurde in Teil II der Arbeit noch der große Bereich der metaphorisch-bildhaften Stimmdarstellung betrachtet. Dabei sind die erstarrten Metaphern, die zur Beschreibung der Stimme herangezogen werden, Teil der Alltagssprache und haben nicht die dezidierte literarische Qualität der echten Metaphern oder Vergleiche. Deren Einsatz, bei denen Autoren teilweise auch auf ungewöhnliche Vergleichsbasen zurückgreifen, zeigt, daß

die Stimmdarstellung bewußt als ästhetisierendes und poetisierendes Moment des fiktionalen Textes genutzt wird. Die hohe Frequenz der metaphorischen Stimmdarstellung zeigt zudem, daß die Vagheit, die Unbestimmtheit und die Schwierigkeit von Klangbeschreibungen die Stimme zu einer idealen Projektionsfläche für bildhafte Sprache macht.

Das zweite Ziel der Arbeit war es, die einzelnen Stimmangaben in einem größeren Textzusammenhang zu untersuchen. Stimmangaben suggerieren im fiktionalen Text – wie die Beschreibung anderer paralinguistischer Aspekte – eine Pseudo-Realität, die den Figuren in der Vorstellung des Lesers eine „eigenständige Existenz“ ermöglichen, da sie anschaulicher, greifbarer und „menschlicher“ erscheinen.

Daneben wurden in Teil III der Arbeit zwei weitere Hauptfunktionen der fiktionalen Stimmcharakterisierung herausgestrichen. Zum einen dient die metasprachliche Stimmdarstellung dem Verständnis der direkten Rede der Figur, hat primär also eine rein technische Funktion, die aber – insbesondere bei einem Widerspruch zwischen Gesagtem und Gemeintem – in eine Figurencharakterisierung übertritt. Hier zeigt sich, daß technische, charakterisierende und auch ästhetisierende Funktionen meist überlagert sind, worin gerade das Spezifische von literarischen Stimmdarstellungen liegt.

Zum anderen – und hier liegt der zentrale Punkt – dienen die Stimmdarstellungen der Figurencharakterisierung. In diesem Bereich konnten zwei Darstellungstechniken beobachtet werden. Bei einer Vielzahl von Korpusbeispielen gehen Stimme, Aussehen, Charakter und andere Figurenparameter eine untrennbare Verbindung ein, die häufig auf stereotypen Vorstellungen basiert. Zudem ist ein Bruch dieser Stereotypen möglich, was die Faszination von Figuren steigern kann.

Die zweite Darstellungsmöglichkeit hängt eng mit Textkohäsion bzw. lexikalischer Kohäsion zusammen. Hier werden durch die habituellen und verstärkt auch situationellen Stimmbeschreibungen dem Leser im Verlauf des Textes auf subtile Weise Informationen vermittelt, aus denen er ein akustisches und letztlich ein charakterliches Bild der Figur entwickeln kann.

Viele der angesprochenen Themen der Arbeit könnten als Einzelphänomene ausgebaut werden. Am lohnendsten dürfte dabei die Weiterverfolgung der stimmlichen Ausgestaltung von Figuren sein. So wäre beispielsweise ein diachroner Blick auf die Stimmdarstellung in der Literaturgeschichte interessant, die den Wandel von Stereotypen und Normen einbezieht.

Von Interesse könnten auch Einzelstudien zu bestimmten Autoren sein. An vielen Stellen der Arbeit klang bereits ein Hinweis auf autorenspezifische Stimmrepertoires an, zu denen weiterführende Untersuchungen sicherlich Aufschluß über die Vorstellungswelt von Schriftstellern und deren stilistische Präferenzen beim Encodierungsprozeß geben könnten.

Kontrastive Analysen, die sich der Stimmdarstellung in fiktionalen Texten aus anderen Kultur- und Sprachkreisen widmen, könnten im Rahmen der interkulturellen Kommunikation hilfreich sein, da die Literatur, wie auch diese Analyse gezeigt hat, als Spiegel der Realität und damit der Alltagskommunikation zu lesen ist.

Auch der Bereich der Leserrezeption, also der Art, wie Stimmangaben in der Vorstellung des Rezipienten umgesetzt werden und wie der Leser dabei ein imaginäres Bild der Figur entwickelt, könnte wertvolle Informationen zu Tage fördern. Dabei kann der „akustische Untersuchungsbereich“ von der Stimme auf den allgemeinen „Klang“ von fiktionalen Texten ausgeweitet werden, oder sogar alle Wahrnehmungskanäle einschließen, da diese, wie zahlreiche Korpusstellen belegen, häufig eine Einheit bilden.

Obwohl die Analyse der fiktionalen Stimmcharakterisierungen zeigt, daß Autoren versuchen, das Phänomen Stimmklang auf unterschiedliche Weise in ihren Texten zu repräsentieren und für ihre Zwecke einzusetzen, wohnt der menschlichen Stimme doch immer etwas „Nichtsagbares“ inne. Gerade darin liegt aber ihr Reiz, so daß sie – in Fiktion und Realität – niemals ihre Faszination einbüßen wird.

24. Bibliographie

Primärtexte

Romane

- Amis, Kingsley: *Lucky Jim*. London: Penguin, 2000.
- Atwood, Margaret: *Alias Grace*. London: BCA 1996.
- Atwood, Margaret: *The Blind Assassin*. London: Virago, 2001.
- Atwood, Margaret: *The Handmaid's Tale*. London: Virago, 1985.
- Auster, Paul: *City of Glass*. Harmondsworth: Penguin, 1985.
- Byatt, A. S.: *Possession*. London: Vintage, 1991.
- Du Maurier, Daphne: *Rebecca*. London: Arrow, 1992.
- Fitzgerald, F. Scott: *The Great Gatsby*. London: Penguin, 1994.
- Fitzgerald, F. Scott: *This Side of Paradise*. Harmondsworth: Penguin, 1963.
- Fowles, John: *The French Lieutenant's Woman*. London: Pan Books, 1987.
- George, Elizabeth: *Missing Joseph*. London: Bantam Books, 1996.
- Grass, Günter: *Die Blechtrommel*. Neuwied am Rhein und Berlin-West: Hermann Luchterhand Verlag, 1959.
- Highsmith, Patricia: *The Talented Mr Ripley*. London: Vintage, 1999.
- Huxley, Aldous: *Brave New World*. London: Flamingo, 1994.
- Innes, Michael: *Hamlet, Revenge!* Harmondsworth: Penguin, 1961.
- Irving, John: *The Fourth Hand*. New York: Ballantine, 2001.
- Irving, John: *A Widow for one Year*. London: Black Swan, 1999.
- Irving, John: *The World According to Garp*. London: Corgi Books, 1996.
- James, P.D: *An Unsuitable Job for a Woman*. New York: Warner Books, 1982.
- James, P.D: *Devices and Desires*. London: Penguin Books, 1990.
- James, P.D: *Original Sin*. New York: Warner, 1994.
- James, P.D: *Shroud for a Nightingale*. London: Faber and Faber, 2002.
- Lessing, Doris: *The Fifth Child*. Frankfurt: Diesterweg, 1993.
- Lewis, Sinclair: *Babbitt*. New York: Signet Classics, 1961.

- Lodge, David: *Changing Places*. London: Penguin, 1978.
- Lodge, David: *Nice Work*. London: Penguin, 1989.
- Lodge, David: *Small World*. London: Penguin, 1985.
- Lodge, David: *Therapy*. London: Penguin, 1996.
- MacLaverty, Bernard: *Cal*. Frankfurt: Diesterweg, 1988.
- McCullough, Colleen: *Caesar's Women*. New York: Avon Books, 1997.
- McEwan, Ian: *The Cement Garden*. London: Picador, 1980.
- Morrison, Toni: *Beloved*. London: Vintage, 1997.
- Orwell, George: *Nineteen Eighty-Four*. Harmondsworth: Penguin, 1976.
- Rhys, Jane: *Wide Sargasso Sea*. London: Penguin, 1968.
- Rushdie, Salman: *Midnight's Children*. London: Vintage, 1995.
- Rushdie, Salman: *The Moor's Last Sigh*. New York, Sidney und Toronto: BCA, 1995.
- Silitoe, Alan: *Saturday Night and Sunday Morning*. Stuttgart: Reclam, 1997.
- Spark, Muriel: *The Bachelors*. London: Penguin, 1963.
- Steinbeck, John: *Of Mice and Men*. Stuttgart: Reclam, 1989.
- Steinbeck, John: *The Grapes of Wrath*. London: Penguin, 2000.
- Tan, Amy: *The Joy Luck Club*. London: Minerva, 1995.
- Walters, Minette: *The Dark Room*. London: Pan Books, 1996.
- Warner, Marina: *Indigo*. London: Vintage, 1992.

Kurzgeschichten

- Anderson, Sherwood: „Loneliness“. In Sherwood Anderson: Winesburgh, Ohio. New York: The Viking Press, ³1969.
- Anderson, Sherwood: „Hands“. In Sherwood Anderson: Winesburgh, Ohio. New York: The Viking Press, ³1969.
- Barth, John. „Lost in the Funhouse“. In: A. Walton Litz (Hrsg.): *Major American Short Stories*. New York und Oxford: Oxford University Press, ³1994.
- Bellow, Saul. „Looking for Mr. Green“. In: A. Walton Litz (Hrsg.): *Major American Short Stories*. New York und Oxford: Oxford University Press, ³1994.
- Fowles, John. „The Enigma“. In: Malcom Bradbury (Hrsg.): *The Penguin Book of Modern British Short Stories*. London: Penguin, 1988.
- Golding, William. „Miss Pulkinhorn“. In: Malcom Bradbury (Hrsg.): *The Penguin Book of Modern British Short Stories*. London: Penguin, 1988.

- Greene, Graham. „The Invisible Japanese Gentlemen“. In: Malcom Bradbury (Hrsg.): *The Penguin Book of Modern British Short Stories*. London: Penguin, 1988.
- Hill, Susan. „How Soon Can I Leave?“. In: M.H. Abrams (Hrsg.): *The Norton Anthology of English Literature* (Volume 2). New York und London: W. W. Norton & Company, ⁶1993.
- Ishiguro, Kazuo. „A Family Supper“. In: Malcom Bradbury (Hrsg.): *The Penguin Book of Modern British Short Stories*. London: Penguin, 1988.
- Lessing, Doris. „To Room Nineteen“. In: Malcom Bradbury (Hrsg.): *The Penguin Book of Modern British Short Stories*. London: Penguin, 1988.
- Mansfield, Katherine. „The Daughters of the Late Colonel“. In: M.H. Abrams (Hrsg.): *The Norton Anthology of English Literature* (Volume 2). New York und London: W. W. Norton & Company, ⁶1993.
- Mansfield, Katherine. „The Garden-Party“. In: M.H. Abrams (Hrsg.): *The Norton Anthology of English Literature* (Volume 2). New York und London: W. W. Norton & Company, ⁶1993.
- McEwan, Ian. „Psychopolis“. In: Malcom Bradbury (Hrsg.): *The Penguin Book of Modern British Short Stories*. London: Penguin, 1988.
- Oates, Joyce Carol. „Daisy“. In: A. Walton Litz (Hrsg.): *Major American Short Stories*. New York und Oxford: Oxford University Press, ³1994.
- O’Brien, Edna. „In the Hours of Darkenss“. In: Malcom Bradbury (Hrsg.): *The Penguin Book of Modern British Short Stories*. London: Penguin, 1988.
- O’Brien, Edna. „Sister Imelda“. In: M.H. Abrams (Hrsg.): *The Norton Anthology of English Literature* (Volume 2). New York und London: W. W. Norton & Company, ⁶1993.
- Porter, Katherine Anne. „Flowering Judas“. In: A. Walton Litz (Hrsg.): *Major American Short Stories*. New York und Oxford: Oxford University Press, ³1994.
- Rhys, Jean. „The Lotus“. In: Malcom Bradbury (Hrsg.): *The Penguin Book of Modern British Short Stories*. London: Penguin, 1988.
- Rushdie, Salman. „The Prophet’s Hair“. In: Malcom Bradbury (Hrsg.): *The Penguin Book of Modern British Short Stories*. London: Penguin, 1988.
- Sedaris, David. „Giant Dreams, Midget Abilities“. In: David Sedaris: *Me talk pretty one day*. Boston, New York und London: Little, Brown and Company, 2000.
- Sedaris, David. „You Can’t Kill the Rooster“. In: David Sedaris: *Me talk pretty one day*. Boston, New York und London: Little, Brown and Company, 2000.
- Silitoe, Alan. „The Fishing-boat Picture“. In: Malcom Bradbury (Hrsg.): *The Penguin Book of Modern British Short Stories*. London: Penguin, 1988.
- Silko, Leslie Marmon. „Storyteller“. In: A. Walton Litz (Hrsg.): *Major American Short Stories*. New York und Oxford: Oxford University Press, ³1994.
- Spark, Muriel. „The House of the Famous Poet“. In: Malcom Bradbury (Hrsg.): *The Penguin Book of Modern British Short Stories*. London: Penguin, 1988.
- Stone, Robert. „Helping“. In: A. Walton Litz (Hrsg.): *Major American Short Stories*. New York und Oxford: Oxford University Press, ³1994.
- Updike, John. „The Doctor’s Wife“. In: A. Walton Litz (Hrsg.): *Major American Short Stories*. New York und Oxford: Oxford University Press, ³1994.

Valgardson, W.D. „God is Not a Fish Inspector“. In: Margaret Atwood und Robert Weaver (Hrsg.): *The New Oxford Book of Canadian Short Stories in English*. Oxford: Oxford University Press, 1997.

Walker, Alice. „Everyday Use“. In: A. Walton Litz (Hrsg.): *Major American Short Stories*. New York und Oxford: Oxford University Press, ³1994.

Wharton, Edith. „Roman Fever“. In: A. Walton Litz (Hrsg.): *Major American Short Stories*. New York und Oxford: Oxford University Press, ³1994.

Dramen

Albee, Edward: *The Zoo Story*. New York: Signet, 1991.

Albee, Edward: *Who's Afraid of Virginia Woolf*. Stuttgart: Reclam, 2000.

Galsworthy, John: *Strife*. London: Methuen, 1984.

Maugham, Somerset. W.: *For Services Rendered & Other Plays*. London: Mandarin, 1991.

Miller, Arthur: *Death of a Salesman*. Stuttgart: Reclam, 1995.

O'Neill, Eugene: *Long Day's Journey into Night*. Stuttgart: Reclam, 1989.

O'Neill, Eugene: *Mourning Becomes Electra*. London: Jonathan Cape, 1966.

Osborne, John: „Look Back in Anger.“ In: John Osborne: *Plays 1*. London: Faber and Faber, 1996.

Priestley, J.B.: „An Inspector Calls“. In: J.B. Priestley: *Time and the Conways and Other Plays*. London: Penguin, 1969.

Shaffer, Peter: *Letice and Lovage and Yonadab*. London: Penguin, 1989.

Shaw, George Bernard: „Major Barbara“. In: G.B. Shaw: *The Complete Plays of Bernard Shaw*. London: Paul Hamlyn, 1965.

Shaw, George Bernard: „Mrs. Warren's Profession“. In: M.H. Abrams (Hrsg.): *The Norton Anthology of English Literature* (Volume 2). New York und London: W. W. Norton & Company, ⁶1993.

Shaw, George Bernard: „Pygmalion“. In: G.B. Shaw: *The Complete Plays of Bernard Shaw*. London: Paul Hamlyn, 1965.

Shaw, George Bernard: *Saint Joan*. London: Penguin, 1965.

Stoppard, Tom: „The Real Inspector Hound“. In: M.H. Abrams (Hrsg.): *The Norton Anthology of English Literature* (Volume 2). New York und London: W. W. Norton & Company, ⁶1993.

Stoppard, Tom: *Travesties*. London: Faber and Faber, 1993.

Wilder, Thornton: *Our Town and Other Plays*. London: Penguin, 1962.

Williams, Tennessee: *Cat on a Hot Tin Roof*. Stuttgart: Reclam, 1997.

Williams, Tennessee: *The Glass Menagerie*. London: Penguin, 1988.

Wörterbücher

Hornby, A.S: *Oxford Advanced Learner's Dictionary*. Oxford: Oxford University Press, ⁴1989.

Hornby, A.S: *Oxford Advanced Learner's Dictionary*. Oxford: Oxford University Press, ⁶2000.

Summers, Dell (Hrsg.): *Longman Dictionary of Contemporary English*. London: Longman, ⁴2003.

Terrell, Peter et al.: *Collins Großwörterbuch Englisch*. Glasgow: HarperCollins Publishers, ⁴1999.

Collins Cobuild English Dictionary for Advanced Learners (CD-Rom), 2002

<http://www.dictionary.oed.com>

Sekundärtexte

Aarts, Jan M.G. und Joseph P. Calbert: *Metaphor and Non-Metaphor. The Semantics of Adjective-Noun Combinations*. Tübingen: Niemeyer, 1979.

Abercrombie, David: „Voice Quality and Voice Dynamics”. In: Abercrombie: *Elements of General Phonetics*. Edinburgh: Edinburgh University Press. 1972.

Adler, Ronald B. und George Rodman: *Understanding Human Communication*. Harcourt Brace College Publishers, 1997.

Allport, G. W. and H. Cantril: „Judging Personality from voice” In: *Journal of Social Psychology* 5 (1934), 37-54.

Aronovitch, Charles D.: „The Voice of personality: Stereotyped judgments and their relation to voice quality and sex of speaker”. In: *The Journal of Social Psychology* (1976) 99, 207-220.

Batstone, Susan and Seppo K. Tuomi: „Perceptual characteristics of female voices”. In: *Language und Speech* 24 (1981), 111-124.

Bolinger, Dwight: „Adjective Comparison.: A semantic scale”. In: *Journal of English Linguistics* 1 (1967), 2-10.

Booth, Wayne C.: *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press, 1961.

Brinker, Klaus und Sven F. Sager: *Linguistische Gesprächsanalyse. Eine Einführung*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, ²1996.

Der Brockhaus. Psychologie. Menschliches Fühlen, Denken und Verhalten verstehen. Mannheim: Bibliographisches Institut, 2001

Brown, Gillian: *Listening to spoken English*. London: Longman, 1977.

Bublitz, Wolfram: *Englische Pragmatik*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2001.

Couper-Kuhlen, Elizabeth. *An Introduction to English Prosody*. Tübingen: Niemeyer, 1986.

Crystal, David: *The English Tone of Voice*. London: Edward Arnold, 1975.

Crystal, David: *Prosodic Systems and Intonation in English*. Cambridge: Cambridge University Press, 1969.

De Zordi, Guido. *Die Wörter des Gesichtsausdrucks im heutigen Englisch*. Schweizer Anglistische Arbeiten. 67. Band. Bern: Francke Verlag.

- Dirven, Rene et al.: *Speak, Talk, Say and Tell*. Amsterdam/Philadelphia: John Benhamins Publishing Company, 1982
- Eckert, Hartwig und John Laver. *Menschen und ihre Stimmen. Aspekte der vokalen Kommunikation*. Weinheim: Psychologie Verlags Union, 1994
- Eco, Umberto. *The Role of the Reader*. London: Hutchinson, 1981.
- Eibl-Eibesfeldt, Irenäus. *Die Biologie des menschlichen Verhaltens. Grundriß der Humanethologie*. München/Zürich: Piper, 1984.
- Fairclough, Norman: *Language and Power*. London: Longman, 1984
- Fährmann, Rudolf: „Elemente der Stimme und Sprechweise“. In: Scherer, Klaus (Hrsg.): *Vokale Kommunikation*. Weinheim und Basel: Beltz, 1982.
- Fowler, Roger: *Linguistics and the Novel*. London und New York: Methuen, 1977.
- Funk, W.P.: „Adjectives with Negative Affixes in Modern English“. In: ZAA 19 (1971), 364-386.
- Gimson, A.C.: *Pronunciation of English*. London, Sidney und Auckland: Arnold, ⁵1994.
- Goldman, Morton and Jerry Fordyce: „Prosocial behavior as affected by eye contact, touch, and voice expression“. In: *The Journal of Social Psychology* 121 (1983), 125-129.
- Göttert: *Die Geschichte der Stimme*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1998.
- Günthner, Susanne: „The prosodic contextualisation of moral work: an anlysis of reproaches in ‘why’-formats.“ In: Couper-Kuhlen, Elizabeth und Margret Selting: *Prosody in Conversation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996
- Habermann, Günther: *Stimme und Sprache. Eine Einführung in ihre Physiologie und Hygiene. Für Ärzte, Sänger, Pädagogen und alle Sprechberufe*. Stuttgart: Thieme, ³2001.
- Halliday, M.A.K.: *Spoken and written language*. Oxford: Oxford University Press, 1985.
- Henne, Helmut und Helmut Rehbock: *Einführung in die Gesprächsanalyse*. Berlin und New York: Walter de Gruyter, ³1995.
- Herbst, Thomas: *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien*. Tübingen: Niemeyer, 1994.
- Heuermann, Hartmut und Peter Hühn: *Fremdsprachige vs. muttersprachige Rezeption*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1983.
- Heuermann, Hartmut; Peter Hühn; Brigitte Röttlger: *Werkstruktur und Rezeptionsverhalten. Empirische Untersuchungen über den Zusammenhang von Text-, Leser- und Kontextmerkmalen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. 1982.
- Hindelang, Götz: *Einführung in die Sprechakttheorie*. Tübingen: Niemeyer, ²1994.
- Iser, Wolfgang: *Der Akt des Lesens*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1990.
- Iser, Wolfgang: *Der implizite Leser*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1972.
- Iser, Wolfgang: „Die Appellstruktur der Texte“. In: Warning, Rainer: *Rezeptionsästhetik*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1988.
- Karrer, Wolfgang und Eberhard Kreutzer: *Daten der englischen und amerikanischen Literatur von 1890 bis zur Gegenwart*. München: dtv, ²1980.
- Kortmann, Bernd: *Linguistik: Essentials*. Berlin: Cornelsen, 1999.

- Labov, William: „The boundaries of words and their meaning.“ In: Charles-James N. Bailey und Roger W. Shuy (Hrsg.): *New ways of analyzing variation in English*. Washington D.C.: Georgetown University Press, 1973.
- Landau, Sideny J.: *Dictionaries, The Art and Craft of Lexicology*. Cambridge: Cambridge University Press, ²2001.
- Laver, John: *The Gift of Speech*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1991.
- Laver, John: *The Phonetic Description of Voice Quality*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.
- Leech, Geoffrey N. and Michael H. Short: *Style in Fiction*. London: Longman, 1981.
- Leech, Geoffrey N.: *A Linguistic Guide to English Poetry*. London: Longman, 1969.
- Leisi, Ernst: *Praxis der englischen Semantik*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, ²1985.
- Leisi, Ernst: *Der Wortinhalt. Seine Struktur im Deutschen und Englischen*. Heidelberg: Quelle & Meyer, ⁴1971.
- Leonhard, Karl: *Der menschliche Ausdruck in Mimik, Gestik und Phonik*. Würzburg: Wernicke – Kleist – Leonhard Schriftenreihe, 1997.
- Marchand, Hans: *The Categories and Types of Present-Day English Word-Formation. A Synchronic-Diachronic Approach*. München: C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, ²1969.
- Meyer-Kalkus, Reinhard: *Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert*. Berlin: Akademie Verlag, 2001.
- Moses, Paul J.: „Die Stimme der Neurose“. In: Klaus Scherer (Hrsg.): *Vokale Kommunikation*. Weinheim und Basel, 1982.
- Ostwald, Peter F.: *The Semiotics of Human Sound*. The Hague und Paris: Mouton, 1973.
- Page, Richard A. and Joseph L. Balloun: „The effect of voice volume on the perception of personality“. In: *The Journal of Social Psychology* 105 (1987), 65-72.
- Page, Norman: *Speech in the English Novel*. London: Longman, 1973.
- Pfister, Manfred: *Das Drama*. München: Wilhelm Fink Verlag, ⁷1988.
- Pittam, Jeffrey: *Voice in Social Interaction. An Interdisciplinary Approach*. Thousand Oaks: Sage, 1994.
- Poyatos, Fernando (Hrsg.): *Advances in Nonverbal Communication*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1992.
- Poyatos, Fernando: „Forms and Functions of Nonverbal Communication in the Novel: A New Perspective of the Author-Character-Reader Relationship“. In: *Semiotica*. 21- 3/4 (1977), 295-337.
- Sanger, Keith: *The Language of Fiction*. London und New York: Routledge, 1998.
- Scherer, Klaus: *Nonverbale Kommunikation*. Weinheim und Basel: Beltz, 1984.
- Scherer, Klaus: „Stimme und Persönlichkeit – Ausdruck und Eindruck“. In: Klaus Scherer (Hrsg.): *Vokale Kommunikation*. Weinheim und Basel, 1982.
- Scherer, Klaus et al. „Die Attribution von Persönlichkeitsmerkmalen aufgrund auditorischer und visueller Hinweisreize“. In: Klaus Scherer (Hrsg.): *Vokale Kommunikation*. Weinheim und Basel, 1982.
- Scherer, Klaus; Harvey London; Jared J. Wolf: „The Voice of Confidence: Paralinguistic Cues and Audience Evaluation“. In: *Journal of Research in Personality* 7 (1973), 32-44.
- Schneeberger, Madeleine. *Das Wortfeld des Lachens und Lächelns im modernen Englisch*. Winterthur: Verlag P.G. Keller, 1964

- Siegmán Aron W.: „The telltale voice: Nonverbal Messages of Verbal Communication”. In: Siegmán/Feldstein (Hrsg.): *Nonverbal Behavior and Communication*. 1987.
- Stanzel, Franz K. *Theorie des Erzählens*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1995.
- Tannen, Deborah: *Talking Voices. Repetition, dialogue, and imagery in conversational discourse*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Tembrock, Günter: *Tierstimmenforschung. Eine Einführung in die Bioakustik*. Wittenberg Lutherstadt, A. Ziemsen Verlag, 1977.
- Tembrock, Günter: *Akustische Kommunikation bei Säugetieren. Die Stimmen der Säugetiere und ihre Bedeutung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1996.
- Tench, Paul: *The Roles of Intonation in English Discourse*. Frankfurt: Peter Lang, 1990.
- Tench, Paul: *The Intonation Systems of English*. London: Cassell, 1996.
- Traugott, Elizabeth Closs und Mary Louise Pratt: *Linguistics for Students of Literature*. San Diego u.a.: Harcourt Brace Jovanovich, Publishers, 1980.
- Trudgill, Peter: *Dialects*. London: Routledge, 1994.
- Ungerer, Friedrich: „Emotions and emotional language in English and German news stories“ In: Susanne Niemeier und René Dirven (Hrsg.) *The Language of Emotions. Conceptualization, Expression, and Theoretical Foundation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1997.
- Ungerer, Friedrich und Hans-Jörg Schmid. 1996. *An Introduction to Cognitive Linguistics*. London und New York: Longman.
- Wells, J.C.: *Accents of English*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- Who's Who 1965. An Annual Biographical Dictionary With Which is Incorporated "Men and Women of The Time"*. London: Adam and Charles Black.
- Wilpert, Gero von: *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Kröner, 1969.