

# Zeitliche Dimension beim Ausdruck von Emotionen am Beispiel der postmodernen Dramentexte

*Milan PIŠL*

## **Abstract:**

The temporal dimension in expressing emotions – the example of postmodern theatrical texts

This article is based on the observation that the linguistic expression of emotions has three basic categories: intensity, quality, and the temporal dimension. The latter category has not yet received sufficient attention from linguistic research. The article takes the example of contemporary theatrical texts to demonstrate the close correlation between the linguistic means used to express emotion and their temporal dimension. The analysis of the use of these means and their meaning in the given dramatic situation shows that temporality is a linguistic phenomenon which plays a key role in the linguistic expression of emotions in this type of text. It was also shown that the organization of a dramatic text – including an exposition phase or authorial notes – provides a suitable tool for the mediation of various temporal levels, the understanding of which plays an irreplaceable role in the total emotional potential of the text.

## **Keywords:**

emotion, linguistic means, drama, temporal dimension

## **1. Einleitung**

Im vorliegenden Artikel werden die sprachlichen und dramentextbezogenen Mittel behandelt, die zum Ausdruck von Emotionen verwendet werden und die zugleich einen engen Bezug zur zeitlichen Dimension darstellen. Der Aspekt der Zeitlichkeit wird nämlich als eine Grundkategorie jedes Emotionsausdrucks angesehen (vgl. Schwarz-Friesel 2007, Winko 2003, Jahr 2000 u. a). Weitere grundsätzliche Kategorien der Emotionsausdrücke bilden ihre Qualität und Intensität.<sup>1</sup> Unter diesen Dimensionen werden verschiedene Texte oder unterschiedliche Sprachelemente und Strukturen erforscht. Dabei werden oft die neuen möglichen Wege der emotionalen Sprachforschung festgelegt (vgl. Vaňková/Wolf 2010), wobei durch die Erörterung des Phänomens Versprachlichung von Emotionen bereits wichtige Forschungsergebnisse erworben wurden. Immer noch gibt es jedoch sowohl Texte als auch Aspekte, Dimensionen oder Kategorien, die einer weiteren Untersuchung bedürfen. In diesen Bereich gehören Sprachmittel, die sich beim Ausdruck von Emotionen beteiligen und ebenfalls die emotionale Grundkategorie der Zeitlichkeit thematisieren.

Als Untersuchungsmaterial wird ein Korpus zusammengestellt, das ausschließlich zeitgenössische Dramentexte beinhaltet. Es wurden folgende Theaterstücke ausgewählt: ‚Tätowierung‘ von der Autorin Dea Loher (1992), ‚Herr Kolpert‘ von David Gieselmann (2000), ‚Schwimmen wie

---

<sup>1</sup> Mehr zum Thema Intensität der Sprachmittel, die dem Ausdruck von Emotionen dienen, in Pišl (2011).

Hunde‘ von Reto Finger (2004) und ‚Ein Teil der Gans‘ von Martin Heckmanns (2007). Die Dramentexte weisen einige gemeinsame Faktoren auf: Es geht um die Autoren, deren Werke in ganz Europa mit großem Erfolg aufgeführt wurden und die laut Theaterkritiken zu den jungen und erfolgreichen (und auch mit zahlreichen Theaterpreisen gekrönten) deutsch schreibenden Autoren gehören.<sup>2</sup> Das Korpus wurde also mit dem Ziel zusammengesetzt, die charakteristischen und beinahe schon ikonischen postmodernen Merkmale der emotionalen Thematisierung – die Darstellung der sozialen (emotionalen) Wirklichkeit sowie die überwiegenden kommunikativen Modelle – repräsentativ zu reflektieren.

Da die Dramentexte jedoch über eine Menge Analysematerial verfügen, konzentriert sich dieser Beitrag auf den Umgang mit der zeitlichen Dimension der Emotionen in der Textorganisation, in den einzelnen Sprachmitteln und in den situativ dargestellten emotionalen Konstellationen. Die letzt genannten werden sowohl in den monologischen als auch in den dialogischen Passagen demonstriert. Es wird gezeigt, in welchem Verhältnis die dramatischen und sprachlichen Mittel im Bereich des Emotionsausdrucks zu den zeitgenössischen Dramentexten stehen.

## 2. Emotionen, Zeitlichkeit und Dramentext

Im Korpus werden tabuisierte Themen behandelt, wobei auch schwer akzeptable, bzw. schockierende, absurde und provokative Phänomene extra verstärkt und betont vorkommen. Da die Emotionen als zeitlich dynamische Phänomene zu verstehen sind, die aufgrund ihrer Veränderlichkeit und Prozesshaftigkeit abklingen (vgl. Fiehler 1990:57), wird ihre Anteilnahme am dramatischen Text als eine „integrative Konzeption“ (Eder 2007:363) mit zukunftsbezogenen graduellen Einschätzungen realisiert. Die emotionale Anteilnahme an versprachlichten Sachverhalten etabliert eine identifizierende, bzw. distanzierende Rezipientenstellung, wobei die dargestellte Autorenperspektive vom Referenz- und Inferenzpotential determiniert wird (vgl. Schwarz-Friesel 2007:219).

Es müssen hier jedoch kurz die wesentlichen Unterschiede in der temporalen Wahrnehmungsperspektive angedeutet werden: Die zeitliche Perzeption einer Theateraufführung ist ein zeitlich aktueller dynamischer Prozess (vgl. Asmuth 2004:183) und aufgrund dieser Aktualität ist es unmöglich, ein Theatererlebnis durch Sprachwissenschaft zu vermitteln. In der zeitlichen Wahrnehmung eines Theaterstücks spiegeln sich die unterschiedlichen Auswirkungen der Theateraufführung und Textrezeption: Die Zeit des Dramas betrifft die Zusammenstellung der präsentierten Handlungen und Vorgänge im Rahmen einer Dramaturgie. Die Dauer und Abfolge der einzelnen Szenen sind nicht identisch mit der Dauer und Reihenfolge der Geschehnisse in der Fiktion, sondern konstruieren ihren eigenen, im textzentrierten Theater entscheidend wichtigen Zeitraum. Dagegen bleibt die Zeit der fiktiven Handlung samt ihren temporalen Verwerfungen, Brüchen, Kreuzungen und Doppelungen von Handlungsflächen oder Zeiträumen von der Zeit ihrer Repräsentation im Text des Dramas unabhängig (vgl. Lehmann 2008:310 f.)

Der Bezug der Dramentexte zur emotionalen und parallel zur zeitlichen Dimension realisiert sich hingegen anders: Die Zeitorganisation basiert auf den intendierten Sequenzen, Vorgängen und Szenen, kompliziert aber die Zeitstruktur durch zahlreiche Vorgriffe, Parallelsequenzen, Zeitsprünge oder Hinweise zu den sowohl vergangenheits- als auch zu den zukunftsbezogenen Verweisen, die in aller Regel zur Komprimierung der dramatischen Zeit dienen. Diese Elemente können als „Zeit des Dramas“ (Lehmann 2008:314) bezeichnet werden, auch wenn darin narrative oder collagierte Formen der sprachlichen und textuellen Repräsentationen anzutreffen sind.

---

<sup>2</sup> Mehrere Kritiken der ins Korpus aufgenommenen Theaterstücke sind z. B. im Portal für Theaterrezensionen [www.nachtkritik.de](http://www.nachtkritik.de) zu finden.

### 3. Temporalität in der Dramensprache

Die zeitliche Struktur, die durch temporale Hinweise in der Figurenrede vermittelt wird, spielt eine fundamentale Rolle für die Konstituierung der dramatischen Handlungsabfolge. Verbtempusformen stellen geeignete Mittel zum Ausdruck der Temporalität dar. Sie reflektieren die vergegenwärtigte dramatische Situation, wobei traditionell in Dramentexten das Präsens deutlich dominiert. Die zahlreichen Überlagerungen in die Vergangenheit werden überwiegend durch das Perfekt realisiert. Beide sind als „die Tempora der besprochenen Welt“ zu bezeichnen (vgl. Weinrich 2001:50) und sind für die dramatischen Dialoge repräsentativ, da sie fähig sind, die Rezipienten in permanenter Spannung zu halten. Die Figuren versprachlichen die Sachverhalte und die subjektiven Stellungen im Modus der unmittelbaren Betroffenheit, wobei dies als eine Ursache für das Engagement auf Seite der Rezipienten dient (vgl. Weinrich 2001:51). Die Temporalität macht also aus der Figurenrede ein Stück Handlung, die beide Seiten der dramatischen Kommunikation involviert.

Das klassische dramatische Mittel – szenisches Präsens – erzielt die Auswirkungen, die den durch das Verb manifestierten Effekt deutlich machen (vgl. Eroms 2008:165). Verben, die Emotionen explizit thematisieren, tauchen ausschließlich in der Präsensform auf, wobei sie sich überwiegend auf zukunftsbezogene Ereignisse beziehen:

(1) *Wenn es dir lieber ist, **pinkle** ich an deinen Mantel.* (G. S. 20)

Die zeitliche Ebene, die auf der Zukunft basiert, bildet eine repräsentative emotionale temporale Form in der Dramensprache, sowie im Alltag (vgl. Henning 2000:62f.). Da die Dramensprache ihre illokutive Funktion realisiert, kommen oft Aussagen vor, die für den Rezipienten einen zukunftsorientierten Zeitpunkt darstellen. Häufig treten sie in Kookkurrenz mit anderen Sprachmitteln oder unter kontextueller Mitberücksichtigung in Form von Befehlen: *Ende der Woche bist du raus.* (H. S. 21), Versprechen: *Ich mache euch keine trouble* (T. S. 101) oder Absichtserklärungen auf, die in einer besonders erregten emotionalen Konstellation mittels Futur versprachlicht werden: *Sie sind überwältigt, da werde ich mit ihrer Frau fertig werden.* (K. S. 27). Diese Konstruktionen weisen auf die gegenwärtige Situation hin und sie dienen schließlich als eine (wertende) Vergleichsbasis für die beabsichtigte Tätigkeit. Hier zeigt sich anschaulich, dass das Tempus im Deutschen keine reine Zeitkategorie ist und dass mit ihm verschiedene Aspekte hinsichtlich der dramatischen Situation gestaltet werden können.

Die Tempusformen beteiligen sich an der kohärenten Textgestaltung und Handlungsentfaltung. Im folgenden Beispiel wird gezeigt, wie in der postmodernen Dramensprache innerhalb einer kurzen Passage die Tempusformen variieren können:

(2) CHARLOTTE *Ich hatte soviel zu tun,  
dass ich meinen eigenen Geburtstag vergessen hab.  
In Madrid.  
Ist das nicht verrückt?* (H. S. 51)

Die Figurenrede in diesem Abschnitt beginnt mit der Schilderung der Vergangenheit, die im Präteritum, d. h. in der typischen Tempusform der „erzählten“ Welt (vgl. Weinrich 2001:49), vorkommt. Die nachfolgende genauso vergangenheitsbezogene Aussage wird hingegen im Perfekt realisiert. Das Erzählte wird somit obligatorisch engagiert vermittelt, wobei das Perfekt in jedem Satz als Indikator des Engagements angesehen wird (vgl. Eroms 2008:58). Mit der Thematisierung vergangener Erscheinungen innerhalb der dramatischen Kommunikation wird das Vergangene in die primär auf einen Gegenwartdiskurs bezogene dramatische Situation eingegliedert. Diese temporalen Perspektivierungen werden im ausgewählten Beleg noch durch die Verwendung der Präsensform in der rhetorischen Frage mit einem deutlichen Evaluationsaspekt betont.

Die Tempusformen der Vergangenheit, die im Korpus in deutlicher Minderheit vorkommen, teilen sich im ausgewogenen eins zu eins Verhältnis zwischen Präteritum und Perfekt<sup>3</sup> auf. Vor allem die Verwendung des Präteritums weist auf Integrierung der literarischen und kommunikativen Umgangsformen der Tempora (s. Beleg (9)) hin: In Texten mit literarischen Auswirkungen repräsentiert Präteritum meistens einen Gegenwartsaspekt innerhalb der Erzähllinie, wobei es sich in Texten mit einem überwiegenen kommunikativen Effekt auf die Ereignisse bezieht, die abgeschlossen wurden und (meistens) keinen expliziten Bezug zur Gegenwart haben. In diesem Zusammenhang wäre auch die Verwendung des Plusquamperfekts zu erwähnen, im untersuchten Korpus taucht jedoch diese Zeitform als Hapax Legomenon auf und aus diesem Grund kann sie nicht relevant analysiert werden. Die Futurformen werden selten eingesetzt und ausschließlich in Futur I realisiert, wobei den Umgang mit diesen die anschließenden Analysen noch erörtern werden.

#### 4. Textorganisation

Die ausgewählten Dramentexte unterliegen einer unterschiedlichen Segmentierung, die einerseits für die postmoderne Textstrukturierung typisch ist und andererseits die traditionelle (Aristotelische) Textorganisation aufweist. Was die zeitliche Dimension betrifft, wird die kommunikative Interaktion der Protagonisten in dramatischen Dialogen durch einen linearen (mit dem regelmäßigen Redewechsel ohne thematische Rückgänge) oder diskontinuierlichen (mit sprachlichen Auftritten anderer Figuren und mit Themenwechsel) Verlauf gekennzeichnet. Im Drama, im Gegensatz zum Alltag, wird eine überlagernde oder simultane Interaktion überwiegend nicht realisiert. Diese Interaktionstypen werden zwar evoziert (z. B. in Gruppenszenen innerhalb einer dramatischen Sequenz oder in räumlich getrennten Auftritten), aber in ihrer Textform sind sie immer als linear oder diskontinuierlich fixiert.

Im untersuchten Korpus gilt, dass die Figurenrede die kommunikative Basisstruktur eines Dramentextes bildet und von dramatischen Nebentexten mit der interpretierenden, kommentierenden und präzisierenden Funktion begleitet wird (vgl. Pfister 2001:20 f.). Während in den Texten narrativen Charakters diese Funktion die vermittelnden Kommunikationssysteme (z. B. Übergänge in die unterschiedlichen Zeitebenen) sichern und somit die Textrezeption beeinflussen, dient im Drama das kommunikative Sub-System neben den oben erwähnten Funktionen einem anderen Zweck: Der Ersatz des vermittelnden Systems durch den dramatischen Nebentext erzeugt den Eindruck unmittelbarer Gegenwärtigkeit des dargestellten Geschehens (besonders deutlich ist es im Beleg (3) zu sehen).

Beim Lesen eines Dramentextes sieht man weder die Schauspieler noch die Bühne, jedoch setzt man voraus, dass er primär auf der Bühnenumsetzung basiert. Deswegen sind die begleitenden Informationen auch für den lesenden Rezipienten von Belang und infolge dessen sind sie auch graphisch gegenüber der Figurenrede hervorgehoben (meistens mithilfe der Kursivschrift oder der Einklammerung). Der dramatische Nebentext beteiligt sich somit direkt an der Manifestation von Emotionen im Dramentext und konstituiert oft sein Emotionalisierungspotential bedeutender als die Figurenrede (vgl. Pišl 2010). Als Beispiel dafür dienen u. a. parallele Handlungen, die die Figurenrede unmittelbar einleiten:

- |  |            |
|--|------------|
| (3) <i>Im selben Moment wirft sich Bastian in Richtung der Truhe, Ralf hält ihn fest, eine Rangelei entsteht</i> | (K. S. 24) |
| (4) <i>Sie fangen lachend an, sich zu balgen</i>   | (T. S. 58) |
| (5) <i>Er beginnt sie zu streicheln</i>  | (T. S. 69) |

<sup>3</sup> Das Perfekt ist in der gesprochenen Sprache fähig, das Präteritum jederzeit zu ersetzen, das Präteritum das Perfekt jedoch nicht – wenn ein inhaltlicher Bezug zur Gegenwart mitgedacht wird oder wenn die Abgeschlossenheit fokussiert wird. Perfekt taucht als das unmarkierte, Präteritum als das markierte Vergangenheitstempus auf (vgl. Schwitalla 2003:136).

Die nebentextuellen Sprachmittel zum Ausdruck des zeitlichen Aspekts (zeitliche Angaben, Partizipien, durative, meistens ingressive Verben usw.) kommen in diesem Fall hervorgehoben vor, zugunsten der (emotionalen) Figureninteraktion oder Handlungskonstituierung. Die Belege bestätigen, dass das Auslösen von Emotionen zeitlich noch vor der eigenen Figurenrede realisiert wird und dass es explizit thematisiert wird (vgl. Verben wie *lachend*, *streicheln* usw.).

Weitere zeitbezogene Autorenanweisungen bestimmen das Sprechtempo: *schnell* (T. S. 92), *er unterbricht sich* (T. S. 95), *stockt* (G. S. 7). u. v. m. Ihr Zusammenhang mit der emotionalen Ausdrucksweise ist umstritten. Die Markierung der Art und Weise des Sprechens kann mehrere emotionale Ereignisse (Überraschung, Angst usw.) signalisieren, jedoch zielt sie primär auf die prosodische Segmentierung der Figurenrede ab. Stockendes Sprechen dagegen scheint zur emotionalen Äußerung geeigneter zu sein: Prosodisch äußert es immer sowohl die eindeutige Tempo-Veränderung, als auch eine intonatorische Pause. Das Stocken verweist auf Einschübe, Selbstkorrekturen, nachgeschobene Hintergrundinformationen oder zusammenfassende Beendigungen (vgl. Schwitalla 2003:73 f.). Im DWDS gibt es beim Stocken überdies Hinweise auf „Schreck, Angst oder Freude“. Im Korpus kommt es situativ im Zusammenhang mit der Reaktion auf eine unerwartete Erscheinung vor (Auftreten einer vermutlich abwesenden Figur, Entdeckung des nackten Selbstporträts usw.) und es eröffnet eine Möglichkeit zum Sprecherwechsel. Die Chance, sich das Rederecht zu sichern, wird meistens ohne Zeitverlust, d. h. ohne markierte Pause, realisiert:

- (6) VICTOR *Sind das Deine Phantasien? Warum hast Du mir das nie gesagt?*  
*Das hätten wir doch...(stockt)*  
 TARA *...therapieren können.*  
 AMIN *Das hätten sie doch einmal ausprobieren können.*  
 VICTOR *Besprechen können, hätten wir das können.* (G. S. 29)

Das Stocken hat eher eine kommunikative bzw. redesegmentierende Funktion, wie die ausgewählte Passage demonstriert. Die Formulierungsschwierigkeiten Viktors sind dem Schock nach der Veröffentlichung seiner Nacktbilder geschuldet. Die Organisationsprobleme beim Sprechen treten an der Stelle auf, an der die semantische Dominante im Konjunktiv II, d. h. als Modus irrealis, stehen soll. Victor geht von der direktiven Fragestellung zur hypothetischen Ausdruckweise über, denn er empfindet die Tätigkeit (das Bildermalen) als „nicht realisiertes und nicht mehr realisierbares Geschehen“ (Helbig/Buscha 2001:182). Sein Stocken führt zuerst zum Abbruch der gesamten syntaktischen Konstruktion und weiter zur unmittelbaren Redeübernahme und zum Themawechsel durch Tara, nachfolgend auch durch Amin. Tara äußert unter Zeitdruck (die Unmittelbarkeit und schließlich auch die Pause werden graphisch durch Auslassungspunkte markiert) ihren Vorschlag für das fehlende Vollverb und beendet auch die Redeeinheit (*therapieren können*). Diese Tatsache gibt Amin mehr Zeit zu seinem Redeaufbau. Er reagiert nicht direkt auf die vorstehende elliptische Replik und formuliert einen syntaktisch vollständigen Satz. Dabei verbindet er die Satzstrukturen seiner Vorredner und modifiziert nur das Vollverb. Die semantische Dimension seiner Äußerung transformiert das Auslachen bzw. Demütigung seitens Tara in die Laszivität und Schamlosigkeit seitensamins (Wechsel von *wir* und *sie*). Er provoziert vorsätzlich (*doch*) Victor, der jedoch die Attacke ignoriert. Er beendet seine Replik versöhnlich – mit dem Wunsch nach Thematisierung des entstandenen Problems – mit der Wiederholung des für den Modus irrealis syntaktisch relevanten Teils und der redundanten Wiederaufnahme der ursprünglichen Konstruktion.

Aufgrund der obligatorischen Zeitlücke stellt die stockende Ausdrucksweise einen geeigneten Impuls nicht nur zum Sprecher-, sondern auch zum Thema- oder Inhaltswechsel dar. In jeder solcher Umwandlung manifestiert sich ein hohes Emotionalisierungspotential, denn die neuen und unmittelbaren Sprechkanäle nach dem Stocken neigen zur Auseinandersetzung bzw. zur Konfrontation (vgl. Schank 1987:31). Das stockende Sprechen demonstriert aufgrund seiner responsiven

„zeitlich-interaktiven Sprechhandlung“ (Schwitalla 2003:128) eine geeignete Möglichkeit, die variiierende emotionale Ebene im dramatischen Text zum Ausdruck zu bringen.

Die gefundenen Belege im Korpus zeigen, dass die Anweisungen für Intensität und Tempo der Sprache bzw. für die relevante Stimmmodulation eher auf die variable situative Ausdruckweise verweisen, wobei sich die emotionalen Konstellationen entweder nur in extremen Formen (*brüllen*) durchsetzen oder die Rolle des möglichen Impulses zur emotionalen Ausdruckweise spielen (*stocken*).

## 5. Expositionsphase

Für die zeitliche Ausgangsbasis jedes Dramentextes ist die so genannte Expositionsphase entscheidend. Das Wort „Exposition“ bedeutet im Drama<sup>4</sup> nichts anderes als „Erläuterung“ (vgl. Asmuth 2004:102 f.) Die Aufgabe der Expositionsphase im Dramentext ist es, die (bevorstehende) Handlung, genauer gesagt deren Verständnis für Leser vorzubereiten und ihn dadurch zu aktivieren. In dieser Phase werden die situative Vorgeschichte und die Hauptpersonen, einschließlich ihrer Beziehungen zueinander vermittelt. Zu der Expositionsphase wird die erste Szene mit einem Eröffnungsdialog gezählt und es wird ihr ein informativ-referentieller Aspekt zugeschrieben. Sie verfügt über die einleitende Funktion der Aufmerksamkeitserweckung bei den Rezipienten sowie über eine Funktion der atmosphärischen Einstimmung auf die fiktive Dramenwelt (vgl. Pfister 2001:124 ff.). Die Dramentexte im Korpus deuten überwiegend die Geschehnisse an, die sich auf unmittelbare Gegenwart beziehen. In ‚Herr Kolpert‘ dient ein Dialog, warum man eigentlich Gäste hat, vom vorhergehenden Tag als eine günstige Überbrückungspassage zur realen Handlungszeit und thematisiert ebenso einen Neugier erweckenden Hinweis in die Zukunft:

(7) *Wir haben deine Kollegin mit ihrem komischen Ehemann ja nicht aus Höflichkeit eingeladen, sondern zur Unterhaltung.* (K. S. 4)

Der Rezipient bekommt in der letzten Figurenreplik des Dialogs angedeutet, welche Richtung die Handlung nimmt und in diesem Fall auch welche Konsequenzen diese Entscheidung hat: Es kommt eine Arbeitskollegin mit ihrem Ehemann, der sich komisch verhalten wird und die Unterhaltung wird zum Zweck dieser Interaktion. Vor allem auf das Ziel, das explizit in die Zukunft gerichtet ist, wird noch zusätzlich mit der Ausklammerung aufmerksam gemacht.

In ‚Ein Teil der Gans‘ gehört der erste Dialog ebenfalls zur Expositionsphase, in dem der zeitliche Aspekt bzw. seine Entfaltung betont vorkommt:

(8) VICTOR *Wer kommt denn da bitteschön zu Besuch, dass wir Wein trinken müssen, Aufgebälhtes mit französischem Namen essen und ich mich auch noch umziehen muss? Der Herrgott?*  
 BETTINA *So ähnlich. Mein möglicher zukünftiger Arbeitgeber kommt. Das habe ich dir mindestens sechzehn Mal erzählt, während Du eingeschlafen bist.* (G. S. 5)

Die Figurenrede basiert hier auf dem Prinzip, dass zum Ausdruck gebracht wird, was der Handlungsimpuls in der Vergangenheit war (man erhofft eine neue Arbeit für die Frau), was jetzt unmittelbar passiert (Ärger über Vergesslichkeit des Mannes), was in kurzer Zeit geschieht (Gäste stehen vor der Tür) und was potentiell in der Zukunft realisierbar wäre (man bekommt wirklich eine neue Arbeit). Es werden also die unterschiedlichen Zeitebenen thematisiert, wobei sie eine Grundlage für die thematisierte emotionale Reaktion darstellen. Man kann also sagen, die Autoren betonen intendiert die zeitliche Dimension gleich vom Anfang an, damit sich die situative emotionale Basis

<sup>4</sup> Der Terminus „Exposition“ wurde im 18. Jhd. aus dem Französischen übernommen und bezeichnete die voranstehende oder in einem vorgeschalteten Prolog enthaltene Inhaltsangabe (das sgn. *argumentum*). Aus dem lateinischen *expositio* (*argumenti*) ergab sich französisch *exposition* (*du sujet*) (vgl. Asmuth 2004:102).



entfalten kann. Da schon in den ersten Repliken die Emotionen zum Ausdruck kommen, betonen die Autoren gerne die Vergangenheit, um die situative Entwicklung zu vermitteln und den Emotionsauslöser zu identifizieren (in dieser Passage die immer wiederholende Vergesslichkeit): Erst wenn es zum Ausbruch des Ärgers kommt und Victor seine Rede dementsprechend modifiziert, wird Bettina dazu bewegt, ihm die unübliche Situation zu erläutern. Er verbalisiert die Signale für die Konfliktstimmung in Form von Verstärkungsmitteln (*bitteschön*), Evaluatoren (*Aufgeblähtes*) und rhetorischen Fragen (*Der Herrgott?*). Die Exposition weist hier nicht nur die vermittelnde Funktion auf, sondern viel mehr präzisiert sie die Einstellung des Protagonisten zum künftigen Geschehen. Dieser Umgang mit relevanten Angaben aktiviert den Rezipienten und ermöglicht die Entfaltung des Emotionalisierungspotentials.

In ‚Schwimmen wie Hunde‘ ergibt sich die Expositionsphase aus der Eröffnungsszene, in der alle Figuren gleichzeitig sprechen (eine Form des antiken Chors). In diesem Fall orientiert sich der Rezipient überhaupt noch nicht daran, wer welche Rolle spielt, denn diese Szene kommt unmittelbar nach dem dramatis personae und wird mit *ALLE* bezeichnet:

(9) ALLE *Auf einmal waren sie da:  
die Unruhe,  
die Angst  
und dann der schlechte Schlaf.  
Die Hälfte ist vorbei,  
ohne dass wir da wären,  
wo wir hofften,  
oder wüssten,  
wohin wir wollten.  
Hörst du,  
hörst du denn nicht?*

(H. S. 4)

Die Eröffnungspassage erregt viele Fragen und Erwartungen: Worüber wird eigentlich gesprochen? Was ist passiert und was soll vorbei sein? Wer stellt die Frage und wer soll sie beantworten? Die Exposition erfüllt in dieser Szene komplett ihre Funktion der Neugierweckung und Rezipientenaktivierung. Man kann sehen, dass das Emotionspotential sich schon mit den ersten Repliken entfaltet: Im Text kommen explizite Bezeichnungen der Emotionen (*Angst*, *Unruhe*) vor und sie werden zeitlich in die unterschiedlichen Zeitstufen eingeordnet. In der kurzen Sequenz kann man folgende temporale Ebenen identifizieren: die Vor-Vergangenheit (*auf einmal waren sie da*), die Vergangenheit (*und dann der schlechte Schlaf*), den aktuellen Zeitpunkt (*die Hälfte ist vorbei*), die Noch-Nicht-Realität (*ohne dass wir da wären, wo wir hofften*), die irrealer Zukunft, die nicht erfüllt wird (*wüssten*) und ein Zukunftshinweis in eine noch fernere Zukunft (*wohin wir wollten*).

Die Expositionsphase ist in diesem Fall von den unterschiedlichen und ineinander verflochtenen temporalen Hinweisen wesentlich geprägt. Der Bezug zu der das Neugier erweckenden Zukunft ist jedoch kompliziert dargestellt und der Rezipient kann dadurch eine differenzierte zeitliche Reihenfolge ahnen. Diese Ahnung zeigt sich später als richtig, denn der Dramentext ist in drei Akte gegliedert, wobei da ein halbes bzw. ein ganzes Jahr Zeitlücke gesetzt wird. Mit der variierenden Temporalität wird eine breite Skala weiterer emotionaler Konstellationen impliziert und es werden vor allem Hinweise auf den schlechten Schlaf, Unruhe, unerfüllte Hoffnungen oder Ratlosigkeit gegeben und diese können zahlreiche Emotionen auslösen. Welche Emotionen konkret sowohl situativ als auch kommunikativ zum Ausdruck gebracht werden, dies hängt einerseits von der jeweiligen gesamten dramatischen Situation ab und andererseits unterliegt es im hohen Maße den subjektiven Bedeutungszuschreibungen.

## 6. Situativer Ausdruck der Emotionen und die zeitliche Dimension

Das emotionale Potential eines Dramentextes manifestiert sich erst mittels einer sukzessiv aufgebauten Situation und benötigt Zeit um sich zu entfalten (vgl. Pfister 2001:20). Als ein Auslöser figurenbezogener Emotionen ist die dramatische Situation mit der raumzeitlichen Kontextualisierung anzusehen, in deren Darstellungsweise die Figuren in unterschiedlichen, der Alltagspsychologie sich widersetzenden Konstellationen auftreten. Die dramatische Situation, als eine Projektionsfläche für die Versprachlichung von Emotionen, drückt den situativen Kontext mit unterschiedlichen Mitteln aus. Schon der Faktor, dass sich die Dramensprache auf die Gegenwart bzw. Zukunft bezieht, muss bei der Untersuchung mitberücksichtigt werden (dies demonstriert sich z. B. in der Analyse der Expositionsphase). In der kontextuellen Einrahmung der dramatischen Situation kommen vergangenheitsbezogene Angaben vor, die jedoch fähig sind, viele unmittelbar präsentierte Ereignisse erklären zu können (vgl. Pfister 2001:128). Davon ergeben sich breite Möglichkeiten für die Sprachmittel, sich am Ausdruck der Emotionalität und Zeitlichkeit zu beteiligen, denn das postmoderne Drama thematisiert überwiegend das unmittelbare Innenleben der Protagonisten. Die dramatische Situation bildet eine notwendige Projektionsfläche für die kontextuelle Verankerung der unmittelbar auf die Gegenwart bezogene Dramensprache. Da jede dramatische Situation den Umgang mit variierenden zeitlichen Dimensionen voraussetzt, verfügen vor allem komplexere Einheiten über eine hohe emotionale Aussagekraft. Sie versprachlichen zahlreiche Hinweise auf temporaler Ebene und parallel die Empfindung von Emotionen. Sie beziehen sich auf die Vergangenheit, auf die unmittelbare Realität und auf die Zukunft, wobei die verwendeten Sprachmittel maßgeblich variieren können. In der ersten Reihe werden die monologischen Sequenzen untersucht, denn sie gelten als eine prototypische Kommunikationsform für die Thematisierung von Emotionen:

- (10) Bei Ingrid  
 INGRID *Mit fünfunddreißig werde ich Kinder haben.  
 Habe ich mir immer vorgestellt.  
 In neun Monaten und drei Tagen werde ich sechsunddreißig.  
 Also bleiben mir noch zweiundsiebzig Stunden.  
 Um einen Mann kennen zu lernen,  
 mit ihm um die Welt zu reisen,  
 eine gemeinsame Wohnung zu suchen  
 und ein Kind zu zeugen.  
 Wird ganz schön eng.*

(G. S. 11)

Die Monologe im postmodernen Drama bilden somit eine auffällige Erscheinung, denn ihre Auffassung hängt im Prinzip davon ab, wie der Unterschied zum Dialog<sup>5</sup> definiert wird: Es wird das kommunikative Kriterium verwendet, d. h. die Figur richtet ihre Repliken an kein Gegenüber (an keinen intendierten Adressaten) und befindet sich zugleich im dramatischen Raum vorwiegend allein (was im Nebentext markiert wird).

Da die Monologe einen geringeren in sich geschlossenen Zusammenhang aufweisen (vgl. Pfister 2001:181), beruht ein Monolog primär auf der Erscheinung, bei der eine dramatische Figur laut nachdenkt bzw. mit sich selbst spricht. In diesem Fall scheitern alle Vergleiche mit der Alltagssprache, denn im Alltag wird ein längeres Sprechen mit sich selbst als pathologische Abweichung<sup>6</sup> bezeichnet. Monologisch werden die Ereignisse gestaltet, die in narrativen Texten mittels des kommunikativen Subsystems (Erzählperson) vermittelt werden bzw. die, die dem Rezipienten nicht dargestellte Inhalte (z. B. über die Vorgeschichte) in verdichteter Form übermitteln. Es ist jedoch

<sup>5</sup> Die monologischen Aspekte tauchen auch in der dialogischen Rede zwischen Figuren auf, falls sie sich im völligen (thematischen) Einverständnis befinden. Der Dialog kann somit aufgrund mangelnder semantischer Richtungsänderungen einen stark ausgeprägten Monologcharakter aufweisen (vgl. Pfister 2001:183).

<sup>6</sup> Die monologische Ausdrucksweise wirkt auch stigmatisierend: Eine Figur wird schon allein durch die Tatsache, dass sie überwiegend monologisch spricht, als unfähig oder unwillig zur dialogischen Kommunikation charakterisiert (vgl. Asmuth 2004:83).



nicht so, dass Monologe ausschließlich zum Ausdruck der situativ bzw. dialogisch nicht reflektierten Handlungen zur Verfügung stehen und eine rein informationsvermittelnde Funktion aufweisen. Es handelt sich immer um die Redeform, die das Innenleben der Figuren, ihre Präferenzen, Gefühle, Einstellungen und Bewertungen sprachlich äußert. Der Rezipient nimmt somit an den Denkprozessen der Figuren teil.

In dem oben angeführten Beispiel wird ein ich-bezogener Monolog präsentiert, der auf mehrere Kontexte zurückführt und in dem sich die verschiedenen Zeitebenen manifestieren. Außerdem kommt es hier zu einer inneren Auseinandersetzung individueller und kollektiver Ziele. Die Szene wird ausschließlich durch den hier zitierten Monolog geprägt, weist keine dialogischen Sequenzen auf und wird mit dem Nebentext *bei Ingrid* lokalisiert. Der Rezipient wird darüber informiert, dass die Figur alleine ist und ihre Rede ohne einen anderen (auch passiven) Zuhörer realisiert wird. Die Zeilengliederung, sowie die semantischen Inhalte entsprechen nicht der Satzsegmentierung. Typologisch<sup>7</sup> handelt es sich um einen kommentierenden, nichtaktionalen Selbstcharakterisierungsmonolog (vgl. Pfister 2001:181).

Dem entsprechen auch die thematisierten Inhalte, die sich auf Ingrids innerliche Empfindungen, sowie auf ihre zukunftsbezogenen Pläne und ebenfalls auf ihre Kontextualisierung beziehen. Sie demonstriert ihre Einstellung zu einem (ihrer Meinung nach) einzig möglichen gesellschaftlich akzeptierten Leben. Sie fühlt sich dazu verpflichtet bis zu einem gewissen Zeitpunkt (zum Ende ihrer 35 Altersjahre) zu heiraten und ein Kind bekommen zu müssen. Von dieser Altersgrenze, die jedoch nicht einmal in einem Jahr erreicht wird, entwickeln sich ihre Gedanken, die weiter zeitlich strukturiert werden. Ihr Monolog nimmt einen direkten Bezug auf die Zukunft. Nur einmal greift Ingrid scheinbar in die Vergangenheit zurück (*Habe ich mich immer vorgestellt*) und verwendet dabei Perfekt als eine explizite Tempusform, die auf der Vor-Geschichte basiert. Im Kontext der monologischen Sequenz handelt es sich jedoch nicht um Vergangenheit, sondern um eine Projektion bis in die Gegenwart.

Weitere lineare Überlappungen betreffen die aktuelle Zeit und die zukunftsbezogenen Ereignisse. Dabei wechseln sich die Tempora Futur 1 und Präsens ab. Da das Präsens neben dem aktuellen Jetzt auch die nachkommende Zukunft zum Ausdruck bringen kann, wird es zur Verbalisierung der immer kürzeren Zeitetappen verwendet, die sowohl zum ersehnten Kind als auch zum Mann führen sollen. Die temporale Linie geht von der Jetzt-Realität (*immer*) über die fernere Zukunft (*In neun Monaten und drei Tagen*) zurück zum im Präsens geäußerten Zeitpunkt, der sich auf die Noch-Nicht-Realität bezieht (*also bleiben mir...*). Diese noch nicht realisierte Zeitebene wird noch dadurch betont, dass sie intendiert in kleinere Einheiten zerlegt wird: anstatt 3 Tage werden 72 Stunden thematisiert. Diese drei Tage bilden eine Zeitspanne, in der die Protagonistin viele konventionalisierte Angelegenheiten nachholen soll (*einen Mann kennen zu lernen, um die Welt zu reisen, gemeinsame Wohnung zu suchen*), wobei das Kind, das am Anfang als Mittelpunkt aller Bemühungen bezeichnet wird, erst in der finalen Phase des dreitägigen Marathons vorkommt. Nach der Aufzählung der notwendigen Aktivitäten kommentiert Ingrid die Situation mit einer bilanzierenden Auswertung (*wird ganz schön eng*), die neben dem subjektiven auch einen intensivierenden Aspekt zum Ausdruck bringt. Die zeitliche Dimension in diesem Beleg ist fähig die emotionalen Konstellationen zu verdeutlichen und die subjektive bzw. bewertende Einstellung der Dramenfiguren mit vielen Nuancen zu thematisieren.

Einen unterschiedlichen Umgang mit der Zeitlichkeit in Hinsicht auf die Versprachlichung von Emotionen innerhalb einer monologischen Sequenz stellt die nachfolgende Passage dar. Charlotte

<sup>7</sup> Die Typologie der Monologe unterscheidet den aktionalen (die Handlung vollzieht sich im Sprechen als Situationsveränderung) und den nicht-aktionalen bzw. informierenden (der Rezipient bekommt die Sachverhalte neu präsentiert) oder den kommentierenden (die dem Rezipienten schon bekannte Handlung wird in figurenperspektivischer Brechung gespiegelt) Monolog (vgl. Pfister 2001:191). Es muss jedoch immer im Auge behalten werden, dass die Monologklassifizierung mit Idealtypen arbeitet, denn im konkreten Monolog überlagern sich Information, Kommentar und Handlungsvollzug.

spricht vor der Kellertür zu ihrem ehemaligen Freund Robert, der sich in ihrem Keller verschanzt und jede Kommunikationsversuche sabotiert:

- (11) CHARLOTTE *So wie jetzt,  
das geht nicht mehr.*  
(Robert schließt die Tür, Charlotte bleibt alleine zurück).  
*Immer, wenn ich oben in der Küche sitze,  
denke ich daran,  
dass du im Keller bist.*  
(Pause)  
*Ich dachte,  
selbst die Trennung müsse perfekt sein.*  
*Ein Zimmer im Keller,  
bist du was Eigenes gefunden hast,  
und ich brauche keine Rücksicht zu nehmen.*  
*So war's doch.*  
*Aber so ist es nicht mehr.*  
(Pause)  
*Morgen wird das Wasser abgestellt.*  
*Um elf werden die da sein.*  
*Hast du mich verstanden,  
verdammt noch mal?*  
*Morgen bist du hier raus.*  
(Robert öffnet wieder die Tür einen Spalt weiter).
- ROBERT *Nein*
- CHARLOTTE *Morgen, um elf Uhr.*

(H. S. 43–44)

Charlotte beginnt die Rede mit ihrer Einstellung zur Trennung des Paares, die schon vor einem Jahr stattgefunden hat. Sie evaluiert explizit ihren aktuellen Zustand und bringt ihr Bedauern zum Ausdruck. Dabei verwendet sie zeit-verweisende (deiktische) Ausdrücke (*so wie jetzt*), die sich stellvertretend auf den Kontext beziehen, sowie ihre Resolutheit (*das geht nicht mehr*) zum Ausdruck bringen. Die Reaktion von Robert ist Sprachlosigkeit und wird nur im dramatischen Nebentext als eine handlungskonstituierende Anweisung realisiert: Er lässt Charlotte alleine vor der Kellertür stehen und diese räumliche Gestaltung prägt wesentlich ihre nachfolgenden sprachlichen Auftritte. Sie bilanziert selbstreferentiell die ganze Situation und verbalisiert im Präsens ihre inneren Prozesse (*denke ich daran*), sowie die Situation, in der sie diese Gefühlshaltung empfindet (*Immer, wenn ich oben in der Küche sitze*). Dabei verwendet sie die zeitliche, bzw. frequentielle Bestimmung *immer*, die als Intensifikator ihrer Argumente dient (vgl. Sandhöfer-Sixel 1988:223). Sie denkt an Robert, wie er alleine im Keller sitzt und wie er hofft, die Beziehung wieder zu erneuern. Charlottes Rede wird mittels der markierten Pause unterbrochen, die als „thematische Pausen“ (Pfister 2001:183) fungieren und die innerhalb der monologisierten Redesequenz die Gedankenrichtung zu ändern ermöglichen. Da von Robert jetzt keine sprachlichen Auftritte realisiert werden, dienen die leeren Pausen im dramatischen Nebentext dem Themawechsel. Robert antwortet nicht und es gibt kein gemeinsames Thema. Dies spiegelt damit eine unterschiedliche Einstellung beider Protagonisten wider. In diesem Fall wird die Sprecherhaltung noch durch die Tatsache verstärkt, dass die Figuren aufgrund einer Tür räumlich voneinander getrennt sind.

Nach der ersten Pause beginnt uneingeleitet ein neues Thema, das eine subjektive Einstellung gegenüber den vergangenen Ereignissen, d. h. der Trennung des Liebespaares, verbalisiert. Charlotte bewertet konjunktivisch (*müsse*) und explizit (*perfekt*) ihre Vorstellung über den von ihr initiierten Zustand. Sie artikuliert sowohl Roberts (*bis du was Eigenes gefunden hast*), als auch ihre eigene (*ich brauch keine Rücksicht zu nehmen*) Position in der Trennungsphase. Sie fasst diesen Plan zusammen (*so war's doch*) und demonstriert ihre Enttäuschung bezüglich dessen, dass die

Verhältnisse ihrer Vorstellung nicht mehr entsprechen (*so ist es nicht mehr*). Dabei thematisiert sie nicht explizit, sondern situativbezogen, bzw. deiktisch den Kontext wieder mit *so*. Es folgt eine weitere Pause, die erneut die Rederichtung ändert. Von der vergangenheitsbezogenen Zusammenfassung geht sie zu einer Zukunftsperspektive über. Die zeitliche Struktur (*morgen, um elf Uhr*) wird mit konkreten Erscheinungen verbunden und als eine Drohung präsentiert. Dabei modifiziert Charlotte ihre emotionale Betroffenheit von Desillusionierung zum Ausbruch des Ärgers mit einem expliziten zeitlich-frequentiellen Intensifikator dieser Konstellation (*verdammst noch mal*), wobei *verdammst* als „scharfes, negatives Urteil“ (DWDS) empfunden wird. Die ärgerliche Haltung wird noch durch eine resolute Äußerungseinheit imperativen Charakters und einen zeitlichen Hinweis (*morgen bist du hier raus*) verstärkt. Nach ihrem Zornesausbruch wird Robert endlich zu einer Reaktion bewegt. Er konstituiert nur die in der Autorenanweisung angeführten räumlichen Bedingungen *so*, dass der notwendige akustische und vielleicht auch der optische Kontakt entstehen können. Sprachlich realisiert er nur eine basale generalisierende Negation (*Nein*). Sein Unwillen, sich an dem Dialog zu beteiligen, wird zum Impuls für eine grundsätzliche Änderung des Gesprächsdiskurses und markiert den Übergang von einer bedauernden zu einer ärgerlichen Ausdrucksweise. Charlotte ist sich demnach dessen bewusst, dass sie Robert mit keinen Mitteln, die auf die nostalgische, bzw. emotionale Ebene zielen, dazu nötigen kann, den Kellerraum zu verlassen. Die Situation verdeutlicht die Tatsache, dass sich Charlotte die Trennung zu idealistisch vorgestellt hatte und die gegenwärtigen Ereignisse überhaupt nicht dem entsprechen, was sie sich erhofft hat. Die situativ dargestellte emotionale Konstellation Reue bzw. Bedauern wird mit dem zeitlichen Aspekt noch zusätzlich erweitert und ihr sprachlicher Ausdruck wird somit hervorgehoben.

## 7. Der Dialog und sein Bezug zur Zeitlichkeit

Aus der zeitlichen Dimension dialogischen Sprechens ergeben sich viele Aspekte für die Versprachlichung von Emotionen, wobei dieser immer auf einer dramatischen Situation basiert. Die Situationsgebundenheit benötigt jedoch zahlreiche Verweisungssignale (sprachliche Deixis), damit nicht alles im Dramentext ganz explizit zum Ausdruck gebracht werden muss. Der Begriff „Deixis“ stammt aus der Sprachtheorie Karl Bühlers (1934:102 f.) und stellt den Orientierungspunkt für sprachliche Ausdrücke<sup>8</sup> dar. „Deiktisch sind jene Ausdrücke, die auf die personellen, temporalen oder lokalen Charakteristika der Sprechsituation verweisen“ (Dürr/Schlobinski 2006:294). Im Dramentext kommen diese Verweise in hohem Maße vor, sie sind situativ gebunden und werden überwiegend im dramatischen Nebentext angezeigt. Raum, Zeit, Sprecher und Adressat einer konkreten dramatisierten Sprechsituation<sup>9</sup> bilden das Basiswissen und müssen jederzeit mitgedacht werden. Sie bilden das gemeinsame Kontextwissen, das viele Weglassungen, Kürzungen und Pronominalisierungen ermöglicht. Wenn das Kontextwissen fehlt oder die Leerstelle nicht von der Situation ausgeht, kann darauf also entweder deiktisch hingewiesen werden oder die Wahrnehmungshorizonte müssen explizit versprachlicht auftauchen.

Die temporale Deixis markiert die Hinweise auf die zeitlichen Relationen der dialogischen Figurenrede. Sie beziehen sich jedoch nicht auf die Zeit der Rezeption (die immer als Gegenwart vorkommt), sondern auf die fiktiven zeitlichen Verweise innerhalb der sprachlichen Figureninteraktion (vgl. Pfister 2001:327). Innerhalb der Dialoge sind die unterschiedlichen Zeitebenen zu differenzieren, wobei damit die variierenden emotionalen Konstellationen zum Ausdruck gebracht werden. An

<sup>8</sup> Den Basispunkt für das (dramatische) Handeln bildet das Hier-Jetzt-Ich-Origo-Modell, das die Zeigfelder der Sprache wie Raum, Zeit, Sprecher und Ausgangsposition vermittelt (vgl. Bühler 1934:102 f.).

<sup>9</sup> Ein in diesem Sinne verwendeter Termin „Sprechsituation“ bezieht sich auf die Auffassung von Bussmanns Lexikon der Sprachwissenschaft (2002): „Eine Sprechsituation ist eine Situation, in der ein Sprechakt vollführt wird. Sie fasst im weitesten Sinne alle Informationen zusammen, die während des Sprechaktes implizit gegeben sind, also nicht explizit verbal geäußert werden. Dazu gehören beispielsweise der Raum, in dem sich die Kommunizierenden befinden, die Angabe über beteiligten Personen oder Informationen über den Zeitpunkt, an dem kommuniziert wird.“ (s. unter „Deixis“).

der Verankerung von der zeitlichen Dimension beteiligen sich konkrete Zeitangaben, Zeitadverbien oder Tempusformen am häufigsten.

In der nachfolgenden Passage wird demonstriert, wie die Partnergespräche mit ihrer dialogischen Kommunikationsorganisation fähig sind, mittels der ausgeprägten zeitlichen Dimension die verschiedenen (emotionalen) Stellungnahmen zu thematisieren: Dieser Dialog spielt sich in der dramatischen Situation ab, wenn Anita den Familienkreis verlässt und damit auch aus der Reichweite des Vaters verschwindet, der sie jahrelang missbrauchte. Sie führt jetzt ein neues Leben mit ihrem Freund Paul. Das junge Paar träumt von ihren neuen Perspektiven und freut sich auf eine unbeschwerte Zukunft:

- (12) ANITA *Ich hab keinen Zweifel  
an dir*  
 PAUL *Seit wir allein sind  
miteinander  
geht es uns doch  
gut*  
 ANITA *Das Kind wird aufwachsen  
unbesorgt  
mit einer richtigen  
Elternliebe*  
 PAUL *Wir haben nur uns*  
 ANITA *Genug ist das  
genug*  
 PAUL *Wir wollen beschließen  
daß das Bittere vergangen ist  
für immer  
und wir das Vergangene vergessen  
wollen und von vorne in die  
Zukunft hineingehen wollen  
ohne einen Rückwärtsblick  
Und der Zukunftsweg  
führt immer weiter  
je weiter man  
hineingeht*

(T. S. 97)

Diese Szene, die die emotionale Konstellation Hoffnung situativ darstellt, verwendet dazu die zeitlichen Ebenen, die sich auf das zukünftige Partnerleben und auf die Geburt des Kindes beziehen. Die gegenseitige Unterstützung der Protagonisten trägt zum Ausdruck dieser Haltung bei.

Die Gestaltung des Dialogs weist Merkmale der gesprochenen spontanen Sprache auf. Dies bestätigt sich in zahlreichen Ausklammerungen (*miteinander, unbesorgt, für immer*), die den kontinuierlichen Rede- sowie Gedankenstrom unterbrechen. Ihre Funktion ist nicht nur, den Repliken eine assoziative Ausdrucksweise zuzuschreiben, sondern auch die semantischen Ergänzungen und emotionalen Inhalte zu liefern. Sie beteiligen sich dadurch am Ausdruck der hoffnungsvollen Propositionen.

Die Szene beginnt mit der Versicherung, dass Anita ihrem Freund grenzenlos vertraut. Sie thematisiert die Grundlagen der neuen Beziehung. Paul reagiert mit einer Andeutung bezüglich des Anfangs des Zusammenlebens (*seit wir allein sind*) und erinnert an die vorherigen Zeiten, die als negativ empfunden werden. Dies spiegelt sich in der Opposition *wir – alleine* wider, wobei die erhoffte Harmonie (*miteinander*) ausschließlich der Zukunft zugewiesen wird. Diese Ambivalenz zur linearen zeitlichen Reihenfolge ist auch beim Umgang mit den Abstrakta zu sehen – es ist kein Zufall, dass *das Bittere* als *das Vergangene* präsentiert wird.

Das junge Ehepaar formuliert seine Rede mit unterschiedlichen temporalen Aspekten, die sich auf die vergangenen, aktuellen oder zukunftsbezogenen Ereignisse beziehen. Die zeitlichen Ebenen

nehmen Bezug auf die versprachlichten Emotionen: Alles, was sich in der Vergangenheit abspielte, soll möglichst schnell vergessen und überwunden werden. Über die unmittelbare Realität wird gesagt, dass sie eine eindeutige Verbesserung darstellt (*geht es uns doch gut*). Die Figuren äußern ihre Überzeugung, dass das neue Leben gut verlaufen wird, und die meisten Hinweise zielen auf die Zukunft ab. Dem entsprechen auch die Tempusformen (*wird aufwachsen*) und die Verwendung des szenischen Präsens. Die lexikalischen Einheiten weisen unterschiedliche Konnotationen auf und nehmen dabei immer einen engen Bezug auf die zeitliche Dimension: die positiven emotional-evaluativen Adjektive (*gut, unbesorgt*) und Substantive (*Kind*), die negativen substantivisch gebrauchten Adjektive (*Bittere, Vergangene*). Die Ablehnung der Vergangenheit und die Ausblicke in die Zukunft bilden ein zentrales Thema, das ganz explizit und strukturiert besprochen wird.

Vor allem im letzten Sprecherwechsel äußert sich eine hoffnungsvolle emotionale Haltung, in dem Anita durch das Adverb *genug* einen hohen Grad an Überzeugung vom neuen Leben versprachlicht. Eine ähnliche Einstellung thematisiert auch Paul. In seiner Rede ist ein deutlicher Unterschied in der Wahrnehmung des Vergangenen und des neuen Lebens zusammen mit Anita zu erkennen. Die Konstruktionen mit *wollen* drücken hier aus, dass sich der Sprecher an den Angesprochenen mit der Aufforderung, dem Vorschlag wendet um den Inhalt des Infinitivs gemeinsam zu realisieren (vgl. DWDS). Sie bestätigen die hohe emotionale Beteiligung am Gesagten.

Die zeitliche Dimension und die damit verbundenen Emotionen manifestieren sich auch im Umgang mit den Zusammensetzungen. Die Komposita *Rückwärtsblick* und *Zukunftsweg* enthalten explizite temporale Hinweise. In Verbindung mit den für die zeitlichen Metaphern typischen Konzepten wie *-blick* oder *-weg* bilden sie die Bezeichnungen, die sowohl die emotionale als auch die zeitliche Ebene zum Ausdruck bringen.

## 8. Zusammenfassung

Aufgrund der komplexen Analyse lässt sich sagen, dass die Sprachmittel der Dramensprache neben ihrem Emotionalisierungspotential zugleich auch die zeitliche Dimension zum Ausdruck bringen. Die bedeutendsten Sprachelemente der Emotionslinguistik, die parallel einen bewertenden Aspekt aufweisen, beziehen sich auf die Vergangenheit, denn es muss immer „etwas“ bewertet werden. Dies kann überwiegend bei bereits vergangenen Ereignissen sprachlich geäußert vorkommen. Es bedeutet jedoch nicht, dass die zukunftsbezogenen Phänomene (z. B. Angst vor Zukunft, Freude an Erwartung, Hoffnung u. v. a.) keine Auslöser für Emotionen repräsentieren können.

Da der zeitliche Aspekt nur schwer schauspielerisch dargestellt werden kann, muss er aus diesem Grund innerhalb des Dramentextes ausreichend angedeutet werden. Zu diesem Zweck dient ein dramatisches bzw. textorganisatorisches Mittel – die Expositionsphase. Ihr Vorhandensein zeigte sich als eine fundamentale Voraussetzung für die Thematisierung der zeitlichen Dimension zu Beginn jedes untersuchten Dramentextes. Die vermittelten Dispositionen bedeuten eine wesentliche Ausgangsbasis für die Rezeption der gesamten (mehr oder weniger emotionalen) Handlungsabfolge.

Die Dramensprache unterliegt der situativen Darstellung von emotionalen Konstellationen. Die Situationsgebundenheit des dramatischen Sprechens äußert sich darin, dass die Situation nur bruchstückhaft erfasst wird. Daher gibt es in den untersuchten Dramentexten viele elliptische, also unvollständige Satzstrukturen, Einwortsätze, und die allgemeine Tendenz zum schnellen Redewechsel setzt sich durch. Diese beinahe gesprochensprachlichen Konstruktionen repräsentieren den Aspekt der Spontaneität, obwohl sie natürlich der Autorenintention zugeschrieben werden müssen. Beide Faktoren spielen sich dementsprechend im Ausdruck der zeitlichen und zugleich auch der emotionalen Dimension wieder.

Die untersuchten Sprachmittel beziehen sich überwiegend auf die explizite Bezeichnung der Zeitangaben, auf die Verbtempusformen oder auf die Darstellung einer multiperspektivischen

zeitlichen Dimension mit zahlreichen temporalen Hinweisen. Dies bestätigte sich sowohl in den monologischen als auch in den dialogischen Sequenzen, die dieser Artikel untersuchte.

Es muss hier nochmals betont werden, dass im Prinzip jedes Sprachmittel über ein Emotionalisierungspotential verfügt und dass es sich lohnt, grundsätzlich alle Sprachelemente zu untersuchen. Abschließend lässt sich konstatieren, dass die dramatischen und sprachlichen Mittel zum Ausdruck von Emotionen oft kooperieren, mit dem Ziel somit die zeitliche Dimension der emotionalen Äußerungen zu betonen und richtig einzusetzen.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur:

- GIESELMANN, David (2000): *Herr Kolpert*. Reinbek.  
HECKMANN, Martin (2007): *Ein Teil der Gans*. Frankfurt a. M.  
LOHER, Dea (1994): *Tätowierung*. Frankfurt a. M.  
FINGER, Reto (2005): *Schwimmen wie Hunde*. Frankfurt a. M.

### Sekundärliteratur:

- ASMUTH, Bernhard (2004): *Einführung in die Dramenanalyse*. Stuttgart; Weimar.  
BÜHLER, Karl (1965 [1934]): *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*. Jena.  
DÜRR, Michael/SCHLOBINSKI, Peter (2006): *Deskriptive Linguistik. Grundlagen und Methoden*. Göttingen.  
DIGITALES WÖRTERBUCH DER DEUTSCHEN SPRACHE. Zugänglich unter: [www.dwds.de](http://www.dwds.de)  
EDER, Jens (2007): Drei Thesen zur emotionalen Anteilnahme an Figuren. In: *Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes* 54 / 3 / 2007. S. 362–378.  
EROMS, Hans-Werner (2008): *Stil und Stilistik. Eine Einführung*. Berlin  
FIEHLER, Reinhard (1990): *Kommunikation und Emotion. Theoretische und empirische Untersuchungen zur Rolle von Emotionen in der verbalen Interaktion*. Berlin; New York.  
HELBIG, Gerhard/BUSCHA, Joachim (2001): *Die deutsche Grammatik. Ein Handbuch für den Ausländerunterricht*. Berlin; München.  
HENNING, Mathilde (2000): *Tempus und Temporalität in geschriebenen und gesprochenen deutschen Texten*. Tübingen.  
JAHR, Silke (2000): *Emotionen und Emotionsstrukturen in Sachtexten. Ein interdisziplinärer Ansatz zur qualitativen und quantitativen Beschreibung der Emotionalität von Texten*. Berlin; New York.  
LEHMANN, Hans-Thies (2008): *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a. M.  
PFISTER, Manfred (2001): *Das Drama. Theorie und Analyse*. Stuttgart.  
PIŠL, Milan (2010): Emotionen im Drama. Zur Rolle des dramatischen Nebentextes. In: VAŇKOVÁ, Lenka/WOLF, Norbert Richard (Hrsg.): *Aspekte der Emotionslinguistik*. Ostrava. S. 49–64.



- PIŠL, Milan (2011): Mittel der Ausdrucksverstärkung bei der Versprachlichung von Emotionen. In: *Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Ostraviensis. Studia Germanistica*, Nr. 9. Ostrava. S. 71–84.
- SANDHÖFER-SIXEL, Judith (1988): *Modalität und gesprochene Sprache*. Wiesbaden.
- SCHANK, Gerd (1987): Linguistische Konfliktanalyse. Ein Beitrag der Gesprächsanalyse. In: SCHANK, Gerd/SCHWITALLA, Johannes (Hrsg.): *Konflikte in Gesprächen*. Tübinger Beiträge zur Linguistik. Tübingen. S. 18–98.
- SCHWITALLA, Johannes (2003): *Gesprochenes Deutsch*. Berlin.
- SCHWARZ FRIESEL, Monika (2007): *Sprache und Emotion*. Tübingen.
- VANĀKOVÁ, Lenka (2010): Zur Kategorie der Emotionalität. Am Beispiel der Figurenrede im Roman ‚Spieltrieb‘ von Juli Zeh. In: *Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Ostraviensis. Studia Germanistica*, Nr. 6. Ostrava. S. 155–163.
- VANĀKOVÁ, Lenka/WOLF, Norbert Richard (2010) (Hrsg.): *Aspekte der Emotionslinguistik*. Ostrava.
- WEINRICH, Harald (2001): *Tempus: Besprochene und erzählte Welt*. München.
- WINKO, Simone (2003): *Kodierte Gefühle. Zu einer Poetik der Emotionen in lyrischen und poetologischen Texten um 1900*. Berlin.

Dieser Beitrag entstand im Rahmen des Forschungsprojekts GA ĀR 405/09/0718.