

KOMMUNIKATION ALS MITTEL DER KONFLIKTAUSTRAGUNG IM MONODRAMA VON LYDIA SCHEUERMANN HODAK *MARIJAS BILDER*

KATALIN KUKORELLI
Hochschule Dunaujváros, Ungarn

Einführung

Lydia Scheuermann Hodak wuchs in Slawonien, in der Puszta Vrbik an der Vuka auf. Sie zog nach der Absolvierung der Wirtschaftsfakultät der Universität nach Osijek. Sie verdiente ihr Brot am Anfang ihres Berufslebens als Informatikerin in der Wirtschaft, später als Lehrerin in der Mittelschule. Seit dem Krieg lebt sie als Dolmetscherin und freie Schriftstellerin. Sie hat mehrere Theaterstücke, Erzählungen, eine Komödie und drei Romane geschrieben.¹

Das Monodrama *Marijas Bilder* handelt von dem Grauen ethnischer Säuberung, Vertreibung und Erniedrigung. Die Realität dieses Krieges hat die Schriftstellerin hautnah miterlebt, sie ist in ihrem Haus in der Nähe der Front in Osijek geblieben. Im Mittelpunkt der Geschichte stehen zwei Frauen, die während des Kroatienkrieges vergewaltigt wurden: Marija und ihre Tochter Lucija. Sie wurden beide schwanger. Die Mutter hatte eine Fehlgeburt gehabt, die Tochter starb bei der Geburt des Kindes. Die Großmutter steht vor der Wahl, ihr Enkelkind zur Adoption freizugeben oder es großzuziehen. Sie kann zunächst noch keine Entscheidung treffen. Sie braucht Zeit, um das Ganze aufzuarbeiten.

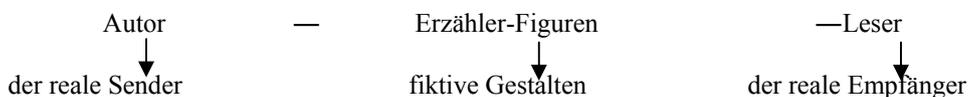
Literarischer Text und die reale Welt

Die Welt dieses „literarischen Textes“ besteht in einer engen Beziehung zur „realen Welt“. Das Drama bietet uns eine mögliche Variante der Aufarbeitung der Demütigung, der Tragik des Krieges.

Die Autorin lenkt dabei unsere Aufmerksamkeit auf die Diskrepanzen zwischen „der realen Welt“ in den friedlichen Zeiten und der furchtbaren Realität jenes Jahres, als die Jugoslawische Armee und serbische Freischärler Ostslawonien und die Krajina überfielen und Zehntausende von Menschen vertrieben.

Da das Monodrama dennoch ein literarisches Werk ist, handelt es sich darin um erfundene Geschehnisse und Personen. Der Sender und der Empfänger sind voneinander zeitlich und räumlich getrennt. Hier ist der eigentliche Sender mit der Autorin identisch. Sie versteckte sich hinter den handelnden Personen, sie strebte Objektivität an, trotzdem trägt ihr Werk den Stempel ihrer Individualität. Der Empfänger ist der Leser. Im literarischen Kommunikationsprozess bildet sich also folgende Kette:

¹WÖRNER 2000.



Die Autorin hat das Sujet, die Erzählerin und andere Figuren geschaffen, sie lässt sie reden und handeln.

Die zweite Gestalt ist im literarischen Kommunikationsprozess die Erzählerin, also Marija, die mal in der Ich-, mal in der Er-Form die Geschehnisse, ihre Erlebnisse und die Erlebnisse ihrer Tochter, ihrer Psychologin und anderen Figuren schildert. Das Schildern berührt sich mit dem Erzählen und dem Beschreiben, insbesondere wenn es um Landschafts-, Bild- und Erlebnisbeschreibungen geht.

Der Text dieses Theaterstücks besteht nur aus Figurensprache, abgesehen von den Kommentaren des Verfassers, die für die Regie notwendig sind. Trotzdem kann gesagt werden, dass das ganze Sujet von einer „metallinen Stimme“ eingeleitet worden ist. Man hört eine amtliche Stimme, wie von einem Tonbandgerät, sowohl am Anfang als auch am Ende des Dramas. Damit wird nicht nur die Geschichte, sondern auch die auktoriale Erzählerin eingeführt.

Die Erzählerin behält bei den Erinnerungen an die friedlichen Zeiten eher die Haltung der Beobachterin. Bei der Schilderung der Kriegserlebnisse benimmt sie sich, ebenso wie die Figuren, deren Rede sie wiedergibt, nicht gleichgültig, sondern sie äußert ihre Einstellung. Hier soll auch bemerkt werden, dass der Übergang von einer Gestalt zur anderen auf die sprachliche Ausführung einwirkt.

Der zeitliche Blickpunkt: Text und Tempus

Die zeitlichen Beziehungen in der Literatur sind sehr verwickelt. Der Verfasser und der Leser haben keinen unmittelbaren zeitlichen Kontakt. Wichtig ist für den Inhalt und für die Form des Werkes die fiktive Zeit, die sog. Erzählzeit. Der Erzähler und die Figuren können auch verschiedenen Zeiträumen angehören. Die Erzählzeit kann stillstehen oder sich in unterschiedlichem Tempo entwickeln. Der Autor und der Leser müssen ihre objektive Zeit verlassen, um sich in die Zeit der handelnden Personen zu versetzen.

Die durchgehenden Zeitformen, die den Hintergrund der Schilderung in diesem Monodrama malen, sind Präteritum und Präsens. Die Er-Form begünstigt das Präteritum, die Ich-Form das Präsens, z.B.:

Beispiel 1

Neben meinem alten, slawonischen Haus, welches der Großvater vor langer Zeit in L-Form neben der Straße gebaut hatte, war ein grasbewachsener Hof mit Rosen und einem Himbeerstrauch beim Säulengang. Dahinter ein zweiter Hof. Wie es in Slawonien Tradition ist; dann der Garten. Mato kam immer durch den Garten, den Brombeergarten an der Gartengrenze. Schon als kleiner Junge spielte er mit meiner Tochter. Sie wuchsen gemeinsam auf, er und Lucija. Jetzt, wo alles vorbei ist, glaube ich, dass sie sich schon immer gemocht haben. Es war ganz selbstverständlich, dass sie zueinander gehörten, wie der Himmel zur Donau gehört. (9)

Es entsteht die Frage, ob dieses Monodrama ein monologischer oder ein dialogischer Text ist. Da im Monodrama das Schildern mit dem Beschreiben und Erzählen eng verbunden ist, können wir behaupten, dass es eher ein erzählender Text ist. Deshalb wäre es logisch, wenn

im Text die erzählenden Tempora² dominieren würden, als Grundtempus das Präteritum und als Rückschautempus das Plusquamperfekt. Im Großen und Ganzen stimmt es auch, aber das Präsens kommt ebenfalls oft vor. Das Perfekt tritt mit dem Präsens als Rückschautempus auf.

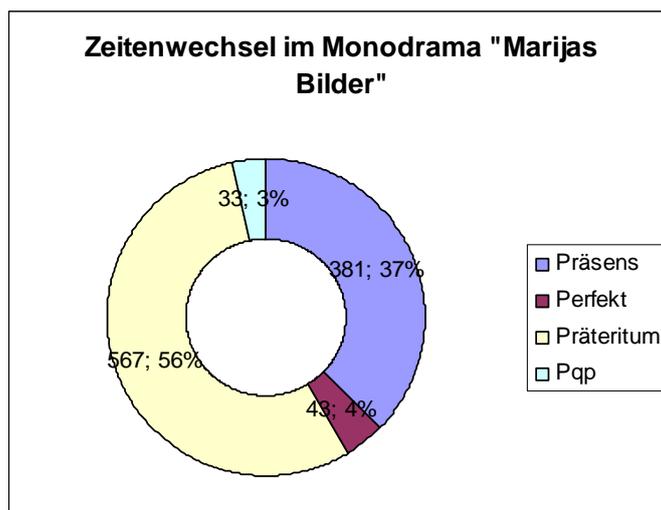


Abbildung 1

Den Zeitformenwechsel nutzt die Autorin zur Angabe der Erzählperspektive sowie zur Beschleunigung oder zur Verlangsamung des Erzähltempos aus.

Beispiel 2

Und das jetzt, dieser Krebs, ist nur ein Zeichen welches von meinem Organismus **abgestoßen wird**. Ich **bin** von meinen Qualen geheilt und dieser Tumor **muss** nicht mehr **wachsen** und das Böse in **sich sammeln**," **sagt** meine Psychologin überzeugend. "Und jetzt **kann** ich ihn **abwerfen**. Er **ist** nur ein Zeichen, dass ich einst, in einem Moment, *nachgelassen habe, zurückgetreten bin*, das Gleichgewicht und die Kraft *verloren habe*, dass sich meine Seele *erschöpft hat*. Zuerst die Krankheit meines Sohnes, dann dieser schreckliche Krieg, und die Verbannung. Auf einmal **blieb** ich allein, allein in der Fremde, unerwartet, unvorbereitet. Es **gab** keine einzige Stütze mehr. Ich **war** in einem fremden Land, mein Ehemann *war* in Kroatien *geblieben*. Meine Bücher **waren verbrannt**, meine Aufzeichnungen ebenfalls. Ich **bekam** fremde Kleider, fremde Bettwäsche. Die Menschen **sprachen** eine fremde Sprache. Nichts **gehörte** mehr mir. Der Regen und die Sonne **waren** mir fremd. Ich **dachte**, es **hätte** keinen Zweck. Jetzt **schäme** ich **mich**, wenn ich **mich erinnere**, wie schnell ich *nachgelassen habe*." (20)

Im gewählten Textteil informiert die Psychologin Marija eher subjektiv, also kommentierend über ihren Brustkrebs. Wir sehen, dass in diesem Auszug Präsens und Präteritum dominieren. Präsens vergegenwärtigt das Geschehnis (die Krankheit der Psychologin), Präteritum schafft eine schärfere Grenze zwischen der objektiven und der erzählten Welt (Ver-

² CANISIUS - KNIPF 1996.

bannung und das Alleinsein). Präteritum schildert die Ereignisse in ihrer natürlichen linearen Folge, das Präsens beschleunigt das Tempo. Das eingeschaltete Perfekt (im Textteil oben kursiv hervorgehoben) hebt die Aussage hervor, fasst den Textabschnitt zusammen, und eröffnet eine weitere Perspektive.

Wenn wir den Zeitformengebrauch näher untersuchen, können wir feststellen, dass das Verhältnis der erzählenden, monologischen Zeitformen zu den dialogischen in den friedliche Szenen schildernden Textteilen (19) ca. 1:1 (335:331) ist, und in den Textteilen über die Kriegsgeschehnisse ca. 1:3 (89:269) zugunsten der präteritalen Zeitformen, siehe unten:

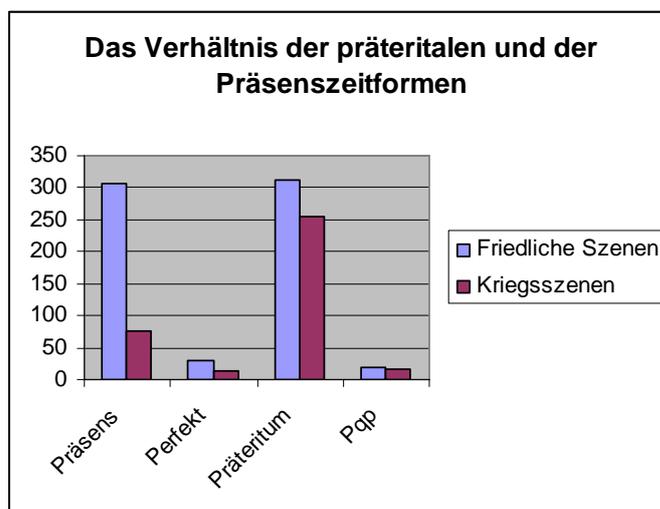


Abbildung 2

Wir stoßen innerhalb anderer Erzählabschnitte des Dramas auch auf Zickzackbewegungen der Erzählzeit (Äußerungszeitpunkt). Ich veranschauliche das mit dem Beispiel 3.

Trotzdem töteten sie uns nicht. Sie schwenkten ihre Gewehre, stießen uns, schlugen. Einige von ihnen, jetzt bewaffnet, in Uniform, *hatte ich lesen gelehrt*, als sie noch so klein waren, dass sie nicht ihre Schnürsenkel zubinden konnten. Ich *hatte mich niedergehockt*, und *hatte* ihnen *geholfen*, die Schuhe zuzubinden, danach *hatte* ich ihnen die Schultasche auf den Rücken *gesetzt* und *hatte* sie durch den Schulflur bis zur Straße *begleitet*. Einige noch bartlos, einige mit versteckten Blicken sprachen jetzt große Worte, Beleidigungen, lachten uns aus, spotteten und drohten uns. Mit uns ging eine fast blinde Frau. „**Geht** durch die Minenfelder, und falls ihr Glück **habt**, und falls die Ustascha euch nicht **töten** ...“ sprach der Betrunkene Kommandeur. (27)³

Das Perfekt im zweiten Beispiel ebenso wie das Plusquamperfekt im dritten blenden zurück in vergangene Zeiten. Der Unterschied ist, dass das Perfekt die Wirkung der Rückblende in der präsensischen und das Plusquamperfekt in der präteritalen Umgebung

³ Im Text oben habe ich das Präteritum unterstrichen, das Plusquamperfekt kursiv und das Präsens fett geschrieben.

auslöst. Die Rückblenden bedeuten immer eine Zeitraffung, da die Ereignisse zwischen zwei voneinander abstehenden Zeitpunkten nicht ausführlich geschildert werden. Sehen wir uns jetzt ein Beispiel für eine Vorblende an!

Beispiel 4

Ich musste zur Kenntnis nehmen, dass sie mich in einem kurzen Moment beleidete, denn ich werde die Beleidigung loswerden. Ich werde mich von meiner Last befreien, aber sie ... (31)⁴

Objektverlust und Kommunikation

In dieser Arbeit beschäftige ich mich aufgrund des erwähnten Werkes mit einigen Fragen der Krisenkommunikation. Die Hauptheldin ist in eine Krise geraten, weil sie ihr Kind, ihre Vergangenheit, ihre Gegenwart und – allem Anschein nach – auch ihre Zukunft, ihr Leben verloren hat.

Sie versucht die grausamen Ereignisse des Krieges zu verstehen, sucht nach den Wurzeln der Taten ihrer ehemaligen Schüler. Sie schildert, wie sie denen in der Schule geholfen hat Probleme zu lösen. Sie erinnert sich an das schöne friedliche Leben. In der Vergangenheit waren die Menschen freundlich und gastfreundlich zueinander. Sie haben miteinander gesprochen, einander gekannt. Und auf einmal sind sie einander fremd geworden. Sie sprechen übereinander und wenn zueinander, dann nicht offenherzig. Das mag auf die Furcht, auf das unendliche Leiden, auf die Aussichtslosigkeit zurückgeführt werden. Wer kann/könnte den Ausweg zeigen? Niemand! Es ist also leichter vieles zu verschweigen, da fängt der Abwehrmechanismus an zu funktionieren.

Wenn man sich die im Monodrama erörterten Themen kurz ansieht, kann man sich eine Vorstellung darüber machen, was die Hauptheldin und andere in diesem Krieg alles verloren haben. Im Monodrama kommen die unten aufgezählten Themen vor:

- Adoption der Enkelin (Tonbandgerät, Psychologin),
- Erinnerungen an die friedlichen Zeiten (an den Sommer/an die Sonnenuhr, an das Kirchweihfest, an das Elternhaus, an die Kindheit von Lucija usw.),
- Kriegsereignisse (Einmarsch der Armee, Mord an Mato, Abriss der Kirche, Vergewaltigung von Lucija und Marija, Schwangerschaft usw.),
- in der Fremde (das Krankenhaus, Krebskrankheit der Psychologin, Geburt der Enkelin, Tod von Lucija, das Malen usw.),
- Ablehnung der Adoptionseinwilligung (das Einwilligungsdokument, die letzten Worte von Lucija).

Diese Themen werden also durch den Korpus untermauert, dass zur Krise irgend-ein Verlust führt. Das Ego der Person wird durch Verlust geschwächt. Das beeinträchtigt die Abwehrmechanismen, und infolgedessen korreliert das geschwächte Ego positiv mit der Krise.⁵

Die Zeichen der Hoffnungslosigkeit und des Objektverlustes konnte man an bei-

⁴ Auch hier habe ich die Zeitformen, wie oben erläutert, hervorgehoben. Das Futur ist fett gedruckt und unterstrichen, der Zeitsprung ins Bevorstehende wird hier durch den Tempuswechsel markiert.

⁵ WEINTRAUB 1981.

den Frauen nach dem Tod von Mato und der Vergewaltigung von Lucija bemerken. Bis dahin konnten sie sich kaum vorstellen, was auf sie wirklich zukommt. Der durch die Aggression herbeigeführte Verlust ruft in ihnen ein Mangelgefühl hervor. Hinter der gegen sie verübten Aggression steht eine Ideologie, welche die Aggression rechtfertigt. So verliert die verübte Tat in den Augen der Aggressoren die negative Bewertung.⁶ In der Geschichte der Menschheit gab es genug Beweise dafür, dass Menschen sehr leicht zur Aggression zu bewegen sind. Insbesondere, wenn die „heiligen Ziele“ der Tat von den politischen polizeilichen, militärischen Kräften unterstützt werden. So etwas gibt den Aggressoren das Gefühl der eigenen Wichtigkeit, der Zugehörigkeit zu einer Gruppe, das Gefühl der gemeinsamen Ziele.⁷ Die „gerechtfertigte“ Aggression kann auch dazu führen, dass die Opfer selbst in ihre eigene Erniedrigung hineingezogen werden.

Marija und Lucija konnten infolgedessen über ihre Tragödie und Demütigung gar nicht sprechen, als ob man mit dem Schweigen den Schmerz oder das Leiden ungeschehen machen konnte.

Marija hat dazu noch Gewissensbisse, weil sie zu schwach war und ihre Tochter nicht schützen konnte.

Tabu, Euphemismus und Allusion

Der Mensch muss sich in der Gesellschaft an bestimmte Verhaltensregeln, rechtliche und moralische Normen halten. Diese Regeln dürfen aber den Menschen nicht einschränken, der selber eben Opfer der Verletzung aller gesellschaftlichen Normen ist.

Marija und Lucija nehmen es trotzdem nicht auf sich, über ihre Demütigung, Vergewaltigung mit ihrer Umgebung oder wenigstens miteinander offen zu sprechen.

Im religionshistorischen Sinne ist während der Welterschaffung Vieles durch Benennung „entstanden“.⁸ Bei den Naturvölkern können auch wir Benennungstabus finden. Was du bezeichnest, das existiert und ist in deiner Macht, oder du gerätst in seine. Das ist also sprachliches Tabu, davon darf nicht gesprochen werden, wenn es auch niemand sanktioniert.

Beispiel 5

Sie sprach ohne Zusammenhang. Ihr Körper war zerkratzt, ihre Kleidung von Blut beschmiert. Ihre Beine und Hände waren blutig. Es ging mir durch den Kopf, dass sie die Stacheln zerkratzt haben mussten, und dass ich die Brombeersträucher ausreißen müsse. (11)

Die Überwindung der psychischen Hemmung gelingt den Betroffenen nicht. Marija konnte sich nur im Gespräch mit der Psychologin dazu bringen, dies mittels Umschreibung auszudrücken. Dieser Substitutionszwang hat sich infolge der religions- und kulturhistorischen Ursachen im Menschen der Gegenwart herausgebildet.

Beispiel 6

Lucija fand mich. Sie kam ziellos durch den Garten gelaufen und entdeckte mich. Sie kniete neben mir nieder, mit Tränen im Gesicht, wie ein kleines Kind: „Mutter, Mütterchen, hast du dir sehr Weh getan? Weine nicht, weine

⁶ CSEPELI 2006.

⁷ TRIANDIS 2007.

⁸ CSONKA 2001.

nicht, ich bitte dich, Mutter!" Sie sagte noch etwas und versuchte mich aufzurichten. Sie war schrecklich mager, ihr Gesicht war blass und finster. Die schwarze Kleidung würgte sie. Sie redete etwas, wischte mein Gesicht, brachte meine Haare in Ordnung. Aber ich war beschmutzt, beschmutzt von Tränen, von Spucke, von Erde, von Blut... von menschlichem Schmutz... Meine kleine Tochter wusste es, sie wusste sofort, dass das Gesindel über mich hergefallen ist, dass sie mich verletzt haben, gedemütigt haben, beschmutzt haben... Meine kleine Tochter sprach: „Du hast dir nur weh getan, Mutter, du bist unglücklich gefallen.“ Aber sie wusste, sie wusste alles. Sie kannte meine und ihre Qualen. Nur ich kannte sie nicht. Nur ich war die ganze Zeit blind! Absichtlich war ich blind! (16)

Marija und Lucija haben Allusionen und Euphemismus angewandt, um ihre Vergewaltigung zu verhüllen oder darauf anzudeuten. Die Andeutung geschieht in meisten Fällen mittels Synonymen (über jemanden herfallen, jemanden verletzen, jemanden demütigen). Die Verhüllung kommt mittels Umschreibung und „verneinter“ Behauptung zum Ausdruck (Ihr Körper war zerkratzt, ihre Kleidung von Blut beschmiert. Ihre Beine und Hände waren blutig. ... Aber ich war beschmutzt, ... usw.).

In den oben angeführten Beispielen habe ich die Synonyme und Allusionen unterstrichen.

Die Allusion ist solch ein sprachliches Segment, das seinem Umfang nach sowohl aus einem Wort („das“) als auch einem (eventuell zusammengesetzten) Satz oder einer Anhäufung von Sätzen bestehen kann, das heißt, sie kann ein Tabu so umschreiben, dass man es nicht zu benennen braucht. Die Allusion ist eine Art Anspielung auf das Tabu, oder die „positiv“ geladene Umschreibung der verschwiegenen Sachen, Personen, Gegenstände usw.

Krise und Konfliktaustragung mittels Kommunikation

Die Betroffenen können in der Krise den den Verlust begleitenden Schmerz, die Hoffnungslosigkeit, die Hilflosigkeit nicht ertragen. So setzen sie zwischen dem Verlust und dem Leben Gleichheitszeichen, das heißt, sie erleben ihn als ein ständiges Attribut des Lebens. Die Person verliert wegen der Minderung oder des Fehlens der Toleranzfähigkeit völlig oder partiell sowohl die Kontrolle über ihr Leben als auch ihren Realitätssinn.

Die Zeichen des Menschen in Not kann man am besten in der direkten Umgebung merken: in der Familie, am Arbeitsplatz, in der Schule usw. Wir können sicher sein, dass Marija und Lucija diese verbalen oder nonverbalen Zeichen wirklich wahrgenommen haben, aber sie wollten sich damit nicht auseinandersetzen.

Beispiel 7

Malen Sie, das ist die beste Lösung. Und seien Sie froh, dass Sie sich durch Bilder ausdrücken können, sagt meine Psychologin. Malen Sie, was Sie sich wünschen, was Sie sich schon immer gewünscht haben zu malen. Jeder von uns trägt sein Lebensbild in sich. Sie müssen es zum Vorschein kommen und sprechen lassen. Es aussprechen. Alles scheint uns weniger schrecklich, wenn es nun einmal ausgesprochen ist, wenn wir uns mit unseren Gefühlen und Gedanken vollständig auseinandersetzen. (8)

Man kann jemandem nur in dem Fall helfen, wenn man den Problemen des Anderen ge-

genüber offen ist. Empfänglichkeit ist eine notwendige, aber keine ausreichende Voraussetzung für das Verständnis der Person in einer Krise. Man muss Grundkenntnisse über die Krisensituationen, über das verbale und nonverbale Verhalten der Menschen in Krisen erwerben, man muss also über gute Kommunikationsfähigkeit und Kenntnisse verfügen.

Im Monodrama hat Marija eine sehr gute Helferin, eine gebildete Psychologin, die auch durch die Hölle des Krieges gegangen ist. Obwohl sich ihre Beziehung von der gewöhnlichen Beziehung einer Therapeutin zu ihrer Patientin unterscheidet, macht sie ihre Arbeit ausgezeichnet. Sie ist sich darüber im Klaren, dass die Quelle der auf seelische Störungen hinweisenden Symptome im Mangel der inneren Freiheit zu suchen und zu finden sind.⁹ Sie sieht ihre Aufgabe darin, Marija die Fähigkeit der Entscheidung zurückzugeben. Sie verurteilt Marija nicht, ganz gleich wie sie sich äußert oder wie sie sich benimmt. Sie zeigt gegenüber Marija immer viel Verständnis, hilft ihr durch ihre eigene Persönlichkeit, sich selber zu verstehen und zu akzeptieren.

Beispiel 8

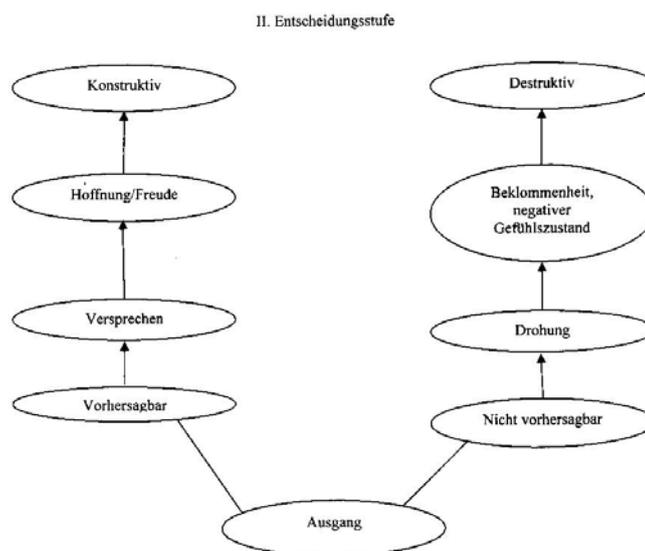
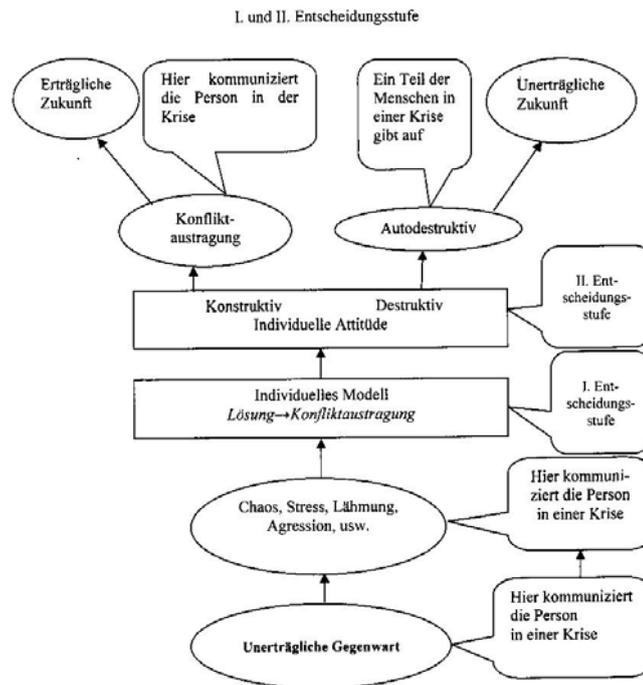
In den ersten Tagen schwiegen wir beide, weil ich geschwiegen habe und sie mein Schweigen respektiert hat. Jetzt lächle ich auch manchmal, denn sie lächelt, wenn sie spricht. ... Es scheint, sie füllt dieses Zimmer mit Licht. „Ich werde ihnen nicht den Frieden bringen, denn kein Mensch kann einem anderen Menschen den Frieden bringen.“ Sagt sie einfach. „Sie tragen ihren Frieden in sich. Sie müssen ihn nur finden. Sie müssen sich selbst wieder finden. Malen Sie. (11)

Die größte Zuwendung braucht ein Mensch, wenn er einen Verlust erlitten hat. Wir haben Kenntnisse davon, was der Mensch alles als Verlust erlebt, aber haben wir keine davon, wie jeder Einzelne auf den einen oder anderen Verlust reagiert und was zu einer Krise führt. Ich habe jetzt einen Versuch gemacht, die Platzierung der Krisenkommunikation in einem Konfliktaustragungsmodell zu zeigen. Das angebotene Modell stützt sich auf die von mir schon einmal in meiner Dissertationsabhandlung (2002) modifizierte *Abbildung der Motivation für Aggression* von **Jordan B. Petersen** (1999).

Die Lösung des Konflikts kann meines Erachtens nur dort beeinflusst werden, wo die Person in einer Krise kommuniziert. Die Person erleidet einen Verlust, dem sie nicht abhelfen kann, den sie nicht verarbeiten kann. Das macht für sie die Gegenwart unerträglich. Der in Notlage geratene Mensch versucht seine Probleme zu lösen, aber er ist in einem solchen mentalen Zustand, in dem er nur schwer einen Ausweg findet. Auf der ersten Entscheidungsstufe erwägt der Betroffene, ob er eine Chance darauf hat, seine Probleme allein zu lösen, oder ob er jemanden von außen um Hilfe bitten soll.

⁹ CSEPELI 2006.

Ein mögliches Austragungsmodell der Krisen



Die Abbildung 2 stellt die zweite Entscheidungsstufe und die daraus folgenden zwei Lösungsmechanismen dar. Wenn die Umgebung der Person in einer Krise die Botschaft versteht und ihr zu helfen bereit ist, bewegt sich die Person in Richtung einer konstruktiven Lösung. Aus der unerträglichen Gegenwart wird eine erträgliche Zukunft. Die Person in einer Krise sucht nach einer Lösung. In dieser Phase könnte dem Menschen, der für die Lösung seiner Probleme und gegen Kommunikationsstörungen kämpft, seine direkte Umgebung helfen. Jeder die Kommunikation fördernde Schritt kann Erfolg herbeiführen.

Wenn der Ausgang nicht vorhersagbar ist, fühlt sich der Mensch bedroht, was einen negativen Gefühlszustand (anxietas) in ihm auslöst. In diesem verwirrten Zustand entscheidet er sich für die negative destruktive Lösung.

Zusammenfassung

In dieser Arbeit beschäftige ich mich aufgrund eines Monodrama mit einigen Fragen der Kommunikation als Mittel der Problemlösung, als Mittel der Verarbeitung eines Traumas. Die Hauptheldin kommuniziert sowohl verbal als auch nonverbal, da sie das Malen ihr ganzes Leben lang als zusätzliches Ausdrucksmittel benutzt hat.

In der Einführung schildere ich kurz das gewählte literarische Werk. Danach lenke ich das Augenmerk auf den Ablauf des Kommunikationsprozesses in einem literarischen Werk. Im analysierten Monodrama existiert nur die Figurensprache. Die auktoriale Erzählerin ist Marija, aus deren Zeitperspektive die Ereignisse geschildert werden. Die Autorin lässt Marija abwechselnd über die glücklichen, friedlichen Zeiten und über die furchtbaren Ereignisse des schmutzigen Krieges erzählen.

Die im Monodrama geäußerte Kommunikation ist gleichzeitig ein Ereignis und ein Zustand, hier sind also die synchrone und die diachrone Betrachtungsweise gleichzeitig vorhanden. Dominant ist aber die synchrone Annäherungsweise, welche die Perspektive von Marija berücksichtigt. Die synchrone Betrachtungsweise vergleicht den Zeitpunkt des Geschehens, den Sachverhaltszeitpunkt¹⁰ mit dem Äußerungszeitpunkt, mit der Zeit, in der Marija entscheiden sollte, ob sie in die Adoption ihrer Enkeltochter einwilligt oder nicht. In diesem Drama stimmt der Äußerungszeitpunkt mit dem Betrachtzeitpunkt überein. Die so aufgestellte Reihenfolge der Geschehnisse ist relativ.

Diachronie unterscheidet zwei Perspektiven: die prospektive und die retrospektive. Die diachrone Betrachtungsweise spiegelt die zeitliche Aufeinanderfolge der Geschehnisse wider, das heißt, dass diese Reihenfolge absolut ist.

Danach zähle ich die Themen auf, über die uns Marija abwechselnd in der direkten, in der indirekten und in der erlebten Rede erzählt. Die indirekte Rede hat eine abgeschwächte Wirkung und gibt für den Fortgang der Erzählung wichtige Erklärungen. Sie kann auch Interesselosigkeit am Mitzuteilenden oder aber eine distanzierte Haltung ausdrücken. Durch direkte Rede gewinnt das literarische Werk an Lebhaftigkeit, an Glaubwürdigkeit. Die erlebte Rede ermöglicht die Versenkung ins Innenleben der Figuren und spiegelt den Bewusstseinsstrom wider. Über einige Themen berichtet Marija wirklich distanziert, da sie noch nicht bereit ist, sich mit diesen auseinander zu setzen und die tabuisierten Wörter auszusprechen. Dadurch geriet sie in eine Krisensituation.

¹⁰WEINRICH 1964.

Im letzten Teil schlage ich aufgrund der *Abbildung der Motivation für Aggression* von Jordan B. Petersen (1999) ein mögliches Austragungsmodell der Krisenkommunikation vor.

LITERATUR

CANISIUS – KNIPF 1996

CANISIUS, P. – KNIPF, E.: *Textgrammatik: Ein Einführungskurs. Pécs-er Beiträge zur Sprachwissenschaft*. Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1996.

CSONKA 2001

CSONKA Gábor: *A halálhoz való viszonyulás és a halálképzetek megjelenítése a világ nagy kultúráiban*. (Szakdolgozat) A Tan Kapuja Buddhista Főiskola, Budapest, 2001.

KUKORELLI 2002

KUKORELLI Sándorné: *A búcsúlevelek multifaktoriális-lingvisztikai elemzése*. (PhD értekezés). Kézirat. Pécs, 2002.

PETERSON 1999

PETERSON, Jordan B.: *Neuropsychology and Mythology of Motivation for Group Aggression*. In: Kurtz, L. (ed.) *Encyclopaedia of Violence, Peace and Conflict*, San Diego, Academic Press, 1999. 529–545.

CSEPELI 2006

CSEPELI György: *Szociálpszichológia*. Budapest, Osiris Kiadó, 2006.

SCHEUERMANN 2000

SCHEUERMANN HODAK, Lydia: *Marijas Bilder*. Ulm, Gerhard Hess Verlag, 2000.

ТРИАНДГИС 2007

ТРИАНДГИС, Гарри К.: *Культура и социальное поведение*. Москва, Форум, 2007.

WEINTRAUB 1981

WEINTRAUB, Walter: *Verbal Behaviour. Adaptation and Psychopathology*. New York, Springer Publishing House, 1981.