

Kommunikation im Theater

Marijanović, Nika

Undergraduate thesis / Završni rad

2015

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet u Rijeci**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:186:320194>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-03-09**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository](#)



UNIVERSITÄT RIJEKA
PHILOSOPHISCHE FAKULTÄT
ABTEILUNG FÜR GERMANISTIK

Kommunikation im Theater

Bachelor – Arbeit

Verfasst von:

Nika Marijanović

Betreut von:

Prof. Dr. Suzana Jurin

In Rijeka, September 2015

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung	5
2 Theatergeschichte	7
2.1 Was ist Theater?	6
2.2 Kurze Geschichte des Theaters	7
3 Schauspieltechniken	10
3.1 Konstantin Stanislawski vs. Bertold Brecht	10
4 Kommunikation	12
4.1 Kommunikation im Theater	14
4.1.1 Kommunikation durch Texte im Theater	14
5 Nonverbale Kommunikation im Theater	15
5.1. Einige Definitionen	15
6 Analyse der verbalen Kommunikation durch verbale Texte	19
5.1 Grundlegende Äußerungen.....	19
5.2 Korpusanalyse.....	20
7 Analyse der nonverbalen Kommunikation durch nonverbale Texte	24
8 Schlussfolgerung	27
9 Quellen	28
9.1 Literaturquellen	28
9.2 Internetquellen.....	29
Anhang	30

Eidesstattliche Erklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die am heutigen Tag abgegebene Bachelorarbeit selbstständig verfasst und ausschließlich die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe.

Rijeka, den _____ Unterschrift _____

1 Einleitung

In dieser Bachelor – Arbeit wird das Thema "Kommunikation im Theater" bearbeitet. Am Anfang wird genau definiert was eigentlich Theater ist. Nächstens wird ein Überblick der Theatergeschichte gegeben, so wie die wichtigsten Schriftsteller und ihre innovative Neuigkeiten derer Zeit dargestellt. Weiterhin hat diese Arbeit die Aufgabe die Methoden von Konstantin Stanislawski und Bertolt Brecht dem Leser näher zu bringen und die Einleitung in bestimmte Schauspielrollen zu ermöglichen. Es werden die Definitionen, wie beispielsweise der *Verfremdungseffekt* und *Identifikationseffekt* erörtert. Zu einem besonderen Kapitel gehören auch die unterschiedlichen Definitionen des Begriffs Kommunikation. Im nächsten Kapitel wird man sich mit der nonverbalen Kommunikation im Theater auseinandersetzen. Mimik und Gestik dienen nicht nur dazu, um Emotionen und Meinungen einfacher äußern zu können, sondern sie sind auch kulturell und sozial bedingt und können sehr viele Informationen über den Kommunikationspartner geben, die wir ohne diese Signale nicht hätten oder die nur durch "reguläre" verbale Kommunikation schwierig "lesbar" wären.

Ein wichtiger Teil der Arbeit ist die empirische Untersuchung, in der die textlinguistische Analyse der Kommunikation im Theater untersucht wird. Das Ziel der Untersuchung ist die Sprache des Theaters anhand von textuellen Merkmalen von Brinker und Jurin zu "sezieren". Man wird versuchen das Musical *Mamma mia* anhand der Merkmale von Brinker und Jurin als Textsorte zu analysieren und zu beschreiben.

Der Leser sollte zum Schluss der Arbeit die übertragene Bedeutung des Theaters besser verstehen können. Der Leser soll sich des komplexen Netzes der grammatischen Merkmalen, das in der Theatersprache benutzt wird, bewusst werden und sofort erkennen können welche Techniken die großen Künstler, Schauspieler und Schriftsteller im Theater benutzen. Das endgültige Ziel der Kunst, sei es die Katharsis beim Publikum, das Empören, eine Reflexion oder nur reines Vergnügen, hat sich durch Jahrhunderte verändert, doch die Sprachmittel (d.h. verbale und nonverbale Kommunikation) sind stets gleich geblieben. Heutzutage hat sich auch der Gegenstand der Untersuchung geändert, weil sich auch die Textsorten verändern. Man kann deshalb heute, dank linguistischen Kriterien, alle möglichen Textsorten analysieren, aber auch einfacher feststellen, welche die genauen Unterschiede sind.

2 Theatergeschichte

2.1 Was ist Theater?

Was ist überhaupt Theater? Laut Duden heißt die Definition: „*das Gebäude, in dem Theater gespielt wird, oder der Prozess des Theater-Spielens oder auch allgemein eine Gruppe von Menschen, die Theater machen, also eine Theatergruppe*“. Es wird immer wieder über die Dominanz, beziehungsweise Einfluss des klassischen oder modernen Theaters auf die Kunst diskutiert. Doch die beiden schließen sich nicht unbedingt aus. Man muss sich noch die Frage stellen was eigentlich modernes und klassisches Theater ist und worin der Unterschied besteht.

Im klassischen Theater geht es über die Geschichte des Menschen und des Lebens. Das was im Theater auf der Bühne geschieht, verschafft gerade durch das Bühnengeschehen eine Wirkung auf das menschliche Leben und kann neue Perspektiven eröffnen. Im klassischen Theater spielt die wichtigste Rolle die Geschichte selbst. Die Protagonisten sind nicht als einzelne Personen zu sehen sondern als diejenigen, die die Geschichte erzählen und übertragen. Das klassische Theater hat sich durch die Geschichte sehr viel verändert. Das größte Problem war die Entwicklung des Films, weil das Theater keine Bühnenbilder entstehen lassen kann, die mit dem Realismus des Films mithalten könnten. Außerdem brachte der Film bestimmte Effekte, weshalb man das Theater neu erfinden musste. Dieses brachte zu der Entwicklung des modernen Theaters. Beim modernen Theater, im Unterschied zum klassischen Theater, steht nicht mehr nur die Geschichte im Mittelpunkt, sondern wird die direkte Kommunikation der Schauspieler mit dem Publikum in den Vordergrund gerückt. Das moderne Theater hat die Aufgabe die Kritik der Gesellschaft zu geben. Es hat zum Ziel zu kritisieren und schockieren. Das beste Beispiel dafür wäre auch das Theaterstück „Turbo folk“ des kroatischen Regisseurs und Autors Oliver Frlić. Dieses moderne Theaterstück kritisiert die Probleme der heutigen kroatischen Gesellschaft. Eines dieser Probleme ist Familiengewalt und Sexualität. Das Wichtigste in diesem Theaterstück ist die Fragmentiertheit der Geschichte. Die Geschichte wurde in verschiedene Teile zerbrochen. Jedes dieser Fragmente kann als eigene Geschichte betrachtet werden aber in Kombination mit anderen Fragmenten ergibt es eine ganz neue Geschichte bzw. Kritik der ganzen kroatischen Gesellschaft und genau das ist der wichtigste Punkt des modernen Theaters.

2.2 Kurze Geschichte des Theaters

Theater gibt es schon seit der Zeit der Antike. Auch die Geschichte des Theaters reicht somit weit zurück. So hat sich entsprechend lange auch die Theatergeschichte entwickelt, wobei sich die Fragen der Inhalte und Form von Bühnendarstellungen sowie auch Art und Erwartungen des Theaters konstant verändert haben. Somit ist die Theatergeschichte ein Teilgebiet der Theaterwissenschaften.

Erste schauspielerische Bühnendarstellungen haben zu Ehren des Weingottes Dionysos um 530 v. Chr. bei den Griechen stattgefunden. Im Gegensatz zu heute, gab es damals wenige Möglichkeiten auf der Bühne, da zuerst nur ein Schauspieler, später dann bis zu drei Schauspieler in einer Darbietung involviert waren.

Ab 600 v. Chr. führte Thespis den ersten Schauspieler ein, Chor und Schauspieler bekommen Masken. Aischylos (525-456 v. Chr.) führte den zweiten Schauspieler und damit auch den Dialog ein.

Sophokles (496-406 v. Chr.) führte den dritten Schauspieler ein und damals musste ein Schauspieler mehrere Rollen übernehmen, auch Frauenrollen. Für Frauen war das Theaterspiel damals verboten. Euripides (480-406 v. Chr.) bringt moderne Themen auf die Bühne und glaubt an den Wert der Erziehung und der Bildung. Antikes griechisches Theater konnte 14000 Menschen im Zuschauerraum aufnehmen. Die erste Reihe war für Politiker und Priester reserviert.

Aristoteles (389-323 v. Chr.) verfasste eine Theorie der Tragödie mit drei Einheiten: Einheit des Ortes: kein Szenenwechsel, Einheit der Zeit: Handlung dauerte 24 Stunden und Einheit der Handlung: Nebenhandlungen waren mit der Haupthandlung verbunden.

Die Tragödie war nur für die Personen aus der höheren gesellschaftlichen Schicht bestimmt, während bei der Komödie Personen niedrigeren Standes anwesend sein durften.

Komplexere Bühnenstücke mit mehr als drei Darstellern kamen erst im Alten Rom in Mode. Dem entsprechend waren auch die aufgeführten Stücke komplexer und hatten – wie auch bei den Griechen – oft einen religiösen Hintergrund. Gesänge spielten in beiden Kulturen im Theater eine große Rolle. Der Chor hatte dem Publikum das Geschehen zwischen den einzelnen Akten nähergebracht.

Das mittelalterliche Theater war durch religiöse Themen gekennzeichnet. Das Theater war gerade zu Beginn des Mittelalters, wie fast alle Lebensbereiche, eine Sache der Kirche: Theaterstücke hatten religiöse Inhalte und wurden zumeist von Priestern in lateinischer Sprache aufgeführt. Später fanden Theaterspiele vor allem auf öffentlichen Plätzen und auch in der Volkssprache statt.

Das Drama Shakespeares (um 1600) brachte einige Neuigkeiten, wie beispielsweise die Vorderbühne, die sich bis in den Zuschauerraum ausstreckte, die Hinterbühne mit Ein- und Ausgang, Galerie und Oberbühne. William Shakespeare war besonders bekannt für seine Komödie der Irrungen, gekennzeichnet durch Verwechslung, Verkleidung, Eifersucht, Ehezwist.

Im Barock entstanden schließlich die Grundsätze unseres eigentlichen Theaters, inklusive Kulissen, Bühnenvorhang und Zuschauerraum. Das Theater breitete sich in dieser Zeit in allen Ländern Europas aus und gewann an Bedeutung.

Das deutsche klassische Drama (1786-1832) ist durch die Beschäftigung mit der Antike gekennzeichnet. Die Kunst hatte damals eine moralische Pflicht und zwar sollte sie den Menschen zu einer innerlich freien und sittlichen Person erziehen. Der Held scheitert in der Tragödie am Verstoß gegen die Ideale und sittlichen Werte. Man benutzte eine geschlossene dramatische Form mit strengem Aufbau, jede Szene entwickelt sich aus der vorhergehenden und hat eine logische Verbindung mit der nächsten. Szenen und Akte haben ihren festen Platz im Handlungsgerüst und sind nicht vertauschbar. Die bekanntesten Vertretern waren J. W. Goethe, F. Schiller und F. Grillparzer.

Merkmale des klassischen Dramas sind folgende: fast immer in Versform - Blankvers, ungereimter 5-hebiger Jambus, Hochsprache, Dialoge und Monologe haben oft die Form von Erörterungen, Argumente bieten Entscheidungshilfen an und Handlungen werden rational begründet. Die Figuren des klassischen Dramas bemühen sich ihre privaten Probleme im Rahmen sittlicher Normen zu lösen. Das Publikum wird nicht direkt angesprochen, nicht in die Handlung miteinbezogen.

Modernes Drama begann mit der offenen Form von G. Büchner und Bertolt Brecht. Merkmale einer solchen Form sind: keine Akte, sondern Szenenfolge, die Handlung ist nicht kontinuierlich, die Szenen werden nebeneinander gereiht. Es gibt oft keine Einleitung und ein offenes Ende lässt den Zuschauer nachdenklich zurück.

Kulissen werden manchmal vor den Augen des Publikums umgebaut, es gibt Vielfalt von Schauplätzen, Figuren aus allen Ständen dürfen in offenen Dramen auftreten, Gegenspieler des Helden ist oft keine Person, sondern das soziale Umfeld, das Milieu schränkt die Personen in ihrer Entscheidungsfreiheit ein, die Hauptpersonen sind passive Helden, die Sprache ist wirklichkeitsgetreu und ohne Verse, vom Publikum wird eine kritische Betrachtung gefordert. Diese Kritik soll dann nach der Aufführung in soziale Handlungen umgesetzt werden.

Beim epischen Theater von Brecht geht es um die Veränderung der gesellschaftlichen Verhältnisse. Brecht ist der Ansicht, dass Gegensätze und Missstände erkannt werden müssen, um gelöst zu werden. Das Geschehen auf der Bühne muss auf den Zuschauer fremd wirken. Das ist der sogenannte *Verfremdungseffekt*. Brecht möchte, dass die Zuschauer das Theater verlassen und etwas an den sozialen Verhältnissen ändern. Im Unterschied zum klassischen Drama, darf der Schauspieler nur bedingt in seine Rolle schlüpfen. Die Form wird durch Songs, den Einsatz von Spruchbändern und Textprojektionen, sowie die Einführung eines kritisch kommentierenden Erzählers unterbrochen. Die Inszenierung muss Mittel einsetzen, die Einfühlung und Spannung verhindern. Die Schauspieler reden das Publikum an, man verzichtet auf Requisiten, die Illusion soll mit sichtbarer Bühnentechnik verhindert werden. Das Publikum soll nachdenken, kritisieren und schließlich handeln. Wichtig ist auch dass es keine strenge Form gibt, lockere Reihung von selbständigen Szenen, kritische Distanz zwischen Zuschauer und Handlung und dass sich das Publikum nicht mit den Bühnenfiguren identifiziert (vgl. Molinari 1972: 8).

3 Schauspieltechniken

3.1 Konstantin Stanislawski vs. Bertold Brecht

Grundsätzlich existieren zwei verschiedene Schauspieltechniken, die naturalistische „Identifikation“ – Position (engl. representation) und die illusionistische „Distanz“ – Position (engl. presentation). Die zwei bekanntesten Vertreter dieser Schauspieltechniken sind Stanislawski und Brecht.

Der bekannte russische Regisseur und Theatertheoretiker Stanislawski ist in Moskau in Russland im Januar 1863 geboren. Sein bekanntest Zitat in dem er erwähnt, dass der wichtigste Faktor jeder Form der Lebenskreativität die menschliche Seele des Schauspielers und seine Rolle, ihre zusammenschmolzene Emotionen und unbewusste Kreation ist, wurde auch in seiner Theaterarbeit wiedergespiegelt. Stanislawski war selber auch ein Schauspieler, im Alter von 14 Jahre ist er dem Dramakreis beigetreten. Im Jahr 1888 hat Stanislawski „die Gesellschaft der Kunst und Literatur“ („Society of art and literature“) gegründet, wo er auch aufgetreten und produziert hat. Später im Jahr 1897 hat er mit dem Regisseur Vladimir Nemirovich-Danchenko das Moskau Kunsttheater (Moscow Art Theater) eröffnet. Bertold Brecht war, andererseits, kein Schauspieler und er hat seine ersten Dramas während er in einem Militärkrankenhaus gearbeitet hat, geschrieben. Seine Werke waren eine klare Repräsentation der dadaistischen und marxistischen Zeit. Wegen seiner Unzufriedenheit mit dem ersten Weltkrieg kann man in seinen Werken das sogenannte *anti-bourgeois Schreiben* finden. Dieses kann der Zuschauer auch in seinem Verfremdungseffekt gleich bemerken.

(Vgl. Verfremdungseffekt)

Die Identifikationsposition, die von Stanislawski repräsentiert wird, ist eine Schauspieltechnik wo sich der Schauspieler in die Rolle einlebt. Er muss seine eigene Identität temporär vergessen und sich mit den Eigenschaften der Rollenfigur verschmelzen. Dabei bekommt der Zuschauer das Gefühl, als ob der Schauspieler und die Rollenfigur dasselbe wären. Nach Stanislawski soll der Schauspieler seine eigenen Emotionen, Erfahrungen und Gedächtnis in die Rolle einbringen, um ihr näher zu kommen. Der Schauspieler soll sein Verständnis der Rolle in das Theaterstück einbringen, um sich selber mit der Rolle identifizieren zu können. Diese Methode wurde als „Method acting“ in die amerikanische Schauspielerausbildung eingenommen. Stanislawski entgegen standen strikt anti-illusionistische Konzepte, die von

Brecht ins Theater eingeführt sind, und die von dem Theaterstück verlangten, dass es immer wieder gebrochen und als ein Stück in Kommunikation mit den Zuschauern sichtbar werden sollte. Im Unterschied zu Identifikationsposition hat die Distanzposition die Aufgabe, dass sich der Schauspieler mit der Rolle identifiziert, aber auf einer ganz anderen Ebene. Der Schauspieler soll in die Rollenfigur mit seinen eigenen Emotionen, Gedanken und Verständnis eintreten und dabei einen „klaren Kopf“ behalten, das heißt er soll die Rollenfigur klar repräsentieren und soll dabei seine eigene Identität einhalten. Weiterhin kommt es bei der Distanzposition nicht nur zu einer Distanz der Schauspieler, sondern auch des Zuschauers selbst. Wichtig zu erwähnen ist die Verfremdung der dramatischen Handlung, die durch verschiedene Inszenierungsmittel kreiert wird. Der Schauspieler, wie auch der Zuschauer, wird von der Handlung durch Kommentierung der Szenen, Heraustreten des Schauspielers aus seiner Rolle, eingeschobene Lieder und Songs, Spruchbänder, Besetzungsmodifikationen, Abstraktheit und ähnliches distanziert.

(Vgl. Stanislawski System)

4 Kommunikation

Eine allgemein anerkannte Definition des Begriffs "Kommunikation" existiert nicht. Es gibt sehr viele Wissenschaftsbereiche, die sich mit Kommunikation befassen, wie zum Beispiel Linguistik, Psychologie, Soziologie, Philosophie, Pädagogik, Neurophysiologie usw.

In diesem Kapitel werden einige Definitionen aus den unterschiedlichen Sphären des Lebens gegeben, um ein deutliches Bild darüber zu bekommen, was man alles darunter versteht.

Laut dem Kommunikationswissenschaftler und Psychologen Gerhard Maletzke lautet die Definition folgend: "Kommunikation ist die Bedeutungsvermittlung zwischen Lebewesen." Lebewesen - Menschen oder Tiere - verhalten sich im Hinblick aufeinander. Solche Definition gilt ausschließlich für soziale Kommunikationsprozesse und setzt soziales Verhalten voraus. (vgl. Maletzke 1996:13)¹

Paul Watzlawick (Kommunikationswissenschaftler, Psychotherapeut, Soziologe u. Philosoph) setzt Verhalten mit Kommunikation gleich und kommt zur Konklusion, dass "man sich nicht nicht verhalten" kann. Daraus folgt sein bekanntester Satz: "Man kann nicht nicht kommunizieren." Jedes Verhalten kann Bedeutungen vermitteln und besitzt damit kommunikatives Potenzial. Alles hat Mitteilungsscharakter und beeinflusst andere: sowohl Handeln, Nichthandeln, Worte oder Schweigen. (vgl. Watzlawick 2007:51)²

Im linguistischen Wörterbuch bestimmt der Linguist Theodor Lewandowski die „Kommunikation“ als:

„zwischenmenschliche Verständigung, reflexibles sprachliches Handeln, intentionales Mitteilen von Zeichen, vor allem durch Sprache als besondere und zugleich fundamentale Form sozialer Interaktion; absichtsgelenktes und zielgerichtetes, auf das Bewusstsein von Partnern einwirkendes und eigenes Bewusstsein veränderndes Handeln; Übertragung und Verarbeitung von Informationen, die der Erzeugung von Bedeutung und Sinn sowie in Arten und Weisen des Verstehens realisiert wird.“ (vgl. Joachim 2009: 337)³

¹ Maletzke, Gerhard (1996): Interkulturelle Kommunikation: zur Interaktion zwischen Menschen verschiedener Kulturen. Opladen. Westdeutscher Verlag. S. 13.

² Watzlawick, Paul, Janet H. Beavin, Don D. Jackson (2007): Menschliche Kommunikation : Formen, Störungen, Paradoxien. Verlag Hans Huber. Bern. S. 51.

³ Scharloth, Joachim (2009): Theatrale Kommunikation als Interaktionsmodalität. In: Mareike Buss / Stephan Habscheid / Sabine Jautz / Frank Liedtke / Jan Georg Schneider (Hrsg.): Theatralität des sprachlichen Handelns.

Das bekannte psychologische Modell von Schulz von Thun (Psychologe und Kommunikationswissenschaftler) unterteilt Kommunikation in vier Ebenen. Eine Nachricht ist verständlich, wenn mit allen gesendeten Signalen die gleiche Botschaft transportiert wird. Bei jeder Äußerung werden vier Botschaften gleichzeitig übermittelt: eine Sachinformation, eine Selbstkundgabe, ein Beziehungshinweis und ein Appell:

- Die Sachinformation ist die Botschaft, die explizit übermittelt wird (worüber ich informiere).
- Die Selbstkundgabe umfasst die Informationen, die der Sender der Botschaft wissentlich oder unwissentlich über sich preisgibt (was ich von mir zu erkennen gebe).
- Der Beziehungshinweis gibt dem Gegenüber zu verstehen, was man von ihm hält und reguliert damit die Beziehung (was ich von dir halte und wie ich zu dir stehe).
- Der Appell ist der explizite oder implizite Versuch, das Gegenüber zu beeinflussen und etwas zu erreichen (was ich bei dir erreichen möchte). (vgl. Thun 2001)⁴

Wenn jemand etwas sagen kann, dann könnte er es auch anders sagen. Wenn jemand etwas versteht, könnte er es auch anders verstehen. So denkt Ross Ashby (Psychiater und Pionier in der Kybernetik), dass die Kommunikation "eine Auswahl aus einer Menge von Möglichkeiten" ist. Die tatsächliche Nachricht wird aus einem Vorrat möglicher Nachrichten ausgewählt. (Ross 1958:83-99)⁵

Kommunikation ist, nach Niklas Luhmann (Soziologe und Gesellschaftstheoretiker), kein menschliches Handeln, sondern eine Operation sozialer Systeme, mit der diese sich selbst erhalten. Statt Menschen kommunizieren "soziale Systeme". Kommunikation ist unwahrscheinlich und riskant. Mit der Sprache kommen Irrtum, Täuschung, Lüge in die Welt.⁶

Eine Metaphorik zwischen Linguistik und Kulturwissenschaften. Paderborn: Fink, S. 337. (Internet): http://www.scharloth.com/publikationen/Scharloth_2009_performanz.pdf

⁴ Schulz von Thun, Friedmann (2001): *Kako medusobno razgovaramo*. Erudita. Zagreb

⁵ Ashby, W. Ross (1958): *Requisite Variety and Its Implications for the Control of Complex Systems*, in: *Cybernetica* 1, S. 83-99

⁶ Artikel: Maurer, Kathrin (2010) *Communication and Language in Niklas Luhmann's Systems-Theory aus Pandaemonium Germanicum*. São Paulo: Universidade de São Paulo/Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1982-88372010000200002&lng=en&tlng=en

4.1 Kommunikation im Theater

Die Kommunikation im Theater beruht auf drei Verhältnissen: Monolog des Schauspielers, Dialog der Schauspieler und Verhältnis zum Publikum. Dieses dritte Verhältnis wird erst seit der Mitte des 20. Jahrhunderts relevant. Während Peter Handke das Konzept der Publikumsbeschimpfung erfunden hat, geht der kroatische Regisseur Oliver Frljić noch ein Stück weiter und führt die Beschimpfung des Regisseurs ins Theaterstück ein.

Während früher das Publikum eine passive Masse der Zuschauer war, verlangt man heutzutage Engagement und man versucht ständig die angesetzten Grenzen zu überschreiten.

4.1.1 Kommunikation durch Texte im Theater

Während sich diese Verhältnisse wie im Kapitel 2 durch die Epochen verändert haben, ist die Kommunikation im Theater heutzutage durch noch einige Neuigkeiten, wie z.B.: neue Medien – Internet, Handys, Musik usw., geprägt.

Die Kommunikation im Theater wird durch verbale und nonverbale Texte realisiert. Diese Texte erscheinen in der Form von verschiedenen Textsorten. Postmodernes Theater zeigt nicht länger nur eine bestimmte Textsorte auf, sondern ist durch mehrere Textsorten gekennzeichnet.

In den folgenden Kapiteln wird versucht diese These anhand Beispiele zu deuten.

5 Nonverbale Kommunikation

5.1 Einige Definitionen

Keith Johnstone, der Begründer des modernen Improvisationstheaters und Schauspiellehrer, gibt Tipps und Tricks wie man durch die Mitteln der nonverbalen Sprache einen sogenannten Status von sich selbst geben kann. Diese Techniken sind nicht nur für Schauspieler, sondern auch für Leihen erdacht worden. Status definiert er als etwas was man *tut*, unabhängig vom sozialen Status, den man *hat*. Nach Johnstone ergibt sich dagegen der Status aus dem Verhalten der Figuren in einer konkreten Begegnung. Ein guter Schauspieler ist sich des relativen Status der dargestellten Figuren jederzeit bewusst und kann ihn spielerisch variieren. Dieser Status ist durch die Merkmale der nonverbalen Kommunikation gekennzeichnet. (vgl. Johnstone 2008)⁷

Das behavioristische *Black Box Kommunikationsmodell* von Watzlawick wird auf das Verhalten der direkt zu beobachtenden Person reduziert. Der Kommunizierende ist als *Black Box* zu betrachten, da man nicht in ihn Einblick erhält, wenn er kommuniziert. Keine "übermittelte" Nachricht ist für den Sender und den Empfänger dieselbe, weil sich Sender und Empfänger als undurchschaubare *Black Boxes* gegenüberstehen: Welche Vorstellungen eine Person in sich trägt, was sie denkt, fühlt und welche Absichten sie hat, ist für andere nicht wahrnehmbar. Was mitgeteilt werden soll, muss zunächst in gesellschaftlich festgelegte Zeichen, Sprache, Gesten, Mimik etc. übersetzt werden. (vgl. Watzlawick 2007:45)⁸

In seinem Werk *Sprache und Beziehung* erwähnt S. F. Sager die drei Kommunikationsformen übernommen von Argyle (vgl. Sager 1981)⁹:

1. Nonverbale Kommunikation

- 1.1. Körperkontakt
- 1.2. Räumliche Distanz
- 1.3. Körperhaltung
- 1.4. Äußeres Aussehen
- 1.5. Mimik

⁷ Johnstone, Keith (2008): *Improvisation und Thetaer*. Berlin. Alexander Verlag. S.51 - 126

⁸ Watzlawick, Paul, H. Beavin, Janet, D. Jackson, Don (2007): *Menschliche Kommunikation : Formen, Störungen, Paradoxien*. Verlag Hans Huber. Bern. S. 45

⁹ Sager, Sven Frederik (1981): *Sprache und Beziehung linguistische Untersuchungen zum Zusammenhang von sprachlicher Kommunikation und zwischenmenschlicher Beziehung*. Tübingen. Max Niemeyer Verlag.

1.6. Gestik

1.7. Blickrichtung

2. Paraverbale Kommunikation

2.1. Sprecherwechsel

2.2. Tonfall

2.3. Sprechfehler

2.4. Akzent

3. Verbale Kommunikation

3.1. Arten von Sprechhandlungen

3.2. Codestruktur

Eine Nachricht ist immer nur so gut wie das, was beim Empfänger ankommt. Für eine gelungene Kommunikation muss es eine Übereinstimmung zwischen dem, was wir als Sender sagen wollen und dem, was der Empfänger versteht geben. Die Kommunikation findet immer gleichzeitig auf verschiedenen Ebenen statt. Gesa Krämer und Stephanie Quappe beziehen sich auf die Forschungsergebnisse des amerikanischen Psychologen Albert Mehrabian und halten fest, dass für das Verstehen einer Information die verschiedenen Kommunikationskanäle sehr unterschiedlich beteiligt sind (vgl. Krämer 2006)¹⁰:

- 7 % verbale Kommunikation (Inhalt)
- 38 % paraverbale Kommunikation (Tonfall, Betonung, Artikulation)
- 55 % nonverbale Kommunikation (Auftreten, Bewegung, Mimik, Gestik)

Verbale Kommunikation

Verbale Kommunikation meint das gesprochene Wort, den Inhalt, die Sprache. In Anlehnung an Watzlawick wird verbale Kommunikation (Inhaltsebene) auch als digitale Kommunikation bezeichnet, nonverbale (Beziehungsebene) als analoge.

¹⁰ Krämer, Gesa, Stephanie Quappe (2006): Interkulturelle Kommunikation mit NLP: Einblick in fremde Welten. Uni-Edition. Berlin. <http://www.uni-edition.de/unishop/pdf/1143108245-Kraemer.pdf>

Verschiedene kulturabhängige Kommunikationsstile - indirekte vs. direkte Kommunikation, hoher vs. niedriger Kontextbezug etc. - sind für das gegenseitige Verstehen oder für Missverständnisse verantwortlich. (vgl. Watzlawick 2007:61)¹¹

Nonverbale Kommunikation

Hier handelt es sich um den nichtsprachlichen Bereich der zwischenmenschlichen Kommunikation. Darunter wird die Körpersprache mit Mimik, Gestik, Augenkontakt verstanden, aber auch Zeichen, Symbole, Kleider, Frisur oder vegetative Symptome wie z. B. Erröten, Schwitzen. Den größten Teil unserer nonverbalen Signale versenden wir unbewusst und sie können von Kultur zu Kultur sehr unterschiedlich sein (z.B. Körperkontakt bei Begrüßung). Mit der Körpersprache gibt der Sender dem Empfänger zu verstehen, wie er zu ihm steht und wie er seine Botschaft verstehen will.

Paraverbale Kommunikation

Bei den paralinguistischen Merkmalen geht es um die Art und Weise des Sprechens (Stimmeigenschaften und Sprechverhalten), das in hohem Maße kulturspezifisch geprägt ist. Wahrgenommen werden u.a. Stimmlage, Tonfall, Resonanzraum und das Sprechverhalten, wie Artikulation, Lautstärke, Sprechtempo und Sprachmelodie einschließlich Sprechpausen und Schweigen. Während der verbale Anteil einer Botschaft auch gelesen werden kann, kann der nonverbale Anteil als Körpersprache usw. hauptsächlich gesehen werden, während der paraverbale Teil gehört wird (vgl. Maletzke 1996:65).¹²

Zu der nonverbalen Kommunikation gehören laut Knapp – Hall folgende Aspekte (vgl. Knapp 2010: 179-214).¹³:

1. Der **Geruch** eines Menschen.
2. Die **Körperhaltung** des Menschen.
3. Die **Körpergröße**, das **Gewicht**, die **Haarfarbe**, die **Augenfarbe**, die Muskulatur, die Hautfarbe usw. In der Vergangenheit ist man davon ausgegangen, dass durch die Faktoren Rückschlüsse auf die Persönlichkeit des Menschen gezogen werden können.

¹¹ Watzlawick, Paul, Janet H. Beavin, Don D. Jackson (2007): Menschliche Kommunikation : Formen, Störungen, Paradoxien. Verlag Hans Huber. Bern. S. 61.

¹² Maletzke, Gerhard (1996): Interkulturelle Kommunikation: zur Interaktion zwischen Menschen verschiedener Kulturen. Opladen : Westdeutscher Verlag. S. 45.

¹³ Knapp, Mark L. (2010): Neverbalna komunikacija u ljudskoj interakciji. Jastrebarsko. Naklada Slap. S. 179-214.

4. Der **Gesichtsausdruck**, viele Menschen verbinden mit engen schmalen Augen – Aggressivität. Große und runde Augen werden sehr häufig mit Naivität oder Ehrlichkeit gedeutet. In China versuchte man Ende des 18. Jahrhunderts eine Wissenschaft zu entwickeln, mit der es möglich war, kriminelle aufgrund der Gesichtsform zu erkennen.
5. Die **Distanz** zwischen Menschen, wenn sie sich unterhalten.
6. Die **Kleidung** und **Schuhe**.
7. Die **Wohnung**, das Haus und der Einrichtungsstil gehören ebenfalls zur nonverbalen Kommunikation.
8. Die **Einrichtung** und der Ort des **Büros**.
9. Das Design des **Autos** die Autowahl gehört auch zur nonverbalen Kommunikation.
10. Die **Beleuchtungen** und **Farben** von **Räumen** und **Gebäuden**.

Jede Gesellschaft kennt einen Fundus, also eine endliche Menge sozialer Rollen, die durch persönliche (Kleidung, Mimik, Gestik, Sprache) und soziale Fassaden (antizipierte Erwartungen an die Rolle) konstruiert werden.¹⁴

Das Nonverbale spielt auch in der (direkten) interkulturellen Kommunikation die Hauptrolle, aber das vereinfacht die Sache nicht. Das Nonverbale ist nämlich eng an die jeweilige Kultur gebunden. Kulturvergleichende Untersuchungen haben gezeigt, dass die Sprache des Gesichts zwar universell entzifferbar ist, aber sie ist deswegen noch lange nicht verständlich - denn weswegen jemandem die Schamröte ins Gesicht schießt, bestimmen die Kulturstandards. Unter Kulturstandards werden hier Normen und Regel, Festsetzungen, Übereinkünfte verstanden, nach denen Menschen ihr Leben organisieren. Gebärden stehen nicht isoliert da. Ihre Bedeutungen werden sozial hervorgebracht und durch Situation, Ort und Zeit bestimmt. Sie sind kulturabhängig, werden mit der Sprache gelernt und sind oft mehrdeutig.¹⁵

¹⁴ Scharloth, Joachim (2009): Theatrale Kommunikation als Interaktionsmodalität. In: Mareike Buss / Stephan Habscheid / Sabine Jautz / Frank Liedtke / Jan Georg Schneider (Hrsg.): Theatralität des sprachlichen Handelns. Eine Metaphorik zwischen Linguistik und Kulturwissenschaften. Paderborn: Fink. S. 338. (Internet): http://www.scharloth.com/publikationen/Scharloth_2009_performanz.pdf

¹⁵ Andersen, Peter A. (2008): Nonverbal communication. Long Grove. Waveland Press Inc. S.77-79.

6 Analyse der verbalen Kommunikation durch verbale Texte

6.1 Grundlegende Äußerungen

In diesem Kapitel werden die Kategorien und Kriterien eines der bekanntesten Textlinguisten, Klaus Brinker, dargestellt und eine Analyse der Kommunikation im Theater anhand seiner linguistischen Methoden im Musical *Mamma mia* präsentiert.

Hier wird die Kommunikation der ersten Szene im schon erwähnten Musical laut Brinker "seziert".

Brinker gilt als anerkannter Textlinguist, der sich mit Gesprächsanalyse, linguistischer Textanalyse und Grammatiktheorie beschäftigte. Er ist auch dafür bekannt, dass er das Kommunikationsmodell von Roman Jakobson ergänzte. Jakobson wendete linguistische Konzepte der phonologischen Erkenntnisse auf die Poesie an. Er hat immer die Unterschiede zwischen praktischer und poetischer Sprache hervorgehoben, bzw. er unterschied poetische Texte von Gebrauchstexten. Nach Jakobson zeigt sich die poetische Sprache als besonders merkmalshaft gegenüber der „normalen“ Sprache. Jakobson meinte, die Art und Weise, wie die Laute miteinander verbunden sind, also der lautliche Stoff der Sprache, ist für die Sinnhaftigkeit einer Aussage entscheidend. Er meinte, dass die Sprache der Träger des Unbewussten ist und brachte somit eine wichtige Vorleistung für die spätere Entwicklung der Psychoanalyse. Jakobson meint außerdem, dass wir stets die poetisch passenden Worte aus vielen äquivalenten Worten wählen. Dabei wird nach phonologischen Kriterien, die die Bedeutung der Aussage lautsemantisch färben, entschieden.

Brinker führt die folgende Textdefinition vor, die den Text als sprachliche und zugleich als kommunikative Einheit betrachtet: „Der Terminus ‚Text‘ bezeichnet eine begrenzte Folge von sprachlichen Zeichen, die in sich kohärent ist und die als Ganzes eine erkennbare kommunikative Funktion signalisiert“. Er unterscheidet den strukturellen vom kommunikativ-funktionalen Aspekt. Darüber hinaus berücksichtigt er noch den situativen Beschreibungsaspekt. Er bezieht sich auf Faktoren der Kommunikationssituation, die die Ausprägung der Textstruktur beeinflussen. Beim strukturellen Aspekt unterscheidet er eine grammatische und eine thematische Strukturebene. Auf der grammatischen Ebene untersucht Brinker die Kategorie der grammatischen Kohärenz. Auf der thematischen Ebene wird der kognitive Zusammenhang untersucht, der zwischen den Sätzen des Textes besteht.

6.1.1 Korpusanalyse

Die Handlung des Musicals *Mamma mia*:

1. Akt:

Die alleinerziehende Mutter Donna, lebt mit ihrer 20-jährigen Tochter Sophie seit den 1970er-Jahren auf einer kleinen griechischen Insel und betreibt dort eine selbstgebaute Taverne. Im Tagebuch der Mutter entdeckt Sophie, dass sie drei mögliche Väter hat. Diese Ungewissheit möchte Sophie beenden, bevor sie ihre Jugendliebe Sky heiratet. Sophie lädt die in Frage kommenden Männer zur feierlichen Trauung ein. Sophie zeigt wenig später ihren besten Freundinnen Lisa und Ali das Tagebuch und sie lesen daraus vor. Währenddessen steckt Donna mitten in den Vorbereitungen für die anstehende Hochzeit. Sie bekommt Besuch von ihren alten Freundinnen Rosie und Tanja. Früher sangen sie zusammen in der Band *Donna and the Dynamos*. Donna teilt ihren Freundinnen das Leid ihrer stressigen Arbeit mit und träumt davon reich zu sein. Kurze Zeit nachdem Donna und ihre Freundinnen verschwunden sind, tauchen die drei möglichen Väter Sam, Bill und Harry auf. Sophie empfängt sie und erzählt ihnen, dass sie Überraschungsgäste für Donna seien, doch schließlich bemerkt Donna ihre Gäste. Als sie Sam sieht, erinnert sie sich an die alte Zeit zurück, als er sie sehr verletzt hat. Donna verschwindet traurig in ihr Zimmer und Rosie und Tanja versuchen sie zu trösten. Um Donna auf andere Gedanken zu bringen, entdecken die beiden ihre alten Bandkostüme und erinnern sich an ihre Jugendtage. Den letzten Tag will Sophie mit Sky am Strand verbringen, allerdings kommen ihnen Skys Freunde dazwischen, die mit ihm einen Junggesellenabschied planen. Am Abend feiert Sophie mit ihren Freundinnen ihren Junggesellenabschied und ihre Mutter Donna, Tanja und Rosie treten auf mit Musik- und Tanznummern. Danach tauchen auch die Jungs auf der Party auf. Sophie und Bill haben währenddessen ein intensives Gespräch. Schließlich glauben sowohl Sam, Bill als auch Harry, sie seien der Vater von Sophie und teilen nach und nach Sophie mit, dass sie sie zum Traualtar führen werden.

2. Akt:

Sophie plagt ein schlimmer Albtraum, denn sie weiß nicht, wie sie die Vaterfrage lösen soll. Am nächsten Tag will sich Sam mit Donna aussprechen und entschuldigt sich bei ihr. Außerhalb macht sich Pepper an Tanja ran. Sie warnt ihn vor dem großen Altersunterschied, doch Pepper will Tanja davon überzeugen, dass sie ein Paar werden. Als Donna Sophie für

ihre Hochzeit fertig macht, schwelgt sie in Erinnerungen. Trotz Sams Entschuldigung beschimpft ihn Donna noch einmal. Rosie und Bill bereiten währenddessen den Hochzeitssaal vor. Rosie hat Gefallen an Bill gefunden und versucht ihn, zu einer Beziehung zu überreden. Die Hochzeit ist im vollen Gange. Sophie und Sky entscheiden sich vor dem Traualtar doch nicht zu heiraten, um gemeinsam um die Welt zu segeln. Kurzerhand macht Sam Donna einen Heiratsantrag und die beiden heiraten. Wer Sophies Vater ist, ist für sie am Ende unwichtig. Sophie verabschiedet sich von ihrer Familie und begibt sich mit Sky auf eine Reise.

Dieses Musical gehört zum so genannten Jukebox-Musical. Das ist gewöhnlich ein Film- oder Bühnen-Musical ohne Partitur, deren Komposition aus bereits bestehenden und veröffentlichten Liedern (von der Musikgruppe ABBA) zusammengesetzt ist und in eine Handlung eingebaut wird. Das Musical ist eine Form des populären Musiktheaters von zwei Akten. Es verbindet Schauspiel, Musik, Tanz und Gesang mit einer Handlung.

Für die Analyse wurde der Korpus des Musicals *Mamma mia* und zwar der ersten Szene genommen (Die Kompositionen stammen von der Ex-ABBA-Mittglieder, Benny Andersson und Björn Ulvaeus und das Libretto von der britischen Autorin Catherine Johnson, die Übersetzung von Englisch in Kroatisch wurde von Dražen Bratulić abgepasst) und auch als Vergleichung die Verfilmung des gleichnamigen Musicals aus 2008. Diese Szenen wurden genommen weil man versuchen wird den Korpus anhand der methodischen Kriterien von Brinker zu analysieren. Das Ziel ist zu beweisen, dass auch ein Musical, als eine Gattung des Theaters, obwohl vom Publikum nicht gelesen sondern gehört und gesehen wird, auch als eine Textsorte zu differenzieren werden kann.

Beim kommunikativ – funktionalen Aspekt bezieht sich die linguistische Textanalyse auf den Handlungscharakter des Textes, d.h. auf eine Bedeutung in der kommunikativen Beziehung zwischen Emittent und Rezipient.

Brinker setzte die methodischen Kriterien für die Textanalyse fest. Es schlug drei Schritte vor, mit deren Hilfe man die verschiedenen Textsorten differenzieren kann (vgl. Brinker 2005:157-160)¹⁶. Diese drei Analysenschritte werden an der ersten Szene des Musicals angewendet, wo Sophie ihren besten Freundinnen Lisa und Ali über das Tagebuch ihrer Mutter erzählt. Folgend sind auch Beispiele aus dem Verfilmung *Mamma mia* (Universals

¹⁶ Brinker, Klaus (2005): Linguistische Textanalyse. Eine Einführung in Grundbegriffe und Methoden. Berlin. Erich Schmidt Verlag. S. 157-160

Film aus 2008, Regie von Phyllida Lloyd, Drehbuch von Catherine Johnson, basierend auf der Handlung des Jukebox-Musicals *Mamma Mia*) angeführt mit der genauen Minutage.

1. Analyse des Kontextes unter folgende Aspekte:

- Beschreibung der kontextuellen Merkmale: Szene 1 - Kommunikationsform ist verbale Kommunikation im Form eines Musicals – es wird Musik, Tanz und Gesang (erste Szene, Sophie singt *I Have a Dream*, während sie drei Briefe zum Briefkasten bringt, 00:57) mit Schauspiel und Handlung (Sophie zeigt ihren besten Freundinnen Lisa und Ali das Tagebuch und sie lesen daraus vor, 02:58) benutzt.
- Reflexion für die Textkonstitution: die Analyse erfolgt anhand verbalen (Musik, Gespräch zwischen Sophie und ihrer zwei Freundinnen, Gesang von *I Have a Dream*) und nonverbalen Text (Sophies Gesichtsausdruck, während sie die Briefe zum Briefkasten bringt, man sieht Ungewissheit und Angst, 00:57) und nicht an Basis eines geschriebenen Textes.

2. Analyse der Textfunktion unter folgender Gesichtspunkten:

- sprachliche Indikatoren: um die Sprache der Jugendlichen von Sophie und ihrer zwei Freundinnen besser darstellen zu können benützen die Protagonisten bestimmte Adjektive wie "cool" oder "spitze", einfache Satzmuster wie "Oh mein Gott!", komplexere Syntax von den drei möglichen Vätern, besonders Harry und Sam (Geschäftsleute), Donnas Freundin Tanya, jetzt eine wohlhabende Dame, benützt Wörter wie "Entschuldigung" und "bitte sehr" mit einem feinem britischen Akzent, der auch ihren Status betont.
- nicht-sprachliche Indikatoren (graphische bzw. drucktechnische Textgestaltung (Layout), Abbildungen usw.): auf dem Weg zum Flughafen liest Harry (einer der drei möglichen Väter), der einen schönen und teuer aussehenden Anzug trägt, eine Fachzeitung und wird von einem Taxi dorthin gefahren (nichtsprachliches Indikator dass er ein wohlhabender Geschäftsmann ist, 02:06, 02:20) aus dem Bühnenbild, bzw. der Architektur kann man erschließen, dass die Handlung in Griechenland statt findet (weiße Wände, blaue Fenster, 03:02), "Taxi" ist auf Griechisches Alphabet geschrieben (06:57).
- kontextuelle Indikatoren: Publikum weißt Bescheid dass es sich von der Darstellung eines weltbekannten Musicals handelt, man erwartet deshalb ein Drama mit Musik. Inhaltlich wird das Publikum schon in erster Szene in die Handlung eingeweiht (Hintergrundwissen über die Textsorte) durch die Geschichte zwischen Sophie und ihre Freundinnen (02:58).

3. Analyse der thematischen Textstruktur unter folgenden Aspekten:
- Bestimmung des Textthemas und eventuell vorhandener Teilthemen: in erster Szene erzählt die 20-jährige Sophie ihren zwei Freundinnen, dass sie in Namen ihrer Mutter Donna heimlich die drei möglichen Väter zu ihrer Hochzeit per Brief eingeladen hat und zwar ohne Wissen ihrer Mutter und ohne den wahren Grund im Brief zu nennen (03:38). Teilthemen der ersten Szene sind auch Donna und ihre Freundinnen Rosie und Tanja, die sich an ihre Jugend erinnern (11:45), Sophie und Sky reden über ihre Hochzeit (10:13).
 - Beschreibung der Themenentfaltung und des thematischen Entfaltungstyps (deskriptiv, narrativ, explikativ, argumentativ): Beschreibung die bei einem Musical-Themenentfaltung benutzt wird ist narrativ (Sophie erzählt ihren Freundinnen von der Vaterschaftsfrage, 02:58) und explikativ (Missverstehen der Protagonisten wird vom Anfang bis Ende des Musicals erklärt und erläutert durch Konfliktsituationen der Hauptgestalten- wie z.B. am Anfang des zweiten Aktes spricht Sam mit Donna und entschuldigt sich bei ihr, 01:04:39).
 - Beschreibung der Art (Modalität) der Themenbehandlung (sachbetont, meinungsbetont, wartend, ernsthaft, spaßig, ironisch usw.): Die Modalität der Themenbehandlung des ganzen Musicals ist spaßig, weil das Ziel des Musicals Unterhaltung ist (es gibt ständig Gesang und Tanz, bunte Kostüme).
 - Beschreibung der ausdrückenden sprachlichen (und ggf. nicht-sprachlichen) Mitteln im Einzelnen: Die Bedeutungsanalyse tragende Lexeme (sog. Schlüsselwörter) sind Brief, Heirat, Vater/ Väter. Nichtsprachliche Mittel des Themas ist zum Beispiel das Aussehen der Protagonisten. So sieht Donna unordentlich aus, ihre Haare sind ungekämmt, sie trägt eine Arbeitshose mit Träger um die schweren Umstände von ihr Leben deutlicher zu zeigen.

Bei der Analyse der Kommunikation im Theater kann man feststellen, dass sich die Kriterien für die Textanalyse gegenseitig nicht ausschließen. Formen die im Theater gezeigt werden beinhalten sowohl die Merkmale der geschriebenen, verbalen und nonverbalen Texten. Ein Theaterstück ist immer ein Versuch der Mimesis der Realität und ist deswegen ein komplexer Gegenstand für eine linguistische Analyse auf der "höchsten" Ebene - der Ebene des Satzes und kann deshalb nur zerlegt analysiert werden. Text für Text und im Theater Szene für Szene.

7 Analyse der nonverbalen Kommunikation durch nonverbale Texte

Laut S. Jurin gibt es drei Hauptarten der nonverbalen Kommunikationsperspektive: unbewusste, teilbewusste und bewusste. Die bewusste nonverbale Kommunikation wird als der bewusste Einsatz von Gesten, Mimik, Körperstellung, Kleidung und auch die Anwendung vom Make-up (besonders bei Frauen) definiert.

Im Theater, im Unterschied zur Realität, benutzen die Protagonisten bewusst die nonverbale Kommunikation um die unterschiedlichen Emotionen beim Publikum erwecken zu können und die psychologisch – soziale Beschreibung der Figur besser und klarer darzustellen.

Der theoretische Ausgangspunkt für die Analyse der verbalen Kommunikation erfolgt durch verbale Texte, während die nonverbale Kommunikation durch nonverbale Texte realisiert wird. Ein Text ist eigentlich ein theoretisches Konstrukt und wird durch Textsorten realisiert (vgl. Ivanetić 2003). In der nonverbalen Kommunikationsperspektive sind verschiedene Emotionsäußerungen eigentlich verschiedene Textsorten. Aus diesem Grund hat S. Jurin die Emotionsäußerungen als Texttypen eingeordnet. Es werden so assertive, direktive, kommissive, deklarative und expressive Emotionsäußerungen angegeben (S. Jurin 2010).¹⁷

Das Ziel dieses Kapitels ist die Darstellung unterschiedlicher Perspektiven der nonverbalen Kommunikation im Musical *Mamma mia*, dass ich dieses Sommer auf der offenen Bühne Ljetna pozornica in Opatija gesehen habe. Die Perspektiven der nonverbalen Kommunikation zwischen den Figuren, bzw. Schauspielern werden durch den Modell der Textsortenanalyse (von S. Jurin 2010)¹⁸ als Textsorten bestimmt.

Der pragmatische Kontext hat drei Perspektiven:

1) Kommunikations-pragmatische Perspektive:

1.1. Absicht des Adressaten: in erster Scene erzählt die 20-jährige Sophie ihren zwei Freundinnen, dass sie in Namen ihrer Mutter Donna heimlich die drei möglichen Väter zu ihrer Hochzeit per Brief eingeladen hat und zwar ohne Wissen ihrer Mutter und ohne den wahren Grund im Brief zu nennen.

1.2. Textfunktion und Funktion der einzelnen Textteile: körperliche Bewegungen in Form von Tanz und betonte weibliche Mimik und Gestik von Sophie um Publikum

¹⁷ Jurin, Suzana (2010): Die Perspektiven der nonverbalen Kommunikation bei Emotionsäußerungen. In: Perspektivierung – Beziehung zwischen Sprache und Wirklichkeit. Prishtina, 2013.

¹⁸ Jurin, Suzana (2010): Die Perspektiven der nonverbalen Kommunikation bei Emotionsäußerungen. In: Perspektivierung – Beziehung zwischen Sprache und Wirklichkeit. Prishtina, 2013.

klar zu machen, dass es sich hier von einem jungen, naiven und fröhlichen Mädchen handelt.

1.2.1. Grafisches Design – Körperhaltung

Makrostruktur des Textes – grobe Charakteristiken der Körperhaltung, Gestik und Mimik, Kleidung

a) Einleitung:

- Adressat: (Aufmerksamkeit von) Sophies zwei Freundinnen
- Gegenstand der Textbeschreibung: Interesse, Gefühle zu erwecken

b) Hauptteil des Textes: Stehen und Tanzen um die Gefühle und die Atmosphäre und Sophies Aufregung dem Publikum näher zu bringen, offene Körperhaltung der Freundinnen und Neigung zur Sophie um Interesse für ihre Geschichte zu zeigen, jugendliches Aussehen durch Kleidung, Frisur, übertriebene Mimik und Gestik spezifisch für junge Mädchen in diesem Alter.

c) Schlussteil des Textes: Sophie und ihre Freundinnen passen ihre nonverbalen Verhaltensweisen an durch Tanzen und Singen um deutlich zu zeigen, dass sie ihre Meinung teilen und dass sie sich gegenseitig in diesem heiklen Moment unterstützen werden.

2) Thematische Perspektive:

Ausarbeitung des Textthemas oder Gegenstandes der Textbeschreibung: intensive nonverbale Interaktion zwischen Sophie und ihrer zwei Freundinnen.

Themen der einzelnen Textteile:

2.1. körperliche Eigenschaften und Körperbewegungen mit dem Ziel, leichte Dominanz von Sophie als eine der Hauptfiguren und der Unterwürfigkeit der anderen zwei Protagonisten zu zeigen,

2.2. Körperhaltung (auch Kopfhaltung) mit dem Ziel, Offenheit und Interesse der Freundinnen für Sophies Probleme und die Aufregung Sophies zu zeigen,

2.3. Wiederholte Augenkontakte, Blickkontakte mit dem Ziel den Freundschaftsverhältnis der Protagonisten zu zeigen,

2.4. Körperrnähe mit dem Ziel Wärme zwischen den Protagonisten zu zeigen

3) Sprachlich-stilistische Perspektive:

3.1. Einführende Formeln: Blickkontakt und Neigung des ganzen Körpers (Schultern) um gegenseitiges Interesse und die freundschaftliche Kommunikation zu zeigen,

3.2. Einzelne Textteile: Lachen, Tanzen, Umarmungen und Hände halten als Signal der Wärme und Freundschaft,

3.3. Schlussformeln: zuneigend und freundlich, die zwei Freundinnen lassen Sophie nicht aus den Augen, die Blicke landen zu Sophies Kopf, bzw. Augen, während Sophie die meiste Zeit verträum in die Ferne blickt. Dadurch wird gezeigt wer die Hauptfigur und wer die Nebenrolle spielt.

8 Schlussfolgerung

Auch der weltberühmte Schauspieler Marlon Brando gab seine Meinung zu seinem Fach: „Es ist eine einfache Tatsache, dass jeder von uns Schauspieltechniken anwendet, um irgendein Ziel zu erreichen, das man anstrebt. (...) Schauspielerei ist das gesellschaftliche Schmiermittel schlechthin und auch ein Mittel, unsere Interessen zu schützen und in jedem Bereich des Lebens einen Vorteil zu ergattern.“

In dieser Bachelor-Arbeit wurde eine kurze Theatergeschichte gezeigt, es wurde über die Schauspieltechniken geschrieben, unterschiedliche Sichten des Begriffs Kommunikation wurden dargestellt, es wurde über verbale und nonverbale Kommunikation im Theater geschrieben und anhand Beispielen versuchte man aus der Sicht der Textlinguistik (Kriterien von Brinker und Jurin) das Musical *Mamma mia* zu analysieren. Alles im allem, wenn man über Kommunikation im Theater spricht, muss der Gegenstand dieser Analyse deshalb nicht nur die Form, sondern auch der Inhalt sein, die Oberflächen- und Tiefenstruktur des Gesagten und nicht-Gesagten. Bei der Kommunikation im Theater spielt jede Kleinigkeit eine wichtige Rolle, von Kostümen und Szenografie, bis hin zur verbalen und nonverbalen Kommunikation, anhand der die Schauspieler mit dem Publikum Informationen austauschen.

Die Kommunikation im Theater beruht auf literarischen und theatralischen Gattungen. Theaterkommunikation lässt sich deshalb anhand vier Theatergattungen (Sprechtheater - Tragödie, Komödie; Tanztheater (Ballett); Figurentheater - Puppentheater und Musiktheater - Musical, Oper, Operette) analysieren. Als Gegenstand der textlinguistischen Untersuchung der Kommunikation im Theater ist sowohl die verbale, paraverbale als auch nonverbale Kommunikation zu betrachten. Für die nonverbale Kommunikation im Theater sind Mimik und Gestik von besonderer Bedeutung. Mit Mimik (Gesichtsausdruck) kann der Schauspieler vielerlei Emotionen erzielen. So gelten die Augen als Spiegel unserer Seele und beim Spiel der Verführung sagt man, dass Frauen mit Blicken und Männern mit ihrer Sprachkunst erobern. Die Gestik (Gebärdensprache) dient auch zur zwischenmenschlichen Kommunikation. So gilt zum Beispiel ein gehobener Daumen als Signal der Zustimmung und den Kopf auf die Hände zu stützen steht für Nachdenklichkeit. Die nonverbale Sprache ist gesellschaftlich und kulturell bedingt und muss nicht das Gleiche in allen Kulturen bedeuten. So wackelt man in Asien den Kopf rechts und links um Zustimmung auszudrücken und in der westlichen Kultur bedeutet es den Gegenteil.

Ziel dieser Arbeit war festzustellen, ob jede Textsorte analysiert und klassifiziert werden kann. Gegenstand der Untersuchung war ein weltbekanntes Musical. Ein wesentliches Forschungsfeld der Textlinguistik ist die Einordnung von Texten in Klassen, Typen, Genres oder Sorten, jedoch ist in der Textlinguistik die Diskussion von Textklassifikation und Textkategorisierung nicht beendet. Man wirft der Textlinguistik vor, sie sei nicht genug entwickelt, um die Zusammenhänge zwischen Kommunikationssituation, Textfunktion und Textstruktur bereits systematisch beschreiben und in Regeln fassen zu können. Jedoch könnte man auch für die Sprache selbst sagen sie sei es auch noch nicht, aber die Kritik kann ich leider nicht bestätigen, weil so lange man einen gut beschriebenen grammatischen Regeln-Rahmen hat, besteht, meiner Meinung nach, keine Möglichkeit eine qualitative Textanalyse durchzuführen. Jedoch glaube ich, dass jene Beschränkung der Forschung nur auf den Text auch ein Extrem darstellt und deshalb glaube ich, dass man neben Kontext auch wichtige Merkmale der linguistischen Untersuchung (von Phonetik, Morphologie und Syntax) bei der Textkategorisierung nicht ignorieren sollte.

9 Quellen

9.1 Literaturquellen

- Andersen, Peter A. (2008): Nonverbal communication. Long Grove. Waveland Press Inc.
- Ashby, W. Ross (1958): Requisite Variety and Its Implications for the Control of Complex Systems, in: Cybernetica 1. Band, 3. Auflage. Bibliographisches Institut. Mannheim.
- Brinker, Klaus (2005): Linguistische Textanalyse. Eine Einführung in Grundbegriffe und Methoden. Berlin. Erich Schmidt Verlag.
- Engel, Ulrich (1994): Syntax der deutschen Gegenwartssprache. Berlin. Erich Schmidt Verlag.
- Ellis, Richard (1994): If you take my meaning. Theory into practice in human communication. London. Oxford University Press
- Gojmerac, Mirko (1992): Einführung in die Linguistik. Zagreb. Zavod za lingvistiku Filozofskog Sveučilišta u Zagrebu.
- Ivanetić, Nada (2003): Lingvistika tekstnih vrsta. Uporabni tekstovi. Zagreb. Zavod za lingvistiku Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.
- Jurin, Suzana (2013): Die Perspektiven der nonverbalen Kommunikation bei Emotionsäußerungen. In: Perspektivierung – Beziehung zwischen Sprache und Wirklichkeit. Prishtina, 2013.
- Johnstone, Keith (2008): Improvisation und Thetaer. Berlin. Alexander Verlag
- Kayser, Wolfgang (1976): Das sprachliche Kunstwerk. München. Francke Verlag
- Knapp L. Mark, Judith A. Hall, (2010): Neverbalna komunikacija u ljudskoj interakciji. Naklada slap. Jastrebarsko.
- Kumbier, Dagmar, Schulz von Thun, Friedmann (2009): Interkulturalna komunikacija: metode, modeli, primjeri. Erudita. Zagreb
- Maletzke, Gerhard (1996): Interkulturelle Kommunikation: zur Interaktion zwischen Menschen verschiedener Kulturen. Opladen. Westdeutscher Verlag.
- Molinari, Cezare (1972): Istorija pozorišta. Vuk Karadžić. Beograd.
- Sager, Sven Frederik (1981): Sprache und Beziehung linguistische Untersuchungen zum Zusammenhang von sprachlicher Kommunikation und zwischenmenschlicher Beziehung. Tübingen. Max Niemeyer Verlag.
- Schulz von Thun, Friedmann (2001): Kako međusobno razgovaramo. Erudita. Zagreb

Watzlawick, Paul, H. Beavin, Janet, D. Jackson, Don (2007): Menschliche Kommunikation : Formen, Störungen, Paradoxien. Verlag Hans Huber. Bern.

Zuppa, Vjeran (1995): T & T : Theater & Theorie. Akademija dramske umjetnosti : Centar za dramsku umjetnost. Zagreb

9. 2 Internetquellen

Duden (2002): Das große Wörterbuch der deutschen Sprache

<http://www.duden.de/rechtschreibung/Theater> (Stand, 20.10.2013, 13:00)

Krämer, Gesa, Stephanie *Quappe* (2006): Interkulturelle Kommunikation mit NLP: Einblick in fremde Welten. Uni-Edition. Berlin. <http://www.uni-edition.de/unishop/pdf/1143108245-Kraemer.pdf> (Stand, 13.07.2015, 17:15)

Maurer, Kathrin (2010) Communication and Language in Niklas Luhmann's Systems-Theory aus *Pandaemonium Germanicum*. São Paulo: Universidade de São Paulo/Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1982-88372010000200002&lng=en&tlng=en (Stand, 10.07.2015, 12:20)

Scharloth, Joachim (2009): Theatrale Kommunikation als Interaktionsmodalität. In: Mareike Buss / Stephan Habscheid / Sabine Jautz / Frank Liedtke / Jan Georg Schneider (Hrsg.):

Theatralität des sprachlichen Handelns. Eine Metaphorik zwischen Linguistik und Kulturwissenschaften. Paderborn: Fink. S. 337-356 (Internet):

http://www.scharloth.com/publikationen/Scharloth_2009_performanz.pdf (Stand, 20.06.2015, 10:15)

Stanislawski System, <http://filmlexikon.uni->

[kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=4233](http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=4233) (Stand, 21.10.2013,17:03)

Theater? Was ist das? <http://www.egm-theater.de/story/525> (Stand, 20.10.2013, 14:15)

Verfremdungseffekt, <http://filmlexikon.uni->

[kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1574](http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1574) (Stand, 21.10.2013,16:38)

Zwischen Spiel und Ernstfall: Kommunikationsstile im Drama Peter Handkes, https://ub-madoc.bib.uni-mannheim.de/32376/1/Diss_Berduta.pdf (Stand, 20.06.2015, 15:15)

Anhang

Film:

Mamma mia. USA/Großbritannien 2008. Regie: Lloyd, Phyllida. Drehbuch: Johnson, Catherine. Kamera: Haris, Zambarloukos. Darsteller: Streep, Meryl; Brosnan Pierce; Firth, Colin. Produzent: Goetzman, Gary. Musik: Andersson, Benny; Ulaeus, Björn. Dauer: 109 Min. Format: Dolby, PAL.

Musical:

Mamma mia. Musical. Regie: Barberić, Igor. Drehbuch angepasst ins Kroatische: Bratulić, Dražen. Darsteller: Winter, Vanda; Pintarić, Danijel; Nižetić, Luka; Sabljak Renata; Kedžo, Damir; Elegović, Mila u.a. Ljetna pozornica. 26.06.2015, 21:30 – 23:15.