



universität  
wien

## Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit  
„Yasmina Rezas Theatertexte unter Berücksichtigung der  
Gender-Perspektive von Judith Butler“

Verfasserin

Veronika Krenn

Angestrebter akademischer Grad  
Magistra/Magister der Philosophie (Mag. phil)

Wien, im September/2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt: 317/301  
Studienrichtung lt. Studienblatt: Theater-, Film- und Medienwissenschaft  
Betreuerin/Betreuer: Prof. Hilde Haider

## Inhaltsverzeichnis:

Einleitung .....	1
<b>Gender</b>	
Begriffsbestimmung Gender .....	3
Gender Studies und Theaterwissenschaft .....	4
Verbindung Dramenanalyse und Gender-Studies .....	7
Raum .....	11
Zeit .....	11
Gender Studies und Handlung, Plot, Plotmuster .....	11
Gender und Figuren .....	13
Gender und erzählerische Vermittlung .....	17
Einführung in Judith Butler`s Theorien .....	21
Subjekt bei Butler .....	22
Intelligible Geschlechter .....	23
Materielle Körper .....	25
Performative Akte und Geschlechterkonstitution nach Butler .....	26
Begriffsbestimmung 'Performanz' nach Dagmar von Hoff .....	30
Theaterautorinnen in Frankreich .....	33
Zur Rezeption französischer DramatikerInnen auf deutschen Bühnen .....	35

## Analysekategorien

### **Forschungsfrage 1: Analyse der für die drei Theatertexte von Yasmina Reza *Drei Mal Leben, Ein spanisches Stück* und *Der Gott des Gemetzels* charakteristischen szenischen und dramatischen Mittel**

Kategorie 1.1. Formales .....	37
Kategorie 1.2. Struktur .....	37
Informationsvergabe .....	37
Perspektivenstruktur .....	38
Epische Kommunikationsstrukturen .....	40
Spannungspotential .....	41
Kategorie 1.3. Sprachliche Kommunikation .....	42
Kategorie 1.4. Handlung .....	45
Geschichte und Handlung .....	45
Verknüpfungstechniken .....	47
Komposition .....	48
Kategorie 1.5. Raum- und Zeitstruktur .....	51

### **Forschungsfrage 2: Geschlechterbilder bei den drei Stücken?**

Kategorie 2.1. Konstruktion oder Dekonstruktion von historisch variablen Vorstellungen von „Weiblichkeit“ und „Männlichkeit“? .....	57
Kategorie 2.2. Wie werden gesellschaftliche und geschlechtsspezifische Probleme aufgegriffen und verarbeitet? .....	57
Gender und Handlung .....	57
Gender und Figuren .....	58
Gender und erzählerische Vermittlung .....	59

<b>Forschungsfrage 3: Einbettung der Dramen in der Dramengeschichte und zeitgenössischen Dramenlandschaft</b>	
Traditionelles Drama .....	59
Modernes Drama .....	61
Postdramatisches Theater .....	64
<b>Forschungsfrage 4: Die Geschlechterbilder der Stücke im Vergleich zu Judith Butler`s Theorien zur Performativität des Geschlechts</b>	
Kategorie 4.1. Geschlechterzugehörigkeit kommt durch Wiederholung von Akten zustande, durch eine performative Leistung .....	66
Kategorie 4.2. Geschlechterzugehörigkeit wird durch gesellschaftliche Sanktionen und Tabus erzwungen .....	66
Kategorie 4.3. Die Möglichkeiten sind durch verfügbare historische Konventionen beschränkt, der Körper wird an eine historische Idee angepasst .....	67
Kategorie 4.4. Wie wird die geschlechtliche Differenz konstituiert? .....	68
Kategorie 4.5. Gibt es stillschweigende Dinge, die als substantielle Geschlechterkerne und Identitäten dienen? .....	68
Kategorie 4.6. Wie wird verschleiert, dass die Geschlechterzugehörigkeit konstituiert ist? .....	69
Kategorie 4.7. Gibt es subversive performative Vollzüge der Geschlechterzugehörigkeit bei den Stücken? .....	69
<b>Analyse <i>Drei Mal Leben</i> nach Forschungsfragen</b>	
<b>Forschungsfrage 1: Analyse der für den Text charakteristischen szenischen und dramatischen Mittel</b>	
Kategorie 1.1. Formales .....	71
Kategorie 1.2. Struktur .....	71
Informationsvergabe .....	71
Perspektivenstruktur .....	74
Epische Kommunikationsstrukturen .....	74
Spannungspotential .....	75
Kategorie 1.3. Sprachliche Kommunikation .....	76
Kategorie 1.4. Handlung .....	77
Kategorie 1.5. Raum- und Zeitstruktur .....	78
<b>Forschungsfrage 2: Geschlechterbilder bei <i>Drei Mal Leben</i>?</b>	
Kategorie 2.1. Konstruktion oder Dekonstruktion von historisch variablen Vorstellungen von „Weiblichkeit“ und „Männlichkeit“? .....	78
Kategorie 2.2. Wie werden gesellschaftliche und geschlechtsspezifische Probleme aufgegriffen und verarbeitet? .....	79
Gender und Handlung .....	80
Gender und Figuren .....	81
Gender und erzählerische Vermittlung .....	84
<b>Forschungsfrage 3: Einbettung des Dramas in der Dramengeschichte und zeitgenössischen Dramenlandschaft</b>	
.....	85

#### **Forschungsfrage 4: Die Geschlechterbilder der Stücke im Vergleich zu Judith Butler's Theorien zur Performativität des Geschlechts**

Kategorie 4.1. Geschlechterzugehörigkeit kommt durch Wiederholung von Akten zustande, durch eine performative Leistung .....	86
Kategorie 4.2. Geschlechterzugehörigkeit wird durch gesellschaftliche Sanktionen und Tabus erzwungen .....	86
Kategorie 4.3. Die Möglichkeiten sind durch verfügbare historische Konventionen beschränkt, der Körper wird an eine historische Idee angepasst .....	86
Kategorie 4.4. Wie wird die geschlechtliche Differenz konstituiert? .....	87
Kategorie 4.5. Gibt es stillschweigende Dinge, die als substantielle Geschlechterkerne und Identitäten dienen? .....	87
Kategorie 4.6. Wie wird verschleiert, dass die Geschlechterzugehörigkeit konstituiert ist? .....	87
Kategorie 4.7. Gibt es subversive performative Vollzüge der Geschlechterzugehörigkeit bei dem Stück? .....	87

#### **Analyse *Ein spanisches Stück* nach den Forschungsfragen**

##### **Forschungsfrage 1: Analyse der für den Text charakteristischen szenischen und dramatischen Mittel**

Kategorie 1.1. Formales .....	88
Kategorie 1.2. Struktur .....	88
Perspektivenstruktur .....	88
Epische Kommunikationsstrukturen .....	90
Spannungspotential .....	90
Kategorie 1.3. Sprachliche Kommunikation .....	91
Kategorie 1.4. Handlung .....	91
Präsentation der Geschichte .....	92
Verknüpfungstechniken .....	93
Kategorie 1.5. Raum- und Zeitstruktur .....	94

##### **Forschungsfrage 2: Geschlechterbilder in *Ein spanisches Stück***

Kategorie 2.1. Konstruktion oder Dekonstruktion von historisch variablen Vorstellungen von „Weiblichkeit“ und „Männlichkeit“? .....	96
Kategorie 2.2. Wie werden gesellschaftliche und geschlechtsspezifische Probleme aufgegriffen und verarbeitet? .....	99
Gender und Handlung .....	100
Gender und Figuren .....	102
Gender und erzählerische Vermittlung .....	108

##### **Forschungsfrage 3: Einbettung des Dramas in der Dramengeschichte und zeitgenössischen Dramenlandschaft .....**

111

##### **Forschungsfrage 4: Die Geschlechterbilder des Stücks im Vergleich zu Judith Butler's Theorien zur Performativität des Geschlechts**

Kategorie 4.1. Geschlechterzugehörigkeit kommt durch Wiederholung von Akten zustande, durch eine performative Leistung .....	112
Kategorie 4.2. Geschlechterzugehörigkeit wird durch gesellschaftliche	

Sanktionen und Tabus erzwungen .....	114
Kategorie 4.3. Die Möglichkeiten sind durch verfügbare historische Konventionen beschränkt, der Körper wird an eine historische Idee angepasst .....	114
Kategorie 4.4. Wie wird die geschlechtliche Differenz konstituiert? .....	115
Kategorie 4.5. Gibt es stillschweigende Dinge, die als substantielle Geschlechterkerne und Identitäten dienen? .....	115
Kategorie 4.6. Wie wird verschleiert, dass die Geschlechterzugehörigkeit konstituiert ist? .....	115
Kategorie 4.7. Gibt es subversive performative Vollzüge der Geschlechterzugehörigkeit bei den Stücken? .....	115

### Analyse *Der Gott des Gemetzels* nach den Forschungsfragen

#### **Forschungsfrage 1: Analyse der für den Text charakteristischen Szenischen und dramatischen Mittel**

Kategorie 1.1. Formales .....	116
Kategorie 1.2. Struktur .....	116
Informationsvergabe .....	116
Perspektivenstruktur .....	117
Spannungspotential .....	118
Kategorie 1.3. Sprachliche Kommunikation .....	119
Kategorie 1.4. Handlung .....	119
Kategorie 1.5. Raum- und Zeitstruktur .....	120

#### **Forschungsfrage 2: Geschlechterbilder bei *Der Gott des Gemetzels***

Kategorie 2.1. Konstruktion oder Dekonstruktion von historisch variablen Vorstellungen von „Weiblichkeit“ und „Männlichkeit“? .....	121
Kategorie 2.2. Wie werden gesellschaftliche und geschlechtsspezifische Probleme aufgegriffen und verarbeitet? .....	121
Gender und Handlung .....	122
Gender und Figuren .....	122
Gender und erzählerische Vermittlung .....	125

#### **Forschungsfrage 3: Einbettung des Dramas in der Dramengeschichte und zeitgenössischen Dramenlandschaft**

126

#### **Forschungsfrage 4: Die Geschlechterbilder der Stücke im Vergleich zu Judith Butler's Theorien zur Performativität des Geschlechts**

Kategorie 4.1. Geschlechterzugehörigkeit kommt durch Wiederholung von Akten zustande, durch eine performative Leistung .....	129
Kategorie 4.2. Geschlechterzugehörigkeit wird durch gesellschaftliche Sanktionen und Tabus erzwungen .....	132
Kategorie 4.3. Die Möglichkeiten sind durch verfügbare historische Konventionen beschränkt, der Körper wird an eine historische Idee angepasst .....	133
Kategorie 4.4. Wie wird die geschlechtliche Differenz konstituiert? .....	133
Kategorie 4.5. Gibt es stillschweigende Dinge, die als substantielle Geschlechterkerne und Identitäten dienen? .....	133
Kategorie 4.6. Wie wird verschleiert, dass die Geschlechterzugehörigkeit	

konstituiert ist? .....	133
Kategorie 4.7. Gibt es subversive performative Vollzüge der Geschlechter- zugehörigkeit? .....	134
<b>Zusammenfassung der Auswertungen der drei Stücke</b>	
<b>Forschungsfrage 1: Analyse der Theatertexte <i>Drei Mal Leben, Ein spanisches Stück</i> und <i>Der Gott des Gemetzels</i>, nach charakteristischen szenischen und dramatischen Mittel</b>	
Kategorie 1.1. Formales .....	135
Kategorie 1.2. Struktur .....	135
Informationsvergabe .....	135
Perspektivenstruktur .....	137
Spannungspotential .....	138
Kategorie 1.3. Sprachliche Kommunikation .....	139
Kategorie 1.4. Handlung .....	139
Verknüpfungstechniken .....	141
Geschlossene oder offene Form des Dramas .....	142
Kategorie 1.5. Raum- und Zeitstruktur .....	143
<b>Forschungsfrage 2: Geschlechterbilder bei den drei Stücken?</b>	
Kategorie 2.1. Konstruktion oder Dekonstruktion von historisch variablen Vorstellungen von „Weiblichkeit“ und „Männlichkeit“? .....	145
Kategorie 2.2. Wie werden gesellschaftliche und geschlechtsspezifische Probleme aufgegriffen und verarbeitet? .....	145
Gender und Handlung .....	146
Gender und Figuren .....	148
Gender und erzählerische Vermittlung .....	152
<b>Forschungsfrage 3: Einbettung der Dramen in der Dramengeschichte und zeitgenössischen Dramenlandschaft .....</b>	
<b>Forschungsfrage 4: Die Geschlechterbilder der Stücke im Vergleich zu Judith Butler's Theorien zur Performativität des Geschlechts</b>	
Kategorie 4.1. Geschlechterzugehörigkeit kommt durch Wiederholung von Akten zustande, durch eine performative Leistung .....	157
Kategorie 4.2. Geschlechterzugehörigkeit wird durch gesellschaftliche Sanktionen und Tabus erzwungen .....	158
Kategorie 4.3. Die Möglichkeiten sind durch verfügbare historische Konventionen beschränkt, der Körper wird an eine historische Idee angepasst .....	159
Kategorie 4.4. Wie wird die geschlechtliche Differenz konstituiert? .....	159
Kategorie 4.5. Gibt es stillschweigende Dinge, die als substantielle Geschlechterkerne und Identitäten dienen? .....	160
Kategorie 4.6. Wie wird verschleiert, dass die Geschlechterzugehörigkeit konstituiert ist? .....	161
Kategorie 4.7. Gibt es subversive performative Vollzüge der Geschlechter- zugehörigkeit bei den Stücken? .....	161
<b>Ergebnisse und Epilog .....</b>	<b>162</b>

## Einleitung:

Lange Zeit waren Frauen Objekte in der Kunst, sie dienten als Modelle oder am Theater als ausführende Organe, die von männlichen Autoren und männlichen Regisseuren inszeniert wurden. Heute ändert sich das, Frauen drängen in viele Bereiche vor, die ihnen lange Zeit verschlossen waren.

„Jede bisherige Theorie des Subjekts hat dem ‚Männlichen‘ entsprochen. [...] Die schweigende Ergebenheit des (der) einen garantiert die Selbst-Gefälligkeit, die Autonomie des anderen, solange keine Notwendigkeit besteht, diese Stummheit als Symptom – einer historischen Verdrängung – zu prüfen. Wenn nun aber das ‚Objekt‘ zu sprechen anfänge? Und zu sehen etc.? Bedeutete das nicht eine Zersetzung des ‚Subjekts‘?“<sup>1</sup>

Dieses Zitat drückt sehr gut aus, was mein Interesse geleitet hat, ich habe eine Frau, eine Autorin ausgewählt die höchst erfolgreich ist als Theaterautorin, sie gilt als die meistgespielte Autorin der heutigen Zeit. Sie hat also zu sprechen begonnen. Ihre Texte stehen aber nicht im feministischen Kontext, eher könnte man sie als populäre Stücke bezeichnen. Sie spricht in einem Interview davon, dass sie erst allmählich anfängt, auch mehr über Frauen zu schreiben:

SZ: Sie sagten einmal, Ihre Kreativität sei maskulin: „Ich schreibe als Mann.“ Auch Ihre Hauptfiguren sind seltsamerweise fast ausschließlich Männer.

Reza: Das ändert sich allmählich. Aber bisher fühlte ich mich wohler, wenn ich mich hinter männlichen Charakteren verstecken konnte, das stimmt. Es ist eine Schutzmaßnahme und gibt mir beim Schreiben mehr Freiheit. Einen Mann kann ich alles sagen lassen, ohne mich dabei selber zu erkennen zu geben.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Irigaray, Luce: Die Opposition der weiblichen Analytiker gegen die Freud'sche Optik. In: Dies.: Das Geschlecht das nicht eins ist. Berlin 1979, S 48-58

<sup>2</sup> Dössel, Christine: „Ich wäre lieber tot als eine moralische Instanz“ Yasmina Reza über Kunst und Kontrolle, Lockruf aus Hollywood und ihr neues Stück „Im Schlitten Arthur Schopenhauers“, Süddeutsche Zeitung 28.08.06

Sie gibt sich also als Frau zu erkennen, die eine Maske des Männlichen braucht, um als Autorin auszudrücken, was sie ausdrücken möchte. Es scheint dazu aber auch eine Parallele in ihrem Leben zu geben, denn in einem Interview mit Palm sagt sie:

„(...) in die Haut eines Mannes zu schlüpfen ist riskant und abenteuerlich. Ich werde nie ein Mann sein, aber das Schreiben erlaubt mir, andere Leben zu leben.“<sup>3</sup>

Diese Aussagen führten mich zu Judith Butler und ihrer Theorie von der Performativität des Geschlechts, die (sehr verkürzt von mir dargestellt) davon ausgeht, dass es keine essentiellen männlichen oder weiblichen Geschlechterkerne gibt, sondern dass „Geschlecht“ erst im täglichen Vollzug hergestellt wird. Eine Frau, die glaubt sie denkt wie ein Mann, diese „männlichen“ Impulse aber im Leben nicht zulässt und nur in der Kunst, der Literatur, dazu steht kann. Sie behauptet, im Leben sehr weiblich zu sein, aber ihr schriftstellerisches Geschlecht stimme nicht mit dem biologischen überein. Sie spezifiziert „biologisch“ aber dann mit [das Geschlecht, Anm. der Verfasserin] „das man im Leben entwickelt“.

„ich glaube, dass ich nicht als Frau schreibe. Ich schreibe als Mann. Ich glaube, dass es ein Geschlecht des Schriftstellers gibt, das nicht notwendig mit seinem biologischen Geschlecht übereinstimmt. Das nicht mit dem Geschlecht übereinstimmt, das man im Leben entwickelt. Ich glaube, dass ich im Leben sehr weiblich bin. Aber nicht beim Schreiben. Mein Schreiben hat etwas Männliches an sich, gehört gewissermaßen der Gattung des Männlichen an. Die großen Mythen sind männlich. Als ich ein Teenager war und enorm viel las (...) waren die großen Helden der Einsamkeit für mich Männer. (...) Und das Erbe dieser Männer (...) hat sich auf die Figuren in meiner Literatur ausgewirkt.“<sup>4</sup>

Reza führt also ihren „männlichen Schreibstil“ auf die männlichen Vorbilder ihrer Jugendlektüren zurück. In obigem Zitat meint Reza aber, dass sie langsam beginnt, mehr über Frauen zu schreiben. Ich habe mir ihre letzten drei Theaterstücke: *Drei Mal Leben*, *Ein spanisches Stück* und *Der Gott des Gemetzels*, zur Analyse herangezogen, um diese zuerst auf formale, strukturelle, sprachliche, inhaltliche Besonderheiten zu

---

<sup>3</sup> Palm, Reinhard „Die Optimisten sind tödlich. Yasmina Reza im Gespräch mit Reinhard Palm“, In: *Spectaculum* 62, Suhrkamp Frankfurt/Main 1996, S 272

<sup>4</sup> Reza, Yasmina: „Das Lachen als Maske des Abgründigen“ Gespräche mit Ulrike Schimpf, Libelle Verlag 2004, S 15f

überprüfen und die charakteristischen szenischen dramatischen Mittel herauszufiltern und die Stücke in der Dramengeschichte zu positionieren. Ein zweiter wichtiger Punkt meiner Analyse sind die Geschlechterbilder in ihren Stücken herauszuarbeiten. Wie greift Reza gesellschaftliche und geschlechtsspezifische Probleme auf und verarbeitet sie? Wie geht sie mit Vorstellungen von „Weiblichkeit“ und „Männlichkeit“ in ihren Texten um? Das möchte ich in Vergleich zu Judith Butlers Theorien in dem Text *Performative Akte und Geschlechterkonstitution, Phänomenologie und feministische Theorie*<sup>5</sup> setzen, um herauszufinden welche Geschlechterbilder von einer populären Autorin, die von der Kritik immer wieder auch als Boulevardautorin bezeichnet wird, eigentlich transportiert werden.

Als theoretische Grundlagen habe ich zuerst Texte herangezogen, die eine Verknüpfung zwischen Gender Studies und Theaterwissenschaft anstreben und habe mir dann Input aus Gender Studies in den Literaturwissenschaften und aus der Dramentheorie geholt, um dann auch einen Abriss von Judith Butlers theoretischem Werdegang und ihre Einbettung in die Gender Studies zu geben. Ein kurzer Abriss der Situation von Frauen und Autorinnen im französischen Theater und zu der Rezeption französischer DramatikerInnen auf deutschen Bühnen, soll ein wenig Einblick in Hintergründe geben.

## **Gender**

### **Begriffsbestimmung Gender**

Renate Hof schreibt, dass dem biologischen Geschlecht (sex) das Geschlecht im Sinne von Gattung (gender) gegenübergestellt wurde und durch diese Trennung die Aufmerksamkeit auf die soziale Konstruktion von Sexualität gelenkt werden sollte. Diese erste, noch sehr vage Definition von Gender sollte dazu beitragen, „nicht die Differenz als solche, sondern die Schlussfolgerungen, die häufig aus den als ‚natürlich‘ vorausgesetzten und unterschiedlichen Eigenschaften von Männern und Frauen abgeleitet wurden, in Frage zu stellen. Sie sollte zugleich das Bewusstsein dafür wecken, dass die Begriffe

---

<sup>5</sup> Butler, Judith „Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie“ In: Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften, Hrsg. Uwe Wirth, Suhrkamp, Frankfurt/M 2002

‘Männlichkeit’ und ‘Weiblichkeit’ eine kulturell bedingte Vielfalt von Bedeutungsmöglichkeiten aufweisen“<sup>6</sup>

Dann schreibt sie weiter über eine Begriffbestimmung ‘Gender’, „dass trotz der intensiven Beschäftigung mit diesem Begriff bisher keine Übereinstimmung darüber erzielt werden konnte, was damit eigentlich gemeint ist. Denn der von der feministischen Wissenschaft zunächst vorgeschlagene Rekurs auf die authority of experience bleibt bislang ebenso vage wie der Versuch, gender als soziale gegenüber einer biologisch bestimmten Auffassung von Sexualität zu definieren.“<sup>7</sup>

### **Gender Studies und Theaterwissenschaft**

Röttger spricht in ihrem Text “Zwischen Repräsentation und Performanz: Gender in Theater und Theaterwissenschaft“<sup>8</sup> davon, dass Theatralität als Wahrnehmungsdispositiv dienen kann, als eine Aufmerksamkeitsschwelle die Übergänge zwischen dem kennzeichnet, was in einer spezifischen gesellschaftlichen oder historischen Konstellation sichtbar gemacht wird oder verborgen bleibt, also wahrgenommen wird oder nicht. Es kann als eine Bezugsgröße dienen, die daran appelliert eine Wahrnehmungsperspektive zur Welt einzunehmen, ob gesellschaftliches Verhalten inszeniert ist. So wird Theatralität zum diskursiven Element.

In Kunst und Wirklichkeit ist man zuerst noch von einem dichotomen Denken ausgegangen, ebenso was die Geschlechter betrifft von „Männlich“ oder „Weiblich“. Im 20. Jahrhundert löst sich dann eine klare Unterscheidung von Wirklichkeit und Kunst im Theater auf, ebenso auch in politischen und feministischen Diskursen. Materielle Realitäten geraten in den Hintergrund, Repräsentationstheorien werden entwickelt. In den feministischen Theorien findet eine „zeichentheoretische Wende“ statt, d.h. es „werden jetzt die sprachlich-diskursiven Formen und Verfahren studiert, in welchen Geschle-

---

<sup>6</sup> Hof, Renate „Die Grammatik der Geschlechter. Gender als Analysekategorie der Literaturwissenschaft“ Campus Verlag, Frankfurt/Main 1995, S 12f

<sup>7</sup> Hof, Renate „Die Grammatik der Geschlechter. Gender als Analysekategorie der Literaturwissenschaft“ Campus Verlag, Frankfurt/Main 1995, S 15f

<sup>8</sup> siehe Röttger, Kati „Zwischen Repräsentation und Performanz: Gender in Theater und Theaterwissenschaft, In: Hadumod Bußmann/Renate Hof (Hg.) „Genus. Geschlechterforschung / Gender Studies in den Kultur- und Sozialwissenschaften“, Kröner Verlag, Stuttgart 2005

chterdifferenz und –beziehungen konstruiert, repräsentiert und praktiziert werden.“<sup>9</sup>

Also poststrukturalistische Diskurse gehen davon aus, dass hinter den Konstruktionen keine Realität existiert während essentialistische Diskurse von einer dahinterliegenden Realität ausgehen. Pewny findet es sinnvoll, beide zu verbinden: „Theater bringt genau die Uneindeutigkeit von Realität und Kunst, Sein und Schein, Ernst und Spiel zum Klängen, die eben dazu dienen kann, als dichotom verhandelte Problematiken zu verknüpfen. Weiblichkeit wird so als Trägerin von Uneindeutigkeit oder auch – um dichotome Denkbilder zu verlassen – als Trägerin von Performativität konstruiert.“<sup>10</sup>

Pewny schreibt in ihrem Text: „Ihre Welt bedeuten: Feminismus – Theater – Repräsentation“<sup>11</sup>, dass Bedeutung über Repräsentation geschaffen wird und dass die Bedeutungen in Beziehung zueinander zu betrachten sind. Die Vorführung von Frauen oder Männern auf der Bühne kann traditionelle Zuschreibungen verstärken oder unterlaufen, sofern die Differenz SchauspielerIn/Figur zum Oszillieren gebracht wird. Der Terminus Schauspiel ist jedenfalls ein Rückgriff auf eine Differenzierung von Realität und ihrem Abbild. Materialität und Repräsentation fallen innerhalb des theatralen Ereignisses in eins, da es körperliche Präsenz gibt. „Die Bedeutung, die Theater als Repräsentationssystem produziert, ist das scheinbare Ineinanderfallen von Innen und Außen, von Selbst und Maskerade, von Ernst und Spiel.“ Diese Uneindeutigkeit von Selbst und Maskerade wird auch weiblicher Identität zugeschrieben. Eine Annäherung an ein Ideal von Weiblichkeit ist aber aufgrund von widersprüchlichen Anforderungen nicht möglich. „So wie die Bühne der Rahmen ist, der gefüllt wird mit Realitätsabbildungen und Entfremdungen, so geben Frauen den Rahmen ab, der sich mimetisch verhält zu Männlichkeit einerseits und Weiblichkeit andererseits.“ Zeigt man die Mechanismen von Bedeutungsproduktion auf, werden sie de-naturalisiert und als veränderbar decouviert. Es stellt sich die Frage, in welchem Verhältnis Repräsentationen weiblicher Identität zum Subjektstatus stehen: Eröffnen sie Identifikationsmöglichkeiten als Frauen und Subjekte? Es geht ihr darum, die traditionelle Geschichte weiblicher Identitätsbildung zu erkennen und andere Repräsentationen zu ermöglichen. Wichtig ist ihr auch, die Unterschiede

---

<sup>9</sup> Becker-Schmidt, Regina und Knapp, Gudrun-Axeli, „Feministische Theorien zur Einführung“, Junius Verlag, Hamburg 2000, S 72

<sup>10</sup> Pewny Katharina, „Performative Gesten – Theaterwissenschaft und Gender Studies verschränken“, In: Bidwell-Steiner, Marlen/Wozonig, Karin S.(Hg.), „Die Kategorie Geschlecht im Streit der Disziplinen“, Gendered Subjects Band 1, StudienVerlag, Wien 2005, S 261

<sup>11</sup> siehe Pewny, Katharina: „Ihre Welt bedeuten: Feminismus – Theater – Repräsentation“, Helmer Verlag, Königstein/Taunus 2002, S 80ff

und Ähnlichkeiten zwischen Frauen zu theoretisieren, durch welche gesellschaftlichen Strukturen sie bedingt sind und was sie bedeuten. Pewny schreibt, dass Theater als Repräsentationssystem über beide Dimensionen von Mimesis funktioniert: Es ahmt nach und erzeugt durch die Nachahmung Neues (Anm.: Nachahmung als verkürzte Übersetzung von Mimesis).<sup>12</sup>

Für Pewny werden Weiblichkeit und Männlichkeit immer aufs Neue hergestellt in den Stücken, sie existieren nicht per se sondern werden repräsentiert. Für sie lauten die Fragen an den Text also nicht: Was ist weiblich? Oder wie sind Frauen? Sondern: Welche Positionen nehmen Frauen ein in Bezug zu den signifikanten Inhalten? .. in dramaturgischer Hinsicht? .. zueinander ein? Damit Weiblichkeit nicht letztgültig definiert wird, sondern mehr um Differenzen zwischen Weiblichkeitsrepräsentationen aufzusuchen. Die Frage ist auch, was thematisiert wird und ob den Texten ablesbar ist, dass sie sich um andere Frauenbilder bemühen.

Pewny legt Wert auf Betrachtungsweisen, die Opfer-Täter-Dichotomien überschreiten, ohne dabei asymmetrische Machtverhältnisse der Geschlechter auszublenden. Sie versucht Dimensionen weiblicher Gestaltungsmacht in den Blick zu rücken, indem sie sowohl zeigt, wie Frauen zur Etablierung und Aufrechterhaltung, aber auch zur Durchkreuzung destruktiver Verhältnisse beitragen. „Wenn im Reden über die Unterdrückung der Frauen die Frauen noch einmal durch die Art und Weise der Beschreibung zum Objekt gemacht werden, wird eine zentrale Struktur der Unterdrückung festgeschrieben, nämlich die Trennung in Subjekt und Objekt. [...] Damit sind wir bei einem Problem, das auch wesentlich dem Opfer-Täter-Dilemma zugrunde liegt. [...] Frauen sind nicht aufgrund ihrer Geschlechtszugehörigkeit als Opfer und damit als unschuldig und untätig anzusehen. Das Festhalten am Opfer-Täter-Schema und die Aufrichtung patriarchaler Feindbilder bieten Schutz vor der Angst vor Autonomie, Subjektwerdung und Übernahme von Verantwortung. Ein entidealisierter Umgang mit weiblicher Geschichte, der auch negative Erfahrungen zulässt, könnte einen Prüfstein für eine substantielle und realitätsbezogene weibliche Identität bilden.“<sup>13</sup> Zwei Fragen sind geeignet, die Opfer-Täter-Dichotomie zu öffnen: die der weiblichen Mittäterschaft und die Frage nach

---

<sup>12</sup> Pewny, Katharina: „Ihre Welt bedeuten: Feminismus – Theater – Repräsentation“, Helmer Verlag, Königstein/Taunus 2002, S 94

<sup>13</sup> Paul-Horn, Ina: Faszination Nationalsozialismus? Zu einer politischen Theorie des Geschlechterverhältnisses. Pfaffenweiler 1993, S 19 und S 144. In: Pewny, Katharina: „Ihre Welt bedeuten: Feminismus – Theater – Repräsentation“, Helmer Verlag, Königstein/Taunus 2002, S 94

Handlungsspielräumen. So zum Beispiel in welcher Weise die Frauen Gewaltverhältnisse mittragen und wie sie mit ihrer Macht zur Weltgestaltung umgehen? Auf welche Weise nehmen Frauen ihre Verantwortung für sich selbst wahr? In welches Verhältnis zu Mittäterschaft und Selbstverantwortung wird Weiblichkeit in den Dramen gestellt? Welche Handlungsspielräume bedeuten Weiblichkeit? Wie man Mittäterschaft definieren kann definiert Rohr folgendermaßen: „Mittäterschaft meint ein gesellschaftliches Verhältnis, in welchem die Frau mit dem Täter mitagiert: als Mitläuferin und Mitwisserin, als Komplizin und Kollaborateurin, als Bejaherin und Nicht-Verhindernde, als seine Kraftquelle und sein emotionaler Halt. Weibliche Mittäterschaft vollzieht sich, indem die Frau lernt, bei Unrecht wegzusehen, zuzusehen oder dies zu dulden, indem sie den Täter direkt oder indirekt unterstützt, seine Taten billigt, indem sie sich darauf einlässt zu schweigen [...]“<sup>14</sup> Zur Stückanalyse stellen sich hieraus für Pewny folgende Fragen: Erscheinen Frauen im allgemeinen als Mittäterinnen? Ist die Dynamik der Machtdelegation, und somit Verantwortungsaufgabe, von Frauen an Männer wahrnehmbar? Ist die Verdeckung töchter-mütterlicher Beziehung durch männliche Instanzen wahrnehmbar? Wie erscheint weibliche Gestaltungsmacht und in Bezug zu welchen politischen Gegebenheiten und in welchen Kontexten?

### **Verbindung Dramenanalyse – Gender-Studies**

Ich habe mir die Frage gestellt, wie man eine Verbindung von Dramenanalyse und Gender Studies zur Analyse und Interpretation von zeitgenössischen Theatertexten aus Sicht der Geschlechterforschung herstellen kann. Nünning schreibt, „dass zwischen dem Erzählen von Geschichten und Geschlechterkonstruktion ein enger Zusammenhang besteht, weil Erzählungen nicht nur Vorstellungen von `Weiblichkeit` und `Männlichkeit` repräsentieren und inszenieren, sondern auch selbst aktiv hervorbringen.“<sup>15</sup> Sie bezieht sich auf die Erzähltextanalyse, jedoch das gilt auch für die am Theater erzählten Geschichten. Es werden nie geschlechtslose Charaktere dargestellt, sondern immer männliche oder weibliche. Es interessiert mich, welches Geschlechterbild von einer höchst

---

<sup>14</sup> Rohr, Barbara: Die allmähliche Schärfung des weiblichen Blicks. Eine Bildungsgeschichte zwischen Faschismus und Frauenbewegung. Berlin 1992, S 271

<sup>15</sup> Nünning, Vera; Ansgar Nünning: Erzähltextanalyse und Gender Studies, Metzler Verlag, Stuttgart 2004, S 1

erfolgreichen zeitgenössischen Autorin gezeichnet wird, daher habe ich der Kategorie 'Geschlecht' eine gesonderte Aufmerksamkeit geschenkt.

Ich werde mich mit der inhaltlichen Darstellungen der Figuren, ihrer Entwicklung und ihren eventuellen Identitätsproblemen, mit der Gestaltung von Geschlechterbildern, sexistischen Tendenzen in der Figurendarstellung beschäftigen. Aber auch die Verfahren der Darstellung, mit denen Geschlechtsstereotypen konstruiert oder dekonstruiert werden können, sind in diesem Zusammenhang relevant. Nünning schreibt hierzu: „Um feministisch relevante Aspekte in den Blick zu bekommen, ist auf Seiten der Erzähltheorie eine Historisierung und Kontextualisierung der Problemstellungen und Kategorien erforderlich: Statt Erzählformen nur theoretisch zu differenzieren und systematische Modelle zu entwickeln, sind die in Texten identifizierten Darstellungsverfahren auch im Hinblick auf ihren Wandel und ihre historisch variablen Beziehungen zu den jeweiligen Kontexten zu untersuchen. Im Gegenzug bedarf es auf Seiten der feministischen Literaturwissenschaft und der Gender Studies eine stärkere Einbeziehung der Formen des Erzählens: Sie müssen literarischen Darstellungsverfahren mehr Beachtung schenken, als sie es bisher meist getan haben.“<sup>16</sup> Der Sinn ist zu zeigen, dass es keine überzeitlichen Idealtypen der Darstellungsformen gibt, sondern diese ein Ausdrucksmittel kulturspezifischer Sinnstrukturen sind.

Wie und welche sozialen, ökonomischen oder politischen Probleme unserer Zeit verarbeitet Reza in Form von Themenselektionen und Darstellungsverfahren? Ich gehe davon aus, dass die Darstellungen möglicherweise auch Indikatoren weiblicher Wirklichkeitserfahrung der Autorin sein können. Warhol (1989) und Lanser (1992) fassen literarische Texte als Produkte ihres Entstehungskontextes auf und gehen der Frage nach, wie Romane gesellschaftliche und geschlechtsspezifische Probleme sowie das soziokulturelle Wissen der jeweiligen Epoche aufgreifen und mit literaturspezifischen Gestaltungsmitteln kommentierend sowie interpretierend verarbeiten.<sup>17</sup> Folgende Zitate von Yasmina Reza deuten schon auf einen Zusammenhang hin: „Ich denke, dass meine Entwicklung in Richtung auf eine immer weiter gehende Enthüllung geht, und dass es insofern ganz natürlich ist, wenn Frauen in meinen Werken jetzt eine größere

---

<sup>16</sup> Nünning, Vera; Nünning, Ansgar: Erzähltextanalyse und Gender Studies, Sammlung Metzler Band 344, Stuttgart 2004, S 10

<sup>17</sup> siehe Nünning, Vera; Nünning, Ansgar: Erzähltextanalyse und Gender Studies, Sammlung Metzler Band 344, Stuttgart 2004, S 25

Bedeutung haben als früher. Und in Zukunft werden sie , denke ich, noch wichtiger werden, auch in meinem epischen Werk. Ich habe immer betont, dass meine männlichen Figuren Masken sind, dass ich auf diese Weise vorankomme – eben maskiert: Unter Masken entwickle ich mich, und nach und nach demaskiere ich mich.“<sup>18</sup> Es ist bedeutsam, dass Reza eine männliche Maske brauchte um auszudrücken, was sie als Frau ausdrücken wollte. Die Helden ihrer Jugendlektüren waren Männer, doch nach und nach schafft sie es, sich von den männlichen Vorbildern abzunabeln: „Ja man löst sich von seinen großen Vorbildern, man wird Schritt für Schritt immer mehr man selber, man fürchtet immer weniger, sich zu exponieren. Über sich selbst zu sprechen, also über mich als Frau, das fiel mir offensichtlich früher sehr schwer, keine Frage.“<sup>19</sup>

Nünning schreibt, dass Darstellungsverfahren als Bedeutungsträger fungieren, Erzählformen selbst eine Art von Ideologie sind und Werte und Normen zum Ausdruck bringen. „Inhalt und Form, Ethik und Ästhetik erweisen sich als aufs engste verknüpft: Gesellschafts- und sozialpolitische oder ethische Fragen schlagen sich nämlich nicht nur in den erzählten Inhalten und Themen nieder, sondern auch und gerade in der Art und Weise, wie diese literarisch dargestellt werden, in Fragen der Repräsentation also (...).“<sup>20</sup> Die Fragen lauten: Was wird erzählt? Wie wird die Geschichte vermittelt? Ein und dieselbe Geschichte kann im Hinblick auf Auswahl, Betonung einzelner Ereignisse, sprachliche Gestaltung sowie Wahl der Perspektive und Erzählmuster ganz unterschiedlich erzählt werden. ‘Story’ meint die Abfolge der erzählten Ereignisse nach ihrem zeitlichen Ablauf, ‘discourse’ bezieht sich auf die Gestaltung der Geschichte, die erzählerische Vermittlung. Hier fragt man danach, aus wessen Sicht die dargestellte Welt geschildert wird.

Durch die ‘performative’ Wende in den Gender Studies wurde das Interesse verlagert zu Fragen nach der **narrativen Konstruktion von Geschlechtsidentitäten, der performativen Qualität des Erzählens** und der **Performativität von Geschlecht** (siehe Kapitel ‘Einführung in Judith Butlers Theorien’ und ‘Performative Akte und Geschlechterkonstitution’). Es geht nicht mehr nur um „Frauenbilder“ sondern um Konstruk-

---

<sup>18</sup> Reza, Yasmina: „Das Lachen als Maske des Abgründigen“ Gespräche mit Ulrike Schrimpf, Libelle Verlag 2004, S 65

<sup>19</sup> Reza, Yasmina: „Das Lachen als Maske des Abgründigen“ Gespräche mit Ulrike Schrimpf, Libelle Verlag 2004, S 65

<sup>20</sup> Nünning, Vera; Nünning, Ansgar: Erzähltextanalyse und Gender Studies, Sammlung Metzler Band 344, Stuttgart 2004, S 10

tionen und Dekonstruktionen von historisch variablen Vorstellungen von „Weiblichkeit“ und „Männlichkeit“ sowie um die Wechselwirkung von Geschlechterkonstruktionen. Autonome Subjektpositionen werden infragegestellt und auch essentialistische Konzepte von Weiblichkeit und Männlichkeit. Auch der Rezeptionsprozess und die Beziehung zwischen Texten und ihren kulturellen Kontexten wird ins Interesse gerückt. Die erste Phase der feministischen Narratologie war noch ganz auf literarische Erzähltexte konzentriert, in zunehmendem Maße werden nun aber auch Erscheinungsformen in anderen Gattungen und Medien berücksichtigt. Die wichtigsten Entwicklungen sind: Operationalisierung, Kontextualisierung, Historisierung, Sinnorientierung und Funktionspotenzial.

Ich habe mich in meiner Arbeit auf die Theatertexte von Yasmina Reza konzentriert und mich nicht auch noch mit den Inszenierungen auseinandergesetzt, da mich mehr als die szenische Umsetzung die textlichen Verfahren einer weiblichen Autorin und deren Weiblichkeits- bzw. Männlichkeitsentwürfe interessieren.

Es stellt sich dann auch die Frage, ob ein männlicher oder weiblicher Blickwinkel evoziert oder privilegiert wird? Das bezieht sich auf die Konzepte des „male gaze (männlicher Blick)“, das von Laura Mulvey in ihrem Artikel *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975) geprägt wurde, und das auf der Annahme basiert, dass bestimmte filmische Blickwinkel männliche Betrachter – Figuren ebenso wie Zuschauer – privilegieren, indem sie weibliche Figuren zum Objekt des männlichen Blicks machen: „Traditionally, the woman displayed has functioned on two levels: as erotic object for the characters within the screen story, and as erotic object for the spectator within the auditorium, with a shifting tension between the looks on either side of the screen. For instance, the device of the show-girl allows the two looks to be unified technically without any apparent break in the diegesis. A woman performs within the narrative; the gaze of the spectator and that of the male characters in the film are neatly combined without breaking narrative verisimilitude.“<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> Mulvey, Laura 1975 in: Nünning, Vera; Nünning, Ansgar: Erzähltextanalyse und Gender Studies, Sammlung Metzler Band 344, Stuttgart 2004, S 36f

## Raum

Räumlichkeit ist Semantisierungen unterworfen und kann auf soziale Realität verweisen. Es wird auch sprachlich darauf Bezug genommen, Raum ist durch soziale Normen und subjektive Wahrnehmung geprägt und geschlechterspezifisch konnotiert.<sup>22</sup>

## Zeit

Was die Zeitdarstellung betrifft gibt es nach Nünning<sup>23</sup> einen Zusammenhang zwischen Identität und Zeit. An der Identitätskonstruktion sind alle Zeitebenen beteiligt: die Gegenwart als Konstruktionsplattform, die Zukunft, in die hinein sich mögliche Identitätsprojekte erstrecken und die erinnerte Vergangenheit, die Basis für die jeweils aktuelle Version der Lebenserzählung bietet. Identitätsformation impliziert die Kategorie Geschlecht. Die Zuweisung eines Individuums zu einer Geschlechtsklasse erfolgt schon mit der Geburt. Die zunächst von körperlichen Merkmalen vorgenommene Kategorisierung (sex) wird durch Sozialisationsmechanismen (gender) weiter ausgebaut und gefestigt. Judith Butler meint, Subjektconstitution vollzieht sich auf Grundlage der Geschlechterdifferenzierung und Geschlecht wird damit zum Bestandteil des Subjekts. „Subjected to gender, but subjectivated by gender, the 'I' neither precedes nor follows the process of this gendering, but emerges only within and as the matrix of gender relations themselves.“<sup>24</sup>

## Gender Studies und Handlung, Plot, Potmuster<sup>25</sup>

Aus Sicht der Gender Forschung sind besonders folgende Plotaspekte von Interesse.<sup>26</sup>

- die pragmatische Bedeutung von Plot als referenzialisierbares, d.h. auf lebensweltliche Gegebenheiten beziehbares und transliterarisches Konzept,
- die wechselseitige Abhängigkeit von Plot bzw. story-line und Geschlechtszugehörigkeit der handelnden Figur,

---

<sup>22</sup> siehe Würzbach, Natascha in: Nünning, Vera; Nünning, Ansgar (Hrsg.): Erzähltextanalyse und Gender Studies, Sammlung Metzler Band 344, Stuttgart 2004, S 49

<sup>23</sup> siehe Kilian, Eveline in: Nünning, Vera; Nünning, Ansgar (Hrsg.): Erzähltextanalyse und Gender Studies, Sammlung Metzler Band 344, Stuttgart 2004, S 78

<sup>24</sup> Butler, Judith 1993 in Nünning, Vera; Nünning, Ansgar (Hrsg.): Erzähltextanalyse und Gender Studies, Sammlung Metzler Band 344, Stuttgart 2004, S 79

<sup>25</sup> siehe Gutenberg, Andrea in: Nünning, Vera; Nünning, Ansgar (Hrsg.): Erzähltextanalyse und Gender Studies, Sammlung Metzler Band 344, Stuttgart 2004, S 98ff

<sup>26</sup> siehe Gutenberg, Andrea in: Nünning, Vera; Nünning, Ansgar (Hrsg.): Erzähltextanalyse und Gender Studies, Sammlung Metzler Band 344, Stuttgart 2004, S 99

- die Semantik und Historizität von Schlussgebungen und typischen Verlaufsprinzipien sowie
- die Rezeptionswirkung von virtuell gebliebenen Handlungen und Ereignissen, die die logische Komplexität eines Textes steigern.

Es gibt zwei Ebenen: die des *Dargestellten (story)* (das wäre die lineare Ereignisfolge) und die der *Darstellung (plot)*. Aus feministischer Perspektive steht nach Nünning die Beschäftigung mit dem „Was“, mit der Semantik der story-Ebene und ihren geschlechtlich codierten Handlungsrollen im Mittelpunkt.

Fiktionale Plotbildung ist als ein Prozess von Hierarchisierung und Selektion zu sehen und fiktionale Plotmuster vermitteln nicht nur geschlechtsspezifische Handlungsmuster, sondern prägen auch Konzeptionen von Geschlechtsidentität mit.

Bei Untersuchungen zu *weiblichem Heldentum* in der Literatur wurde unterschieden zwischen einer passiven und fremdbestimmten Heldin (heroine) und einem aktiven, selbstbestimmten Typus (female hero). Hier entscheiden die Wahl- und Entscheidungsmöglichkeiten der Figur. Entscheidungsoptionen implizieren eine gegenseitige Durchdringung von äußerer und innerer Handlung. Die Berücksichtigung inneren Handelns stellt gegenüber der klassisch-narratologischen Plotforschung, die das Augenmerk vor allem auf die äußere Handlung richtet, eine wesentliche Neuerung der gender-orientierten Narratologie dar.<sup>27</sup>

Die gender-orientierte Literaturkritik versucht Ausschließungsmechanismen aufzuspüren und auf ihre Bedeutung hinzuweisen. Zum Beispiel die Abwesenheit bestimmter Frauenfiguren wie der Mutter.

Nach Gutenberg ist auch die Anordnung und Kombination der verschiedenen Handlungselemente von Bedeutung. Ereignisse und Handlungsstränge sind jeweils in spezifischer Weise konfiguriert. Die Kohärenzbildung kann dominant durch zeitliche, räumliche, biografische und thematische Relationen, Kausalitäts- bzw. Bedingungsrelationen und/oder Motivationsrelationen zwischen diesen Elementen erfolgen.

---

<sup>27</sup> Gutenberg, Andrea in: Nünning, Vera; Nünning, Ansgar (Hrsg.): *Erzähltextanalyse und Gender Studies*, Sammlung Metzler Band 344, Stuttgart 2004, S 101

Wichtig für jede gender-spezifisch motivierte Plottypologie ist die Einbindung in Familienstrukturen einer kulturell und historisch variablen symbolischen Ordnung. Denis Jonnes (1990)<sup>28</sup> bietet semiotische Überlegungen zur Positionierung und zu den daraus folgenden Interaktionsmustern der Protagonisten innerhalb sozialer und insbesondere familiärer Strukturen. Die von Jonnes unterschiedenen Grundtypen von Plot sind gekennzeichnet durch beziehungskonstituierende oder beziehungsdestabilisierende Handlungssequenzen wie Liebeswerben, Heirat, Kindererziehung einerseits und Ehebruch, Scheidung oder Kindesentführung andererseits.

Die gender-orientierte Plotforschung nimmt die kulturelle Spezifik von Plotmustern in den Blick und kontextualisiert ihre Entstehung. Dabei wird neben der geschlechtlichen Codierung von Figurenhandeln zunehmend auch die Semantik narrativer Formgebung berücksichtigt. Ein wesentliches Verdienst gender-orientierter PlotforscherInnen ist es, ein Bewusstsein über die Historizität von Plotkonventionen und Plotmustern geschaffen und geschärft zu haben.

### Gender und Figuren

Zur Abklärung des Forschungsstandes zum Thema Gender und Figuren habe ich Marion Gymnichs Artikel *Konzepte literarischer Figuren und Figurencharakterisierung* herangezogen.<sup>29</sup> Nach ihr sind viele Themen der feministischen und der gender-orientierten Literaturwissenschaft auf die Figurenebene bezogen: geschlechtsspezifische Entwicklungsmuster, Geschlechterrollen, Geschlechtsidentität, Konstrukte weiblicher und männlicher Körper, Sexualität, etc. Für die Analyseinstrumentarien werden interdisziplinäre Anleihen genommen. Es werden häufig psychoanalytische und soziologische Theorien für die Untersuchung literarischer Figuren herangezogen, in jüngeren Studien Bezugnahmen auf Ansätze wie New Historicism oder die Mentalitätsgeschichte.

---

<sup>28</sup> siehe Nünning, Vera; Nünning, Ansgar (Hrsg.): *Erzähltextanalyse und Gender Studies*, Sammlung Metzler Band 344, Stuttgart 2004, S 107

<sup>29</sup> siehe Gymnich, Marion in: Nünning, Vera; Nünning, Ansgar (Hrsg.): *Erzähltextanalyse und Gender Studies*, Sammlung Metzler Band 344, Stuttgart 2004, S 122ff

In der Frauenbildforschung wurden stereotypisierte Frauenbilder in der Literatur zu sozialen Rollenmustern in Bezug gesetzt. Würzbach<sup>30</sup> analysiert Darstellungsverfahren mit denen Mutterbilder in narrativen Texten inszeniert und problematisiert werden (u.a. interne Fokalisierung, Korrespondenz- und Kontrastbezüge zwischen den Figuren, Kommentare der Erzählinstanz). Die Untersuchung der Darstellungsverfahren wird in feministischen oder gender-orientierten Arbeiten oft vernachlässigt.

*Konzepte literarischer Figuren aus der Sicht der gender-orientierten Erzähltheorie:*  
Viele Studien stützen sich nach Gymnich auf ein *realistisch-mimetisches Figurenkonzept*, Figuren werden im Prinzip wie reale Personen betrachtet. Man nimmt also an, dass Figuren Aspekte des weiblichen Lebens repräsentieren können. Je realistischer desto höher das feministische Wirkungspotenzial. Die Literaturwissenschaft kritisiert, dass die Figur nicht als fiktionales Konstrukt berücksichtigt wird und dass "gerade literarische Figuren, die nicht in jeder Hinsicht lebensecht erscheinen, einen wichtigen Beitrag zur Inszenierung und Problematisierung von sex, gender und sexuality leisten können (...)"<sup>31</sup>.

Dann gibt es strukturalistische Ansätze, die Figuren als *Handlungsträger* oder *Aktanten* und nicht als psychische Entitäten auffassen. „Das Aktantenmodell (...) weist den Figuren lediglich den Platz eines textuellen Elements im Rahmen der übergeordneten Struktur zu, d.h. es stellt gerade nicht die individualisierenden und realitätsimitierenden bzw. entlehnten Qualitäten der Figur in den Mittelpunkt, sondern ihre rollengebundene Funktion.“<sup>32</sup>

Vladimir Propp filtert die Rollen des Helden, des Helfers und des Gegenspielers in seiner Studie *Morphologie des Märchens* (1975) heraus und fragt nach den Korrelationen zwischen figuralen Handlungsrollen und den Kategorien sex, gender und sexuality.<sup>33</sup>

---

<sup>30</sup> Würzbach, Natascha 1996 zitiert in Gymnich, Marion in: Nünning, Vera; Nünning, Ansgar (Hrsg.): *Erzähltextanalyse und Gender Studies*, Sammlung Metzler Band 344, Stuttgart 2004, S 122ff

<sup>31</sup> Gymnich, Marion in: Nünning, Vera; Nünning, Ansgar (Hrsg.): *Erzähltextanalyse und Gender Studies*, Sammlung Metzler Band 344, Stuttgart 2004, S 127

<sup>32</sup> Niergaden 2001 zitiert nach Gymnich, Marion in: Nünning, Vera; Nünning, Ansgar (Hrsg.): *Erzähltextanalyse und Gender Studies*, Sammlung Metzler Band 344, Stuttgart 2004, S 127

<sup>33</sup> Gymnich, Marion in: Nünning, Vera; Nünning, Ansgar (Hrsg.): *Erzähltextanalyse und Gender Studies*, Sammlung Metzler Band 344, Stuttgart 2004, S 127

Für Leserinnen ist aber die Figur mehr als nur die Summe der sprachlichen Informationen, was auch bei einer Reduzierung der Figuren auf Handlungsrollen beachtet werden muss. Margolin<sup>34</sup> geht davon aus, dass Figuren durchaus Ähnlichkeiten mit realen Personen aufweisen, weil sie in Analogie zu Personen konstruiert werden.

Gymnich schreibt, dass literarische Figuren, vor allem aus Werken die zum Literaturkanon gezählt werden, im kulturellen Gedächtnis verankert sind. Sie können u.a. bestimmte Vorstellungen von Gender und Sexualität evozieren. Das kann man zum Beispiel auch auf Figuren in Filmen ummünzen. In Rezas *Der Gott des Gemetzels* wird vom prägenden Männerbild durch das Buch oder den Film *Ivanhoe* gesprochen oder den Helden von Westernfilmen, John Wayne, der als Vorbild für Geschlechterrollen dient.

*Rezeptionsorientierte und kognitive Konzeptualisierungen* von Figuren können nach Gymnich im Gegensatz zu realistisch-mimetischen und strukturalistischen Figurenkonzepten sowohl dem Eindruck von Lebensechtheit, als auch dem Status von Figuren als fiktionales Konstrukt gerecht werden. Die Figuren werden als textuelle Konstrukte aufgefasst, die in Analogie zu realen Personen konstruiert werden. Rezeptionsorientierte und kognitive erzähltheoretische Ansätze beschäftigen sich mit dem Zusammenhang zwischen Texten und den kognitiven Prozessen, die die Textrezeption maßgeblich bestimmen. Es wird auch das Wissen der Rezipientinnen miteinbezogen.

Die rezipientenseitige Konstruktion literarischer Figuren wird von der rezeptionsorientierten und kognitiven Erzähltheorie versucht zu erfassen. Schneider (2000)<sup>35</sup> findet vier mentale Modelle, zur Beschreibung der Konstruktion von Figuren im Rezeptionsprozess: Kategorisierung, Individualisierung, Entkategorisierung und Personalisierung. Anhand dieses Ansatzes lassen sich auch Figuren in postmodernen Texten erfassen.

Vom *französischen Feminismus* (Julia Kristeva und Luce Irigaray) kommt *Kritik an der Vorstellung eines geschlossenen Subjekts*. Daher scheint auch das Konzept der Figur,

---

<sup>34</sup> Margolin 1990, zitiert nach Gymnich, Marion in: Nünning, Vera; Nünning, Ansgar (Hrsg.): *Erzähltextanalyse und Gender Studies*, Sammlung Metzler Band 344, Stuttgart 2004, S 127

<sup>35</sup> Schneider 2000 zitiert nach Gymnich, Marion in: Nünning, Vera; Nünning, Ansgar (Hrsg.): *Erzähltextanalyse und Gender Studies*, Sammlung Metzler Band 344, Stuttgart 2004, S 130f

der ein gewisses Maß an Kohärenz zugeschrieben werden muss, problematisch. Auch für Cixous impliziert das Konzept der Figur, wie auch die gesellschaftliche Reduktion des Subjekts auf eine Identität, eine unzulässige Simplifizierung und Komplexitätsreduktion, die insbesondere das Unbewusste ausklammert.

### *Kriterien für eine gender-orientierte Untersuchung der Figuren nach Gymnich*

Grundsätzlich hängt es vom thematischen Fokus ab, welche Aspekte der Figurendarstellung relevant sind:

Für Mutter-Tochter oder Vater-Sohn Beziehungen – Untersuchung von generationsübergreifenden Korrespondenz- und Kontrastbezügen zwischen den Figuren.

Für geschlechtsabhängige Entwürfe von Identität – Analyse der Bewusstseinsdarstellungen, da in figuralen Bewusstseinsdarstellungen das Pendant zu den selbstreflexiven Prozessen zu sehen ist, in denen individuelle Identitätsentwicklung erfolgt.

Im dramatischen Text gibt es zumeist keine Erzählinstanz, in narrativen Texten hat diese nämlich einen entscheidenden Anteil an der Figurencharakterisierung. In Rezas Stück *Kunst* aber gibt es beiseite gesprochene Passagen, ebenso in *Ein Spanisches Stück*. Die verschiedenen Informationen können durch den Leser zu einem detaillierten Eindruck über die Figur ergänzt werden. Auch Widersprüche werfen Fragen nach der Zuverlässigkeit der Infos auf. Figurencharakterisierung ist immer subjektiv gebrochen. „Grundsätzlich ist davon auszugehen, dass jede explizite Fremdcharakterisierung immer auch eine implizite (oftmals unbewusste) Selbstcharakterisierung ist, weil die Art und Weise, wie ein Sprecher andere beurteilt, zugleich Rückschlüsse über dessen eigene Einstellungen und Werte zulässt.“<sup>36</sup> In der Figurenrede charakterisiert sich die Figur selbst, oder wird durch andere charakterisiert. Ebenso durch die Darstellung figuraler Bewusstseinsinhalte. Die Auseinandersetzung mit dem Themenkomplex „Geschlecht“ und „Sexualität“ spielt häufig eine zentrale Rolle. Neben den Inhalten ist auch der situative Kontext zu beachten. Zwischen den Bewusstseinsinhalten und dem verbalen und non-verbalen Handeln von Figuren besteht manchmal ein Spannungsverhältnis. Eine Diskrepanz zwischen Bewusstseinsinhalten und Handeln verweist oft auf die Wirkmacht sozialer Kontrollmechanismen.

---

<sup>36</sup> Nünning/Nünning 2001 zitiert nach Gymnich, Marion in: Nünning, Vera; Nünning, Ansgar (Hrsg.): Erzähltextanalyse und Gender Studies, Sammlung Metzler Band 344, Stuttgart 2004, S 135

Für die gender-orientierte Figurenanalyse sind qualitative Korrespondenz- und Kontrastrelationen zwischen den Figuren von Bedeutung. Über sie kann eine Thematisierung und Problematisierung der Implikationen von sex, gender und sexuality erreicht werden. Indem zwei oder mehr Figuren eines biologischen Geschlechts dargestellt werden, die unter den selben Rollenzwängen leiden (Korrespondenzbezug), kann suggeriert werden, dass die thematisierten Probleme überindividuelle Gültigkeit besitzen. Kontrastrelationen sind dazu geeignet, unterschiedliche weibliche oder männliche Lebensentwürfe gegenüberzustellen.

Pewny regt an, die weib-weiblichen Differenzen anzuschauen, als eine Rückführung von Männlichkeit auf Weiblichkeit und umgekehrt anzustreben. Für sie geht es mehr um die verschiedenen Relationen von Weiblichkeit, als um deren Definition.

Sie meint Identitätsbildung könnte vor sich gehen im Kontext von

- Wechselseitiger Spiegelung: z.B. Freundinnen
- Reflexion der Beziehungen zueinander und des Verhältnisses zu einem gesellschaftlichen Umfeld auf der Ebene deren politischer Bedeutung.
- Anerkennung der Gemeinsamkeiten und Differenzen.
- Organisation von Kollektivität.<sup>37</sup>

### Gender und erzählerische Vermittlung

Hier möchte ich ein Zitat voranstellen von Robin Detje „Nur die Männer, sagt Marlene Streeruwitz, hätten das Drama erfinden können, den künstlich geschürten Konflikt, der auf einen Höhepunkt zutreibt, nur um sich sinnlos aufzulösen. Den Frauen dagegen sei ein ganz anderes, undramatisches Zeitmaß gegeben – das der Dauer. Und deshalb träumt Marlene Streeruwitz von einem Theater ohne Katharsis, belebt von Figuren, die nicht hochdramatische Auftritte feiern, sondern erscheinen und verschwinden.“<sup>38</sup>

In diesem Teil habe ich mich vor allem auf den Text *Erzählerische Vermittlung, unzuverlässiges Erzählen, Multiperspektivität und Bewusstseinsdarstellung* von Gaby

---

<sup>37</sup> siehe Pewny, Katharina: „Ihre Welt bedeuten: Feminismus – Theater – Repräsentation“, Helmer Verlag, Königstein/Taunus 2002, S 47

<sup>38</sup> Robin Detje: Herrlich kalt und schön brutal. In: Die Zeit von 24.7.1992. Hamburg 1992, S 9

Allrath und Carola Surkamp<sup>39</sup> gestützt und die mir zur Analyse der Stücke von Yasmina Reza wichtig erscheinenden Methoden herausgefiltert.

Die Beschäftigung mit der Ebene der erzählerischen Vermittlung hat gezeigt, dass die kritische Auseinandersetzung mit etablierten Geschlechterkonventionen nicht nur thematisch, sondern auch durch innovative Erzählverfahren inszeniert wird, wie z.B. „fragmented writing, stream of consciousness, dislocated point of view, an unreliable narrator, oblique description, and nonrealist passages“.<sup>40</sup>

Alison Case (1999) verwendet den Begriff *feminine narration*, um Erzählstrategien zu bezeichnen, die von Erzählerinnen eingesetzt werden, unabhängig davon, ob sie von männlichen oder weiblichen SchriftstellerInnen kreiert wurden. In der Literatur gibt es zum Beispiel die Erzählstrategie des „unzuverlässigen Erzählens“. Eine Erzählinstanz wird als unzuverlässig bewertet, wenn sich Widersprüche, Inkohärenzen oder explizite Thematisierungen der Unzuverlässigkeit von Erinnerungen finden lassen. Es kommt dadurch zu einer entscheidenden Veränderung in der Interpretation der Äußerungen der Erzählinstanz. Unzuverlässigkeit kann innere Widersprüche von Geschlechterkonventionen deutlich machen, oder Unsicherheit der HandlungsträgerInnen bezüglich Geschlechterrollen und Unvereinbarkeit von gegensätzlichen Ansprüchen erzählerisch umsetzen. Oder problematische Aspekte der gender-Ideologie einer Epoche aufzeigen. Aus einer Funktionalisierung unzuverlässigen Erzählens kann auch eine Hinterfragung der Normalitätsvorstellungen einer Gesellschaft resultieren. Es kann aber auch dazu dienen, fragmentarisierte Identitäten zu inszenieren. Effekt von erzählerischer Unzuverlässigkeit ist auch, die Aufmerksamkeit von der Ebene der Figuren auf die Ebene der erzählerischen Vermittlung zu verlagern. Es können dadurch problematische Identitätsentwürfe formal gestaltet werden.

### *Multiperspektivisches Erzählen*

In der gender-orientierten Narratologie spricht man von multiperspektivischem Erzählen bei Texten, in denen das dargestellte Geschehen in mehrere Versionen oder Sichtweisen aufgefächert wird, wenn z.B. dieselben Ereignisse von unterschiedlichen Standpunkten

---

<sup>39</sup> Allrath, Gaby; Surkamp, Carola in: Nünning, Vera; Nünning, Ansgar (Hrsg.): *Erzähltextanalyse und Gender Studies*, Sammlung Metzler Band 344, Stuttgart 2004, S 143ff

<sup>40</sup> Schaffer/Psomiades 1999 zitiert nach Allrath, Gaby; Surkamp, Carola in: Nünning, Vera; Nünning, Ansgar (Hrsg.): *Erzähltextanalyse und Gender Studies*, Sammlung Metzler Band 344, Stuttgart 2004, S 143

geschildert werden, oder von mehrere Figuren die individuelle Sicht von einem Geschehen wiedergegeben wird, oder wenn das Geschehen durch montage- bzw. collagenhafte Erzählstrukturen unterschiedlich perspektiviert dargestellt wird.

Wenn man sich die Inszenierung spezifisch weiblicher und männlicher Formen der Wirklichkeitserfahrung und Darstellung des Verhältnisses der Geschlechter ansehen will, dann gewinnen bedeutungskonstituierende Wechselbeziehungen zwischen den verschiedenen Perspektiven des Textes Bedeutung. Inwiefern zeigt sich über die Selektion und Ausgestaltung der Figuren- und Erzählperspektiven, in welchem Umfang weibliche und männliche Sichtweisen in der fiktionalen Welt berücksichtigt werden? Weist ein gemeinsamer Fluchtpunkt zwischen den Einzelperspektiven auf einheitliche Auffassungen von Weiblichkeit und Männlichkeit hin oder bringen kontrastierende Perspektiven die Subjektivität und Relativität von Geschlechterzuschreibungen zum Ausdruck? Welche Funktionen kommen der Darstellung weiblicher und männlicher Perspektiven im Rahmen des Wirkungspotenzials zu? Und inwiefern gibt die Relationierung der Einzelperspektiven Aufschluss über die Inszenierung des Verhältnisses zwischen den Geschlechtern?

Die Fragen können anhand von semantischen Konzepten der Perspektive und Perspektivenstruktur betrachtet werden. In neueren erzähltheoretischen Studien bezeichnet 'Perspektive' nicht mehr formale Aspekte der erzählerischen Vermittlung im Sinne von 'Erzählperspektive' oder 'point of view'.<sup>41</sup> Der Perspektivenbegriff wird inhaltlich verwendet, zur Beschreibung der spezifischen Wirklichkeitssicht eines Erzählers oder einer Figur: „Er umfasst die Gesamtheit aller inneren Faktoren und äußeren Bedingungen einer fiktionalen Person – wie z.B. deren psychische Disposition, Werte- und Normensystem, Deutungsschema, Alter, biologisches und kulturelles Geschlecht, sexuelle Orientierung, Nationalität und ethnische Identität sowie die kulturellen, sozialen, politischen und wirtschaftlichen Bedingungen, unter denen sie lebt. All diese Faktoren bestimmen die von einer Erzählinstanz bzw. einer Figur entworfenen subjektiven Ansichten von der fiktionalen Welt.“ Durch die Betrachtung der persönlichen und psychischen Merkmale von Figuren kann der spezifisch männliche bzw. weibliche Blick auf die fiktionale Wirklichkeit betrachtet werden.

---

<sup>41</sup> Allrath, Gaby; Surkamp, Carola in: Nünning, Vera; Nünning, Ansgar (Hrsg.): Erzähltextanalyse und Gender Studies, Sammlung Metzler Band 344, Stuttgart 2004, S 161

Da die einzelnen Perspektiven eines Textes jedoch nicht isoliert voneinander existieren, sondern sich gegenseitig ergänzen, korrigieren, relativieren oder widersprechen können, ist das Spannungsfeld korrespondierender und kontrastierender Perspektiven von Bedeutung. Die Wechselbeziehungen werden mit Hilfe des Konzepts der *Perspektivenstruktur* erfasst.

Es gibt eine *geschlossene Perspektivenstruktur*, die sich durch Nivellierung der Vielfalt unterschiedlicher Sichtweisen aufgrund einer Hierarchisierung oder Homogenisierung der Einzelperspektiven auszeichnet.

Eine *offene Perspektivenstruktur* ist durch weitgehende Unvereinbarkeit der Einzelperspektiven und ein gleichberechtigtes Nebeneinander heterogener Sichtweisen gekennzeichnet.

#### *Funktionen der Multiperspektivität:*

Weiblichen Stimmen wird oft vermehrt Raum zugestanden, da die Vermittlung auf verschiedene Instanzen verteilt ist. Auf formaler Ebene sind Frauen dadurch nicht länger Objekte der Darstellung, sondern erzählende, reflektierende Subjekte.

Multiperspektivität kann auch eine sozialkritische Funktion haben, die Aufmerksamkeit auf Sichtweisen lenken, die traditionellen gesellschaftlichen Rollenerwartungen und Vorstellungen über das Verhältnis der Geschlechter entgegenlaufen. Durch sie können auch männliche und weibliche Perspektiven im Hinblick auf eine Kontrastierung der Beziehung zwischen den Geschlechtern funktionalisiert sein. Geschlechtsspezifische Unterschiede in der Wirklichkeitserfahrung können betont und Konflikte zwischen den Geschlechtern dargestellt werden.

Es gibt auch die Möglichkeit einer umgekehrten Hierarchisierung der Perspektiven, z.B. Privilegierung weiblicher Figurenperspektiven, oder einer Enthierarchisierung, einem gleichberechtigten Nebeneinander aller Einzelperspektiven.

Geschlossenheit der Perspektivenstruktur kann zur Etablierung einer weiblichen Gruppenidentität führen. Offene Perspektivenstruktur kann als Anzeichen gedeutet werden, dass die weibliche Perspektive nicht harmonisch in die Gesellschaft passt.

Eine Funktion multiperspektivischen Erzählens kann Infragestellung stabiler Geschlechtsidentitäten sein, indem z.B. die traditionellen Grenzen zwischen den Geschlechtern verschwimmen. Durch multiperspektivische Vervielfältigung von Geschlechtsidentitäten, die unvereinbar nebeneinander stehen, werden nicht nur Vorstellungen der Ge-

schlossenheit des Subjekts problematisiert, sondern auch gewohnte Denkmuster im Zusammenhang von Körper und Geschlecht ins Wanken gebracht.

Durch das Aushandeln unterschiedlicher Geschlechtervorstellungen, für die sich kein gemeinsamer Fluchtpunkt auffinden lässt, wird ein Konzept weiblicher Identität entworfen, dessen Grenzen offen und flexibel sind und an Judith Butlers Vorstellungen von der Performativität von Geschlecht und Identität erinnert.

### *Formen und Funktionen der Bewusstseinsdarstellung aus geschlechterkritischer Perspektive*

In Zusammenhang mit einer Auffächerung der erzählten Welt in eine Vielzahl unterschiedlicher Perspektiven steht das Phänomen einer Abkehr von rein handlungsorientierten Plots und eine Verlagerung zur Darstellung von Wahrnehmungsprozessen und Bewusstseinsinhalten. Es gibt unterschiedliche Formen von Bewusstseinsdarstellung wie Gedankenbericht, erlebte Rede und innerer Monolog.

## **Einführung in Judith Butler`s Theorien**

Nach Paula-Irene Villa<sup>42</sup> steht Judith Butler für den 'linguistic turn' der Frauen- und Geschlechterforschung, für eine Konzentration auf Sprache bzw. Diskurs als Modus der Konstruktion sozialer Wirklichkeit. Sie gilt als Begründerin der Queer Theory, die versucht, jegliche Identität zu problematisieren und diese Kritik auch politisch zu situieren. 'Queer' strebt eine permanente Auseinandersetzung mit den Kategorien an und keine endgültige Definition.

Butler`s Kernthemen sind nach Villa Diskurstheorie, Subjekttheorie, feministische Theorie als kritische Analyse der Geschlechterdifferenz, damit verbundene Fragen von Materialität, Körper und Sexualität und politische Fragestellungen. Judith Butler hat eine poststrukturalistische, an Michel Foucault orientierte Sicht von Diskurs. Für sie ist jeder Blick auf die Welt diskursiv gerahmt. Die Macht von Diskursen liegt darin, dass

---

<sup>42</sup> Siehe Villa, Paula-Irene „Judith Butler“, Campus Einführungen, Hrsg. Thorsten Bonacker, Hans-Martin Lohmann, Frankfurt/New York 2003

performative Sprechakte die Materialisierung diskursiver Gehalte bewirken. Sie bezieht sich damit auf John L. Austin's Sprechakttheorie. Sprechakte sind für Butler immer Zitate und sie sieht in den Handlungsspielräumen der Wiederholungen ein Potential das kritisch genutzt werden kann.

Butler ist Diskurstheoretikerin und versteht sich als Poststrukturalistin. Für sie wird durch Sprache soziale Wirklichkeit erschaffen. Der poststrukturalistische Diskursbegriff richtet sich gegen eine Auffassung von Sprache als Deskription, als reines Abbild. Diskurse erschaffen etwas, so z.B. die Kategorie 'Schwul' erzeugt was sie bezeichnet. Man erkennt in der Welt nur das, wofür es sprachliche Kategorien gibt. So ist für Butler der „Rekurs auf die biologischen und materiellen Bereiche des Lebens ein linguistischer Rekurs“<sup>43</sup>

In Sprechakten sind Vergangenheit und Zukunft wirksam, weil sie ritualisiert und wiederholbar sein müssen. „Performativität besitzt eine eigene gesellschaftliche Zeitlichkeit“<sup>44</sup>. Beispiel ist das 'Ja' bei der Hochzeit. Jeder Sprechakt verweist auf frühere und ohne beständige Verwendung gäbe es keinen historischen Bedeutungsspeicher der Sprache. Sprachliche Performativität ist eine „ständig wiederholende und zitierende Praxis“<sup>45</sup> Butler sieht in den Wiederholungen eine Möglichkeit des Widerstands, weil sie nur als Reiteration möglich sind.<sup>46</sup>

### Subjekt bei Butler

Butler fragt nach den Prozessen der Subjektwerdung. Nach Althusser sind Anrufung und Umwendung Modi der Subjektkonstruktion. Subjektivationsprozesse gehen mit Verlusten einher, da ein Subjekt immer auch das ist, was es nicht ist. Butler schlägt als Subjektbegriff das „postsouveräne Subjekt“ vor und regt an, die Identität 'Frau' immer zu spezifizieren z.B. als weiße, lesbische, arbeitslose, Migrantin, etc.

„Über das Subjekt wird oft gesprochen, als sei es austauschbar mit der Person oder dem Individuum. Die Genealogie des Subjekts als kritischer Kategorie jedoch verweist darauf, dass das Subjekt nicht mit dem Individuum gleichzusetzen, sondern vielmehr als

---

<sup>43</sup> Butler, Judith „Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts“, Berlin 1995, S 11

<sup>44</sup> Butler, Judith „Haß spricht. Zur Politik des Performativen“, Berlin 1998, S 63

<sup>45</sup> Butler, Judith „Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts“, Berlin 1995, S 22

<sup>46</sup> Butler, Judith „Haß spricht. Zur Politik des Performativen“, Berlin 1998, S 208

sprachliche Kategorie aufzufassen ist, als Platzhalter, als in Formierung begriffene Struktur. Individuen besetzen die Stelle des Subjekts (als welcher Ort das Subjekt zugleich entsteht), und verständlich werden sie nur, soweit sie gleichsam zunächst in der Sprache eingeführt werden: Das Subjekt ist die sprachliche Gelegenheit des Individuums, Verständlichkeit zu gewinnen und zu reproduzieren, also die sprachlichen Bedingungen seiner Existenz und Handlungsfähigkeit. Kein Individuum wird Subjekt ohne zuvor unterworfen/subjektiviert zu werden oder einen Prozess der Subjektivation (...) zu durchlaufen.“<sup>47</sup> Für Butler werden Subjekte produziert. Butler wendet sich gegen ontologische Kategorien, die von einer Essenz oder einem Fundament ausgehen. Das Subjekt ist für sie niemals vollständig konstituiert, sondern wird immer neu entworfen und produziert.

Im Prozess der Identitätskonstitution gibt es einen Akt der Anrufung, aber auch die Annahme des Namens durch das Individuum durch die Umwendung. Die Umwendung ist Selbst-Erkenntnis, Selbst-Wahrnehmung, aber auch eine Form der Selbstunterjochung. Es ist ein Abschneiden von anderen Identitäten. Die Annahme einer geschlechtlichen Identität vollzieht sich in einem Prozess der durch unsichtbare Verbote gekennzeichnet ist, die z.B. homosexuelle Bindungen verhindern.<sup>48</sup> Handlungsfähigkeit entsteht für Butler erst, wenn sich das Subjekt als abhängig und verstrickt anerkennt. Das postsouveräne Subjekt variiert kritisch. Es ist nicht vollkommen determiniert.

### Intelligible Geschlechter

Butler ent-naturalisiert das Geschlecht. Es kann aufgrund seiner Vielschichtigkeit gar nicht rein natürlich im Sinne von vor-sozial sein. Sie lehnt die Trennung von sex und gender ab, da sex durch gender konstituiert wird. Für Butler folgt letztlich jede Inszenierung des Geschlechts dem Muster der Imitation, sie führt zur Veranschaulichung das Beispiel der Travestie an.

Es gibt für Butler nicht die Möglichkeit die Verhältnisse von außen zu kritisieren. Es gibt keinen Ort außerhalb der bestehenden Verhältnisse. Es gibt aber die Möglichkeit, die Verhältnisse zu variieren, parodieren, unterlaufen und damit vielleicht zu ändern. Voraussetzung ist die Entlarvung der scheinbaren Natürlichkeit.

---

<sup>47</sup> Butler, Judith „Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung.“, Frankfurt a. M. 2001, S 15f

<sup>48</sup> ebenda, S 127

Für Butler ist die subjektbezogene Wahrheit der Sexualität durch Regulierungsverfahren erzeugt<sup>49</sup> und ist nicht natürlich gegeben. Sie sagt, dass das Ziel die Heterosexualität ist und andere Sexualitäten pathologisiert werden. Grundlage ist das Ideal der Reproduktion als Ziel. „Und was bedeutet der Begriff ‘Geschlecht’ (sex) überhaupt? Handelt es sich um eine natürliche, anatomische, durch Hormone und Chromosomen bedingte Tatsache? (...) Gibt es eine Geschichte, wie diese Dualität der Geschlechter errichtet wurde, eine Genealogie, die die binären Optionen möglicherweise als veränderbare Konstruktion offenbart? Werden die angeblich natürlichen Sachverhalte des Geschlechts nicht in Wirklichkeit diskursiv produziert, nämlich durch verschiedene wissenschaftliche Diskurse, die im Dienste anderer politischer und gesellschaftlicher Interessen stehen?“<sup>50</sup> Uns bleibt keine Wahl als entweder Mann oder Frau zu sein, denn „es gibt kein Ich vor der Annahme eines Geschlechts“<sup>51</sup> und „die Instituierung einer naturalisierten Zwangsheterosexualität erfordert und reguliert die Geschlechtsidentität als binäre Beziehung, in der sich der männliche Term vom weiblichen unterscheidet.“<sup>52</sup>

Geschlechtsidentität ist ein Ideal heterosexueller Identität und eine permanente Annäherung an eine Norm ist nötig. Das beweisen die Anstrengungen, die unternommen werden um eine ‘richtige’ Frau zu sein. „Die performative Dimension der Konstruktion ist genau die erzwungene unentwegte Wiederholung der Normen. In diesem Sinne existieren nicht bloß Zwänge für die Performativität; vielmehr muss der Zwang als die eigentliche Bedingung für Performativität neu gedacht werden. Performativität ist weder freie Entfaltung noch theatralische Selbstdarstellung, und sie kann auch nicht einfach mit darstellerischer Realisierung (performance) gleichgesetzt werden. Darüber hinaus ist Zwang nicht notwendig das, was der Performativität eine Grenze setzt; Zwang verleiht der Performativität Antrieb und hält sie aufrecht.“<sup>53</sup> Gleichzeitig wird aber verschleiert, dass Geschlechtsidentität konstruiert ist und unter Zwang hervorgebracht wird.

---

<sup>49</sup> Butler, Judith „Das Unbehagen der Geschlechter“, Frankfurt a. M. 1991, S 38

<sup>50</sup> Butler, Judith „Das Unbehagen der Geschlechter“, Frankfurt a. M. 1991, S 23

<sup>51</sup> Butler, Judith „Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts“, Berlin 1995, S 139

<sup>52</sup> Butler, Judith „Das Unbehagen der Geschlechter“, Frankfurt a. M. 1991, S46

<sup>53</sup> Butler, Judith „Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts“, Berlin 1995, S 133

## Materielle Körper

Materialisierung ist bei Butler der Prozess, bei dem aus Diskursen zur Geschlechteridentität (gender) vergeschlechtlichte Körper (sex) werden. Sie hinterfragt die sex / gender Unterscheidung, da in ihr der Dualismus Natur/Kultur angelegt ist, der in der Moderne als 'Geist – männlich' und 'Körper – weiblich' kodiert ist.

Butler will auch den Konstruktivismusbegriff überdenken. „Den Körper als konstruierten Körper zu denken verlangt, die Bedeutung von Konstruktion selbst neu zu denken.“<sup>54</sup> Es müssen die Zwänge berücksichtigt werden, unter denen Geschlechteridentität hervorgebracht wird.

Diskurse erzeugen mit performativer Kraft was sie benennen. In der Biologie wird von zwei Geschlechtern gesprochen. Das bewirkt, dass auch nur zwei wahrgenommen werden. Hermaphroditen werden damit tabuisiert.

Butler fragt nach den *Mechanismen der Materialisierung* und findet *Konfiguration*, *Morphe* und *Naturalisierung*.

*Konfiguration* meint die Prägung des Materiellen durch das Diskursive. Es gibt niemals einen direkten Zugang zu einer Welt jenseits des Diskursiven, der Zugang ist immer ein sozialer, sprachlicher. So zum Beispiel ist die Kategorie Baum auch eine Konstruktionsleistung, denn wir unterscheiden Bäume von Sträuchern. So ist es auch beim weiblichen und männlichen Körper. Es spielen immer Normen mit, die geschichtlich gewordene Interpretationen sind. Bei der Konfiguration ist also die historisch-diskursive Dimension wichtig. Butler will den Körper von der Ontologisierung befreien, damit er wieder hinterfragbar wird.

*Morphe* nimmt Bezug auf Jacques Lacan. Die symbolische Ordnung – Sprache und idealisierte Normen konstituieren Körperformen (Morphen) die dann im Kontext der Individuation einverleibt werden. Zur eigenen Identität gehört ganz wesentlich das Bild vom eigenen Körper. Butler spricht davon, dass die Identifikation niemals endgültig ist, sondern beharrlich konstituiert und verhandelt wird. Wenn wir uns betrachten sehen wir einen unangepassten Frauenkörper. Zu groß, zu behaart, zu dünn, ... Das Ideal kann nie

---

<sup>54</sup> ebenda, S 16

erreicht werden. Die idealisierten Normen der Heterosexualität und der Geschlechterdifferenz gehen mit Körperschemata einher, mit Morphen (z.B. Phallus, Idealisierung von Männlichkeit). „Geschlechternormen wirken, indem sie die Verkörperung bestimmter Ideale von Weiblichkeit und Männlichkeit verlangen, und zwar solche, die fast immer mit der Idealisierung der heterosexuellen Bindung in Zusammenhang stehen“.<sup>55</sup>

### *Naturalisierung*

Butler sucht nach einem neuen Konstruktivismusbegriff, sie versucht, jegliche deterministische Kausalität im Verhältnis Natur/Kultur oder Konstruktion/Materie zu vermeiden, lehnt aber auch den radikalen linguistischen Konstruktivismus ab, dass die Natur durch das Diskursive determiniert ist. Sie will ein neues Verständnis von „Natur“, wendet sich gegen den Essentialismus, der eine Essenz eines biologischen Geschlechts behauptet. Sie ist der Meinung, dass die naturwissenschaftlichen Diskurse so realitätsmächtig sind, dass sie Naturalisierungseffekte bewirken.

Sie bezieht sie sich auf die Anthropologin Mary Douglas. „Douglas Analyse legt nahe, dass die Schranke des Körpers niemals bloß durch etwas Materielles gebildet wird, sondern dass die Oberfläche des Körpers: die Haut, systematisch durch Tabus und antizipierte Übertretungen bezeichnet wird; tatsächlich werden die Begrenzungen des Körpers in Douglas` Analyse zu den Schranken des gesellschaftlichen *per se*. Eine post-strukturalistische Aneignung ihrer Theorie könnte diese Körpergrenzen als Schranken des gesellschaftlichen *Hegemonialen* verstehen.“<sup>56</sup>

### **Performative Akte und Geschlechterkonstitution nach Butler**

Als Grundlage für die Gender-Analyse von Yasmina Reza`s Theatertexten habe ich Judith Butler`s Text *Performative Akte und Geschlechterkonstitution*<sup>57</sup> herangezogen.

Butler versucht in dem Text eine radikale Spielart der Konstitution sozialer Wirklichkeit. Sie geht davon aus, dass der sozial Handelnde mehr Objekt als Subjekt konstitu-

---

<sup>55</sup> Butler, Judith „Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts“, Berlin 1995, S 306

<sup>56</sup> Butler, Judith „Das Unbehagen der Geschlechter“, Frankfurt a. M. 1991, S 194

<sup>57</sup> Butler, Judith „Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie“ In: Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften, Hrsg. Uwe Wirth, Frankfurt am Main 2002

tiver Akte ist und Geschlechterzugehörigkeit keine stabile Identität ist von der die Akte ausgehen, sondern dass Geschlechterzugehörigkeit selbst erst durch Wiederholung von Akten zustande kommt. Geschlechterzugehörigkeit wird durch die „Stilisierung des Körpers instituiert“<sup>58</sup>

Identität ist für sie konstruiert, eine performative Leistung und eine stilisierte Wiederholungen von Akten. Butler sieht darin eine Möglichkeit Geschlechterveränderungen zu finden, in der „Möglichkeit anderer Arten des Wiederholens, im Durchbrechen oder in der subversiven Wiederholung des Stils.“<sup>59</sup> Sie will die Geschlechterzugehörigkeit entnaturalisieren und damit für andere Formen der Konstitution öffnen. „Während theatrale oder phänomenologische Modelle das geschlechtlich bestimmte Selbst als seinen Akten vorhergehend betrachten, werde ich Konstitutionsakte nicht nur so verstehen, dass sie die Identität des Akteurs konstituieren, sondern so, dass sie diese Identität als zwingende Illusion konstituieren, als einen Gegenstand des Glaubens.“<sup>60</sup>

Butler bezieht sich auf die Phänomenologie um zu zeigen, dass Geschlechteridentität eine performative Leistung ist, die durch gesellschaftliche Sanktionen und Tabus erzwungen wird. Sie beruft sich auf Merleau-Ponty, für den der Körper mehr „eine historische Idee“ als „eine natürliche Spezies“ ist und Simone de Beauvoir, für die ‚Frau‘ und damit jede Geschlechterzugehörigkeit, eher eine geschichtliche Situation als ein natürliches Faktum ist.<sup>61</sup> Die Materialität des Körpers wird nicht geleugnet, aber der Prozess unterschieden, durch den der Körper zum Träger kultureller Bedeutungen wird. Der Körper wird als aktiver Prozess der Verkörperung kultureller und geschichtlicher Möglichkeiten, als Aneignungsprozess beschrieben. Die Akte, durch die Geschlechterzugehörigkeit konstituiert wird, ähneln performativen Akten in theatralischen Kontexten. Als intentional organisierte Materialität ist der Körper immer eine Verkörperung von Möglichkeiten, die durch historische Konventionen sowohl konditioniert, als auch beschnitten sind.

Elementare Strukturen der Verkörperung sind für Butler tun, dramatisieren und reproduzieren. Es gibt Stile und Strategien der Verkörperung und diese haben Geschichte, z.B. kann die Geschlechterzugehörigkeit als körperlicher Stil betrachtet werden. Frau zu

---

<sup>58</sup> ebenda, S 302

<sup>59</sup> ebenda, S 302

<sup>60</sup> ebenda, S 302

<sup>61</sup> ebenda, S 303

sein heißt, den Körper an die historische Idee von „Frau“ anzupassen. Man passt sich nicht freiwillig an, Geschlechterzugehörigkeit ist eine Frage des kulturellen Überlebens. Geschlechterzugehörigkeit nicht richtig zu vollziehen, zieht Bestrafung der Gesellschaft nach sich. Die verschiedenen Akte der Geschlechterzugehörigkeit konstruieren die Geschlechterzugehörigkeit erst, aber das wird verschleiert. Wir kennen den Körper überhaupt nur über seine geschlechtsspezifische Erscheinung. Einem Baby wird sofort ein „er“ oder „sie“ zugewiesen. Der Körper wird über eine Reihe von Akten zu seiner Geschlechterzugehörigkeit.

Zur Gewährleistung der Reproduktion einer Kultur ist die sexuelle Reproduktion im Rahmen der heterosexuellen Ehe eingeführt worden. Es gibt Tabus und Strafregelungen, wie z.B. das Inzesttabu, die Verwandtschaftsbeziehungen regeln.<sup>62</sup> Die heterosexuelle Veranlagung wird als „natürlich“ dargestellt und verschleiert, dass sie eigentlich vom System erzwungen ist.

Butler untersucht die verschiedenen Akte, durch welche eine kulturelle Identität verkörpert und inszeniert wird. Durch sie kann man die Umformung von Körpern in geschlechtsspezifisch bestimmte Körper verstehen. Der Akt der Geschlechterzugehörigkeit ist niemals nur ein individueller Akt, sondern ist immer in Bezug zu Sanktionen und Vorschriften zu sehen.

Soziales Handeln erfordert einen wiederholten Vollzug. Diese Wiederholung ist dann auch die alltägliche und ritualisierte Form ihrer Legitimierung.<sup>63</sup> Auf die Geschlechterzugehörigkeit angewendet wird deutlich, dass die Aktion auch öffentlich ist. Der performative Vollzug wird mit dem strategischen Ziel der Aufrechterhaltung der Geschlechterzugehörigkeit im binären Rahmen umgesetzt. Der performative Vollzug macht soziale Gesetze explizit.

Geschlechterzugehörigkeit geht weder auf eine bloß individuelle Entscheidung zurück, noch wird sie dem Individuum aufgezwungen oder eingeschrieben. Der geschlechtsspezifische Körper setzt seine Rolle um und inszeniert Interpretationen innerhalb der Grenzen der Anweisungen. Als Beispiel führt Butler Transvestiten an: „Wird die ‚Real-

---

<sup>62</sup> siehe Lévi-Strauss, Claude „Die elementaren Strukturen der Verwandtschaft“, Frankfurt a. M. 1984

<sup>63</sup> vgl. Turner, Victor „Dramas, Field, and Metaphors“, Ithaca 1974

tät` der Geschlechterzugehörigkeit durch den performativen Vollzug selbst konstituiert, dann kann es keinen Rückgriff auf ein nicht verwirklichtes Wesen von `Geschlecht` oder `Geschlechterzugehörigkeit` geben, das dann erst durch performativen Vollzug der Geschlechterzugehörigkeit zum Ausdruck käme. Die Geschlechterzugehörigkeit des Transvestiten ist in der Tat so vollständig wirklich wie die Geschlechterzugehörigkeit derjenigen, die den sozialen Erwartungen entsprechen.“<sup>64</sup>

Die Realität der Geschlechterzugehörigkeit ist performativ. Es gibt keine schon zuvor bestehende Identität, an der sich ein Akt messen lässt: „Dass die Geschlechterwirklichkeit erzeugt wird durch nachhaltige soziale performative Vollzüge, bedeutet: Schon die Vorstellung eines essentiellen Geschlechts, einer wahren oder bleibenden Männlichkeit oder Weiblichkeit, ist konstituiert als Teil jener Strategie, mit der der performative Aspekt der Geschlechterzugehörigkeit verschleiert wird.“<sup>65</sup> Geschlechterzugehörigkeiten können also nicht wahr oder falsch sein. Es gehört zu einer gesellschaftlichen Politik der Regulierung und Kontrolle, dass `falsch` performieren der Geschlechterzugehörigkeit zu indirekten und offenen Strafen führt und sie gut performieren die Gewissheit einer essentiellen Geschlechteridentität gibt.

Butler tritt dafür ein, den Begriff „Frau“ zu verwenden, aber sein ontologisches Unge-  
nügen zu kennen. Sie will nicht die Welt neu aus der Sicht der Frauen beschreiben, sondern interessiert sich dafür, wie die sexuelle Differenz durch die männliche Tradition und auch die feministische Position konstituiert wird. Für sie kann die kritische Genealogie der Geschlechterzugehörigkeit auf phänomenologischen Voraussetzungen aufbauen, auf eine erweiterte Konzeption des Aktes als gesellschaftlich geteilt wie historisch konstituiert und als performativ. Bestehende Geschlechteridentitäten müssen neu beschrieben werden und es muss eine Perspektive einer neuen Geschlechterwirklichkeit geben. „Die Neubeschreibung muss die Verdinglichungen ans Licht bringen, die stillschweigend als substantielle Geschlechterkerne oder Identitäten dienen, und sie muss

---

<sup>64</sup> Butler, Judith „Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie“ In: Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften, Hrsg. Uwe Wirth, Frankfurt/ 2002, S 315

<sup>65</sup> ebenda, S 316

sowohl den Akt wie die Strategie der Verleugnung aufweisen, die die Geschlechterzugehörigkeit, wie wir sie leben, zugleich konstituieren und verschleiern.“<sup>66</sup>

Es ist für Butler wichtig, Frauen zu repräsentieren, aber so, dass das zu emanzipierende Kollektiv dabei nicht verzerrt und verdinglicht wird. „Die feministische Theorie, die die sexuelle Differenz zum notwendigen und unabänderlichen theoretischen Ausgangspunkt nimmt, stellt eine deutliche Verbesserung gegenüber jenen humanistischen Diskursen dar, die das Universelle mit dem Männlichen verschmelzen und sich die gesamte Kultur als männlichen Besitz aneignen. Die Texte der westlichen Philosophie müssen aus den unterschiedlichen und ausgeschlossenen Perspektiven neu gelesen werden (...).“<sup>67</sup> Das auch, um alternative Beschreibungen und Perspektiven anzubieten. Geschlechterzugehörigkeit sollte nicht als natürliche oder sprachliche Gegebenheit missverstanden werden, da man sich dann die Möglichkeit vergibt, durch subversive performative Vollzüge das Feld zu erweitern.

### **Begriffsbestimmung „Performanz“ nach Dagmar von Hoff<sup>68</sup>**

Der Begriff der Performanz (engl. Performance) leitet sich aus der Sprachphilosophie und Linguistik sowie aus dem Bereich des Theaters ab. Die Begriffe Repräsentation und Performanz haben teils eine getrennte Entwicklungsgeschichte, aber seit dem cultural turn in der Literaturwissenschaft (Wolfgang Iser, 1991; Horst Turk, 2003) und im Bereich der Theaterwissenschaft mit Erika Fischer-Lichte, auch eine Verbundenheit.

Der Repräsentationsbegriff ist immer auf Zeichen bezogen, die performativ vollzogen und hergestellt werden. Der Begriff Performanz hat seine Konjunktur in den 90-er Jahren und entwickelt sich im Zusammenhang mit dem cultural turn, den die Geisteswissenschaften in den letzten Jahrzehnten erfahren haben. Das 'Performative' avanciert dabei zum kulturellen Leitbegriff. Obwohl Sprachphilosophen und Linguisten einerseits, Theaterwissenschaftler, Rezeptionsästhetiker, Ethnologen und Medienwissenschaftler andererseits, den Begriff unterschiedlich verstehen.

---

<sup>66</sup> Butler, Judith „Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie“ In: Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften, Hrsg. Uwe Wirth, Frankfurt am Main 2002, S 319

<sup>67</sup> ebenda, S 320

<sup>68</sup> Von Hoff, Dagmar „Performanz/Repräsentation“, In: Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender Theorien, Christina von Braun, Inge Stephan (Hrsg.), Köln 2005

Performanz kann sich auf das ernsthafte Ausführen von Sprechakten, das inszenierende Aufführen von theatralen oder rituellen Handlungen, das materielle Verkörpern von Botschaften in Form der Schrift oder auf die Konstitution von Imaginationen im Akt des Lesens beziehen.<sup>69</sup> Judith Butler vollzieht den Anschluss an die Gender-Theorie durch ihre These von der Performativität des Geschlechts.

Die Begriffe Repräsentation und Performanz haben sich zu zentralen Termen in den Gender Studies entwickelt, wobei der Performanz-Begriff den der Repräsentation abzulösen scheint. Mit dem Paradigmenwechsel zwischen Feminismus und Postmoderne wird deutlich, dass sich die feministische Theorie zunehmend um ein dynamisches Konzept von Performativität und Gender bewegt.

„Es gibt also zwei Stränge, die in den Gender-Diskursen eine Rolle gespielt haben. Einmal die Diskussion um Postmoderne und Feminismus, wie sie in den 90-er Jahren vor allem in den USA geführt worden ist und wie sie mit Namen wie Seyla Benhabib, Nancy Fraser, Drucilla Cornell und Judith Butler verbunden ist. Die andere Debatte berührt die Frage von Natur und Geschlecht, von sex und gender und mündet in ein Konzept der Performativität des Geschlechts, das v.a. mit Judith Butler verbunden ist.“<sup>70</sup>

Butler knüpft an die sprachphilosophische Auseinandersetzung mit dem Performanzbegriff an und versteht die Geschlechterzugehörigkeit als performativen Vollzug, als einen Akt. Butler dekonstruiert die Kategorie 'Körper'. Das biologische Geschlecht ist für sie ein Effekt einer permanenten Inszenierung, einer permanenten Wiederholung, nichts was an sich ist, sondern ständig produziert werden muss, um den Anschein von Natürlichkeit aufrechtzuerhalten. Butler versteht die binäre Geschlechterteilung in Mann und Frau als ein Produkt von Diskursen. In den Wiederholungen liegen die Möglichkeiten, z.B. zur parodistischen Aneignung von Geschlechtnormen, um Bedeutungsinhalte zu verändern.

---

<sup>69</sup> Wirth, Uwe (Hg) „Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften“, Frankfurt/M 2002

<sup>70</sup> Von Hoff, Dagmar „Performanz/Repräsentation“, In: Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender Theorien, Christina von Braun, Inge Stephan (Hrsg.) , Köln 2005, S165

„Butler grenzt den Begriff der Performativität von zwei theoretischen Positionen ab: zum einen von einem Begriff der sprachlichen Konstruktion, der einen Determinismus und damit die Konstruktion eines unhintergehbaren Außen impliziert, zum anderen von einem Verständnis der Performanz als Selbstdarstellung eines autonomen Subjekts.“<sup>71</sup>

Performativität und Performanz ist als zwanghafte Wiederholung von Normen zu verstehen. Zwang muss auch als die Bedingung für Performativität neu gedacht werden. „Und diese Wiederholung wird nicht von einem Subjekt performativ ausgeführt; diese Wiederholung ist das was ein Subjekt ermöglicht und was die Bedingtheit für das Subjekt konstituiert.“<sup>72</sup> In „Körper von Gewicht“ geht es Butler dann um die Erweiterung des Performanzkonzepts auf die körperliche Materialität hin. Denn auch die Wahrnehmung von Körpern und die leibliche Inszenierung folgen einer zitatformigen Praxis. In „Haß spricht“ schreibt Butler dann, dass Sprache zwar als Handlung (auch auf den Körper) wirkt, der Sprechakt aber nicht mit dieser Wirkung zusammenfalle, und dass daraus ‚Lücken‘ die als Widerstandsraum konzipierbar sind, entstehen. Butler zeigt auch die Möglichkeit der Parodie auf, der „Parodie des Begriffs des Originals als solchem“,<sup>73</sup> womit sie meint, dass das Original auch konstruiert ist. Die als selbstverständlich hingenommene Welt wird als Konstruktion entlarvt.

Auch der Begriff der Maskerade wird von Butler verwendet, sie knüpft an Rivière und Lacan an und definiert sie als „performative Hervorbringung einer sexuellen Ontologie“.<sup>74</sup> Sie betont den Aspekt des Spielerischen und Parodistischen. Es können geschlechtliche Zuschreibungen performativ, im Vollzug, kritisch in Frage gestellt werden. Jegliche Geschlechtsidentität kann als Maskerade, als Verkleidungsspiel und als Nachahmung eines nicht vorhandenen Originals gelten.

Es gibt drei Tendenzen der Wiederentdeckung des Performanzbegriffs durch die Kulturwissenschaften:

- Tendenz zur Theatralisierung, als Schnittstelle zwischen Ausführen und Aufführen.
- Tendenz zur Iteralisierung, was das Problem des Zitierens beobachtet.
- Beide Tendenzen münden in die Frage der Verkörperungsbedingungen.

---

<sup>71</sup> Von Hoff, Dagmar „Performanz/Repräsentation“, In: Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender Theorien, Christina von Braun, Inge Stephan (Hrsg.) , Köln 2005, S 168

<sup>72</sup> Butler, Judith „Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts“, Berlin 1995, S 133

<sup>73</sup> Butler, Judith „Das Unbehagen der Geschlechter“, Frankfurt a. M. 1991, S 202

<sup>74</sup> Butler, Judith „Das Unbehagen der Geschlechter“, Frankfurt a. M. 1991, S 79

Die kulturwissenschaftliche Entdeckung des Performativen liegt darin, dass sich alle Äußerungen immer auch als Inszenierungen, d.h. als performances betrachten lassen. Der Begriff performance schließt sowohl performative Akte, als auch Inszenierungen ein. „Die Debatte über performance und Performativität in den Kulturwissenschaften zeigt, dass Performativität nicht einfach heißen kann, etwas wird getan, sondern heißt, ein Tun wird aufgeführt. Dieses Aufführen aber ist immer auch: Wiederaufführung. Die Wiederholung, also Iterabilität, die zugleich immer ein Anderswerden des Wiederholten einschließt, ist überall da am Werk, wo etwas als eine performative Dimension sprachlich festgelegt werden kann. Der Vollzug der Wiederholung erst bringt das Allgemeine im Sprachgeschehen hervor.“<sup>75</sup>

### **Theaterautorinnen in Frankreich**

Surel-Tupin<sup>76</sup> schreibt, dass bis in die zweite Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts die Frauen in Frankreich vor allem Schauspielerinnen waren. Sie waren die Interpretinnen der Dichter, dann der Regisseure. Anfang des 20. Jhd. beginnen Frauen erste feministische Stücke zu schreiben und zu inszenieren. Die Stücke werden an kleinen, marginalen, aber politisch sehr wichtigen Orten gespielt. Nach diesen ersten Versuchen versiegt die Stimme der Frauen erst mal bis 1968. Dann kommen feministische Theaterveranstaltungen auf und es entwickelt sich auch ein kämpferisches Theater, das mit der Arbeiterbewegung in Verbindung steht. Im Jahr 1975, dem Jahr der Frau, kommt das Frauentheater besonders zur Geltung. Zwischen 1977 und 1978 kommen auf 242 Stücke 28 von Frauen. Sie bringen auch einen neuen Typ Frau auf die Bühne, sie verletzen Tabus und zerschlagen „das süßliche Bild der Frau.“ Die Frauen schreiben und spielen ihre Texte selbst. Die 68-er Bewegung erschöpft sich dann langsam und nach den ersten Erfolgen des Feminismus (z.B. Legalisierung der Empfängnisverhütung 1975) verschwand diese Art von Stücken. Seit den 60-igern dringen die Frauen auch in das Gebiet der Regie vor, von dem sie lange ausgeschlossen waren. Eine wichtige Pionierin ist Ariane Mnouchkine mit ihrem „Théâtre du Soleil“. Es wurde 1964 gegründet und praktiziert kollektive Arbeitsweise.

---

<sup>75</sup> Von Hoff, Dagmar „Performanz/Repräsentation“, In: Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender Theorien, Christina von Braun, Inge Stephan (Hrsg.) , Köln 2005, S 175

<sup>76</sup> siehe Surel-Tupin, Monique: Theaterfrauen sind jenseits ausgetretener Wege zu finden. In: Uecker, Karin: Frauen im europäischen Theater heute, Europäische Verlagsanstalt, Hamburg 1998, S 60ff

Seit Mitte der 70-er Jahre schreiben immer mehr Frauen für das Theater. Eine der ersten war Marguerite Duras in den 60-er Jahren, auch Nathalie Sarraute und Hélène Cixous, eine wichtige Autorin der Frauenbewegung schreibt für das „Théâtre du Soleil“-Madeleine Laik, Louise Doutreligne, Fatima Gallaire (eine in Frankreich lebende Algerierin), Denise Bonal, Coline Serrau, Ivane Daoudi, Vera Feyder, Marie Redonnet, Noelle Renaude, Lorraine Lévy und auch Yasmina Reza. „Seit mehr als dreißig Jahren nehmen die Frauen einen immer wichtigeren Platz im französischen Theater ein. Sie arbeiten neben den ausgetretenen Wegen und tragen aktiv zur Entwicklung des Theaters bei, auch dann, wenn sie auf den Machtposten nicht zu finden sind.“<sup>77</sup>

Judith Graves Miller schreibt ähnliches zur Situation von Theaterautorinnen in Frankreich: “With the re-energising of the women’s movement in France after 1970, women writers did, nevertheless, begin to make their voices heard in theatre.” Vorher spielten Frauen vorwiegend als Schauspielerinnen eine Rolle im Theaterbetrieb, Frauen wie Sarah Bernhardt, fürs 19. Jhd., im 20. Jhd. dann Maria Casarès, Madeleine Renaud, Jeanne Moreau, Delphine Seyrig: “these women have excelled for the most part in materialising the imaginative constructs of male authors and male directors, in telling the ‘great story of MANKIND’.”<sup>78</sup> Es sind auch bestimmte Themen die Frauen bevorzugt anschneiden: “The concerns of women in French theatre, as indeed the work of women in theatre elsewhere in Europe and America fall, then, into several categories and practices: exalting values and experiences considered to be ‘feminine’ or women-centred, criticising the exploitation of women in patriarchy, dramatising the experience of forgotten women, questioning and revisioning the myths of the Western tradition, creating roles for actresses in which the performers do not feel they are playing out men’s fantasies, and showing how gender is constructed through social interactions and expectations. To be sure there are women like Sarraute, who write and perform as though gender were not an issue. There are also women whose work can be understood as belonging to one of the categories or practices enumerated above who would not call

---

<sup>77</sup> Surel-Tupin, Monique: Theaterfrauen sind jenseits ausgetretener Wege zu finden. In: Uecker, Karin: Frauen im europäischen Theater heute, Europäische Verlagsanstalt, Hamburg 1998, S 65

<sup>78</sup> Graves Miller, Judith: Contemporary Women’s Voices in French Theatre; In: Keyssar, Helene (Hrsg): Feminist Theatre and Theory, New Casebooks, Macmillan Press LTD, London 1996, S 229

themselves 'feminist', a term even more politically volcanic in French than in English."<sup>79</sup>

Was Frauen in staatlich subventionierten Theatern angeht, schreibt Graves Miller: Noch 1985 wurde bei einer Konferenz 'La Femme et la Créativité' von den Frauen beklagt, dass es keine Frau in einer Position 'of real power in any of France's state-subsidised theatres' gibt.<sup>80</sup> In Frankreich herrscht auch „a total absence of networking“, im Vergleich zum Beispiel zum Akademikerinnen-Netzwerk des Women's Theatre Program der American Theatre Association.

### **Zur Rezeption französischer DramatikerInnen auf deutschen Bühnen**

Was die spärliche Rezeption französischer DramatikerInnen auf deutschen Bühnen anlangt meint Sucher 1989: „außer von Bernard-Marie Koltès ist auf deutschen Bühnen fast kein neues Stück aus Frankreich zu sehen.“ Anouilh, Sartre, Camus werden gespielt, „aber warum nicht auch Jean-Claude Grumberg, Yasmina Reza, Enzo Corman, Victor Haim, Francois-Louis Tilly (...).“<sup>81</sup> Das hat sich schlagartig geändert: Dössel schreibt in der *Süddeutsche Zeitung*: „Mit ihren Stücken 'Kunst' und 'Drei Mal Leben' avancierte sie zur meist gespielten Theaterautorin der Welt“<sup>82</sup> Zur Premiere von *Der Gott des Gemetzels* am Wiener Burgtheater steht in der Tageszeitung *Kurier* vom 21.3.08, dass das Stück mittlerweile auf 60 deutschen Bühnen aufgeführt wurde.

Sucher meinte Ende der 80-er Jahre dass die Gründe dafür, warum deutschsprachige Theatermacher französische Dramatik meiden ist, dass in der Bundesrepublik das System des Subventionstheaters die Auswahl der Stücke bestimmt, weil die Theater ihre Produktionen nicht wirklich verkaufen müssen, sie können sogar publikumsfeindlich sein. Sie wollen aber gesellschaftlich relevant sein und brisante politische Themen

---

<sup>79</sup> Graves Miller, Judith: Contemporary Women's Voices in French Theatre; In: Keyssar, Helene (Hrsg.): Feminist Theatre and Theory, New Casebooks, Macmillan Press LTD, London 1996, S 232

<sup>80</sup> Graves Miller, Judith: Contemporary Women's Voices in French Theatre; In: Keyssar, Helene (Hrsg.): Feminist Theatre and Theory, New Casebooks, Macmillan Press LTD, London 1996, S 232

<sup>81</sup> Sucher, C. Bernd: „Macht kein politisches Theater, sondern macht es politisch.“ Zur Rezeption französischer Dramatiker auf deutschen Bühnen. In: Floeck, Wilfried (Hrsg.): Zeitgenössisches Theater in Deutschland und Frankreich, Francke Verlag, Tübingen 1989, S 73

<sup>82</sup> Dössel, Christine: „Ich wäre lieber tot als eine moralische Instanz“ Yasmina Reza über Kunst und Kontrolle, Lockruf aus Hollywood und ihr neues Stück „Im Schlitten Arthur Schopenhauers“, Süddeutsche Zeitung 28.08.06

bringen. In Frankreich ist die Situation anders, weil mit dem Theater Geld verdient werden muss. „Französische Stückeschreiber arbeiten nicht nur für Regisseure, eine in Deutschland kaum praktizierte Form, nein sie schreiben vor allem für ein Publikum, das, so meine ich, durchaus kritisches Theater goutiert, aber in einer anderen Verpackung.“<sup>83</sup>

Sucher sieht als Hindernis der Rezeption französischer DramatikerInnen, dass die wenigsten Regisseure des Französischen mächtig sind. „Als ich das erste, in Frankreich mit dem „Prix Molière“ ausgezeichnete, Stück von Yasmina Reza übersetzt hatte, *Conversations après un enterrement*, war zwar das Interesse der Theatermacher außergewöhnlich stark, wie mir mein Verleger mitteilte, aber es dauerte doch ziemlich lang, bis sich Regisseure für diesen Text entschieden. Und als ich das zweite Reza-Stück ihnen gleichfalls vorschlug, mussten sie passen: sie lesen nicht Französisch. Und der Verlag wiederum wagt – aus finanziellen Überlegungen – keine weitere Übersetzung, bevor nicht das erste Stück irgendwo als deutsche Erstaufführung gefeiert worden ist.“<sup>84</sup>

Nach den Erfolgen von „Kunst“ war das dann kein Problem mehr.

Theatermacher blicken nach Sucher eher nach Osten denn nach Westen. „Die deutschen Theatermacher, von denen die meisten sich in der Tradition der 68-er Jahre sehen und ihre politische Vergangenheit kultivieren, zuweilen als Manier, sie können mit den eher privatistischen Stücken der Franzosen nicht viel anfangen.“ Französische Bühnenautorinnen beschäftigen sich weniger mit Aufarbeitung der Geschichte: „Sie schätzen die Lehrstücke nicht, die den deutschen Theatermachern, nicht den Autoren, immer noch so sehr am Herzen liegen. Sie bleiben auf sehr konsequente Weise ihren sehr privaten Themen treu. Und so sehr dies auch mit den wirtschaftlichen Gegebenheiten des französischen Theatersystems zu begründen ist, es muss dafür auch ästhetische Gründe geben.“

Sucher meint, dass der Rückzug auf Biographisches, Psychologisches, Sehr-Privates mit der Lust an der Sprache, am Diskurs einhergeht. Viele der französischen Autoren interessieren sich weniger für die Geschichten, die sie erzählen, wenn sie überhaupt welche

---

<sup>83</sup> Sucher, C. Bernd: „Macht kein politisches Theater, sondern macht es politisch.“ Zur Rezeption französischer Dramatiker auf deutschen Bühnen. In: Floeck, Wilfried (Hrsg.): *Zeitgenössisches Theater in Deutschland und Frankreich*, Francke Verlag, Tübingen 1989, S 74

<sup>84</sup> Sucher, C. Bernd: „Macht kein politisches Theater, sondern macht es politisch.“ Zur Rezeption französischer Dramatiker auf deutschen Bühnen. In: Floeck, Wilfried (Hrsg.): *Zeitgenössisches Theater in Deutschland und Frankreich*, Francke Verlag, Tübingen 1989, S 75

erzählen – als für die Sprache. „Die Fabulierlust und –kunst ist weit stärker ausgebildet als ihr Wille, sich kritisch mit den gesellschaftlichen Verhältnissen oder der politischen Vergangenheit auseinanderzusetzen.“ In Deutschland wird Theater als moralische Anstalt verstanden. Das Bildungsbürgertum kommt dort zusammen um belehrt und aufgeklärt zu werden. Lachen ist verpönt und von den Staats- und Stadttheaterbühnen in die kleinen privaten Komödienhäuser verbannt.<sup>85</sup>

## **Analysekategorien:**

**Forschungsfrage 1: Analyse der für die drei Theatertexte von Yasmina Reza *Drei Mal Leben*, *Ein spanisches Stück* und *Der Gott des Gemetzels* charakteristischen szenischen und dramatischen Mittel**

### **Kategorie 1.1. FORMALES**

Hier interessiert mich, was für Angaben der Autorin es das Stück betreffend gibt, die „auf dem Kriterium der Übersetzung in reale Gegenständlichkeit durch die Aufführung beruht“, also welche Nebentextangaben<sup>86</sup>, wie Ingaden es nennt.

### **Kategorie 1.2. STRUKTUR**

Was die Struktur betrifft ist zuerst die Informationsvergabe<sup>87</sup> von Bedeutung. Fragen wie ob es *Vorinformationen* gibt, die schon Aufschluss über den Verlauf geben könnten, z.B. durch Titel oder Gattung.

Bei der *Relation sprachlicher zu außersprachlicher Informationsvergabe* gibt es drei Möglichkeiten: ident, komplementär oder diskrepant. Wird auf außersprachlicher Ebene das gleiche gezeigt wie auf sprachlicher Ebene gesagt? Oder wird es komplementär, oder zumindest individualisiert und interpretierend konkretisiert? Vor allem in neueren Texten kann sich auch eine radikale, logisch nicht auflösbare Diskrepanz zwischen sprachlich und außersprachlich vermittelten Informationen zeigen.

---

<sup>85</sup> Sucher, C. Bernd: „Macht kein politisches Theater, sondern macht es politisch.“ Zur Rezeption französischer Dramatiker auf deutschen Bühnen. In: Floeck, Wilfried (Hrsg.): *Zeitgenössisches Theater in Deutschland und Frankreich*, Francke Verlag, Tübingen 1989, S 76

<sup>86</sup> Ingaden, R. (1960), zitiert in: Pfister, Manfred: *Das Drama*, 11. Auflage, München 2001, S 35

<sup>87</sup> Pfister, Manfred: *Das Drama*, 11. Auflage, München 2001, S 67-148

Für die Informationsvergabe ist auch *diskrepante Informiertheit* zwischen ZuschauerInnen und Figuren wichtig.

Hier sind zwei Formen wichtig:

- Unterschiede im Grad der Informiertheit zwischen den dramatischen Figuren
- Unterschiede zwischen den dramatischen Figuren und dem Publikum.

Informationsvorsprung der Zuschauer ist nach Pfister in der Geschichte dramatischer Texte von der Antike bis zur Gegenwart die dominierende Struktur diskrepanter Informiertheit. Sie erlaubt es dem Zuschauer die Unterschiede im Informiertheitsgrad der Figuren untereinander zu erkennen.

*Informationsvergabe am Drameneingang:*

Es gibt die Möglichkeiten eines *dominanten Vergangenheitsbezuges*, wo die expositorische Informationsvergabe dominiert und die dramatische Situation dem untergeordnet ist. Bei *dominantem Gegenwartsbezug* wird die expositorische Informationsvergabe durch die gegenwärtige Situation motiviert und bleibt untergeordnet. Die Vorgeschichte wird nur dort gezeigt, wo sie für die bestehende Situation relevant ist.

Vor allem am Textanfang ist auch die *außersprachliche Informationsvergabe* durch Bühnenbild, Kostüme, Schauspieler, Requisiten etc. für die Einschätzung der Situation, Ort und Zeit wichtig.

*Informationsvergabe am Dramenende:*

Beim *geschlossenen Dramenende* werden alle offenen Fragen, alle Informationsdiskrepanzen und alle Konflikte mit einem eindeutigen Schlusssignal aufgelöst. Damit wird auch die intendierte Rezeptionsperspektive fixiert, die Situation einer Figur am Dramen Ausgang stellt ein Bewertungssignal in Bezug auf ihre Verhaltensnormen dar. Beim *offenen Dramenende* werden die Informationsdiskrepanzen nicht aufgehoben und die Konflikte nicht gelöst.

Perspektivenstruktur:

Trotz kongruenter Informiertheit kann es aufgrund unterschiedlicher psychologischer Disposition der Figuren zu einer Diskrepanz der Perspektiven kommen. Man unterscheidet zwischen *Figurenperspektive* und der *vom Autor intendierten Rezeptions-*

*perspektive*.<sup>88</sup> Der dramatische Text ist ein Arrangement miteinander korrespondierender und kontrastierender Figurenperspektiven. Auf Ebene des inneren Kommunikationssystems ist er polyperspektivisch, die einzelnen Figurenperspektiven sind gleichwertig. Immer wieder aber gibt es im Drama ein *vermittelndes Kommunikationssystem*, eine Erzählfunktion. Die Perspektive der Figur, die Träger der vermittelnden Erzählfunktion ist, erscheint den übrigen Figurenperspektiven übergeordnet, kann aber nicht mit der auktorial intendierten Rezeptionsperspektive gleichgesetzt werden, da die untergeordneten Figurenperspektiven immer in irgendeiner Weise konkretisierend oder relativierend wirken.

Wie steuert der Autor die Konstitution der *auktorial intendierten Perspektive*?

A-perspektivische Informationsvergabe<sup>89</sup> ist *außersprachlich* vermittelte. Diese macht nur einen Teil aus, der andere Teil resultiert aus sprachlichen Informationen. Bei Abweichungen der beiden Informationen, kann man daraus Schlüsse ziehen. Das Verhalten einer Figur und der Handlungsablauf ermöglicht Bewertungssignale ihrer Figurenperspektive. So zum Beispiel wird durch einen glücklichen Handlungsabgang die Perspektive einer Figur bestätigt.

Aus der Strukturierung des Ensembles der Figurenperspektiven ergibt sich eine Steuerungstechnik für die auktorial intendierten Rezeptionsperspektive.<sup>90</sup>

Es zwei Dimensionen:

Die *paradigmatische* zielt auf Umfang und Streuung und die Gewichtung der einzelnen Figurenperspektiven ab. Die Gewichtung wird mit der Wichtigkeit der Figur erhöht und dem Fokus, den sie bekommt.

Die *syntagmatische* Dimension ist eine Strukturierung des Ensembles der Figurenperspektiven über das der Zuschauer einen Überblick hat. Die Relation zwischen Figureninformiertheit und Zuschauerinformiertheit ist ein Teilaspekt der Relation von Figurenperspektive und auktorial intendierter Rezeptionsperspektive.

Es lassen sich *drei idealtypische Modelle der Perspektivenstruktur* herausfiltern<sup>91</sup>:

Figurenperspektive und vom Autor intendierte Rezeptionsperspektive decken sich weitgehend (*a-perspektivische Struktur*), die Konvergenzlinie der korrespondierenden und

---

<sup>88</sup> Pfister, Manfred: Das Drama, 11. Auflage, München 2001, S91

<sup>89</sup> Pfister, Manfred: Das Drama, 11. Auflage, München 2001, S94

<sup>90</sup> Pfister, Manfred: Das Drama, 11. Auflage, München 2001, S96

<sup>91</sup> Pfister, Manfred: Das Drama, 11. Auflage, München 2001, S 99ff

kontrastierenden Figurenperspektiven zeigen für den Zuschauer die auktorial intendierte Rezeptionsperspektive (*geschlossene Struktur*), und die *offene Perspektivenstruktur*, wo eine einheitliche Konvergenzlinie fehlt und somit keine konkrete Wertnormen vermittelt werden, sondern eine perspektivische Relativität gezeigt wird.

### Epische Kommunikationsstrukturen

Die drei wichtigsten Tendenzen einer *Episierung* sind laut Pfister:<sup>92</sup>

#### *Aufhebung der Finalität:*

Im epischen Drama sind die Einzelszenen selbständiger, nicht so auf den Handlungsausgang bezogen. Es sind mehr Stationen oder Episoden.

#### *Aufhebung der Konzentration:*

Das epische Drama versucht die Wirklichkeit in ihrer Totalität zu zeigen und Kausalzusammenhänge transparent zu machen.

#### *Aufhebung der Absolutheit:*

Im epischen Drama gibt es ein vermittelndes Kommunikationssystem, wie bei narrativen Texten. Die Überlagerung der Spielebene des inneren Kommunikationssystems durch eine epische Ebene der Reflexion und des Kommentars, bestimmt die Struktur.

#### *Epische Kommunikationstechniken:*

*Auktoriale Episierung* – z.B. auktorialen Nebentext, der deskriptiv oder kommentierend sein kann, oder auch Projektionen, Spruchbänder, Szenentitel. Auch in der Montage etabliert sich ein vermittelndes Kommunikationssystem, wenn die raum-zeitliche Kontinuität des Dargestellten durchbrochen wird.

Es gibt *Episierung durch spielexterne oder durch spielinterne Figuren*.

Epische Kommunikationsstrukturen können auch in Dialog oder Monolog punktuell auftreten, wenn eine dramatische Figur in deutliche Distanz zur Situation tritt und diese von außen kommentiert. Der Grad der Situationsabstraktheit ist hier ausschlaggebend. Besonders die Komödie hat eine Affinität zum Epischen.

*Außersprachliche Episierung* wäre zum Beispiel ein Stil der Rollendistanz des Schauspielers, durch den die Vermittlungsfunktion deutlich gemacht wird.

---

<sup>92</sup> Pfister, Manfred: Das Drama, 11. Auflage, München 2001, S 103ff

## Spannungspotential

„Spannung im engeren Sinn (suspense) bezieht sich auf die linearsequentielle Ablaufstruktur des Textes; Spannung im weiteren Sinn (tension) ergibt sich dagegen aus der Relation des Kontrasts und Gegensatzes zwischen gleichzeitig gegebenen oder in einem von der zeitlichen Dimension des Nacheinander abstrahierenden Analyseansatz als gleichzeitig betrachteten Elementen eines Textes.“<sup>93</sup>

### Spannung und partielle Informiertheit

„Dramatische Spannung im Sinne einer Neugier auf die zukünftige Handlung kommt nur auf, wenn sich die weitere *Entwicklung in Umrissen schon abzeichnet*. Dazu ist es nötig, die Zukunft teilweise vorzunehmen. Diese Antizipation wird als Vorausdeutung bezeichnet.“<sup>94</sup>

Spannung ergibt sich aus einer *unterschiedlichen Informiertheit von Figuren und Rezipienten*. „Spannung realisiert sich immer im Spannungsfeld von Nichtwissen und antizipierender Hypothese aufgrund gegebener Informationen.“<sup>95</sup>

Faktoren die die Spannung beeinflussen sind *Identifikation mit einer Figur*. Je stärker die Identifikation desto höher die Spannung. Das Spannungspotential wächst auch mit der *Größe des Risikos und der Fallhöhe* und mit der *Zukunftsorientierung der Informationen*, damit die Rezipienten antizipierende Hypothesen bilden können. Aus dem Wissen um Pläne und Hindernisse kann sich partielle Informiertheit entwickeln, die Spannung erzeugt und zeitliche Terminierung des Vorhabens, sodass das bloße Vergehen der Zeit spannend wird. Durch *Manipulation von Erwartungen* wird ein hohes Spannungspotential erzeugt. Durch die expositorische Informationsvergabe wird die Grundlage für eine antizipierende Hypothesenbildung und für Spannungspotential geschaffen.

Man kann zwischen *Finalspannung* und *Detailspannung* unterscheiden. Das Spannungspotential ergibt sich aus dem Zusammenwirken mehrerer Spannungsbögen, die von verschiedener Reichweite sein können. Finalspannung erstreckt sich über den Dramen-

---

<sup>93</sup> Pfister, Manfred: Das Drama, 11. Auflage, München 2001, S142

<sup>94</sup> Asmuth, Bernhard: Einführung in die Dramenanalyse, 6. Auflage, Stuttgart 2004, S 115

<sup>95</sup> Pfister, Manfred: Das Drama, 11. Auflage, München 2001, S 143

verlauf, Detailspannung umfasst kürzere Sequenzen. Die beiden verstärken sich gegenseitig.

### **Kategorie 1.3. SPRACHLICHE KOMMUNIKATION**

Dramatische Rede ist situativ gebunden wie im alltäglichen Dialog, aber zielt auf einen fiktiven Zuhörer ab. Außerdem gibt es die Überlagerung eines inneren und eines äußeren Kommunikationssystem, es gibt zwei Adressaten und zwei Aussagesubjekte – Figur und Autor.<sup>96</sup> Die dramatische Rede weicht in ihrer ästhetisch funktionalisierten Sprachverwendung von normalsprachlicher Rede ab, aber eine zweite Dimension der Analyse ist die Abweichung von den etablierten Konventionen der Bühnensprache. Dramatische Sprache ist polyfunktional, sie erfüllt schon im inneren Kommunikationssystem immer mehrere Funktionen gleichzeitig. Pfister greift auf Roman Jakobsons Modell sprachlicher Kommunikation zurück, in dem jeder Position seines Kommunikationsmodells – Sender, Empfänger, Inhalt, Nachricht, Kanal und Code eine kommunikative Funktion zugeordnet wird.<sup>97</sup>

Die *referentielle Funktion* dominiert in rein sprachlich dargestellten Handlungsabläufen wie Expositionserzählungen, Berichten z.B.

Die *expressive Funktion* verweist auf den Sprecher und hilft dem Zuschauer bei der Konkretisierung einer Figur durch sprachliches Verhalten, Wahl des Redegegenstandes, Sprachstil etc.

Die *appellative Funktion* nimmt zu, je mehr der Sprecher seinen Dialogpartner zu beeinflussen versucht. Sonderform ist der Befehl, er setzt eine Autoritätsrelation voraus. Hier wird der Handlungscharakter dramatischer Rede deutlich, es sind Sprechakte durch die die Situation verändert wird. Das markiert oft dramatische Höhepunkte.

Die *phatische Funktion* ist vor allem im äußeren Kommunikationssystem von hoher Relevanz und dient zur Aufrechterhaltung des Kontakts zwischen Sprecher und Hörer. Im inneren Kommunikationssystem dient sie der Herstellung eines Partnerbezugs.

Die *metasprachliche Funktion* tritt dann auf wenn der Sprachcode thematisiert wird. Das passiert häufig in einer gestörten Kommunikation. Es kann auch eine implizite Thematisierung des Sprachcodes sein, durch ein kontrastierendes Nebeneinander verschiedener Codes.

---

<sup>96</sup> Pfister, Manfred: Das Drama, 11. Auflage, München 2001, S 149f

<sup>97</sup> Pfister, Manfred: Das Drama, 11. Auflage, München 2001, S 152

Die *poetische Funktion* ist im Normalfall nur für das äußere Kommunikationssystem von Relevanz, z.B. zur Sympathie lenkung zugunsten des Helden.

### *Sprachliche Kommunikation und Handlung*

Handlung wird nach Hübler als „die nach Situationsorientierung aus mehreren Möglichkeiten absichtsvoll gewählte, nicht kausal bestimmte Überführung einer Situation in eine andere im Sinne einer Entwicklung“<sup>98</sup> definiert. In dramatischen Texten wird durch Sprechakte häufig sprechend eine Handlung vollzogen, durch die die Situation oder die Relation der Figuren intentional verändert wird. Auch sprachlose Aktionen werden meist von Sprechhandlungen der Planung, Begründung usw. begleitet. Hier findet sich auch ein Konnex zu Judith Butlers Thesen.

Wenn die Rede nicht auf eine Handlung bezogen ist, kann sie der Figurencharakterisierung, der Milieuerkennung oder anderem dienen. Durch das was eine Figur sagt und die Art wie sie es sagt, stellt sie sich selbst dar. In der Analyse kann man Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen der Rede der einzelnen Figur anschauen, da diese charakterisierend wirken, und auch ob das Bewusstsein einer Figur im Rahmen des psychologisch und situativ Plausiblen bleibt.

Die Rede einer Figur ist von der Situation und von der Charakterdisposition abhängig. Wie stellt sich eine Figur selbst dar? Pfister unterscheidet zwischen expliziter (subjektiv gebrochener) und impliziter (unwillkürlich, dem Sprecher nicht bewusster und intendierter) Selbstdarstellung.<sup>99</sup> Zu den impliziten würden z.B. Stimmqualität und andere paralinguistische Zeichen gehören, aber auch die stilistische Textur, die im Text fixiert ist, wie z.B. Dialektfärbung, regionale oder soziale Färbung. Auch die Beziehung der einzelnen Sätze einer Replik untereinander, logische Verbindung oder assoziative Reihung, unverbundenes Nebeneinander, gibt Hinweise auf die Figur. Auch Häufigkeitsrelationen wirken charakterisierend. Das sprachliche Verhalten einer Figur wird auch deutlich durch die Relation der Repliken der verschiedenen Figuren untereinander. Wie wird auf die vorausgehende Replik eingegangen, die Replikenlänge, Unterbrechen des Gesprächspartners etc.

---

<sup>98</sup> Hübler, A. : Drama in der Vermittlung von Handlung, Sprache und Szene, Bonn 1973, S 10

<sup>99</sup> Pfister, Manfred: Das Drama, 11. Auflage, München 2001, S 177f

## *Monolog*

Pfister spricht von einer Dialogisierung des Monologs, wenn der Sprecher sich im Monolog in zwei oder mehrere einander widerstreitende Subjekte aufteilt.<sup>100</sup> Monologe können „die Abwesenheit eines „Erzählers“ aufwiegen“<sup>101</sup> und das Innenleben der Figuren zum Ausdruck bringen. Er dient häufig dazu, die Vorgeschichte oder Handlungsabsichten zu übermitteln und hat auch oft strukturell gliedernde Funktionen, Verbindung von Szenen, Auftrittsmonolog etc.<sup>102</sup> Der epische Monolog knüpft an den Prolog des antiken Dramas an, der weniger Selbstgespräch als Vortrag ans Publikum war.<sup>103</sup> Pfister typologisiert Monologe funktional in aktionale und nicht-aktionale.<sup>104</sup> In aktionalen Monologen vollzieht sich im Sprechen Handlung als Situationsveränderung. Hier wird zum Beispiel zwischen mehreren Handlungsmöglichkeiten eine Entscheidung getroffen. Nicht-aktionale Monologe können in informierende und kommentierende unterteilt werden. In den kommentierenden werden bereits bekannte Handlungen figurenperspektivisch gespiegelt.

## *Dialog*

„In normativen Gattungspoetiken wird der Dialog als die Grundform des Dramas betrachtet; Monolog und außer-dialogische epische Kommunikationsstrukturen erscheinen dann als mehr oder weniger gerechtfertigte „Zutaten“.“<sup>105</sup> Quantitativ kann man in Zwiegespräch oder Mehrgespräch unterteilen und die Länge der einzelnen Repliken, die Unterbrechungsfrequenz des Dialogs, die Häufigkeit, mit der durch den Sprecherwechsel die semantische Richtung wechselt, untersuchen. Dialoge mit häufigem Wechsel des semantischen Kontexts wirken temposteigernd, bei langen Repliken tritt der gegenläufige Effekt ein.

Auch der Mengenanteil des Haupttextes und der Anteil an der Gesamtzahl aller Repliken der den einzelnen Figuren zugeordnet ist, ist wichtig, da er fokusgebend und perspektivensteuernd wirkt und Hinweise auf Strukturierung von Haupt- und Nebenfiguren gibt. Er wirkt auch charakterisierend für die Figur, gibt Hinweise auf das Sprachverhalten. Bei der zeitlichen Relationierung gibt es die Möglichkeiten der Sukzession oder der Simultanität, partielle Simultanität wäre, wenn eine Figur der anderen ins Wort fällt.

---

<sup>100</sup> Pfister, Manfred: Das Drama, 11. Auflage, München 2001, S 184

<sup>101</sup> Asmuth, Bernhard: Einführung in die Dramenanalyse, 6. Auflage, Stuttgart 2004, S 82

<sup>102</sup> Pfister, Manfred: Das Drama, 11. Auflage, München 2001, S 186

<sup>103</sup> Asmuth, Bernhard: Einführung in die Dramenanalyse, 6. Auflage, Stuttgart 2004, S 82

<sup>104</sup> Pfister, Manfred: Das Drama, 11. Auflage, München 2001, S 190ff

<sup>105</sup> Pfister, Manfred: Das Drama, 11. Auflage, München 2001, S 196

Eine dialogischen Replik kann nach Pfister nach drei Perspektiven analysiert werden:<sup>106</sup>

1. Relationierung der einzelnen Teile der Replik

Eine Replik kann schon in sich einen semantischen Richtungswechsel aufweisen und besitzt dann Dialogcharakter.

2. Relationierung der Replik mit den vorausgehenden Repliken derselben Figur

Hier geht es um die Frage, ob die Summe der Repliken einer Figur in einem Dialog oder im gesamten dramatischen Text kohärent ist. Entsprechen die neuen Repliken den Erwartungen die durch die vorausgehenden Repliken einer Figur gebildet werden oder nicht.

3. Relationierung der Replik mit den vorausgehenden Repliken der anderen Figuren

Hier gibt es ein Spektrum möglicher Relationen das von den Extrempositionen Identität bis zu Beziehungslosigkeit reichen kann.

## **Kategorie 1.4. HANDLUNG**

### **Geschichte und Handlung**

Jedem dramatischen Text liegt eine Geschichte zugrunde. Pfister sieht drei Elemente einer Geschichte:<sup>107</sup> Ein oder mehrere Subjekte, eine temporale Dimension der Zeiterstreckung und eine Dimension der Raumausdehnung. Die Geschichte kann vom Rezipienten aus der Darstellung rekonstruiert werden. Der Geschichte entspricht auf der Ebene der Darstellung die Fabel<sup>108</sup>. Die Geschichte wäre das rein chronologisch geordnete Nacheinander der Ereignisse und Vorgänge, die Fabel bringt sie schon in die Reihenfolge wie im Drama.

Pfister spricht von Handlung, wenn es um den Handlungszusammenhang des ganzen Textes geht, und von Handlungssequenz, wenn es um eine einzelne Handlung einer Figur geht.<sup>109</sup> Für Asmuth ist Handlung der Gegenstand des Dramas, er begreift es als Kette von Begebenheiten. Handlung setzt handelnde Personen voraus. Bei einem Charakterdrama wäre der Charakter Hauptursache des Stückes und auch der Handlung. Bei

---

<sup>106</sup> Pfister, Manfred: Das Drama, 11. Auflage, München 2001, S 204

<sup>107</sup> Pfister, Manfred: Das Drama, 11. Auflage, München 2001, S 265ff

<sup>108</sup> Lämmert, E: Bauformen des Erzählens, Stuttgart 1995, S 24f

<sup>109</sup> Pfister, Manfred: Das Drama, 11. Auflage, München 2001, S 269

einem Handlungs drama die Handlung die Hauptursache.<sup>110</sup> A. Hübler definiert Handlung als absichtsvoll gewählte, nicht kausal bestimmte Überführung einer Situation in eine andere.<sup>111</sup> Es gibt also eine Ausgangssituation, einen Veränderungsversuch und die veränderte Situation. Auch hier gibt es drei Elemente wie bei der Geschichte: Subjekt, temporale und räumliche Dimension. Jede Handlung ist Teil einer Geschichte, aber nicht jede Geschichte besteht nur aus Handlungen. Einen anderen Teil der Geschichte nennt Hübler Geschehen<sup>112</sup>, das liegt dann vor, wenn die Bedingungen für eine Geschichte, aber nicht die für eine Handlung erfüllt sind, z.B. Handlungsunfähigkeit der Subjekte. Situation definiert Pfister<sup>113</sup> so, dass sie entweder konfliktgeladen und von potentieller Dynamik sein kann oder konfliktlos und statisch.

### *Präsentation der Geschichte*

Aus der Abwesenheit eines vermittelnden Kommunikationssystems ergibt sich für die Präsentation der Geschichte das Prinzip der Sukzession innerhalb des raum-zeitlichen Kontinuums und dem Nacheinander der Szenenabfolge. Wenn dennoch Durchbrechungen der Sukzession auftreten, so bedeutet das eine Episierung und Etablierung eines vermittelnden Kommunikationssystems.

Es gibt die Möglichkeit eine Geschichte unmittelbar szenisch zu präsentieren (offene Handlung) oder in den Repliken der Figuren narrativ zu vermitteln (verdeckte Handlung). Im zweiten Fall ist das Geschehen dann natürlich figurenperspektivisch gebrochen. Die Darstellung in verdeckter Handlung ist ein Mittel dramatischer Ökonomie, der Fokus- und Emphasebildung und der Spannungsweckung. Auch hat es strukturierenden Charakter, man kann bestimmte Phasen der Geschichte betonen, andere im Hintergrund halten.<sup>114</sup>

Einer Mehrfachthematisierung kann zum Beispiel die Funktion zukommen, als Abweichung Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen, Spannung zu erzeugen und der Perspektivenkontrastierung zu dienen, indem der Rezipient perspektivische Verzerrungen in der Thematisierung durch die einzelnen Figuren abschätzen kann.

---

<sup>110</sup> Asmuth, Bernhard: Einführung in die Dramenanalyse, 6. Auflage, Stuttgart 2004, S 135ff

<sup>111</sup> Hübler, A: Drama in der Vermittlung von Handlung, Sprache und Szene, Bonn 1973, S 20

<sup>112</sup> Hübler, A: Drama in der Vermittlung von Handlung, Sprache und Szene, Bonn 1973, S 14f

<sup>113</sup> Pfister, Manfred: Das Drama, 11. Auflage, München 2001, S 272

<sup>114</sup> Pfister, Manfred: Das Drama, 11. Auflage, München 2001, S 277

### *Kombination von Sequenzen*

Die Gesamtheit der Handlungs- und Geschehenszusammenhänge in einem Text beruht meist auf einer Kombination mehrerer Handlungs- und Geschehenssequenzen. Eine Sequenz ist ein in sich relativ geschlossenes System chronologischer und kausaler Relationen.<sup>115</sup> Wenn die Sequenz nicht völlig in sich geschlossen ist, kann sie verknüpft werden mit anderen Sequenzen. Es stellt sich die Frage, ob die miteinander kombinierten Sequenzen auf derselben Spiel- und Fiktionsebene einander beigeordnet sind oder ob sie auf verschiedenen Ebenen über- oder untergeordnet sind. Beispiel für eine Überordnung wäre in der Spiel-im-Spiel-Struktur.

Die Idealform des Nebeneinander von Sequenzen ist die völlig zeitliche Deckung der kombinierten Sequenzen, die Idealform des Nacheinander die völlige zeitliche Versetzung.

### *Haupt- und Nebenhandlungen*

Die einander beigeordneten Sequenzen sind entweder quantitativ und funktional gleichwertig oder hierarchisch abgestuft, entweder es sind zwei oder mehrere nebeneinander geführte Haupthandlungen oder einer Haupthandlung werden Nebenhandlungen zugeordnet.<sup>116</sup> Aber das quantitative Kriterium ist nicht das alleine entscheidende, obwohl es eine Sache des Fokus ist, die einem Strang zugewandt wird.

Eine funktionale Abstufung liegt vor, wenn eine Handlungssequenz der Haupthandlung neue Entwicklungsimpulse zuträgt oder sie durch Korrespondenz- oder Kontrastbezüge verdeutlicht oder relativiert.

### Verknüpfungstechniken<sup>117</sup>

Die direkteste und auffälligste Form der Verknüpfung besteht in der *Handlungs- oder Geschehensinterferenz*, bei der eine Handlung oder ein Geschehen der einen Sequenz gleichzeitig eine Handlung oder ein Geschehen in einer anderen Sequenz konstituiert oder auslöst.

Eine andere Form ist die *Überschneidung der Figurenkonstellationen*.

---

<sup>115</sup> Pfister, Manfred: Das Drama, 11. Auflage, München 2001, S 285

<sup>116</sup> Pfister, Manfred: Das Drama, 11. Auflage, München 2001, S 286

<sup>117</sup> siehe Pfister, Manfred: Das Drama, 11. Auflage, München 2001, S 289ff

*Situative und thematische Äquivalenzen* schaffen einen inneren Zusammenhang zwischen den einzelnen Handlungssträngen.

Funktionen der *Beiordnung von Sequenzen* sind zum Beispiel die Kriterien der Abwechslung und Fülle (Beispiel: tragische und komische Szenen wechseln ab), oder die Spannungsintensivierung. Das tritt da ein, wenn eine Handlungssequenz durch eine andere dann unterbrochen wird, wenn sie sich auf einen Konflikt zu entwickelt. Sind die Sequenzen durch situative oder thematische Äquivalenzen aufeinander bezogen, so kommt dem auch eine integrative Funktion zu. Ein *Kontrastbezug* kann ja nur vor dem Hintergrund von Korrespondenzen aktualisiert werden. Äquivalenzrelationen kommen auch thematische Funktionen zu, z.B. *Spiegelung*, *wechselseitige Verdeutlichung* oder *Relativierung* äquivalenter Sequenzen. Durch *Wiederholung des Ähnlichen* wird Elementen Bedeutung verliehen. Durch Wiederholung erfolgt auch eine Art der Generalisierung.

#### *Über- und Unterordnung von Sequenzen*

In eine primäre Spielebene ist eine zweite Spielebene eingelagert, die ein zusätzliches Fiktionsmoment mit sich bringt. Die zwei wichtigsten Formen in denen sich eine solche Überlagerung von Spielebenen realisiert, sind die Traumeinlage und das Spiel im Spiel.

118

#### Komposition<sup>119</sup>

Die Theorie dramatischer Komposition stand bis zum neunzehnten Jahrhundert unter normativen, seit der Jahrhundertwende unter deskriptiven Vorzeichen. Gustav Freytags „Technik des Dramas“ (erstmalig 1863 erschienen) steht in normativer Tradition. Er entwickelt ein drei- oder fünfgliedriges Strukturmodell. Sein Ansatz ist deduktiv, er geht von einer Konflikttheorie des Dramatischen aus. Der Handlungsablauf führt von der Exposition des Konflikts über den antagonistischen Höhepunkt zur Katastrophe. Volker Klotz` dagegen untersucht zwei gegensätzliche Kompositionsmöglichkeiten in „Geschlossene und offene Form im Drama“ (1960). Dieser Ansatz verabsolutiert nicht einen bestimmten Kompositionstyp und kann sich daher auch auf einen historisch breiter gestreuten Texttypus beziehen.

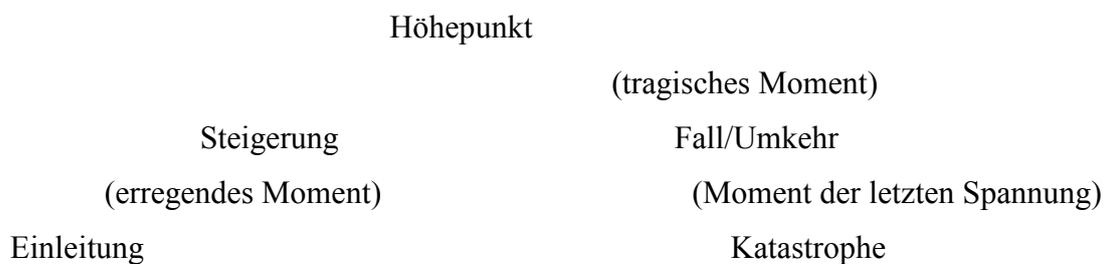
---

<sup>118</sup> siehe Pfister, Manfred: Das Drama, 11. Auflage, München 2001, S 294

<sup>119</sup> siehe Pfister, Manfred: Das Drama, 11. Auflage, München 2001, S 318ff

### *Geschlossene Form*<sup>120</sup>

Der Idealfall wäre eine in sich geschlossene Geschichte mit voraussetzungslosem Anfang und endgültigem Schluss. Die Darstellung der Geschichte entspricht den aristotelischen Bedingungen der Einheit und Ganzheit. Das bedeutet, dass sie aus einer einzigen Sequenz besteht, bzw. bei einer Beiordnung von Sequenzen eine eindeutig dominiert und die anderen kein autonomes Interesse beanspruchen, sondern auf sie hin funktionalisiert sind. Aus einer klar exponierten Ausgangssituation, die aus einem abgeschlossenen und überschaubaren Satz von Fakten aufgebaut ist, entwickelt sich ein Konflikt zwischen antagonistischen Kräften, der zu einer eindeutigen und endgültigen Lösung geführt wird. Die Fabel weist nach Gustav Freytag eine pyramidale Struktur auf.<sup>121</sup>



Es gibt einen zielstrebig-linearen, einsträngigen Handlungsablauf, in dem jeder Phase und jedem Detail nur insoweit Bedeutung zukommt, als es dem Handlungsfortschritt dient. Die fünf Akte korrespondieren mit den fünf Stadien des Ablaufs. Die Fabel ist darauf funktionalisiert ein ideelles Problem zu konkretisieren. Der Idealtyp der geschlossenen Form ist eine hierarchisch organisierte Struktur, die Idee der Fabel determiniert jeden Teil.

### *Offene Form*<sup>122</sup>

Die offene Form ist ex negativo zu der geschlossenen Form entworfen. Es werden sehr unterschiedliche Formen der Negation subsumiert: das Drama des Sturm und Drang, Büchners Dramen, das naturalistische Drama, das satirische Drama, das epische Theater

---

<sup>120</sup> Pfister, Manfred: Das Drama, 11. Auflage, München 2001, S 320ff

<sup>121</sup> Freytag, Gustav: Die Technik des Dramas, Darmstadt 1965, S 102

<sup>122</sup> Pfister, Manfred: Das Drama, 11. Auflage, München 2001, S 322ff

und das absurde Theater und das Dokumentartheater weichen zwar vom Modell der geschlossenen Dramenform ab, aber haben sonst wenig gemeinsam.

Die wichtigsten Möglichkeiten der Abweichung sind:

Im Drama der geschlossenen Form dominieren kausale Verkettungen von Handlungen und Gegenhandlungen, bei der offenen Form ist intentionale Handlung durch Geschehen, das den Figuren widerfährt, ersetzt und durch eine lähmende Zustandhaftigkeit. Die Einheit der Fabel kann dadurch aufgebrochen werden, dass mehrere Sequenzen einander gleichgeordnet werden und nicht nur auf eine dominante Haupthandlung hin funktionalisiert sind. Die strukturelle Offenheit besteht dann darin, dass sich die Geschichte nicht mehr als geschlossenes, hierarchisiertes Ganzes präsentiert, sondern als Ensemble von Einzelsequenzen, die relativ unabhängig und isoliert voneinander sind.

Die Aufgabe einer handlungspragmatischen Verknüpfung kann auf verschiedene Weise kompensiert werden. Volker Klotz führt drei häufig realisierte Techniken auf – die Beiordnung komplementärer Stränge (Sequenzen), die metaphorische Verklammerung (zB. Leitmotivisch wiederkehrende Bilder) und das zentrale Ich.<sup>123</sup> Das zentrale Ich ist nicht handelndes Subjekt, sondern determiniertes Objekt der Zustände.

Eine lineare Finalität wird durch zyklische repetitive oder kontrastive Ordnungsprinzipien ersetzt. Die Abfolge der Szenen ist nach Korrespondenz- und Kontrastbezügen strukturiert. Die Szenenfolge wird in Brüchen und variierenden Wiederholungen aufgefächert.

Akt und Szene haben eine andere Funktion als beim Drama der geschlossenen Form, wo der Akt die entscheidende Segmentierungseinheit ist, bei der offenen Form ist es die Szene. Hier werden zahlreiche kleinere Einheiten variablen Umfangs zusammengefügt. Es dominiert das Konkret-Individuelle der dramatischen Figuren, das nicht mehr unter ein ideelles Allgemeines subsumiert werden kann.

Das Bewusstsein tritt gegenüber dem Unbewussten und dem Physischen in den Hintergrund. Die Figuren haben Schwierigkeiten sich verbal zu artikulieren, häufig ist die

---

<sup>123</sup> Klotz, Volker: Geschlossene und offene Form im Drama, München 1969, S 108

Kommunikation gestört, die Repliken beziehen sich oft nicht mehr aufeinander. Es gibt keine hierarchische Abstufung in Haupt- und Nebenfiguren. Die Raum- und Zeitstruktur tendiert zu panoramischer Weite und zu einer Fülle von Details.

### **Kategorie 1.5 RAUM- und ZEITSTRUKTUR**

#### *Realität und Fiktionalität von Raum und Zeit im Drama*<sup>124</sup>

Raum, Zeit und Figur (mit den sprachlichen und außersprachlichen Aktivitäten) sind Grundkategorien des dramatischen Textes. Auf Ebene der Raum- und Zeitstruktur gibt es eine Überlagerung eines inneren durch ein äußeres Kommunikationssystem. Dem realen Bühnen- und Theaterraum des äußeren Kommunikationssystems entspricht im inneren der fiktive Raum der dargestellten Geschichte. Es gibt eine reale Zeitlichkeit der aufführenden Schauspieler und der Zuschauer, und eine fiktive Zeit der dargestellten Geschichte. So eine Überlagerung von Realität und Fiktion gibt es bei allen Elementen des theatralischen Textes: dem realen Schauspieler entspricht im inneren Kommunikationssystem die dargestellte Figur, dem realen Bühnenbild der fiktive Aktionsraum, etc. Ist eine Absolutheit gegeben, verwandelt sich der reale Schauspieler für den Rezipienten völlig in die fiktive Figur, die Bühne in den fiktiven Raum und Requisiten und Kostüme in die entsprechenden Objekte der fiktiven Welt. Die Absolutheit wird durchbrochen und ein episch vermittelndes Kommunikationssystem etabliert, wenn die konkreten Elemente der Darstellung und damit der Prozess der Darstellung sichtbar bleiben. In diesem Fall werden zusätzlich auch die Mittel und der Prozess der Präsentation thematisiert.

#### *Geschlossene Raum- und Zeitstruktur*<sup>125</sup>

herrscht vor, wenn es eine weitgehende raum-zeitliche Kontinuität des ganzen Textes gibt, keine Schauplatzwechsel und keine längeren Zeitaussparungen. Man führt es fälschlicherweise auf die in Aristoteles' „Poetik“ geforderten drei Einheiten von Raum, Zeit und Handlung zurück, jedoch dort wird nur die Einheit des Mythos ausdrücklich verlangt.

---

<sup>124</sup> siehe Pfister, Manfred: Das Drama, 11. Auflage, München 2001, S 327ff

<sup>125</sup> siehe Pfister, Manfred: Das Drama, 11. Auflage, München 2001, S 330ff

### *Offene Raum- und Zeitstruktur*

Jede Verlagerung des Schauplatzes oder Zeitaussparung kann auf ein vermittelndes Kommunikationssystem, auf eine Episierung hinweisen, umso stärker ausgeprägt je offener die Raum- und Zeitgestaltung ist. Es ist eine implizite Erzählfunktion.<sup>126</sup>

### *Semantisierung des Raumes<sup>127</sup>*

Durch den Raum werden die Figuren charakterisiert, er ist semantisiert, das unterscheidet ihn vom realen Raum. Wenn mehrere Figuren miteinander kommunizieren, impliziert das eine räumliche Relation, wobei Distanz und Nähe oder Oben/Unten bereits auf Konflikte oder Konsens semantisiert werden können. Im Drama mit offener Raumstruktur ergeben sich Raumkontraste und auch aus der Relation zwischen Schauplatz und off stage kann man Schlüsse ziehen, der off stage Bereich könnte z.B. bedrohlich wirken oder eine Fluchtmöglichkeit darstellen. Es gibt auch die Dimension des Verhältnisses zwischen dem fiktiven Raum zum realen räumlichen Kontext der intendierten Rezipienten. Distanz und Nähe kann hier für die Textintentionalität relevant werden. Die Relation zwischen Schauplatz und Geschehen kann auch durch semantische Korrespondenzen oder Kontraste bestimmt sein.

### *Raumkonzeption*

Es gibt Möglichkeiten zwischen abstrakter Neutralität und realistischer Konkretisierung des Raumes, je nach Funktionen des Schauplatzes. Das naturalistische Drama z.B. zeichnet sich durch Detailtreue aus.

### *Lokalisierungstechniken*

Es gibt *sprachliche*<sup>128</sup> und *außersprachliche Lokalisierungstechniken*<sup>129</sup>. Thematisierung des Raumes in der Figurenrede wirkt figurencharakterisierend, da man das optische Bühnenbild „objektiv“ wahrnehmen kann, aber die sprachliche Thematisierung subjektiviert durch die Figur ist. Der Schauplatz kann verschieden wahrgenommen werden. Eine Lokalisierung im Nebentext könnte vollständig in die plurimediale Darstellung übersetzt werden, der Nebentext kann aber auch kommentieren oder interpretieren und damit wird die Lokalisierung im Nebentext Teil eines eigenständigen epi-

---

<sup>126</sup> vgl. Pfister, Manfred: Das Drama, 11. Auflage, München 2001, S 335f

<sup>127</sup> vgl. Pfister, Manfred: Das Drama, 11. Auflage, München 2001, S 339ff

<sup>128</sup> Pfister, Manfred: Das Drama, 11. Auflage, München 2001, S 351

<sup>129</sup> Pfister, Manfred: Das Drama, 11. Auflage, München 2001, S 353

schen Vermittlungssystem. Außersprachliche Lokalisierungstechniken sind Bühnenbild und Konstituierung des Raumes durch Aktionen und Aktivitäten der Figuren (die aktionale Raumkonstituierung), auch Requisiten und das Spiel damit. Wenige Requisiten wirken neutralisierend oder stilisierend. Requisiten können auch Funktionen haben: Handlungsmotivation, Figurencharakterisierung, Situationskonkretisierung.

### *Struktur und Präsentation der Zeit*

In dramatischen Texten ohne vermittelnden Erzähler finden die Handlungen in der Gegenwart statt. Aber die Relation zwischen der fiktiven Zeit des Dargestellten und der realen Zeit der Darstellung ist für die Textintentionalität von Relevanz. „Es ist ein Unterschied, ob die fiktive Handlung in einer mythischen Vorzeit, einer historisch fassbaren Vergangenheit, in der Jetzt-Zeit der Rezipienten oder in unfixierter a-historischer Überzeitlichkeit angesiedelt ist, und diese unterschiedliche zeitliche Distanz zum realen zeitlichen Kontext impliziert einen jeweils verschiedenen Bezug des Textes auf die zeitgenössische Wirklichkeit.“<sup>130</sup> Aber weder brauchen zeitliche Distanzierung und Aktualität einander auszuschließen, noch muss Deckung der Zeitstufen immer einen verstärkten Realitätsbezug implizieren. Hier muss man am Einzelfall eine Funktionsanalyse durchführen.

Auch im Bereich sprachlicher Informationsvergabe lassen sich die gegensätzlichen Tendenzen der Historisierung bzw. Aktualisierung<sup>131</sup> finden, die Historisierung in lexikalischen, syntaktischen oder stilistischen Archaismen, die Aktualisierung in Anachronismen. Solche sprachlichen oder außersprachlichen Anachronismen etablieren, wenn sie bewusst oder pointiert eingesetzt werden, ein episch vermittelndes Kommunikationssystem.

### *Zeitliche Relationen im inneren Kommunikationssystem*

Diese sind durch zwei Achsen bestimmt: die „horizontale“ *Achse des sukzessiven Nacheinander* und die „vertikale“ *Achse des Gleichzeitigen*.<sup>132</sup> Auf der Achse der Sukzession folgt ein Moment auf den anderen, auf der Achse der Simultaneität konstituieren gleichzeitig Zustände und Handlungs- und Geschehensabläufe eine momentane Situation.

---

<sup>130</sup> Pfister, Manfred: Das Drama, 11. Auflage, München 2001, S 360

<sup>131</sup> Pfister, Manfred: Das Drama, 11. Auflage, München 2001, S 361

<sup>132</sup> Pfister, Manfred: Das Drama, 11. Auflage, München 2001, S 361

Sukzession im Drama ist auf zwei Ebenen gegeben: auf der Ebene der Geschichte und auf der Ebene des Textablaufs. Diese beiden Sukzessionsreihen des Dargestellten und der Darstellung brauchen sich nicht zu decken und tun das auch meist nicht, denn jede rückgreifende Informationsvergabe bedeutet bereits eine Verschiebung dieser Reihen gegeneinander. P. Pütz beschreibt die Sukzession im Drama: „Es ist in jedem Augenblick *schon* etwas geschehen, und es steht *noch* etwas aus, das aus dem Vorhergehenden gefolgert und vorbereitet wird. Jeder Moment greift Vergangenes auf und nimmt Zukünftiges vorweg. Die dramatische Handlung besteht in der *sukzessiven* Vergegenwärtigung von vorweggenommener *Zukunft* und nachgeholter *Vergangenheit*.“<sup>133</sup>

Eine Durchbrechung von Sukzession der realen Spielzeit und Sukzession der fiktiven gespielten Zeit entspricht, zeigt epische Kommunikationsstrukturen auf. Auch bei Monologen tritt eine Aufhebung der Sukzession auf der Ebene der fiktiven Zeit auf, wenn diese Bewusstseinszustände thematisieren, denen auf der fiktiven Zeitebene kein prozesshafter Ablauf zugeordnet werden kann.<sup>134</sup>

Die Achse der Simultaneität wird zunächst schon durch die über die verschiedenen Codes und Kanäle gleichzeitig übermittelten Informationen konstituiert. Simultaneität kann auch im Hinblick auf Vorgänge gegeben sein, die sich im off stage ereignen.

#### *Präsentation der Zeit*<sup>135</sup>

Mit welchen Mitteln wird die fiktive Chronologie konkretisiert und damit zeitliche Kohärenz geschaffen und wie verhält sich die fiktive Chronologie zur realen Spielzeit? Außer es gibt Vor- und Rückblende, gibt es ein sukzessiven Nacheinander sowohl von Präsentation als auch vom szenisch Präsentierten. Dadurch ist aber die Chronologie nur relativ fixiert, absolut wäre sie erst fixiert durch Informationsvergabe über ein episch vermittelndes Kommunikationssystem, Zeitangabe im Nebentext (z.B. durch den Titel). Auch die außersprachliche Informationsvergabe durch optische Signale (Bühnenbild, Kostüme, etc) und durch akustische Signale trägt zur zeitlichen Fixierung bei. Die expositorischer Informationsvergabe bringt den zeitlichen Bezug zur Vorgeschichte. Der

---

<sup>133</sup> Pütz, P: Die Zeit im Drama. Zur Technik dramatischer Spannung, Göttingen 1970, S 11

<sup>134</sup> Pfister, Manfred: Das Drama, 11. Auflage, München 2001, S 363

<sup>135</sup> Pfister, Manfred: Das Drama, 11. Auflage, München 2001, 365 ff

Grad der Konkretisierung kann sehr unterschiedlich sein, er reicht von einer zeitlich unbestimmt bleibenden Reihung bis zu einer präzise fixierten Relationierung der Szenen.

Analog zum Raum gibt es eine Semantisierung der Zeit. Die Entscheidung für eine bestimmte Epoche hat semantisch-konnotative Implikationen, was Distanzierung bzw. Aktualisierung betrifft aber auch in bezug auf sozio-kulturell vorgegebene stereotype Vorstellungen von der Epoche. Auch die Einbettung in den Zyklus der Jahreszeiten ist semantisch besetzt, oder die tageszeitliche Einbettung (z.B. Nacht, bedrohliches Dunkel; Tag, Rationalität).

Die Konkretisierung der Chronologie hat Bedeutung für das Spannungspotential und das Tempo. Vorgreifende Zeitangaben in der Eingangsphase können einen Zeitdruck erzeugen und damit Spannung auslösen während eine sehr offene Zeitstruktur oft den Eindruck von Langsamkeit erzeugt.

Geschlossene und offene Zeitstruktur definieren sich in Hinblick auf das Verhältnis zwischen fiktiver gespielter Zeit und realer Spielzeit. Reale Spielzeit wird erst durch den inszenierten Text absolut fixiert. Die fiktive gespielte Zeit ist im Textsubstrat mehr oder weniger präzise fixiert.

In einer differenzierten Analyse muss man zwischen einer primären, einer sekundären und einer tertiären gespielten Zeit unterscheiden.<sup>136</sup> Unter der primären gespielten Zeit wird die unmittelbar szenisch präsentierte fiktive Zeitdauer verstanden. Unter der sekundären gespielten Zeit die fiktive Zeitdauer vom Einsatzpunkt der szenisch präsentierten Handlung (point of attack), bis zum Textende unter Einschluss der etwaigen Zeiträume zeitlich verdeckter Handlung. Unter der tertiären gespielten Zeit versteht man die fiktive Zeitdauer der Geschichte vom Beginn der nur verbal vermittelten Vorgeschichte bis zum Textende. Eine völlig geschlossene Zeitstruktur liegt dann vor, wenn sich die primäre und die sekundäre gespielte Zeit decken. Zeitaussparungen bewirken eine Diskrepanz zwischen primärer und sekundärer gespielter Zeit und bedeuten eine mehr oder weniger starke Offenheit der Zeitstruktur.

---

<sup>136</sup> Pfister, Manfred: Das Drama, 11. Auflage, München 2001, 369

Es gibt eine Zeitkonzeption die an der objektiven Zeiterfahrung orientiert ist, oder eine Zeitkonzeption, die von der subjektiven Zeiterfahrung ausgeht. Widersprüche in der Chronologie, Zeitraffung und –dehnung verweisen meist auf eine subjektive Zeitkonzeption.

Im vor-modernen Drama dominiert chronologisch fortschreitende Zeitkonzeption, in modernen Theatertexten ist sie häufig achronologisch, es dominieren statische Situationen über fortschreitende Situationsveränderungen.

Bei zyklischer Wiederkehr des Gleichen oder Ähnlichen liegt zwar keine Progression in linearer Form vor, sondern zyklische Bewegung, die ausgehend von einem Punkt über andere Positionen zu einem entsprechenden Punkt zurückkehrt. Das ist eine Zeitkonzeption, die von den natürlichen Lebenszyklen kommt. In der Moderne kommt es zu einer Dominanz der zyklischen Zeitkonzeption.

### *Tempo*

Man kann das Tempo im Drama auf der Ebene des literarischen Textes und auf der Ebene des plurimedial inszenierten Textes analysieren. Bei der Tempo-Analyse muss das Tempo der Bewegungsabläufe und das Tempo der Ereignisabfolge herangezogen werden. Außerdem müssen zwei Niveaus berücksichtigt werden, ein oberflächen- und ein tiefenstrukturelles. Im Bereich der Oberflächenstruktur wird das Tempo eines Textabschnittes bestimmt durch die Geschwindigkeit der Bewegungsabläufe und Replikenwechsel, Konfigurationswechsel und Schauplatzwechsel. Auf der tiefenstrukturellen Ebene durch die Frequenz der Situationsveränderung.<sup>137</sup>

Kontraste im tiefenstrukturellen und oberflächenstrukturellen Tempo können funktional sein, z.B. bei Beckett, wenn sich die Figuren in leerer Geschäftigkeit eine langsam verfließende Zeit vertreiben und sich damit über die Unveränderbarkeit ihrer Situation hinwegtäuschen. Nur bei Übereinstimmung der Tempi entsteht ein ungebrochener Eindruck von hohem oder niedrigem Tempo. Bei hohem Tempo wäre jede Replik eine situationsverändernde Sprechhandlung und jeder rasche Positions- und Konfigurationswechsel würde die Geschichte voran, auf ihr Ende zutreiben.

---

<sup>137</sup> siehe Pfister, Manfred: Das Drama, 11. Auflage, München 2001, 379f

### *Tempo des Gesamttextes*

Das den ganzen Text umgreifende Tempo wird aus dem Verhältnis der Zahl der Situationsveränderungen zur sekundären gespielten Zeit, zur Zeitspanne vom point of attack bis zum Zeitpunkt der letzten szenisch präsentierten Situation ermittelt.<sup>138</sup> Das Tempo bleibt normalerweise nicht über den gesamten Verlauf hin konstant. Tempovariationen beeinflussen die Spannung, wobei sowohl Beschleunigung als auch Verzögerung spannungssteigernd wirken kann.

### **Forschungsfrage 2: Geschlechterbilder bei Rezas Stücken *Drei Mal Leben, Ein spanisches Stück, Der Gott des Gemetzels***

#### **Kategorie 2.1 : Konstruktion oder Dekonstruktion von historisch variablen Vorstellungen von „Weiblichkeit“ und „Männlichkeit“**

Wird ein essentialistisches Konzept von Weiblichkeit und Männlichkeit in Frage gestellt?

#### **Kategorie 2.2. Wie werden gesellschaftliche und geschlechtsspezifische Probleme aufgegriffen und verarbeitet**

Ich möchte mir die drei Stücke danach ansehen, welche gesellschaftlichen und geschlechtsspezifischen Themen ausgewählt werden und wie der Entstehungskontext in die Stücke eingeflossen ist. Anschließend an Nünning interessiert mich auch das Funktionspotential der Texte und wie die Vermittlung erfolgt. Aus welchem Blickwinkel wird die Geschichte erzählt? Gibt es eine Bevorzugung eines der Geschlechter? Wer wird zum Objekt des Blicks gemacht?

#### **Gender und Handlung**

Ich stelle die Frage an die drei Stücke, ob es eine Heldin oder einen Helden gibt und ob diese passiv, fremdbestimmt oder aktiv, selbstbestimmt sind. Weiters interessiert mich welche Figuren abwesend sind, da das Aufschluss gibt über Prioritäten, die gesetzt werden. Außerdem möchte ich analysieren, wodurch die Kohärenzbildung erfolgt, wie Handlungselemente verknüpft sind. Dann interessiert mich, bezugnehmend auf die

---

<sup>138</sup> Pfister, Manfred: Das Drama, 11. Auflage, München 2001, 380

Untersuchung von Denis Jonnes (1990)<sup>139</sup> ob es in Rezas Stücken beziehungskonstituierende oder beziehungsdestabilisierende Handlungssequenzen gibt. Ich möchte auch die kulturelle Spezifik von Plotmustern und Plotkonventionen in den Blick nehmen und auch den Kontext ihrer Entstehung betrachten.

### Gender und Figuren

Ich fasse die Figuren als Konstrukte auf, die in Analogie zu realen Personen konstruiert werden, zumal die Figuren auch zeitgenössische Bezüge aufweisen und möchte mir anhand der drei Stücke von Yasmina Reza die Geschlechterrollenbilder ansehen, die von der Autorin gestaltet wurden.

Was die Geschlechteridentitäten angeht, interessiert mich, ob es bestimmte Zuschreibungen nur zu männlichem oder weiblichem Geschlecht gibt. Gibt es geschlechtsabhängige Entwürfe von Identität, wie transportiert sich weibliche oder männliche Identität, welches Bewusstsein einer weiblichen oder männlichen Identität herrscht vor, wie fühlt sich Mann/Frau in seiner/ihrer männlichen oder weiblichen Identität. Wodurch wird Identität vorwiegend gebildet, wird Identität angezweifelt oder gibt es fixe Identitäten.

Gibt es Hinweise auf weibliche oder männliche Körperkonstrukte in den drei Stücken, wenn ja welche? Wie wird auf den Körper bezuggenommen? Und welche Hinweise gibt es auf Sexualität?

Welche Korrespondenz- und Kontrastbezüge gibt es und was vermittelt sich über die Kontraste? Werden Positionen bestätigt oder wird eine perspektivische Relativität gezeigt? Was sagen die Kontrastrelationen in Bezug auf Sex und Gender aus? Gibt es Handlungsrollen oder ein realistisch-mimetisches Figurenkonzept und gibt es Korrelationen zwischen den Handlungsrollen und den Kategorien sex, gender und sexuality?

Auch besonders was die Mutter-Töchter Beziehung in „Ein spanisches Stück“ anlangt möchte ich die generationsübergreifenden Korrespondenz- und Kontrastbezüge zwischen den Figuren untersuchen.

---

<sup>139</sup> Gutenberg, Andrea in: Nünning, Vera; Nünning, Ansgar (Hrsg.): Erzähltextanalyse und Gender Studies, Sammlung Metzler Band 344, Stuttgart 2004, S 107

## Gender und erzählerische Vermittlung

Für meine Analyse der drei Dramen habe ich folgende Fragen herauskristallisiert: Gibt es unzuverlässiges oder multiperspektivisches Erzählen? Wie werden weibliche und männliche Sichtweisen berücksichtigt? Welche Funktionen kommen der Darstellung weiblicher und männlicher Perspektiven zu? Welches Verhältnis zwischen den Geschlechtern zeigt die Relationierung der Einzelperspektiven? Zeigt das Spannungsfeld korrespondierender und kontrastierender Perspektiven eine offene oder eine geschlossene Perspektivenstruktur? Welche Funktionen hat die Multiperspektivität?

### **Forschungsfrage 3: Wie ist ihr Werk in die Dramengeschichte eingebettet bzw. in der „Zeitgenössischen Dramenlandschaft“ positioniert?**

Die Autorin schreibt für eine Öffentlichkeit und orientiert sich entweder an Normierungen oder durchbricht sie: „...man schreibt nicht für das Theater, ohne etwas über das Theater zu wissen. Man schreibt für, mit oder gegen einen bereits existierenden theatralen Kode.“<sup>140</sup> Wie ordnen sich die Stücke in der zeitgenössischen Dramenlandschaft ein?

Andreotti unterteilt in „traditionelles“ und „modernes“ Drama und stellt das auf semiotisch-strukturaler Basis dar:

#### Traditionelles Drama

Das traditionelle Drama<sup>141</sup> hat folgendes narratives Schema: Auf einer Ausgangslage beginnt ein narratives Programm zu wirken und führt zu einer Endlage. Es gibt eine Mangelsituation, die aus einer Ausgangsopposition entsteht. Durch sie entsteht ein Spannungsfeld. In der Tiefenstruktur sind die Oppositionen auf Grundoppositionen zurückzuführen. Der Held/die Heldin soll die Spannung auflösen. Die Ausgangsopposition setzt den Handlungsverlauf in Bewegung, Ziel ist eine Neutralisierung, Wiederherstellung der Ordnung, Aufhebung der semantischen Gegensätze. Fast alle traditionellen

---

<sup>140</sup> Ubersfeld, Anne: (1991[1981]): Der lückenhafte Text und die imaginäre Bühne. In: Balme, Christopher: Einführung in die Theaterwissenschaft, Erich Schmidt Verlag, Berlin 1999, S 81

<sup>141</sup> Andreotti, Mario: „Traditionelles und modernes Drama“ Eine Darstellung auf semiotisch-strukturaler Basis. Mit einer Einführung in die Textsemiotik. UTB, Verlag Paul Haupt Bern, 1996, S 67-164

Texte enden in einer „Mediatisierung“. Im klassischen Drama vollzieht der Held/die Heldin die Mediatisierung, der/die GegenspielerIn versucht sie zu verhindern.

Aus den oppositionellen Werten in der Ausgangslage kann man die Mangelsituation analysieren. Erfolg am Ende ist eine Bestätigung. Es kann auch mehrere Mangelsituationen geben, hier ist die Hierarchisierung auf den Schluss zu beachten. Statt behoben kann die Mangelsituation auch verstärkt werden, oder eine neue Mangelsituation entstehen. Wenn es mehrere Mangelsituationen gibt, dann gibt es auch mehrere narrative Programme. Dann sucht man die zentrale Mangelsituation und das narrative Hauptprogramm.

Es gibt verschiedene *Handlungsfunktionen*:

*Held und Gegenspieler*

*Auftraggeber* (Götter, Rechtsordnung, Natur) kann in beauftragende und sanktionierende Instanz unterteilt werden. Der Auftraggeber verweist auf das Wertesystem, ist ideologisch entscheidend.

*Negativer Auftraggeber* des Gegenspielers

*Negative und positive Helfer*

*Boten*

*Nutznießer* – meist der Held selbst, wenn es um Reifung und Entwicklung geht.

Es gibt auch einen erstrebten Wert des Helden

Es gibt einen Funktionswechsel am Schluss, die Figur gelangt zu einer bestimmten Identität – das unterscheidet die feste Figur von modernen, montierten Figuren.

Es gibt vier *Achsen im narrativen Text*:

*Funktionale Achse*: Beziehung zwischen Held und Gegenspieler (Grundachse)

*Narrative Achse*: der Mangel löst sie aus, es gibt Handlungsmotive oder Figurenmotive (z.B. Täter und Opfer) die immer wiederkommen. Oft gibt es die Trias „Auszug des Helden – Hindurchgehen-Müssen durch die Welt des Bösen/Prüfungen – Rückkehr“.

*Semantische Achse*: Semopositionen, die einander überlagern und das gegnerschaftliche Verhältnis der Figuren sichtbar machen. Die Schlussmediation ist dann bedeutend. Im Tiefenbereich lassen sich die Oppositionen meist auf elementare Oppositionen zurückführen, wie z.B. Leben/Tod. Diese Achse ist eng mit der narrativen Achse ver-

bunden: es gibt eine Ausgangsopposition/Mangelsituation, dann eine narrative Transformation, eine Schlussmediation/Reintegration und eine Schlussanktion.

*Axiologische Achse*: Wertungssysteme wie z.B. ideologische Texte mit Gut/Böse-Schema

### Modernes Drama

Mario Andreotti<sup>142</sup> beschreibt die Merkmale des „modernen gestischen Dramas nach Brecht“ folgendermaßen: Identität in Frage gestellt, es gibt kein Ich als feste Größe. Der Mensch wird weniger von charakterlich-individuellen Kräften bestimmt gezeigt, als von kollektiven. Es herrscht Sprachskepsis – der Sprache wird der Abbildcharakter abgesprochen, anstatt von Mimesis wird in der Moderne von Semiosis gesprochen, „d.h. von einer Schreibweise, bei der nicht mehr der Abbild-, sondern der Systemcharakter der Sprache (also Sichtbarmachung vielfältiger Zeichenbeziehungen und –prozesse) im Vordergrund steht.“<sup>143</sup> Das hängt auch mit den neuen literarischen Verfahren wie Montage und Verfremdung zusammen. Ziel ist es, die Sprache vom Ich zu trennen.

Es gibt verschiedene Verfahren zur Verfremdung

- Distanz zur realen Wirklichkeit
- Stilistische Verschiebung, Abweichung von Stilkriterien der Epoche
- Strukturelle Verschiebung, Oberflächen- und Tiefenstruktur sind betroffen.

Durch die „Folie-Novum-Struktur“ gibt es die Möglichkeit Spannung aufzubauen zwischen Gewohntem und Neuem, Verändertem, Spannung durch Differenz. Das mimetische Prinzip wird aufgegeben, weniger Imitation der Natur, sondern der Blick wird auf die Prozesse gerichtet, die Illusion des Naturhaften aufgeben. Die auf den Schluss angelegte narrative Struktur wird abgebaut.

Beim modernen Drama gibt es nach Andreotti Paradigmatisierungen von Figur und Handlung. Das Handeln wird nicht auf charakterliche Eigenschaften zurückgeführt, sondern auf existentielle und gesellschaftliche Grundkräfte. Der Held wird so aus dem Sinnzentrum des Textes genommen, die Handlung wird dominant gesetzt.

Paradigmatisierungen:

---

<sup>142</sup> Andreotti, Mario: „Traditionelles und modernes Drama“ Eine Darstellung auf semiotisch-strukturaler Basis. Mit einer Einführung in die Textsemiotik. UTB, Verlag Paul Haupt Bern, 1996, S 177ff

<sup>143</sup> Andreotti, Mario: „Traditionelles und modernes Drama“ Eine Darstellung auf semiotisch-strukturaler Basis. Mit einer Einführung in die Textsemiotik. UTB, Verlag Paul Haupt Bern, 1996, S 190

Eine Möglichkeit wäre, den/die HeldIn ausschließlich von Handlungen her darzustellen. Figurenparadigma wäre die Figuren jeweils mit einer oder mehreren gleichbleibenden Handlungen zu verknüpfen und sie so zu Trägern von Kollektivhaltungen zu machen. Es gibt auch die Möglichkeit einer Kombination von Handlungs- und Figurenparadigma: in den verschiedenen Handlungsweisen ist eine gemeinsame Grundhaltung erkennbar. Wenn mit der Paradigmatisierung nur die Handlung betroffen ist, bleibt die Figur strukturell dominant, bei Figurenparadigmatisierung ändert sich das.

Bei Paradigmen treten oft Kreisbewegungen, Wiederholungen auf. Das Nebeneinander der Teile wird betont, der teleologische Sog ist abgebaut. Es gibt auch Gestusoppositionen – verschiedene Figuren werden zu Grundhaltungen/ Gestus entwickelt und einander gegenübergestellt. Anstatt sich mit einer Figur zu identifizieren, vergleicht man. Die narrative Struktur ist auf das Spannungsfeld zwischen zwei Gestus angelegt. Gestus ist erst Strukturprinzip, wenn die Figur umfassend paradigmatisiert wird. Es ist ein Gestuswechsel, wenn es eine sprunghafte Änderung der Haltung ohne psychologische Motivierung gibt.

Beim modernen Drama bleibt die Opposition am Schluss bestehen. Modernes Drama ist dialektisch, die Widersprüche sind nicht versöhnlich aufzulösen. Es gibt eine Entfernung von einem Identitätsprinzip, eine Loslösung von einem kausal-deterministischen Denken, von einem einfachen Ursache/Wirkung-Erklärungsmodell. Oft gibt es Montagen, Collagen, Rückblenden, Einblendungen etc. Oft auch montierte Figuren, mit einander ausschließenden Attributen: die innere Einheit der Figur ist zerschlagen, die strukturelle Einheit zerstört.

Episches Theater als modernes, gestisches Theater

Es gibt eine Verlagerung des Charakterlich-Individuellen auf den Bereich des Gesellschaftlich-Kollektiven. Es erfolgt keine dramatische Zuspitzung und Illusion der Wirklichkeit, sondern eine bilderbogenartige Reihung der Szenen und bewusstes Spiel. Die Struktur ist grundlegend verändert, die Haltungen im Sinnzentrum statt der Charakter, eine Einheit der Figur gibt es nicht mehr, oppositionelle Haltungen sind in einer Figur enthalten.

Abbotson schreibt in ihrem „Thematic Guide to Modern Drama“<sup>144</sup>, dass es Ende des 19. Jhds, mit den Pionieren Ibsen, Strindberg und Shaw einen Einschnitt gibt: „a decided break from the moralistic, often sensational, melodramatic fare that dominated much of the nineteenth century. These playwrights introduced realism to the stage, and added to the concept of the ‘wellmade play’ with its tidy denouement, the possibility of the more open-ended ‘discussion play’ on which many later playwrights would build. (...) Plays in which a discussion, often unresolved, superseded the plot, were preferable because they allowed audiences to judge events for themselves (...)” Das zu dem Zweck, den ZuschauerInnen einen aktiveren Part in der Theatererfahrung zuzumuten, als nur passiv zuzuschauen. Daraus resultierten experimentellere Theaterformen und Konzepte von theatralem Ausdruck „often in reaction against the constraints of realism. Therefore, alongside realism, we find expressionism, absurdism, agit-prop, epic theatre, and the relative extremes of metatheatrical postmodern works. All fall under the general rubric of *modern drama*.“

Szondi meint, dass die Entwicklung in der modernen Dramatik vom Drama wegführt, er verwendet auch den Gegenbegriff „episch“<sup>145</sup>. Das Drama ist gekennzeichnet für ihn durch den Dialog, der nach Ausschaltung von Prolog, Chor und Epilog in der Renaissance alleiniger Bestandteil geblieben ist. Der Dramatiker ist im Drama abwesend. Der Zuschauer wird im Drama nicht angesprochen und die Relation Schauspieler-Rolle darf nicht sichtbar sein. Der Zeitablauf des Dramas ist eine absolute Gegenwartsfolge. Es herrscht eine Einheit der Zeit, jede Szene hat ihre Vorgeschichte und ihre Folge, auch eine Einheit des Ortes. Auf der Forderung nach Absolutheit des Dramas beruht auch die Forderung nach Ausschaltung des Zufalls, nach Motivierung. Szondi spricht dann von einer „Krise des Dramas“<sup>146</sup> die u.a. zum epischen Theater führt.

Szondi beschreibt „Rettungsversuche“, da man sich der Krise des bürgerlichen Dramas bewusst war. Einer dieser Rettungsversuche setzt beim Dialog ein: „Ist der Dialog im echten Drama der gemeinsame Raum, in dem die Innerlichkeit der dramatis personae sich objektiviert, so wird er hier den Subjekten entfremdet und tritt als Selbständiges auf. Der Dialog wird zur Konversation. Das Konversationsstück beherrscht die europäische, zumal die englische und französische Dramatik seit der zweiten Hälfte des

---

<sup>144</sup> Abbotson, C.W. Susan: Thematic Guide to Modern Drama, Greenwood Press, London 2003, S iX

<sup>145</sup> Szondi, Peter: Theorie des modernen Dramas, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1965, S 13f

<sup>146</sup> Szondi, Peter: Theorie des modernen Dramas, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1965, S 20f

neunzehnten Jahrhunderts. Als >well-made-play< oder >pièce bien faite< weist es sich über seine dramaturgischen Qualitäten aus und verbirgt so, was es im Grunde ist: eine ungewollte Parodie des klassischen Dramas.“<sup>147</sup> Er schreibt, dass sich der leer gebliebene dialogische Raum mit Themen des Tages füllt und „damit erwirbt, was sich eigentlich dem historischen Prozess widersetzt, den Anschein des Modernen. Als modern und zugleich mustergültig dramatisch bildet das Konversationsstück am Anfang dieses Jahrhunderts die Norm der Dramatik;“. Szondi meint aber, dass das mustergültige Dramatische des Konversationsstücks mehr Schein als Wahrheit ist. Er meint die Konversation schwebt zwischen den Menschen statt sie zu verbinden, sie wird unverbindlich. Der Unterschied zum dramatischen Dialog ist, dass dessen Repliken unwiderruflich, folgenreich sind. Anders ist es aber bei der Konversation, sie geht in keine Tat über. Ihr Thema ist Zitat aus der Problematik des Tages, es werden Typen der realen Gesellschaft in den dramatis personae zitiert. „Weil die Konversation unverbindlich ist, kann sie nicht in Handlung übergehen. Die Handlung, deren das Konversationsstück bedarf, um als well-made-play auftreten zu können, wird von außen entlehnt. Sie fällt dem Drama in Form unerwarteter Ereignisse unmotiviert zu: auch dadurch wird seine Absolutheit zerstört.“ Als positive Möglichkeiten des Konversationsstücks sieht Szondi, wenn „die Konversation in den Spiegel blickt, aus dem rein Formalen ins Thematische gewendet wird.“<sup>148</sup>

Für Lehmann reicht der Begriff „episch“ für die Theaterformen die nach Brecht entstanden sind nicht mehr aus, z.B. das absurde Theater, das Theater der Szenographie, Sprechstück, visuelle Dramaturgie, Theater der Situation, konkretes Theater u.a.<sup>149</sup> Er entwirft das Konzept des:

#### Postdramatischen Theaters<sup>150</sup>

Lehmann schreibt: „Die Theaterrmittel emanzipieren sich im postdramatischen Theater gleichsam aus ihrer jahrhundertealten, mehr oder weniger stringenten Verlötung. Sie verselbständigen sich (...) Woraus das Theater sich zusammensetzte (Körper, Gesten, Organismen, Raum, Objekte, Architekturen, Installationen, Zeit, Rhythmus, Dauer, Wiederholung, Stimme, Sprache, Klang, Musik...) als dies hat sich verselbständigt“<sup>151</sup>

---

<sup>147</sup> Szondi, Peter: Theorie des modernen Dramas, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1965, S 87

<sup>148</sup> Szondi, Peter: Theorie des modernen Dramas, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1965, S 88f

<sup>149</sup> Lehmann, Hans-Thies, Postdramatisches Theater, Verlag der Autoren, Frankfurt/Main 2008, S 43

<sup>150</sup> siehe Lehmann, Hans-Thies, Postdramatisches Theater, Verlag der Autoren, Frankfurt/Main 2008

<sup>151</sup> Lehmann, Hans-Thies, Postdramatisches Theater, Verlag der Autoren, Frankfurt/Main 2008, Vorwort

Seit den 1970-ern teilt das Theater mit anderen Künsten der (Post-)Moderne den Hang zur Selbstreflexion und Selbstthematization. Und der neue Theater text, der auch sich selbst reflektiert als sprachliches Gebilde, ist kein „dramatischer“ Theater text mehr. Der Text ist nur mehr eines der Elemente, nicht mehr der „Herrscher“. Und er erzählt nicht mehr anhand von Figuren eine Geschichte, sondern es kommt zu einer Verselbständigung der Sprache, sie tritt als autonome Theatralik in Erscheinung, wie bei Jelinek oder Schwab z.B.. Die klassische Ästhetik hat eine „Idee“, einen Entwurf eines Ganzen das die Details zusammenwachsen lässt, nicht mehr aber im postdramatischen Theater. Das Theater in Europa war jahrhundertlang von Reden und Taten auf der Bühne durch das nachahmende dramatische Spiel geprägt, Bertolt Brecht wollte mit dem epischen „Theater des wissenschaftlichen Zeitalters“ die Tradition des „dramatischen Theaters“ beenden. Lehmann schreibt: „Theater wird stillschweigend als Theater des Dramas gedacht. Zu seinen bewusst theoretisierten Momenten gehören die Kategorien ‚Nachahmung‘ und ‚Handlung‘“. <sup>152</sup> Durch Theater soll ein sozialer Zusammenhalt entstehen, Katharsis soll affektive Wiedererkennung und Zusammengehörigkeit auslösen. Das dramatische Theater steht unter der Vorherrschaft des Textes, die Figur definiert sich zentral durch die Rede. Dramatisches Theater ist Illusionstheater, wichtig ist die Beziehbarkeit auf eine Welt, eine Totalität. Lehmann meint, dramatisches Theater behauptet durch seine Form Ganzheit als Modell des Realen. Postdramatisches Theater verwendet die seit der historischen Avantgarde entwickelten Formsprachen „zu einem Arsenal von Ausdrucksgebärden, das dazu dient, eine Antwort des Theaters auf die veränderte gesellschaftliche Kommunikation unter den Bedingungen der verallgemeinerten Informationstechnologie zu geben.“<sup>153</sup> Postdramatisches Theater ist ein Theater, das jenseits des Dramas operiert.

Was Yasmina Rezas Theater texte anlangt, so finden sie sich weder in Andreottis Kriterienkatalog des modernen Dramas wieder, noch in Lehmanns Kennzeichen postdramatischem Theaters, wie die spätere Analyse zeigen wird.

---

<sup>152</sup> Lehmann, Hans-Thies, Postdramatisches Theater, Verlag der Autoren, Frankfurt/Main 2008, S 20

<sup>153</sup> Lehmann, Hans-Thies, Postdramatisches Theater, Verlag der Autoren, Frankfurt/Main 2008, S 23

## **Forschungsfrage 4: Die Geschlechterbilder der Stücke in Vergleich zu Judith Butler's Theorien zur Performativität des Geschlechts**

### **Kategorie 4.1. These: Geschlechterzugehörigkeit kommt durch Wiederholung von Akten zustande, durch eine performative Leistung.**

In Judith Butlers obig genanntem Text findet sich folgendes Zitat: „Und schließlich sucht die phänomenologische Theorie der 'Akte' bei Edmund Husserl, Maurice Merleau-Ponty, Georg Herbert Mead und anderen die prosaische Art und Weise zu erklären, in der sozial Handelnde die soziale Wirklichkeit durch Sprache, Geste und alle möglichen Arten symbolischer sozialer Zeichen erst *konstituieren*. Die Phänomenologie scheint zwar hier und da von der Existenz eines wählenden und konstituierenden Handelnden noch vor der Sprache auszugehen (der als einzige Quelle seiner Konstitutionsakte fungiert), aber es gibt auch eine radikalere Spielart der Lehre von der Konstitution, nach der der sozial Handelnde viel eher ein Objekt als ein Subjekt konstitutiver Akte ist. (...) In diesem Sinne ist die Geschlechterzugehörigkeit keineswegs die stabile Identität eines Handlungsortes, von dem dann verschiedene Akte ausgehen; vielmehr ist sie eine Identität, die stets zerbrechlich in der Zeit konstituiert ist – eine Identität, die durch eine stilisierte Wiederholung von Akten zustande kommt. Zudem wird die Geschlechterzugehörigkeit durch die Stilisierung des Körpers instituiert und ist also als die sachliche Art und Weise zu verstehen, in der verschiedenartige körperliche Gesten, Bewegungen und Inszenierungen die Illusion eines beständigen, geschlechtlich bedingten Selbst erzeugen.“<sup>154</sup>

Diese These möchte ich mir anhand der drei Theatertexte von Yasmina Reza näher anschauen.

### **Kategorie 4.2. These: Geschlechterzugehörigkeit wird durch gesellschaftliche Sanktionen und Tabus erzwungen.**

Judith Butler schreibt: „Ich werde mich im Verlauf meiner Argumentation auf theatralische, anthropologische und philosophische Diskurse beziehen, in der Hauptsache jedoch auf die Phänomenologie, um zu zeigen, dass das, was als Geschlechteridentität bezeichnet wird, eine performative Leistung ist, die durch gesellschaftliche Sanktionen

---

<sup>154</sup> Butler, Judith: Performative Akte und Geschlechterkonstitution. In: Wirth, Uwe (Hrsg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2002, S 301-302

und Tabus erzwungen wird.“<sup>155</sup> Sie geht damit sogar noch weiter: „Als Überlebensstrategie ist die Geschlechterzugehörigkeit somit eine Performanz mit deutlich strafenden Folgen. Klar abgegrenzte Geschlechterzugehörigkeiten gehören zur „Humanisierung“ von Individuen im Rahmen der zeitgenössischen Kultur, und in der Tat werden diejenigen, die ihre Geschlechterzugehörigkeit nicht richtig vollziehen, regelmäßig bestraft.“<sup>156</sup>

Anhand der drei Theatertexte von Yasmina Reza möchte ich mir anschauen, ob es Hinweise in den Texten auf ein erzwungenes Performen von Geschlechterzugehörigkeit gibt.

### **Kategorie 4.3. These: Die Möglichkeiten sind durch verfügbare historische Konventionen beschränkt, der Körper wird an historische Idee von „Frau“ angepasst.**

Judith Butler sagt hierzu in ihrem Aufsatz: „Als intentional organisierte Materialität ist der Körper immer eine Verkörperung von Möglichkeiten, die durch historische Konventionen sowohl konditioniert wie beschnitten sind.“<sup>157</sup> Oder: „Tun, dramatisieren, reproduzieren – das scheinen elementare Strukturen der Verkörperung zu sein. (...) Mit der Verkörperung zeigen sich ganz klar bestimmte Strategien oder das, was Sartre vielleicht einen Stil des Seins oder was Foucault eine „Stilistik der Existenz“ genannt hätte. Dieser Stil verdankt sich niemals vollständig sich selbst, denn lebendige Stile haben Geschichte, und diese Geschichte konditioniert und beschränkt ihre Möglichkeiten.“<sup>158</sup>

Weiter greift sie Simone de Beauvoir auf: „eine Frau sein hingegen heißt, eine Frau *geworden* sein, heißt den Körper zwingen, sich einer historischen Idee von „Frau“ anzupassen, heißt den Körper zu einem kulturellen Zeichen zu machen, sich selbst in der gehorsamen Befolgung einer historisch beschränkten Möglichkeit materialisieren und dies als nachhaltiges wiederholtes körperliches Projekt tun.“<sup>159</sup>

---

<sup>155</sup> Butler, Judith: Performative Akte und Geschlechterkonstitution. In: Wirth, Uwe (Hrsg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2002, S 302

<sup>156</sup> Butler, Judith: Performative Akte und Geschlechterkonstitution. In: Wirth, Uwe (Hrsg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2002, S 305-306

<sup>157</sup> Butler, Judith: Performative Akte und Geschlechterkonstitution. In: Wirth, Uwe (Hrsg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2002, S 302

<sup>158</sup> Butler, Judith: Performative Akte und Geschlechterkonstitution. In: Wirth, Uwe (Hrsg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2002, S 305

<sup>159</sup> Butler, Judith: Performative Akte und Geschlechterkonstitution. In: Wirth, Uwe (Hrsg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2002, S 305

Butler greift das Beispiel von Transvestiten auf: „Obgleich theatralische Performances auf politische Zensur und schneidende Kritik stoßen können, werden Geschlechter-Inszenierungen in außer-theatralischen Kontexten eindeutiger durch strafende und regulierende gesellschaftliche Konventionen beherrscht. Der Anblick eines Transvestiten auf der Bühne kann Vergnügen und Applaus hervorrufen, während der Anblick des gleichen Transvestiten auf dem Platz neben uns im Bus zu Furcht, Zorn, ja zu Gewalt führen kann. (...) Auf der Straße oder im Bus wird dieser Akt unter Umständen deshalb gefährlich, weil es hier keine theatralischen Konventionen gibt, mit deren Hilfe sich der rein imaginäre Charakter des Aktes eingrenzen lässt; auf der Straße und im Bus besteht in der Tat die Annahme nicht, dass der Akt sich von der Wirklichkeit unterscheidet.“<sup>160</sup>

#### **Kategorie 4.4. Wie wird die geschlechtliche Differenz konstituiert?**

„Einige feministische Literaturwissenschaftlerinnen verweisen darauf, dass die Voraussetzung der sexuellen Differenz für jeden Diskurs notwendig ist, aber diese Position verdinglicht die sexuelle Differenz als Gründungsmoment der Kultur und verhindert eine Untersuchung nicht nur der Frage, wie die sexuelle Differenz überhaupt erst konstituiert wird, sondern auch der Frage, wie sie fortgesetzt konstituiert wird, und zwar sowohl durch die männliche Tradition, die für sich die universale Perspektive in Anspruch nimmt, wie durch die feministische Position (...)“<sup>161</sup>

Ich möchte mir daher die drei Stücke darauf betrachten, wie in diesen speziellen Fällen die geschlechtliche Differenz konstituiert wird.

#### **Kategorie 4.5. Gibt es stillschweigende Dinge, die als substantielle**

#### **Geschlechterkerne und Identitäten dienen?**

Butler schreibt hierzu: „Man darf wohl sagen, dass bestimmte Arten von Akten gewöhnlich als Ausdruck eines Kerns der Geschlechterzugehörigkeit oder der Geschlechteridentität interpretiert werden und entweder einer erwarteten Geschlechteridentität entsprechen oder ihr irgendwie entgegenstehen.“<sup>162</sup> und „Die Neubeschreibung muss die Verdinglichungen ans Licht bringen, die stillschweigend als substantielle Geschle-

---

<sup>160</sup> Butler, Judith: Performative Akte und Geschlechterkonstitution. In: Wirth, Uwe (Hrsg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2002, S 313

<sup>161</sup> Butler, Judith: Performative Akte und Geschlechterkonstitution. In: Wirth, Uwe (Hrsg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2002, S 319

<sup>162</sup> Butler, Judith: Performative Akte und Geschlechterkonstitution. In: Wirth, Uwe (Hrsg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2002, S 315

chterkerne oder Identitäten dienen, und sie muss sowohl den Akt wie die Strategie der Verleugnung aufweisen, die die Geschlechterzugehörigkeit, wie wir sie leben, zugleich konstituieren und verschleiern.“<sup>163</sup>

#### **Kategorie 4.6. Wie wird verschleiert, dass die Geschlechterzugehörigkeit konstituiert ist?**

„Geschlechterzugehörigkeiten können also nicht wahr oder falsch, wirklich oder nur scheinbar sein. Und doch muss man in einer Welt leben, in der Geschlechterzugehörigkeiten eindeutige Signifikanten konstituieren, in der die Geschlechterzugehörigkeit stabilisiert, abgegrenzt und starr ist. Die Geschlechterzugehörigkeit wird in der Tat in Übereinstimmung mit einem Modell von Wahrheit und Falschheit gebracht, das nicht nur deren eigener performativer Beweglichkeit widerspricht, sondern einer gesellschaftlichen Politik der Regulierung und Kontrolle der Geschlechterzugehörigkeit dient. Seine Geschlechterzugehörigkeit falsch performieren führt zu einer ganzen Reihe von indirekten und offenen Strafen, und sie gut performieren bietet die beruhigende Gewissheit, dass es schließlich doch eine essentielle Geschlechteridentität gibt.“<sup>164</sup>

#### **Kategorie 4.7. Subversive performative Vollzüge der Geschlechterzugehörigkeit bei Reza?**

Butler sieht Möglichkeiten für subversive Vollzüge in den Wiederholungen: „Ist die Grundlage der Geschlechteridentität die stilisierte Wiederholung von Akten durch die Zeit und keine scheinbar nahtlose Identität, so sind die Möglichkeiten von Geschlechterveränderungen in der arbiträren Beziehung zwischen diesen Akten zu finden, in der Möglichkeit anderer Arten des Wiederholens, im Durchbrechen oder in der subversiven Wiederholung dieses Stils.“<sup>165</sup> Das Beispiel eines Transvestiten kann hier wieder herangezogen werden: „Der Transvestit kann jedoch mehr tun als nur ausdrücklich den Unterschied zwischen Geschlecht und Geschlechterzugehörigkeit zum Ausdruck bringen; er kann zumindest implizit, die Unterscheidung zwischen Erscheinung und Realität in

---

<sup>163</sup> Butler, Judith: Performative Akte und Geschlechterkonstitution. In: Wirth, Uwe (Hrsg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2002, S 319

<sup>164</sup> Butler, Judith: Performative Akte und Geschlechterkonstitution. In: Wirth, Uwe (Hrsg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2002, S 316

<sup>165</sup> Butler, Judith: Performative Akte und Geschlechterkonstitution. In: Wirth, Uwe (Hrsg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2002, S 305

Frage stellen, die ein Gutteil der verbreiteten Auffassungen über die Geschlechteridentität strukturiert.<sup>166</sup>

---

<sup>166</sup> Butler, Judith: Performative Akte und Geschlechterkonstitution. In: Wirth, Uwe (Hrsg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2002, S 314f

## **Analyse *Drei Mal Leben* nach den Forschungsfragen:**

Inhalt:

Ein Paar, Henri und Sonja, ist am Abend zu Hause, unerwartet und einen Tag zu früh kommen Gäste. Die Einladung wäre beruflich für den Gastgeber Henri von höchster Bedeutung gewesen, sie haben aber nichts vorbereitet. Der Abend gerät völlig aus dem Ufer.

### **Forschungsfrage 1: Analyse der für den Text charakteristischen szenischen und dramatischen Mittel**

#### **Kategorie 1.1. FORMALES**

Es gibt wenig Nebentext, nur Namens- und Altersangaben zu den Personen, Tageszeit und Schauplatzangabe, Requisiten und deren Verwendung, Auftritt und Abgang der Personen oder Angaben zu deren Handlungen, Angaben zu Ton/Geräuschen und Pausen, Zeitablauf. Nur in den inhaltlich bedeutenden Fällen eine Angabe zur Kleidung. Es gibt keine Szenennummerierungen, die Unterteilungen erfolgen nur durch kurze Nebentextangaben. Auch keine Aktangaben. Es gibt 3 Versionen der gleichen Grundsituation, dadurch dass sich die Situation etwas verändert wiederholt wird klar, dass Version 2 beginnt. Es ist ein aus Dialogen bestehender Textkorpus. Es gibt nur einen Schauplatzwechsel.

#### **Kategorie 1.2. STRUKTUR**

##### Informationsvergabe

Die Titel bringt schon eine Information darüber, was das Stück verhandelt: *Trois versions de la vie* oder der deutsche Titel *Drei Mal Leben* kündigt schon die formale und inhaltliche Dreiteilung des Stückes an und gibt auch den Teilen eine Gleichwertigkeit. Bei allen Versionen handelt es sich um „Leben“.

Die *außersprachliche Informationsvergabe* ergänzt die sprachliche Informationsvergabe zumeist. In einigen Fällen ist die sprachliche und außersprachliche Informationsvergabe

diskrepanz. In folgendem Fall zeigt es das aggressive Verhalten, mit dem verbales Korrektsein eingefordert wird:

*Henri reißt Sonja die Akten aus den Händen und wirft sie auf den Boden.*

Henri: „Geh und gib dem Kleinen einen Kuss, sag ihm, dass du die Unverhältnismäßigkeit deiner Worte bedauerst.“<sup>167</sup>

In einem anderen Fall zeigt es verbale Androhung von Gewalt, wobei die Handlung dem dann widerspricht:

Das Kind: *mit brüllender und herzerreißender Stimme*: Papaa! Papaaa!

Henri: O nein, jetzt reicht's aber, ich werde ihn bewusstlos schlagen! Entschuldigen Sie mich für zwei Minuten ... *Er schickt sich an hinauszugehen.*

Sonja: Ich komme mit.

Hubert: Geben Sie ihm das Appetithäppchen, geben Sie ihm das Appetithäppchen!

*Absurderweise macht Henri kehrt und nimmt das Appetithäppchen. Sie gehen hinaus.*<sup>168</sup>

#### *Diskrepanz Informiertheit Zuschauer/Figuren*

Durch einen Einschub, den einzigen Schauplatzwechsel in dem Stück, erfährt man, dass Ines und Hubert auf dem Weg zu Henri und Sonja sind, die nicht mit Besuch rechnen und in denkbar ungünstiger Verfassung sind. Für kurze Zeit sind die Zuschauer mehr informiert, als die Figuren. Wir erfahren, dass Henri beruflich von der Fürsprache Huberts abhängig ist, also ein Machtverhältnis vorherrscht, was die Spannung auf den Verlauf erhöht. Es geht für Henri um seine Karriere. Hubert erwähnt noch einen Konkurrenzartikel und wir wissen, dass Henri seit drei Jahren nichts mehr veröffentlicht hat und Unterstützung dringend nötig hat.

Was die drei Versionen angeht, so sind die ZuseherInnen von der ersten Version an schon informiert über die Handlung. Ab Version 2 steigen sie also auf einer höheren Stufe ein und können die Figuren und ihre Veränderungen beobachten. Die ZuseherInnen lernen dazu, während die Figuren mit veränderten Charakteren wieder ganz neu einsteigen. Es gibt daher eine Episierung.

---

<sup>167</sup> Reza, Yasmina „Drei Mal Leben“, In: *Spectaculum LXXIII 73*, Suhrkamp Frankfurt/Main 2002, S 62

<sup>168</sup> Reza, Yasmina „Drei Mal Leben“, In: *Spectaculum LXXIII 73*, Suhrkamp Frankfurt/Main 2002, S 72

### *Zeitdimension der Informationsvergabe*

Die Informationsvergabe am Drameneingang erfolgt durch dominanten Gegenwartsbezug, Reza steigt mit der Diskussion zwischen Henri und Sonja in Sachen Kindererziehung ein, aufgestachelt durch das Kind, das im Nebenraum weint oder ruft.

Die außersprachliche Informationsvergabe am Textanfang sagt uns das Alter der Figuren, dass es Abend ist und den Ort des Geschehens: ein Wohnzimmer, es gibt auch noch den Hinweis, dass es so abstrakt wie möglich sein soll, weder Wände noch Türen, nach oben offen. Nur die Vorstellung des Wohnzimmers sei notwendig.

### *Informationsvergabe am Dramenende*

Es werden uns bei den drei Versionen drei verschiedene Dramenschlüsse präsentiert. Aber bei keiner der Versionen werden am Schluss alle Konflikte eindeutig aufgelöst, d.h. die Enden bleiben mehr oder weniger offen.

Ende von Version 1, in Kurzfassung:

Henri fühlt sich als ein unkündbarer Versager. Sonja ist böse auf ihn, weil er vor Hubert kriecht. Hubert sagt zu Henri bevor sie abgehen: „Es fehlt Ihnen ein wenig an Format, Henri, es tut mir leid. Man spürt, Sie sind weitschweifig und verstört, Sie sollten bei Ihrer Frau Unterricht nehmen (...).“<sup>169</sup>

Man erfährt nicht wie die Sache ausgehen wird, ob er Unterstützung erlangen wird von Hubert und ob sich die Forschungsarbeiten wirklich überschneiden und die Beziehungssituation beider Paare ist auch zerrüttet.

Ende von Version 2,

Henri wirft die Gäste hinaus: „Ziehen Sie Leine. Bringen Sie Ihre Minna nach Hause. Ziehen sie ab.“

(...)

Hubert: „Lass uns gehen.“

Ines: „Ja, gehen wir, mein Engel, gib mir im Audi den Rest, (...)“<sup>170</sup>

Es ist also weit von einer Konfliktlösung entfernt, sie gehen auseinander, aber „Nachspiele“ dieses Abends sind voraussehbar.

---

<sup>169</sup> Reza, Yasmina „Drei Mal Leben“, In: *Spectaculum LXXIII* 73, Suhrkamp Frankfurt/Main 2002, S 77

<sup>170</sup> Reza, Yasmina „Drei Mal Leben“, In: *Spectaculum LXXIII* 73, Suhrkamp Frankfurt/Main 2002, S 89

### Ende Version 3

Dieses Ende ist am versöhnlichsten, Henri bekommt während der Version 3 einen Anruf von Raoul Arestegui, dem Autor des Konkurrenzartikels und erfährt, dass die Arbeiten sich ergänzen. Von der Euphorie fällt er jedoch trotzdem in eine „grundlose“ Melancholie und diese hält auch dieses Dramenende offen, anstatt alle „Konflikte“ aufzulösen.

### Perspektivenstruktur

Es gibt eine Episierung und ein vermittelndes Kommunikationssystem durch die Dreiteilung des Stückes. Das Publikum kann alle 3 Versionen beobachten und weiß mehr als die Figuren erfahren, es lernt, dass jede Figur mehrere mögliche Handlungsweisen offen hat, die die Situationen verändern können, aber Lösungen gibt es nicht. Die auktorial intendierte Rezeptionsperspektive zeigt eine perspektivische Relativität.

Es deutet alles auf eine offene Perspektivenstruktur hin, es fehlt eine einheitliche Konvergenzlinie von korrespondierenden und kontrastierenden Figurenperspektiven. Die drei Versionen zeigen, dass es keine Wirklichkeit an sich gibt, keinen objektiven Platz von dem aus man die Wirklichkeit betrachten könnte, sondern entscheidend ist die subjektive Wahrnehmung dessen, was man als Wirklichkeit zu sehen glaubt. Darauf deutet auch der erste Monolog von Hubert in Version 3 hin: „(...) es genügt nicht, alle Zellen eines Elefanten zu untersuchen, um seine zoologische Realität zu kennen, Poincaré, sondern man müsste auch das kosmologische Paradoxon ausschalten! Wie die Welt begreifen, so wie sie ist? Wie den Abstand aufheben zwischen Wirklichkeit und Vorstellung, den Abstand zwischen Gegenstand und Wort, wie (...) die Welt denken, ohne da zu sein, um sie zu denken?“<sup>171</sup>

### Epische Kommunikationsstrukturen

Dadurch, dass eine Geschichte in 3 verschiedenen Versionen erzählt wird, treten die laut Pfister drei wichtigsten Tendenzen einer Episierung auf:<sup>172</sup>

Aufhebung der Finalität: In der ersten Version erfahren wir die Eckpunkte der Geschichte, somit ist eher der Verlauf interessant, als der Handlungsausgang. Aufhebung der Konzentration: Drei Mal Leben zeigt verschiedene Ausschnitte und versucht so die

---

<sup>171</sup> Reza, Yasmina „Drei Mal Leben“, In: Spectaculum LXXIII 73, Suhrkamp Frankfurt/Main 2002, S 89

<sup>172</sup> Pfister, Manfred: Das Drama, 11. Auflage, München 2001, S 103ff

Wirklichkeit in ihrer Totalität zu zeigen und Kausalzusammenhänge transparent zu machen.

Aufhebung der Absolutheit: Durch die Dreiteilung gibt es ein vermittelndes Kommunikationssystem, wie bei narrativen Texten. Die Spielebene des inneren Kommunikationssystems wird durch eine epische Ebene überlagert.

Dadurch, dass die gleichen Schauspieler die immer leicht veränderten Figuren der Versionen spielen, wird auch die Vermittlungsfunktion des Schauspielers deutlich, auch wenn in der Inszenierung ein „realistisches Spiel“ vorherrscht.

### Spannungspotential

Die Entwicklung zeichnet sich in Version 1 am Anfang schon in Umrissen ab. Es herrschen Uneinigkeit und Konflikte zwischen dem Paar, ausgelöst durch das Kind. Dann wird durch den Einschub Ines/Hubert das Publikum informiert, dass das Paar zu Besuch kommt und dass Henri beruflich von ihm abhängt. Diese unterschiedliche Informiertheit Publikum / Figuren erhöht die Spannung. Sie wird auch erhöht durch die Erwähnung des Konkurrenzartikels, wobei Hubert keine konkreten Fakten auf den Tisch legt, sondern nur Andeutungen. Das Ganze wird durch die Verzweiflung Henris gesteigert und dadurch, dass das Kind ständig dazwischenruft oder weint und die ganze Gesellschaft zwingt, sich mit ihm auseinander zu setzen. Auch das Gastpaar trägt Konflikte innerhalb der eigenen Beziehung vor den anderen aus, das erhöht die Spannung, da sich immer wieder wechselseitige Allianzen bilden.

Ab der Version 2 ist die Situation dem Publikum bekannt, während die Figuren wieder neu und verändert einsteigen, als wäre es das erste Mal. Die Spannung wird auf die Details, den Verlauf und die Veränderungen verlagert anstatt auf das Finale. Es gibt auch eine kurze Sequenz, bei der Sonja und Hubert alleine im Raum sind und sich ein Flirt entspinnt, bei dem sie sich zum Essen verabreden. Dieses „Geheimnis“ lässt erotische Spannung entstehen.

In Version 3 sind die Konflikte stark zurückgenommen, man plaudert entspannt über Objektivität in der Wissenschaft, Hubert erwähnt den Konkurrenzartikel, jedoch Henri nimmt ihm den Wind aus den Segeln, weil er schon davon weiß und der Sache ruhig entgegensieht. Der Rest einer möglichen Spannung wird aufgelöst, als Raul Arestegui

anruft und die Arbeiten sich nicht überschneiden. Einzig der Flirt zwischen Sonja und Hubert als die beiden alleine sind, wird körperlicher, sie lässt sich von ihm küssen. Aber auch das hat kein Nachspiel. Die Melancholie, die Henri überfällt ist unkonkreter Natur, sodass auch sie keinerlei Spannung mehr erzeugt.

Keine der Figuren kommt wirklich positiv davon, alle haben sie auch große Schwächen, dienen daher nicht als Identifikationsmöglichkeit. Aber auch keine der Figuren kommt als allein schuldig oder unschuldig weg, alle sind sie gleichermaßen am Entgleisen des Abends beteiligt.

Risiko und Fallhöhe sind nicht extrem hoch, es handelt sich mehr um das subjektive Gefühl des Versagens von Henri und um seine persönliche Reputation als Wissenschaftler, seinen Job verlieren kann er nicht, er ist unkündbar.

Entgegen dem klassischen Verlauf einer Finalspannung wird die Spannung im Verlauf bis Version 3 sukzessive aufgelöst, bis sie am Ende fast gänzlich aufgelöst ist.

### **Kategorie 1.3 SPRACHLICHE KOMMUNIKATION**

Die sprachlichen Äußerungen sind vorwiegend auf Dialoge beschränkt. Einige wenige Passagen angenähert einem monologischem Charakter, ansonsten eher kurze, schnelle, oftmals auch im Thema sprunghaft wechselnde Replikenwechsel, einer gehobenen Alltagssprache angenähert. Manchmal gibt es auch poetische Ergüsse, wie sie eher in höherem Bildungsniveau zu finden sind, allerdings vereinzelt mit verbalen Ausfällen begleitet, die die gehobene Sprache dann auch wieder brechen. Auch gibt es eine Diskrepanz zwischen Einforderung von verbaler Korrektheit und Gewaltanwendung. Der Sprachcode wird öfter verhandelt, Formulierungen und Ausdrücke als nicht „adäquat“ kritisiert und verhandelt, auch werden Unterschiede zwischen Wissenschaftsjargon und Alltagssprachlichem Gebrauch von Wörtern und Ausdrücken deutlich. Die sprachliche Kommunikation im Sinne von Verständigung ist, obwohl es sich um sprachlich entwickeltes hohes Bildungsniveau handelt, schwierig und nicht spannungsfrei möglich.

## **Kategorie 1.4. HANDLUNG**

*Relation zwischen den sozialen Inhalten des Textes und den sozialen Realitäten:*

Es gibt zwei Paare im Alter zwischen 40 und 50 Jahren, mit höherem Bildungsniveau, die versuchen Beruf bzw. Karriere und Familie unter einen Hut zu bringen. Das eine Paar: im Beruf erfolgreiche Frau, Juristin und ein beruflich eher stagnierender Wissenschaftler. Das andere Paar: ein beruflich höchst erfolgreicher Wissenschaftler, seine Frau ist Hausfrau und Mutter, sie hat das berufliche Leben aufgegeben zugunsten der Familie. Ersterer Wissenschaftler ist für sein berufliches Weiterkommen von dem Erfolgreicheren abhängig. Eine private Einladung soll unterstützend nachhelfen. Es werden soziale Realitäten aufgearbeitet, die heute möglich sind. Die Eltern sind mit dem Alter zwischen 40 und 50 schon relativ alt, wie es heute aber keine Seltenheit ist. Auch Berufstätigkeit beider Elternteile ist sehr häufig anzutreffen. Seltener schon fast der Fall, dass die Frau ihre Berufstätigkeit ganz aufgibt zugunsten der Familie. Dann wird auch das Thema Leistung und Erfolg im Wissenschaftsbetrieb behandelt und das Thema „Objektivität“ in der Wissenschaft.

Die Handlung dreht sich vorwiegend um die Charaktere und sprachliche Kommunikation, die nicht zu Verständigung führt.

### Präsentation der Geschichte

Es gibt großteils eine Sukzession innerhalb des raum-zeitlichen Kontinuums der Abend-einladung in der Wohnung von Henri und Sonja und ein Nacheinander der Szenenabfolge in jeder der drei Versionen. Es gibt nur eine Unterbrechung, man sieht in Form einer „Parallelmontage“ dazwischengeschaltet eine Szene, bei der sich während Sonja und Henri streiten, Hubert und Ines auf der Straße sich zu ihnen bewegen. Und natürlich gibt es eine Unterbrechung des zeitlichen Kontinuums, da es drei Wiederholungen gibt.

Der Großteil der Geschichte wird unmittelbar szenisch präsentiert in offener Handlung, nur die Passagen wo sich eine oder zwei Personen beim Kind befinden wird in verdeckter Handlung darstellt, bzw. narrativ vermittelt.

Das mehrfache Erzählen der Geschichte dient der Kontrastierung.

Die drei Versionen sind über situative und thematischen Äquivalenzen und Kontraste aufeinander bezogen. Sie sind einander beigeordnet, die Handlung ist bekannt, man kann sich auf den Verlauf konzentrieren.

Drei Mal Leben ist ein Drama der offenen Form.

### **Kategorie 1.5. RAUM- und ZEITSTRUKTUR**

Das Raum-Zeit-Kontinuum der Handlung bestimmt den Textablauf jeder der drei Sequenzen, einzige Ausnahme, Einschub der parallel ablaufenden kurzen Szene zwischen Hubert und Ines auf der Straße. Der Rest findet im Wohnzimmer von Henri und Sonja abends statt, sozusagen in Echtzeit, ohne Einschnitte und Unterbrechungen. Aber die Sequenz findet in Summe dreimal statt, was natürlich auch Einschnitte bedeutet, die Zeit wird sozusagen zurückgespult.

Die Bühne soll nach den Angaben der Autorin so abstrakt wie möglich bleiben und nicht die Illusion eines realen Schauplatzes erzeugen, nur deren „Vorstellung“. Die Absolutheit wird durchbrochen, die Darstellung bleibt sichtbar, auch dadurch, dass die Zeit immer zurückgedreht wird und von Neuem begonnen wird. Es handelt sich daher insgesamt gesehen um eine offene Raum-Zeitstruktur.

Was die Themen angeht kann man die Geschehnisse in der Gegenwart verorten.

### **Forschungsfrage 2: Geschlechterbilder bei Rezas Stück *Drei Mal Leben***

#### **Kategorie 2.1. : Konstruktion oder Dekonstruktion von historisch variablen**

#### **Vorstellungen von „Weiblichkeit“ und „Männlichkeit“**

Reza zeigt eine traditionelle heterosexuelle Familie mit Kind, in der das Rollenverhalten unterschiedlich variiert wird. Sie spielt teilweise mit Gegenüberstellungen und Umkehrungen traditioneller/moderner Muster. Sie zeigt ein modernes Paar, wo beide berufstätig sind und die Frau traditionell Männern zugeschriebene Verhaltensweisen zeigt: sie bereitet sich auf den nächsten Arbeitstag vor und will sich nicht durch Kind und Haushaltsangelegenheiten davon abbringen lassen. Der Mann, der beruflich weniger engagiert scheint, wird vom Kind völlig vereinnahmt. Das zweite Paar hat eine traditionelle

Arbeitsteilung, der Mann kümmert sich um den Beruf, die Frau kümmert sich nur um Haushalt. So dekonstruiert Reza sukzessive Geschlechterzuschreibungen, indem sie sie auf unterschiedlichste Konstellationen anwendet, wie in einer Versuchsanordnung. Sie macht damit deutlich, dass Geschlechterzuschreibungen historisch bedingt sind und auf bestimmte Aufgabenteilungen zurückzuführen sind und nicht auf essentielle Geschlechterkerne.

### **Kategorie 2.2.: Wie werden gesellschaftliche und geschlechtsspezifische Probleme aufgegriffen und verarbeitet**

Es werden die Themen Doppelbelastung von Mann und Frau mit Karriere und Kind und daraus resultierende Partnerschaftsprobleme und Schwierigkeiten der Verantwortungsteilung oder die Problematiken einer traditionellen Aufteilung, bei der der Vater Karriere macht und die Frau ihr berufliches Leben aufgibt.

Reza spielt in *Drei Mal Leben* mit einer Erzählform, die Performativität trotz dreimalig relativ realistisch bleibenden Situationen und Figuren, ausdrückt. Es bleibt klar, dass Schauspieler drei Mal ähnliche Situationen spielen. Es wird weder der männliche noch der weibliche Blickwinkel privilegiert, sondern alle Blickwinkel von den vier relativ gleichwertigen Figuren durchgespielt.

Reza greift in dem Stück einen Diskurs auf: „Wie die Welt begreifen, so wie sie ist? Wie den Abstand aufheben zwischen Wirklichkeit und Vorstellung, den Abstand zwischen Gegenstand und Wort, (...) wie, grosso modo, die Welt denken, ohne da zu sein, um sie zu denken?“<sup>173</sup> Das erinnert mich an Derrida, der alles als Text auffasst und meint, „es gäbe kein Außerhalb des Textes-, folglich setzt dieser neue Begriff des Textes voraus, dass man in keinem Moment etwas außerhalb des Bereiches der differentiellen Verweisungen fixieren kann (...)“<sup>174</sup>

Sie setzt sich auch mit etwas auseinander, was die Moderne ausmacht: „Wir trauern einer Welt ohne Trennung nach, wir leben in der Sehnsucht nach einer verlorenen Totalität, einer Sehnsucht, die noch verstärkt wird durch die von der Modernität ausgelöste

---

<sup>173</sup> Reza, Yasmina „Drei Mal Leben“, In: *Spectaculum* LXXIII 73, Suhrkamp Frankfurt/Main 2002, S 89

<sup>174</sup> Engelmann, Peter „Jacques Derridas Randgänge der Philosophie“, in: Bernard, Jeff (Hrsg.), *Semiotica Austriaca*, Wien 1987, S 107f

Fragmentierung der Welt.<sup>175</sup> Lyotard drückt das Vorstadium dessen aus: „Wir haben die Sehnsucht nach dem Ganzen und dem Einem, nach der Versöhnung von Begriff und Sinnlichkeit, nach transparenter und kommunizierbarer Erfahrung teuer bezahlt. Hinter dem allgemeinen Verlangen nach Entspannung und Beruhigung vernehmen wir nur allzu deutlich das Raunen des Wunsches, den Terror ein weiteres Mal zu beginnen, das Phantasma der Umfassung der Wirklichkeit in die Tat umzusetzen. Die Antwort darauf lautet: Krieg dem Ganzen, zeugen wir für das Nicht-Darstellbare, aktivieren wir die Differenzen, retten wir die Differenzen, retten wir die Ehre des Namens.“<sup>176</sup> Und Reza zeigt uns in der Dreierfolge die Differenzen, die Nicht-Vereinbarkeiten und keine Lösungen und sie spielt damit, uns zu zeigen, dass es keine eindeutige Wirklichkeit gibt, sondern nur verschiedene Blickwinkel darauf. Lyotard schreibt hierzu: „Mit der Moderne geht stets, wie immer man sie auch datieren mag, eine Erschütterung des Glaubens und, gleichsam als Folge der Erfindung anderer Wirklichkeiten, die Entdeckung einher, wie *wenig wirklich* die Wirklichkeit ist.“<sup>177</sup> Wir sehen verschiedene Wirklichkeiten und durch sie wird uns klar, dass jede Perspektivenveränderung uns andere Wirklichkeiten zeigt. Reza greift also auch philosophische Diskurse auf.

### Gender und Handlung

#### *Gibt es eine Heldin oder einen Helden?*

Eigentlich ist Henri die zumindest wichtigste Figur, es ist sein Abend, um seiner Karriere auf die Sprünge zu helfen und es läuft aus dem Ruder. Bei den drei Varianten spielt er die Varianten passiv und fremdbestimmt, aktiv bis aggressiv und selbstbewusst aber zu Depressivität neigend durch, oft fällt er innerhalb einer Variante von einem Extrem ins andere. Die anderen sind eigentlich seine Gegenspieler oder Helfer und wechseln die Rollen mehrmals, auch innerhalb einer Version.

#### *Ausschlussmechanismen: Abwesenheiten bestimmter Figuren*

Der Sohn der Familie ist im Nebenraum, aber er bestimmt wesentlich das Geschehen zwischen den Erwachsenen.

---

<sup>175</sup> Reza, Yasmina „Drei Mal Leben“, In: *Spectaculum LXXIII* 73, Suhrkamp Frankfurt/Main 2002, S 89

<sup>176</sup> Lyotard, Jean-Francois „Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?“ In: *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*, Reclam, Stuttgart 1990, S 48

<sup>177</sup> Lyotard, Jean-Francois „Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?“ In: *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*, Reclam, Stuttgart 1990, S 41f

*Kohärenzbildung* erfolgt durch das berufliche Abhängigkeitsverhältnis von Henri. Das führt die zwei Paare in Henris Wohnung zusammen. Zwischen den drei verschiedenen Versionen erfolgt die Kohärenzbildung durch die Ähnlichkeiten und Unterschiede in den Versionen.

#### *Beziehungskonstituierende oder beziehungsstabilisierende Handlungssequenzen*

Es geht u.a. auch um Kindererziehung und es bahnt sich ein Flirt zwischen Henris Frau Sonja und Ines Mann Hubert an.

#### *Kulturelle Spezifik von Plotmustern und Kontextualisierung von Plotmustern*

Die dahinter liegenden Themen werden anhand eines privaten Konfliktes in Form einer Komödie aufgearbeitet wie es im französischen Privattheater oft üblich ist.

#### Gender und Figuren

In *Drei Mal Leben* werden erstmalig in Rezas Theaterstücken die Frauenfiguren wichtiger und den männlichen Figuren mindestens ebenbürtig. Was die Handlung anlangt, ist immer noch eine männliche Figur (Henri) die Hauptfigur, aber es dreht sich trotzdem nicht alles um ihn. In der ersten Version ist er sogar ein recht passiver Held. Sonja ist eine starke, beruflich erfolgreiche Frau, die sich im Leben behauptet. Hubert und Ines führen eine traditionelle Ehe in der der Mann Karriere macht und die Frau ihr Berufsleben aufgibt. Aber auch Ines behauptet ihre Perspektive, auch wenn ihr Mann versucht, sie nicht gelten zu lassen.

Bei Sonja gibt es eine Angabe im Nebentext betreffend die Kleidung: sie sitzt im Morgenrock da.<sup>178</sup> In der letzten Version dann sagt Hubert: „In diesem Negligé, ungeschminkt, bei Ihnen zu Hause, inmitten Ihrer persönlichen Dinge, wenn Sie mich hätten vernichten wollen, brauchten Sie gar nicht mehr zu zeigen...“<sup>179</sup>. Bei keiner anderen Figur gibt es eine Angabe zur Kleidung und wie der Satz Huberts andeutet, könnte mit diesem Kleidungsstück des Morgenrocks eine Form der Sexualisierung einhergehen. Sie ist ungebührlich für einen Gästeempfang gekleidet, zu privat, zu wenig bekleidet, das ist in diesen Angaben schon enthalten, in Luc Bondy's Regie wird daraus ein schw-

---

<sup>178</sup> siehe Reza, Yasmina „Drei Mal Leben“, In: *Spectaculum LXXIII* 73, Suhrkamp Frankfurt/Main 2002, S 59, S 78, S 89

<sup>179</sup> Reza, Yasmina „Drei Mal Leben“, In: *Spectaculum LXXIII* 73, Suhrkamp Frankfurt/Main 2002, S 91

arzes Seidennegligé und Sonja zu einem „Objekt“, das die Blicke anzieht, sowohl innerhalb der Geschichte wie Huberts Kommentar zeigt, als auch von außen, von den Zuschauern.

Die Darstellung der Frau als sexuelles Objekt wird mit dem Hinweis „Sie liest Akten.“<sup>180</sup> gebrochen. Sie wird dadurch als beruflich engagierte Frau dargestellt, im Gegensatz zu ihrem Mann Henri, der zwar in der Betreuung des Kindes engagierter scheint als sie, aber immer wieder von Sonja Entscheidungen verlangt, betreffend den Umgang mit dem Kind. Sonja meint das Kind wüsste, dass es im Bett keine Kekse gibt und fragt Henri, warum er es dem Kind nicht gesagt habe. Henri: „Weil ich nicht weiß, dass es im Bett keine Kekse gibt.“ Sonjas Antwort: „Wieso weißt du nicht, dass es im Bett keine Kekse gibt? Es hat noch nie Kekse gegeben, es hat noch nie etwas Süßes im Bett gegeben.“<sup>181</sup> Diese Sätze deuten an, dass Henri erstens einmal nicht viel Erfahrung zu haben scheint, er muss Sonja um Hilfe bitten und verlangt ihre Entscheidung. Sie scheint die Verantwortung in Fragen der Kindererziehung zu tragen, obwohl er in dieser Szene eindeutig, was das Kind angeht, engagierter erscheint. Das ist eigentlich auch in allen anderen zwei Versionen auffällig, dass der Mann in Kinderfragen ihr die höhere Kompetenz zuweist, indem er von ihr die Entscheidungen verlangt.

Somit bleibt es ein durchaus traditionelles Geschlechterverhältnis, gebrochen dadurch, dass Sonja die beruflich engagiertere scheint und sich scheinbar nur unwillig mit dem quengelnden Kind auseinandersetzt. Die Verantwortung bleibt trotz gleicher oder sogar stärkerer beruflicher Verpflichtung auch für die familiären Angelegenheiten bei ihr. Hier wird eine verstärkte Doppelbelastung der berufstätigen Frau angedeutet, da die Verantwortung für Kind/Familie nicht auf Mann und Frau gleichermaßen aufgeteilt scheint. Sonja beendet die Diskussion mit Henri mit den Worten „... und jetzt möchte ich diese Akten durchsehen, ich habe morgen früh um zehn Uhr eine Sitzung.“<sup>182</sup> Das traditionelle Elternbild des beruflich engagierten Mannes der keine Zeit für Kinderangelegenheit hat, dreht sich in dieser Sequenz um. Sie beruft sich auf ihre Arbeit, während er wieder zum Kind läuft. Henri übernimmt die Rolle des „Weicheren“ der sich

---

<sup>180</sup> Reza, Yasmina „Drei Mal Leben“, In: *Spectaculum LXXIII 73*, Suhrkamp Frankfurt/Main 2002, S 59

<sup>181</sup> Reza, Yasmina „Drei Mal Leben“, In: *Spectaculum LXXIII 73*, Suhrkamp Frankfurt/Main 2002, S 59

<sup>182</sup> Reza, Yasmina „Drei Mal Leben“, In: *Spectaculum LXXIII 73*, Suhrkamp Frankfurt/Main 2002, S 59

vom Kind tyrannisieren lässt. Er übernimmt quasi die „mütterliche“ Rolle, gleichzeitig fragt er aber immer um Bestätigung bei Sonja.

Sonja ist auch diejenige, die früher die Geduld verliert, sie wird auch verbal ausfällig und ruft „Klappe halten, Arnaud!“<sup>183</sup> Auf Henris Rüge, das Kind sei nur still, weil es geschockt ist, sagt Sonja: „Du jedenfalls schockst niemanden. Weder deinen Sohn noch Hubert Finidori.“ Sie wirft ihm einen unterwürfigen, zuvorkommenden Ton vor, wenn er mit Hubert Finidori telefoniert. Sonja scheint ihm vorzuwerfen, dass er zu schwach ist.

Henri droht sich auch zu verziehen, wenn Sonja „in diesem Ton fortfährt und der andere weiterhin Stunk macht“.<sup>184</sup> Als Sonja fragt, wer ihn denn zurückhält, reißt er ihr die Akten aus den Händen und wirft sie auf den Boden, es kommt also zu *Gewalttätigkeit* und zwar weil er möchte, dass Sonja zum Kind geht und „die Unverhältnismäßigkeit“<sup>185</sup> ihrer Worte bedauert. Hier tritt natürlich eine gewisse Ironie zu Tage, wenn Gewalt angewendet wird, um eine Entschuldigung zu erreichen. Sonja sagt, dass sie will, dass Henri ein einziges Mal auf ihrer Seite ist, sie provoziert ihn, worauf Henry versucht ihr den Mund zuzuhalten. Aus dem Nebentext erfahren wir, dass sie ringen. Sonja bekommt keine Luft mehr und Henri ruft sie zur Ruhe, weil das Kind es hören könnte. Sonja schreit um Hilfe. Hier werden verschiedene Eigenschaften deutlich: wenn es nicht so geht, wie er will in der Familie, wirft er das Handtuch und will sich verziehen. Er wird gewalttätig, um zu erreichen was er will, er schämt sich nicht für das was er tut, aber er hat Angst, dass das Kind es mitbekommt.

Insgesamt kann gesagt werden, dass die Figuren alle widersprüchlich handeln, keine ist hundertprozentig sympathisch, sodass man eher weniger dazu neigt, sich mit ihnen zu identifizieren, als sie aus der Distanz zu beobachten. Am negativsten ist noch Hubert gezeichnet, der Erfolgreiche, der Gewinner, der seine erhabene Position ausnützt, aber auch er ist nicht nur schwarz/weiß gezeichnet, alle Figuren sind nach offenem Figurenkonzept gestaltet und werden in ihrer Widersprüchlichkeit gezeichnet. Sie gehen keine abgerundete Entwicklung durch, in der am Schluss alle Spannungen aufgelöst sind, bei

---

<sup>183</sup> Reza, Yasmina „Drei Mal Leben“, In: Spectaculum LXXIII 73, Suhrkamp Frankfurt/Main 2002, S 62

<sup>184</sup> Reza, Yasmina „Drei Mal Leben“, In: Spectaculum LXXIII 73, Suhrkamp Frankfurt/Main 2002, S 62

<sup>185</sup> Reza, Yasmina „Drei Mal Leben“, In: Spectaculum LXXIII 73, Suhrkamp Frankfurt/Main 2002, S 62

der letzten Version, wo das fast so scheinen mag, tritt eine grundlose Depression bei Henri auf, die anzeigt, dass nicht alles in Ordnung ist.

### Gender und erzählerische Vermittlung

Es gibt *multiperspektivisches Erzählen*, das Stück ist in mehrere Versionen aufgefächert.

#### *Wie werden weibliche und männliche Sichtweisen berücksichtigt?*

Weibliche und männliche Sichtweisen haben insgesamt nahezu gleichen Stellenwert, außer in der letzten Version ist ein deutlich männlicher Überhang. Die Subjektivität und Relativität von Geschlechterzuschreibungen wird durch die Gesamtheit der Perspektiven zum Ausdruck gebracht. Es herrscht eine offene Perspektivenstruktur, die gekennzeichnet ist durch weitgehende Unvereinbarkeit der Einzelperspektiven und Nebeneinander heterogener Sichtweisen.

#### *Welche Funktionen kommen der Darstellung weiblicher und männlicher Perspektiven zu?*

Es werden eine traditionelle und eine moderne Paarbeziehung gegenübergestellt. Jeweils ein Partner, einmal der Mann (Henri) und beim anderen Paar die Frau (Ines) sind die unterlegenen in der Beziehung. Bei Ines scheint es deshalb, weil sie „nur“ Hausfrau ist wird sie von ihrem Mann erniedrigt, bei Henri ist es, weil er beruflich weniger erfolgreich ist als seine Frau.

Die Relationierung der Einzelperspektiven zeigt, dass „moderne“ Paarbeziehungen auch noch sehr problematisch sind, weil eine Verantwortungsaufteilung nicht immer befriedigend erfolgt.

Die korrespondierenden und kontrastierenden Perspektiven zeigen eine offene Perspektivenstruktur. Es gibt ein Nebeneinander heterogener Sichtweisen.

#### *Funktionen der Multiperspektivität*

Die Multiperspektivität zeigt auf, dass es keine Objektivität gibt, keinen Platz von außen, von dem aus man die Wirklichkeit betrachten kann, man ist immer irgendwie

involviert. Sie zeigt aber auch auf, dass es immer sehr vielfältige Möglichkeiten und Spielräume gibt.

**Forschungsfrage 3: Wie ist ihr Werk in die Dramengeschichte eingebettet bzw. in der zeitgenössischen Dramenlandschaft positioniert?**

Der Text kann weder Andreottis Kriterien für „traditionelles“ und „modernes gestisches Drama“ vollständig zugeordnet werden, noch dem „Postdramatischen Theater“ von Lehmann. Es kann als Variante der von Szondi beschriebenen Konversationsstücke betrachtet werden.

Kennzeichen des Dramas sind, dass eine feste Identität in Frage gestellt wird. Es herrscht Sprachskepsis. Für Oehlsen spricht der Diskurs in *Drei Mal Leben* nur noch von Einem: vom Scheitern der Kommunikation.“ Für sie sind es pseudointellektuelle Floskeln und Stereotypen einer kalten postmodernen Welt.“<sup>186</sup> Reza verwendet das epische Verfahren der Montage. Dadurch, dass eine Geschichte in mehreren Varianten erzählt wird, gibt es keine auf einen Schluss angelegte narrative Struktur. Die Oppositionen am Schluss bleiben bestehen. Man vergleicht mehr die Handlungen der Figuren, als dass man sich mit ihnen identifiziert. Die verschiedenen Figuren werden einander gegenübergestellt und die narrative Struktur wird auf das Spannungsfeld dazwischen angelegt. Die Einheit der Figuren ist zersetzt, die Figuren tragen oppositionelle Haltungen in sich. Die Widersprüche sind nicht versöhnlich aufzulösen, es erfolgt eine Entfernung von einem Identitätsprinzip, eine Loslösung von einem kausal-deterministischen Denken, von einem einfachen Ursache/Wirkung-Erklärungsmodell.

*Gibt es Formen von Verfremdung?*

Es gibt eine Distanz zur Wirklichkeit, die Geschichte wird drei Mal aufgerollt, man sieht, dass die Schauspieler die Figur unterschiedlich darstellen von Version zu Version und dadurch wird der Realismus gebrochen.

---

<sup>186</sup> Oehlsen, Ulrike: Zur Literatur Yasmina Rezas. Die Perspektive des Alters im Werk einer jungen Autorin, Peter Lang Verlag, Frankfurt/Main 2006, S 128

#### **Forschungsfrage 4: Die Geschlechterbilder der Stücke in Vergleich zu Judith Butler`s Theorien zur Performativität des Geschlechts?**

##### **Kategorie 4.1. Geschlechterzugehörigkeit kommt durch Wiederholung von Akten zustande, durch eine performative Leistung**

Reza spielt drei verschiedene Versionen durch, wiederholt und wandelt ab, auch innerhalb der einzelnen Versionen lotet sie Möglichkeiten und Varianten aus. Sie nützt die Möglichkeit der Reiteration, der abweichenden Wiederholung

##### **Kategorie 4.2. Geschlechterzugehörigkeit wird durch Sanktionen und Tabus erzwungen**

Henri will Sonja dazu zwingen, „mütterliches Verhalten“ an den Tag zu legen. Es geht so weit, dass sie ringen und Sonja um Hilfe ruft, weil sie keine Luft mehr bekommt:

*Henri: Er ist völlig erschüttert. Sie reagiert nicht. Er kann dieses brutale Verhalten von Seiten einer Mutter nicht verstehen.*

*Sonja: Der arme Schatz.*

*Henri: Sonja, wenn du in diesem Ton fortfährst und der andere weiterhin Stunk macht, verzieh ich mich.*

*Sonja: Verzieh dich.*

*Henri: Ich verziehe mich und komme nicht wieder.*

*Sonja: Wer hält dich zurück?*

*Henri reißt Sonja die Akten aus den Händen und wirft sie auf den Boden.*

Henri: Geh und gib dem Kleinen einen Kuss, sag ihm, dass du die Unverhältnismäßigkeit deiner Worte bedauerst.

Sonja: Laß mich los!

Henri: Ich lasse dich nicht eher los, bis du dich nicht entschuldigt hast.<sup>187</sup>

##### **Kategorie 4.3. Die Möglichkeiten sind durch verfügbare historische Konventionen beschränkt, der Körper wird an eine historische Idee von „Frau“ angepasst**

Hubert meint also, zu einer hübschen, schelmischen Frau passe es nicht, auch ernst und kalt zu sein, das scheint für ihn in den „historischen Konventionen“ nicht gegeben zu sein:

---

<sup>187</sup> Reza, Yasmina „Drei Mal Leben“, In: Spectaculum LXXIII 73, Suhrkamp Frankfurt/Main 2002, S 62

Hubert: (...) Zunächst, Sonja, möchte ich Ihnen sagen, dass Sie besser daran getan hätten, uns im Morgenrock zu empfangen. Das hätte zum einen dem Ungebührlichen dieser Situation die Krone aufgesetzt, vor allem aber hätte es Sie menschlicher gemacht. Ich finde bei Ihnen eine Kälte und einen Ernst, die mit dem Eindruck einer hübschen, schelmischen Frau kontrastieren, den Sie in den ersten Minuten entstehen lassen.  
Henri: Ganz Ihrer Meinung!<sup>188</sup>

#### **Kategorie 4.4. Wie wird die sexuelle Differenz konstituiert?**

Die Frau scheint auch in der „moderneren“ Paarbeziehung und auch wenn sie berufstätig ist, trotzdem die „Spezialistin“ in Kinderangelegenheiten zu bleiben, der Mann braucht sie, um Entscheidungen zu treffen.

#### **Kategorie 4.5. Gibt es stillschweigende Dinge die als substantielle Geschlechterkerne und Identitäten dienen?**

Es gibt kaum Zuschreibungen zu nur einem der Geschlechter, die man als Geschlechterkerne sehen könnte, einzig, dass der Mann ohne Beruf bzw. ohne Erfolg im Beruf nicht glücklich sein kann. Während die Frau zwar auch Schwierigkeiten damit hat, aber ihren Beruf scheinbar freiwillig aufgegeben hat.

#### **Kategorie 4.6. Wird verschleiert, dass die Geschlechterzugehörigkeit konstituiert ist?**

Die Zugehörigkeit zu einem weiblichen oder männlichen Geschlecht wird in dem Stück grundlegend nie angezweifelt und dadurch wird es verschleiert.

#### **Kategorie 4.7. Subversive performative Vollzüge der Geschlechterzugehörigkeit bei Reza?**

Ansatz eines subversiven Vollzuges wäre, als Sonja sich sträubt, die „naturegegebene“ Mutterrolle zu erfüllen. Sie möchte sich lieber mit ihren Akten beschäftigen und sich für eine Sitzung vorbereiten. Auch gibt es bei Henri und Sonja fast eine Umkehrung der traditionellen Geschlechterrollen, die Frau erscheint beruflich engagierter.

---

<sup>188</sup> Reza, Yasmina „Drei Mal Leben“, In: Spectaculum LXXIII 73, Suhrkamp Frankfurt/Main 2002, S 76

## **Analyse *Ein spanisches Stück* nach den Forschungsfragen**

### **Forschungsfrage 1: Analyse der für den Text charakteristischen szenischen und dramatischen Mittel**

#### **Kategorie 1.1. FORMALES**

Es gibt kaum Nebentextangaben. Keine Aktangaben, nur Szenenummerierungen, nur Angabe von Schauplatz und Personen

#### **Kategorie 1.2. STRUKTUR**

Es ist ein Schauspiel, der Titel *Ein spanisches Stück* verrät, dass es sich um „Theater auf dem Theater“ handeln könnte.

Es gibt keine diskrepante Informiertheit von Zuschauer und Figuren. Es sind Proben zu einem Theaterstück, im ersten Monolog bzw. imaginären Interview des Schauspielers wird das erklärt. Es gibt immer abwechselnd Szenen und Monologe der SchauspielerInnen. Es gibt einen Hinweis der Autorin, dass die Übergänge zwischen dem spanischen Stück und den beiseite gesprochenen Passagen einzelner Schauspieler sich bruchlos vollziehen sollen, aber ohne die Unterschiedlichkeit und Eigenständigkeit der Szenen zu verwischen.

#### **Es gibt ein **zum Teil offenes / zum Teil geschlossenes Dramenende****

Das Stück schließt mit einer Passage aus dem bulgarischen Stück: Fräulein Wurtz spielt für Herrn Kis das Präludium, man erfährt nicht, wie seine Reaktion darauf ist. Beim spanischen Stück finden zwei Erzählstränge so etwas wie einen Abschluss, Fernan macht Pilar einen Heiratsantrag und Nuria wird ein Goya verliehen. Die Passage Aurelia und Mariano bleibt offen. Der Schauspieler der Mariano spielt, rät in seinem letzten Monolog dem Autor, er sollte die Figuren umbringen, bevor sie so jämmerlich enden wie wirkliche Menschen.

#### **Perspektivenstruktur:**

*Von der Autorin intendierte Rezeptionsperspektive (auktorial intendiert)*

Yasmina Reza sagt in ihrem Interview mit Ulrike Schrimpf: „Und das bulgarische Stück fasst in drei Szenen (...) meine zentralen und wesentlichen Themen“; „Wenn in dem

Stück etwas mir nahe ist und als eine Art von Glaubensbekenntnis über mein Schreiben gelten könnte, dann findet sich das im bulgarischen Stück, das ist gewiss.“<sup>189</sup>

Was könnten diese zentralen, wesentlichen Themen von Yasmina Reza sein?

- Nicht nur der Text ist wesentlich, sondern das was dazwischen passiert, in den Pausen.<sup>190</sup> oder Aurelia erklärt ihrem Mann: „sie vertraut ihm etwas an, mit lauter Stimme, die Wörter enthüllen andere Wörter“<sup>191</sup>
- Es wird die richtige Wortwahl immer wieder diskutiert: z.B. die Frage ob man sagen kann „Sie verwirren mich“ und das nächste Mal „die Kälte verwirrt mich“, oder das Metronom, kann man da dasselbe Wort verwenden?
- Musik/Musikalität ist in Rezas Werk wichtig: „Keine Gefühlsduseleien zulassen (...) Spielen Sie und erschaffen Sie dabei ausschließlich Musik, keine anderen Ereignisse. (...) Vermeiden Sie den Eindruck, als gäbe es einen Anfang und ein Ende, dringen Sie tief in das Präludium ein, als würden Sie, weil Sie es unmöglich verschweigen können, laut das aussprechen, was bereits da ist, Sie dürfen nicht wissen, wohin Sie gehen, gehen Sie auf nichts bereits Vorhandenes zu, nichts geht bis zum Ende, Herr Kis, kein Werk geht bis zum Ende, die Werke brechen ab, es gibt kein denkbare Ende, sogar der Tod beendet nicht, der Tod ist nur ein Wendepunkt“<sup>192</sup>
- Eine Sehnsucht treibt die Figuren: „jeder erwartet vom Leben etwas, das man nicht benennt und nicht kennt, eine Linderung der Einsamkeit, in welcher Form auch immer, seinen Platz, wie karg auch immer, und sein eigenes Vorrecht.“<sup>193</sup>

### *Figurenperspektiven*

Es bekommt keine Figur den Vorzug, obwohl die Figuren Mariano und Nuria jeweils 4 Monologe/Interviews haben, Fernan und Pilar jeweils 2, und Aurelia nur eine. Aber Aurelias Perspektive wird aufgewogen/gleichwertig dadurch, dass Aurelia im bulgarischen Stück spielt. Was aber die Inhalte des spanischen Stückes das geprobt wird anlangt, sind die Frauen zentral, da sie aus der Ursprungsfamilie stammen, es handelt sich

---

<sup>189</sup> Reza, Yasmina: „Das Lachen als Maske des Abgründigen“ Gespräche mit Ulrike Schimpf, Libelle Verlag 2004, S 69 f

<sup>190</sup> Reza, Yasmina: „Ein spanisches Stück“, Libelle Verlag, Lengwil am Bodensee 2004, S 26f

<sup>191</sup> Reza, Yasmina: „Ein spanisches Stück“, Libelle Verlag, Lengwil am Bodensee 2004, S 55

<sup>192</sup> Reza, Yasmina: „Ein spanisches Stück“, Libelle Verlag, Lengwil am Bodensee 2004, S 54f

<sup>193</sup> Reza, Yasmina: „Ein spanisches Stück“, Libelle Verlag, Lengwil am Bodensee 2004, S 77

um eine Mutter / Töchter-Konstellation, durch die die Handlung vorrangig vorangetrieben wird, da hierdurch viele Konflikte auftreten.

*Wird die Perspektive einer/mehrerer Figur(en) durch glücklichen Handlungsausgang bestätigt?*

Die ältere Generation, am Beispiel Pilar und Fernan, scheint ihr Glück und Zufriedenheit in einer traditionellen Beziehung mit traditionellen Rollenbildern gefunden zu haben. Aber die jüngere Generation kann sich nicht mehr in den traditionellen Rollenbildern finden, ist weder davon gelöst/befreit, noch hat sie etwas Neues gefunden. Somit wird die Bestätigung durch den glücklichen Ausgang durch die Nachfolgegeneration wieder aufgehoben, indem klar wird, dass was für die ältere Generation noch stimmig ist, für die jüngere nicht sein muss.

Es handelt sich um eine offene Perspektivenstruktur: es wird eine perspektivische Relativität gezeigt.

#### Epische Kommunikationsstrukturen

Die Handlung wird durch die Einschübe der SchauspielerInnen unterbrochen und dadurch die Finalität aufgehoben. Die Monologe dienen auch als vermittelndes Kommunikationssystem, es werden Vergleiche Leben/Theater, Mensch/Figur gezogen. Dadurch dass relativ gleichwertig die Perspektiven von 5 verschiedenen Figuren und ebenso vielen SchauspielerInnen die hinter den Figuren stehen gezeigt werden, wird einem eine perspektivische Wirklichkeit dargebracht, immer wieder gebrochen durch eine Vielheit an subjektiven Blicken darauf. Es wird das Leben und das Theater reflektiert und die Vermittlungsfunktion des Schauspielers wird deutlich.

#### Spannungspotential

Es handelt sich eher um Detailspannung als Finalspannung, die Spannung ist auf den Verlauf gerichtet. Es gibt keine unterschiedliche Informiertheit, Risiko und Fallhöhe ist nicht hoch, es handelt sich um verbale Dispute zwischen den Figuren. Keine der Figuren ist so konstruiert, dass sie als alleinige Identifikationsfigur dienen könnte, als heute lebender Mensch kann man sich in allen teilweise erkennen. In Umrissen ist die Entwicklung absehbar. Es handelt sich um innerfamiliäre Beziehungs- und Kommunikationsproblematiken, aber auch um eine Reflexion Theater-Schauspieler-Leben-

Kunst. Die innerfamiliär immer wieder punktuell auftretenden Konflikte, die auf darunter schwelende, nicht verarbeitete Konflikte hinweisen, erhöhen die Spannung auf den Verlauf, die Erwartung einer großen, finalen Eskalation ist aber dadurch abgeschwächt, dass keine Wirklichkeit vorgegaukelt wird, es handelt sich um eine Theaterprobe, die Schauspieler steigen dazwischen aus ihren Rollen aus, sind also persönlich nicht so stark involviert.

### **Kategorie 1.3. SPRACHLICHE KOMMUNIKATION**

Die Figuren steigen aus den Rollen und sprechen „beiseite“, sie kommentieren unter anderem das, was im inneren Kommunikationssystem stattfindet. Es wird immer wieder der Sprachcode thematisiert, indem die Verwendung von Begriffen diskutiert wird, oder wenn ein und der selbe Satz von verschiedenen Figuren völlig unterschiedlich interpretiert wird, tritt die Beziehungsebene der Kommunikationspartner ans Tageslicht, oder auch die Selbsteinschätzung oder die zwischenmenschlichen Probleme. Nachdem es um SchauspielerInnen und Theater geht, handelt es sich um durchwegs eher gebildete, ausdrucksfähige Menschen, auch die von ihnen gespielten Figuren können ihre Gefühle ausdrücken, sind kommunikationswillige/fähige Menschen. Keine der Figuren hat einen deutlichen Überhang an Text und Repliken. Es gibt zumeist rasche Replikenwechsel, wo von einem Thema auf das andere übergegangen wird, was auch die Komik ausmacht.

### **Kategorie 1.4. HANDLUNG**

Es handelt sich um eine Reflexion von Theater und dem Konnex Theater/Leben, dadurch dass die Schauspieler über ihre Rolle, über Theater, über den Autor und über sich im eigenen Leben und Anderes sprechen.

Im eingeschobenen Theaterstück geht es dann um eine Familie, eine Mutter, ihre zwei Töchter (von der dritten Schwester wird nur gesprochen), der Ehemann einer der Töchter und der Geliebte der Mutter, die zusammentreffen und es treten Beziehungsproblematiken und -dynamiken zu Tage. Es handelt sich um Generationenkonflikte, aber auch Konflikte der Geschwister oder des Ehepaares. Die jüngeren Frauen im Stück sind beide Schauspielerinnen von Beruf, die Mutter scheinbar Hausfrau, der Ehemann Lehrer, der Geliebte der Mutter Verwalter. Eine der Schauspielerinnen ist sehr erfolgreich – eine Filmschauspielerin, die einen Goya verliehen bekommt und mit einem Hollywoodschauspieler gedreht hat. Die andere spielt in der Vorstadt Theater, betrachtet

sich als nicht erfolgreich. Das bulgarische Theaterstück, das sie probt ist in Szenen eingeschoben, Aurelias Mann gibt ihr Stichworte.

Es kommt eigentlich nur eine innerfamiliäre Beziehungsebene ins Spiel, was die Gesellschaft betrifft, gibt es nur einen Satz der darauf Bezug nimmt. Fernan fragt, wie man Humanist bleiben kann angesichts der neuen Erfordernisse von Rentabilität und Produktivität. Das Thema wird nicht weiter verhandelt. Ansonsten geht es darum, was Erfolg und Glück im Leben ausmacht und wie sich z.B. im Laufe der Geschichte verändert, wer zur Prominenz zählt und Angesehen ist. Es ist auch in diesem Stück (nur) eine fast durchwegs höher gebildete Mittelschicht im Blickwinkel.

Es gibt kaum Handlung, die Rahmenhandlung sind Proben für ein Theaterstück in dem es darum geht, dass Familienmitglieder zusammenkommen und bei dem Treffen treten geballt die Beziehungsproblematiken und Konflikte zutage. Die Fassade der Bürgerlichkeit zerbröseln.

### Präsentation der Geschichte

Der Titel des Stückes ist: „Ein spanisches Stück“ und die Geschichte wird so erzählt, dass es immer dazwischengeschobene Monologe von jeder/jedem der SchauspielerInnen in dem Stück gibt. Diese reden über die Figur, den Autor, über sich, über das Schauspielen, über das Leben etc. Es gibt also eine Episierung. Dazwischen gibt es Szenen aus dem Stück, großteils chronologisch, ein paar parallel ablaufende Szenen, die aber hintereinander erzählt werden und auch Szenen, die ein Rückblick sein könnten, bzw. nicht in der Chronologie erzählt werden.

Es handelt sich um eine Familienkomödie, eine Mutter und deren Töchter. Zwei sind beide Schauspielerinnen sind, die eine erfolgreicher, die andere weniger, die eine verheiratet, die andere nicht. Die dritte Schwester ist Hausfrau, von ihr wird nur gesprochen. Die weniger erfolgreiche Schauspielerin probt ein bulgarisches Stück in dem spanischen Stück, ihr Mann gibt ihr die Stichworte. Bei dem Stück geht es um eine Klavierlehrerin, die in ihren verheirateten Klavierschüler verliebt ist. Alle Familienmitglieder kommen in der Wohnung der Mutter zusammen, sie stellt ihren Kindern ihren Geliebten vor.

Das Stück ist von **Mehrfachthematisierungen** durchzogen, die unterschiedliche Interpretationsmöglichkeiten ein und derselben Sache zeigen. Wie reagiert die ältere Generation darauf, dass die dritte Schwester Cristal einen Liebhaber hat? Oder das in einer Zeitschrift abgedruckte Interview von Nuria, in dem sie sagt, dass Aurelia begabter ist als sie, wird auch aus unterschiedlichen Perspektiven verschiedenen interpretiert, Aurelia zum Beispiel fasst es als Herablassung auf, während die anderen es nett finden. Im Falle von Aurelia und Nuria, die sich über den Geliebten der Mutter unterhalten, wird deutlich, dass diese zu ihr ganz andere Dinge sagen, als sie vorher untereinander besprechen.

Es gibt eine Spiel im Spiel –Struktur:

Die epischen Elemente, die Schauspielermonologe sind der Handlung des spanischen Stückes übergeordnet, dann ist aber noch das bulgarische Stück in das spanische Stück eingeflochten als Nebenhandlung, die aber laut der Autorin ihre wichtigsten Themen fasst.

Haupthandlung ist, die SchauspielerInnen zu sehen, wie sie herangehen an die Figur und wie sich das von ihrem Leben unterscheidet, die Diskrepanz und gleichzeitig die Möglichkeiten zu sehen, bei Aurelia ist das verdreifacht.

#### Verknüpfungstechniken

In die Szenen wird, um einen Begriff aus dem Film zu verwenden schnell „hineingeschnitten“ mitten in ein Gespräch und ebenso schnell, d.h. mitten im Gespräch „hinausgeschnitten“, um dann an einer anderen Stelle des Gesprächs wieder einzusteigen. Es wird klar, dass man nur Auszüge zu sehen/hören bekommt. Zwischen den Szenen gibt es dann die Monologe, in denen u.a. auch etwas über die Handlung erzählt wird oder über den Autor gesprochen wird, den Regisseur oder das Leben. Was hier erzählt wird bleibt aber im Rahmen des „spanischen Stückes“, alles hat irgendwie Bezug zu Theater/Film oder SchauspielerInnen-dasein, es werden keine völlig neuen Themen außerhalb dieses Bereiches angesprochen.

Die Sequenzen sind durch Äquivalenzen und Kontrastbezüge aufeinander bezogen, es werden immer wieder die Unterschiede aufgezeigt, wie eine Aussage von verschiedenen Personen aufgefasst wird. Auch in den Monologen der Schauspieler wird klar, wie unterschiedlich z.B. auf die Situation reagiert wird, dass der Autor des spanischen

Stückes den Proben beiwohnt. Die Themen werden aus den unterschiedlichsten Gesichtspunkten von den verschiedenen Personen umkreist.

Wie schon gesagt gibt es mehrere Spielebenen, es gibt einen Spiel im Spiel im Spiel-Charakter.

#### *Geschlossene oder offene Form des Dramas*

Es handelt sich bei *Ein Spanisches Stück* um ein Drama der offenen Form. Es gibt kaum intentionale Handlung, 5 Schauspieler proben ein Stück, in dem sich eine Familie zusammenfindet, um den Geliebten der Mutter kennen zu lernen, die Familienproblematiken und das instabile Nervenkostüm der Familienmitglieder treten zutage. Die Einheit der Fabel ist aufgebrochen, die Sequenzen sind beigeordnet, es gibt kein geschlossenes hierarchisiertes Ganzes, sondern ein Ensemble von relativ unabhängigen Einzelsequenzen. Die Verknüpfung erfolgt nur mehr lose durch Handlung, mehr durch Beiordnung komplementärer Stränge, durch metaphorische Verklammerung („Schauspiel-Leben-Metapher“). Eine lineare Finalität wird ersetzt durch repetitive und kontrastive Ordnungsprinzipien, Korrespondenz- und Kontrastbezüge, variierende Wiederholungen. Es handelt sich um ein Gefüge kleinerer Einheiten. Die Figuren sind weniger unter ein ideelles Allgemeines zu subsumieren. Sie sind konkret-individuell. Was das Sprachverhalten anlangt ist die Kommunikation auf der Beziehungsebene gestört. Es gibt keine Abstufung in Haupt- und Nebenfiguren.

#### **Kategorie 1.5. RAUM- und ZEITSTRUKTUR**

Es handelt sich um eine Probe zu einem spanischen Stück, es gibt mehrere Szenen- bzw. Schauplatzwechsel und Zeitaussparungen. Was das Stück anlangt, das geprobt wird, handelt es sich ungefähr um zwei Monate Handlungszeit, vom einander Näherkommen, der Verführungsszene Fernan / Pilar bis zum gemeinsamen Treffen in der Wohnung von Pilar, wo Fernan den Töchtern und dem Ehemann Mariano vorgestellt wird. Kurz danach findet die Goya-Verleihung statt, man erfährt, dass Nuria den Goya bekommen hat. Am Ende gibt es noch den Schlussmonolog aus dem bulgarischen Stück das Aurelia probt.

Abgesehen von den Montagen durch die zwischen die Passagen des spanischen Stückes geschobenen Schauspielermonologe gibt es auch innerhalb des geprobt Stücker

Parallelmontagen, d.h. von der Zeitlichkeit parallel ablaufende Szenen die nacheinander gesetzt sind. Es gibt auch eine Unterbrechung in der zeitlichen Kontinuität, die ein Rückblick sein könnten, es gibt zwei eingeschobene Szenen die nicht chronologisch einordenbar ist.

Es gibt sechs Schauplätze im „Stück im Stück“: bei Pilar; im Park; in Aurelia und Marianos Wohnung; bei Pilar Balkon; und bei Pilar Küche; im Freien. Die Bühne bleibt inhaltlich bedingt bewusst, da mit dem Stück kein realer Schauplatz erzählt wird, sondern eine Theaterprobe. Im Text gibt es keine konkreten Hinweise auf die Raumkonzeption, es gibt nur Angaben wie: Im Freien, im Park auf einer Bank etc. und Vorschläge für Pilars Wohnung, hier ziehen sich jeweils zwei Personen in einen anderen Raum zurück, da steht: „Irgendwo bei Pilar. Auf einem Balkon vielleicht. Sie rauchen kleine Zigarren, im Wind.“<sup>194</sup> Wobei mit dem Nachsatz schon eine kleine Konkretisierung erfolgt.

Man sieht den realen Schauspieler als Schauspieler und als Figur und damit wird die Absolutheit durchbrochen, die Darstellung bleibt sichtbar. Es handelt sich daher um ein episch vermittelndes Kommunikationssystem.

#### *Offene oder geschlossene Raum-Zeitstruktur*

Es handelt sich um eine offene Raum-Zeitstruktur, es gibt Schauplatzwechsel und es gibt Szenen die von der Zeitlichkeit nicht in die Kontinuität passen.

#### *Struktur und Präsentation der Zeit*

Die Handlungen finden in der Gegenwart statt, erzählt wird eine Probe am Theater, die Schauspieler steigen auch aus den Figuren aus und fungieren u.a. als vermittelnde Erzähler. Die Handlung spielt in der Jetzt-Zeit.

#### *Zeitliche Relationen im inneren Kommunikationssystem*

Meistens wird ein Nacheinander dargestellt, ein paar Mal aber auch Gleichzeitigkeit. Es gibt epische Kommunikationsstrukturen – Durchbrechung von der Entsprechung zwischen Sukzession der realen Spielzeit und der fiktiven Zeit durch die beiseite gesprochenen Passagen und die zeitlich nicht einordenbaren Szenen.

---

<sup>194</sup> Reza, Yasmina: „Ein spanisches Stück“, Libelle Verlag, Lengwil am Bodensee 2004, S 47

## **Forschungsfrage 2: Geschlechterbilder in Rezas *Ein spanisches Stück***

### **Kategorie 2.1. Konstruktion oder Dekonstruktion von historisch variablen Vorstellungen von „Weiblichkeit“ und „Männlichkeit“**

Ein Beispiel einer Dekonstruktion von historisch variablen Vorstellungen wäre, wenn der Schauspieler der Fernan spielt, sagt: „Dein Beruf macht dich zum Weibchen, dein Leben lang, du willst begehrt werden, du willst gefallen.“<sup>195</sup> Hier wird gesagt, dass Weiblichkeit damit in Verbindung stehe zu gefallen und begehrt werden zu wollen, aber indem er meint, der Beruf mache ihn zum „Weibchen“, wird die Konstruktion wieder deutlich. Auch was folgt, deutet darauf hin: Er spricht über den historischen Wandel im Ansehen des Berufs: „Heute gehören Schauspieler zur Prominenz.“ Als er angefangen hat, da war das für die Familien eine Schande. „Schauspielerinnen waren Huren. Die reinsten Nutten, sie waren Maitressen von Ministern, von Bett zu Bett sind sie gewandert. Heute sind sie bürgerlich geworden.“ Er weist auf die historisch variablen Bedingungen hin.

Aber während der Schauspieler über seinen Beruf, den historischen Wandel etc. spricht, hält die Schauspielerin einen langen Monolog ausschließlich über ihr Kostüm. Hier wird männliche Vielseitigkeit, weibliche Reduziertheit auf optische Belange konstruiert. Im spanischen Stück das geprobt wird, ist das ähnlich, Fernan spricht über seine Fähigkeiten und seinen Beruf um Pilar zu verführen, die kaum ein paar Wörter von sich gibt, zumeist um ihn zu bestätigen, selbst aber nichts zum Gespräch beiträgt.

Die ältere Generation hat eine fixierte Rollenaufteilung. Fernan meint, er brauchte seine Frau um ins Theater zu kommen, er sei nicht so organisiert, seine Frau war für die Freizeitbeschäftigung, kulturelle Betätigung zuständig. Für Pilar ist es „ihr Beruf“, mit ihrem Geliebten über ihre Kinder zu reden und sie setzt alles auf ihren Partner: Fernan: „Jeder hat sein Leben.“ Pilar: „Mein Leben bist jetzt du. Ich gehe mit meinem neuen Leben im Park spazieren.“<sup>196</sup> Bei der nächsten Generation, Pilars Tochter Aurelia sieht die Sache schon etwas anders aus, hier gibt es keine fixen Rollenaufteilungen. Der

---

<sup>195</sup> Reza, Yasmina: „Ein spanisches Stück“, Libelle Verlag, Lengwil am Bodensee 2004, S 9

<sup>196</sup> Reza, Yasmina: „Ein spanisches Stück“, Libelle Verlag, Lengwil am Bodensee 2004, S 57

Mann scheint vorerst stärker involviert in die Kinderangelegenheiten als die Frau, sie meint, die Eltern sollen sich nicht einmischen, das Kind (im Sandkistenalter!) solle sein Leben leben können. Aurelia scheint Probleme mit ihrer Rolle als Hausfrau und Mutter zu haben, es ist für sie eine Entwertung. Aber sie sehnt sich nach dem starken Mann: „wer will schon einen Kerl der weder isst noch schläft? Niemand will das, wir wollen alle einen, der schläft, der nicht an uns denkt und der uns fertig macht.“<sup>197</sup> Hier findet sich eine Diskrepanz, ihre Sehnsucht nach dem Despoten, lässt auf eine Mitbeteiligung an der Aufrechterhaltung von traditionellen Rollenbildern schließen.

Was den Vater betrifft, wird in der ersten Szene ein durchaus fortschrittliches Rollenbild transportiert, der Mann ist scheinbar stärker engagiert, was Kindererziehung anlangt. In der nächsten Szene wird das aber gleich wieder umgekehrt, Mariano nimmt den Flachmann heraus und trinkt, er findet es unwürdig die Kinder in der Sandkiste zu beobachten. Es scheint, als würde Reza mit den Rollenbildern spielen und sie auch so deutlich zu machen, die Personen schlagen von einem Extrem in das andere.

Von Cristal wird von Mutter und Schwestern mehrmals erwähnt, dass sie sich nicht „zurechtgemacht“ hat, sich gehen lässt, nicht schminkt und die Beine nicht rasiert hat. Das macht sie erst wieder, als sie einen Geliebten hat. Dadurch wird deutlich, dass der Körper erst zurechtgemacht und angepasst werden muss, der perfekte Frauenkörper ist eine Konstruktion.

Nuria ist, was ihre Monologe und ihre Rolle anlangt, stark auf Äußerlichkeiten konzentriert, immer wieder kommt Optik/Schönheit zur Sprache, somit wird hier die Möglichkeit, eine Differenz zu zeigen, nicht sehr genutzt. Bei Pilar ist es ebenso, einer der zwei Monologe handelt ausschließlich von Kostüm-Aussehensfragen und auch die Figur fragt häufig, ob sie denn schön sei. Hier wird die traditionelle Zuschreibung zu Frauen der optischen Orientiertheit/Definition über Aussehen transportiert. Aber auch Mariano ist sehr eitel. Er färbt sich die Haare, möchte aber nicht, dass es jemand weiß. Somit ist die Eigenschaft nicht nur vermehrt dem weiblichen Geschlecht zugeschrieben, außerdem sind die anderen beiden Schwestern nicht so optisch orientiert.

---

<sup>197</sup> Reza, Yasmina: „Ein spanisches Stück“, Libelle Verlag, Lengwil am Bodensee 2004, S 16

Mariano fragt Fernan, wie er und Pilar sich nähergekommen sind, die Männer besprechen „Beziehungsangelegenheiten“, während z.B. Nuria niemandem erzählt, ob sie mit Gary Tilton zusammen ist oder nicht, nicht mal ihrer Schwester. Hier werden Klischees umgekehrt.

Die Schauspielerin der Nuria beschwert sich über den Autor des spanischen Stückes: „ganz ohne Widerspruch mit anzusehen, wie eine Frau sich herabwürdigt, das verrät einen kuriosen Mangel an Lebensart für einen, in dessen Heimat noch vor kurzem die Männer ihre Mäntel in die Gosse warfen, damit wir trockenen Fußes über die Straße kamen.“<sup>198</sup> Sie scheint sich nach den „guten alten Zeiten“ zurückzusehnen.

Aurelia will übertriebene Bestätigung von Mariano, fordert von ihm ein, dass er ihr die fehlende Sicherheit gibt. Er verweigert die Rolle des Schutz- und Sicherheitsgebers: „Weil ich keine Sicherheit geben kann. Ich kann kein Mann sein, der Sicherheit“ gibt.“<sup>199</sup> oder „Warum soll man dich in Schutz nehmen? Wer wird schon in Schutz genommen? Das gibt es nicht.“<sup>200</sup>

Die drei Frauen im Stück *im Stück*, Mutter und Töchter, sind äußerst reizbar und geraten schnell in Streit wegen scheinbaren Kleinigkeiten, neigen auch zu Hysterie. Die Mutter neigt zum Weinen, die Tochter bekommt Panikattacken, auch die andere Tochter ist schnell gereizt, nimmt auch Valium. Hier wird weibliche Hysterie transportiert, aber das kann über die Monologe der SchauspielerInnen dekonstruiert werden. Dass die Darstellung sichtbar gemacht wird, kann dafür genommen werden, dass es keine determinierenden Geschlechterkerne gibt. Es gibt immer die Darstellungsebene die kommentiert. Nuria spricht davon, dass man als Schauspielerin alles sein können muss: „ich spielte den Stuhl, das Wasser, die Mücke, ich spielte das Rot, das Gelb, die Nähe, die Ferne, ich konnte auch spielen, es gibt dich und es gibt dich nicht, ich konnte überhaupt nichts mehr lieben und die Dürre der Welt spielen...“<sup>201</sup> Das könnte eigentlich auch als Motto für das Leben und für Geschlechteridentitäten gelten, nachdem wie öfter in dem Stück thematisiert, das wirkliche Leben nicht wirklicher und nicht klarer als das gespielte Leben ist. Ich sehe das Schauspielerdasein im Falle des Stückes auch als mög-

---

<sup>198</sup> Reza, Yasmina: „Ein spanisches Stück“, Libelle Verlag, Lengwil am Bodensee 2004, S 58

<sup>199</sup> Reza, Yasmina: „Ein spanisches Stück“, Libelle Verlag, Lengwil am Bodensee 2004, S 55

<sup>200</sup> Reza, Yasmina: „Ein spanisches Stück“, Libelle Verlag, Lengwil am Bodensee 2004, S 63

<sup>201</sup> Reza, Yasmina: „Ein spanisches Stück“, Libelle Verlag, Lengwil am Bodensee 2004, S 72

liche Metapher für Performativität des Geschlechts. Ein Mensch spielt im Leben und auf der Bühne als SchauspielerIn eine Rolle. Es geht auch um dieses „Spielen“ von Realitäten im wahren Leben, wenn Pilar so tut als wüsste sie, ob ihre Tochter mit Gary Tilton zusammen ist, oder wenn sie vor ihrer Tochter so tut als ob sie nicht weiß, dass diese schwanger ist. Oder wenn ihr Fernan sagen soll, dass sie schön ist, wobei sie behauptet zu wissen, dass es nicht mehr wahr ist.

Nuria reflektiert in einem ihrer Monologe die Themen Theater/Wirklichkeit/Identität und zeigt, dass es keinen „Kern“ im Menschen gibt. „Ich probe ein spanisches Stück, eine Familienkomödie, ich spiele eine Schauspielerin. Eine Schauspielerin verkörpern, das ist merkwürdig, mir kommt es vor, als müsste ich darauf *aufmerksam* machen, dass es eine Schauspielerin ist, der Regisseur sagt, sei einfach du selbst, aber was ist das, ich selbst? Was ist das, ich selbst als Schauspielerin? Gibt es das?“<sup>202</sup> Aurelias Identität bzw. die der Schauspielerin ist einmal mehr gebrochen als die der anderen Figuren / SchauspielerInnen. Bei ihr wird das Spiel mit den Identitäten besonders deutlich „Ich probe ein spanisches Stück, in dem ich eine Schauspielerin spiele, die ein bulgarisches Stück probt.“

### **Kategorie 2.2. Wie werden gesellschaftliche und geschlechtsspezifische Probleme aufgegriffen und verarbeitet**

Reza zieht eine Parallele zwischen Leben und Schauspiel, sie zeigt SchauspielerInnen, die eine spanische Familienkomödie spielen, in der es um Generationskonflikte, Geschlechterproblematiken und Identitäten geht. Sie zeigt, dass das Rollenverhalten heute brüchig geworden ist, es gibt keine festen Regeln eines Rollenverhaltens mehr, sie sind stetig zwischen den Geschlechtern in Verhandlung, alte Reste traditioneller Rollenaufteilung sind zuweilen unreflektiert im Spiel, beiderlei Geschlechter haben an der Aufrechterhaltung dieser Reste teil. Es wird auch der Generationenwandel anhand des älteren Paares und den jüngeren Personen thematisiert. Es werden jeweils sowohl aus männlichem und weiblichem Blickwinkel die Situationen dargestellt, Figuren beider Geschlechter nehmen Stellung.

---

<sup>202</sup> Reza, Yasmina: „Ein spanisches Stück“, Libelle Verlag, Lengwil am Bodensee 2004, S 25

Die zwei Frauen in dem spanischen Stück sind Schauspielerinnen, die Mutter ist Hausfrau, die Männer haben „realistische“ Berufe, Fernan ist Verwalter, Mariano Lehrer. Für beide Töchter ist scheinbar Hausfrau sein, etwas für das die eine sich schämt und etwas auf das die andere herunterschaut. Aurelia fühlt sich als Versagerin weil sie „nichts“ erreicht hat in ihrem Leben, sie spielt Theater in der Vorstadt, die große Karriere hat sie nicht geschafft, sie fühlt sich „nur“ als Hausfrau, hat das Gefühl, dass die Zeit verrinnt, sie nimmt Valium gegen Panikattacken. „mich macht die Zeit kaputt, sie zertrümmert mich, die Zeit zertrümmert mich, es ist zu spät, ich werde nichts mehr aus meinem Leben machen.“<sup>203</sup> Aber auch Nuria, die erfolgreiche Filmschauspielerin ist nicht glücklich: „wir haben nicht einmal die elementarsten Fassaden wahren können, wir können keine Fassaden wahren, wahrscheinlich, weil wir schon, wenn wir ankommen, nicht glücklich genug sind, um die elementarsten Fassaden zu wahren“<sup>204</sup> Mariano findet das wirkliche Leben auch nicht berauschend: „Es wäre besser für Sie, Olmo, wenn Sie Ihre Figuren umbrächten, bevor sie zerfallen und genauso jämmerlich enden wie wirkliche Menschen“<sup>205</sup> Einzig die ältere Generation findet ihr Glück, Fernan meint Glück und Erfolg gehörten zusammen und Erfolg sei, seine Bestätigung unter den Menschen zu finden, dass der Platz, den man einnimmt „der richtige ist“.<sup>206</sup> Fernan plant für die Zukunft, macht Pilar einen Heiratsantrag: „Wir sind jugendlich und begeisterungsfähig, und wir werden auf großem Fuße leben, willst du mich heiraten?“<sup>207</sup>

### Gender und Handlung

#### *Gibt es eine Heldin oder einen Helden?*

Es gibt keine(n) HeldIn. Die Figuren sind alle mehr oder weniger unglücklich, einzige Ausnahme vielleicht Fernan. Nimmt man das Alkoholproblem von Mariano und den täglichen Valiumkonsum von Aurelia, dem auch Nuria nicht abgeneigt scheint, herrscht bei der jüngeren Generation eher Resignation vor, passives Treibenlassen im Leben. Nur die ältere Generation, am Liebespaar Pilar und Fernan gemessen, scheint noch an Glück zu glauben und aktiv daran arbeiten zu wollen.

---

<sup>203</sup> Reza, Yasmina: „Ein spanisches Stück“, Libelle Verlag, Lengwil am Bodensee 2004, S 69

<sup>204</sup> Reza, Yasmina: „Ein spanisches Stück“, Libelle Verlag, Lengwil am Bodensee 2004, S 66

<sup>205</sup> Reza, Yasmina: „Ein spanisches Stück“, Libelle Verlag, Lengwil am Bodensee 2004, S 76

<sup>206</sup> Reza, Yasmina: „Ein spanisches Stück“, Libelle Verlag, Lengwil am Bodensee 2004, S 68

<sup>207</sup> Reza, Yasmina: „Ein spanisches Stück“, Libelle Verlag, Lengwil am Bodensee 2004, S 74

### *Ausschlussmechanismen: Abwesenheiten bestimmter Figuren*

Hier ist der Vater von Aurelia und Nuria abwesend, er scheint nicht sonderlich präsent zu sein im Leben der Töchter, er wird von ihnen mit keinem Wort erwähnt. Pilar erwähnt ihn einmal, und zwar, dass er neue Kinder hat, die so alt sind wie die der dritten Tochter/Schwester. Diese Schwester ist immer wieder Thema, weil sie einen Geliebten hat und wieder schwanger ist, aber sie tritt nicht auf. Sie ist scheinbar „nur“ Hausfrau und Mutter und es wird immer wieder erwähnt, dass sie sich gehengelassen hat in ihrer Ehe, sich nicht mehr geschminkt hat, nicht mehr gepflegt.

### *Kohärenzbildung*

erfolgt durch biografische und thematische Relationen: Es handelt sich um eine Theaterprobe von SchauspielerInnen und innerhalb des Stückes im Stück geht es um eine durch familiäre Bande zusammengehaltene Gemeinschaft.

### *Beziehungskonstituierende oder beziehungsstabilisierende Handlungssequenzen:*

Es gibt eine Verführungsszene im eingeschobenen spanischen Stück, dann wird der Geliebte den erwachsenen Töchtern vorgestellt und es geht bis zu einem Heiratsantrag den Fernan Pilar macht.

### *Kulturelle Spezifik von Plotmustern und Kontextualisierung von Plotmustern*

Es ist eine Variation eines Spiel im Spiel-Komödienplots:

Schauspieler proben ein Stück: Eine Familie kommt zusammen um den Geliebten der Mutter kennenzulernen und möchte einen schönen Tag verbringen, es kommt zum Ausbruch von Konflikten, die das fragile Nervenkostüm der Beteiligten deutlich macht. Beim älteren Paar kommt es zu einem Happy End, er macht ihr einen Heiratsantrag. Die jüngere Generation leidet unter Panikattacken und braucht Medikamente oder Alkohol um sich „glücklich“ zu machen bzw. die Realität zu ertragen, auch im Falle der beruflich sehr erfolgreichen Filmschauspielerin Nuria, die dann auch einen Goya verliehen bekommt. Es endet mit dem bulgarischen Stück, mit einer Passage die offengelassen bleibt, die aber den Eindruck einer Unerfüllbarkeit des Bedürfnisses nach Liebe und Linderung der Einsamkeit macht.

Es gibt also verschiedene Arten von Enden, traditionelle Abschlüsse und offenes Ende, kein Ende bekommt die absolute Bestätigung.

Reza nimmt einen traditionellen Plot und variiert ihn etwas, indem sie den traditionellen liebeswerbenden Helden der älteren Generation angehörig sein lässt, er muss sich gegen die erwachsenen Kinder durchsetzen, um zum begehrten Gut, seiner Geliebten/zur Ehe vorzudringen. In diesem Falle aber gibt es keine einzelne Hauptfigur/HeldIn, die Figuren sind gleichwertig und alle eher anti-heldisch gebaut.

## Gender und Figuren

### *Geschlechterrollen*

Die Figuren sind Angehörige zweier Generationen, Mutter und Töchter und deren Partner.

### *Die ältere Generation:*

*Fernan*, zwischen 55 und 60, Geliebter von Pilar. Sein Sprechverhalten wirft ein konträres Bild auf ihn: In der Verführungsszene ist er der Mensch, der nur von sich spricht, von seinem Beruf, seinen Fähigkeiten, die Frau die er verführt, wird nicht einbezogen, außer indem sie ihn bestätigen darf. In größerer Gesellschaft hingegen hält er sich zuerst dezent im Hintergrund, getraut sich selbst wenn er gefragt wird, nur zaghaft seine Meinung sagen, hat Angst etwas „Dummes“ gesagt zu haben, oder Pilar könnte mit ihm „schimpfen“. Dann wieder, entgegen dem anfänglichen nüchternen, von sich eingekommenen Eindruck der „Verführungsszene“, macht er Pilar auffällig häufig Komplimente und als Nuria meint, diese Gefühlsergüsse seien peinlich, sagt er ganz selbstbewusst, er lasse sich nicht von deren Konformismus „anpinkeln“, er möchte „turteln“ wann er will. Das Näherkommen mit Pilar wieder beschreibt er als gänzlich unemotionaler Mensch, er zählt die Speisen auf, die sie ihm gekocht hat, um die Entwicklung der Beziehung zu ihr auszudrücken. All das wirkt eher inhomogen, schwankend zwischen Extremen: einerseits Gefühlsduselei und steifer Nüchternheit, aber auch Konformismus und dann wieder selbstbewusstem zu sich stehen, einmal Redseligkeit und das andere Mal Zurückgenommenheit, einmal Egomane und dann wieder Beziehungsorientiertheit.

*Die Schauspielermonologe des Schauspielers der Fernan spielt:* Er spricht über die Verführungsszene, dass nur er spricht, aber man nur die Partnerin sieht. Er selber beschreibt seine Figur als „Ein gutmütiger, langweiliger Mann.“ Etwas, das er im Leben nicht sei. Er scheint sehr außenorientiert, er möchte, im Gegensatz zum Schauspieler der Mariano spielt, den Autor mit allen Mitteln beeindrucken, er legt sich extra für ihn ins Zeug, um ihm zu gefallen.

*Pilar*, zwischen 60 und 65, Mutter von Aurelia und Nuria. Sie setzt Fernan verbal nichts entgegen in der ersten, sogenannten „Verführungsszene“, außer Bestätigungsworte. Sie identifiziert sich sehr über ihren Partner und ihre Kinder. Sie wird immer wieder als neugierig charakterisiert, sie fragt nach Liebesangelegenheiten ihrer Tochter Nuria, ihre Kinder aber halten Informationen vor ihr geheim. Es kränkt sie, dass die Kinder sie nicht in ihr Leben miteinbeziehen.

*Schauspielerinnenmonologe der Schauspielerin die Pilar spielt*: In ihrem ersten, langen eineinhalbseitigen Monolog mokiert sie sich recht ausführlich über Kostümfragen bei der Kostümbildnerin. Zum Regisseur habe sie „kein Wörtchen“ darüber gesagt und zwar deswegen, weil sie glaubt, dass er auf der Seite der Kostümbildnerin steht und SchauspielerInnen die sich kritisch zu ihrem Kostüm äußern, verdächtigt werden, sich in der Figur nicht wohl zu fühlen. Das dementiert sie heftig und beschwichtigt ihre Kritik schnell ein wenig, sie schlägt einen Kompromiss vor. Im zweiten Monolog erfahren wir, dass sie sich den Regisseur nicht mehr fragen getraut, was sie machen solle als Schauspielerin, weil der ihr sagt, es sei ihre Aufgabe. Auch sie zeigt ambivalente Seiten, zu Beginn des ersten Monologs wirkt sie wie eine Theaterdiva, dem Regisseur gegenüber scheint sie aber dann doch sehr leicht verunsicherbar zu sein.

Es gibt Übereinstimmungen zwischen Pilar als Figur und der Schauspielerin: beide scheinen sich sehr für Aussehen und Kostüm/Kleidung zu interessieren, Schönheit ist ein wichtiges Kriterium, das immer wieder erwähnt wird.

*Aurelia* ist zwischen 40 und 45 Jahre alt, ihr Gesprächsverhalten zeichnet sich dadurch aus, dass sie auch Komplimente als Beleidigungen interpretiert und dass sie sich leicht angegriffen fühlt. Besonders ihrer Mutter gegenüber reagiert sie schnell sehr gereizt. Sie hat das Gefühl, neben ihrem Mann, der „nur“ Mathelehrer ist, zu verkümmern, fühlt sich nicht wohl mit ihrer Identifikation als Hausfrau und Mutter, ist eifersüchtig gegenüber ihrer ungebundenen, als Schauspielerin sehr erfolgreichen Schwester Nuria. Sie findet Fernan und ihre Mutter als Paar abstoßend, sie meint es sei nicht gesund, er könnte ihr Sohn sein, obwohl er nur ca. 10 Jahre jünger ist.

*Monologe der Schauspielerin die Aurelia spielt:*

Sie erzählt über das bulgarische Stück „Das Stück handelt von der Einsamkeit und der Zeit, die vergeht“<sup>208</sup> zwei für sie unrettbar verknüpfte Themen. Sie spricht davon dass das Stück ihrem Mann deprimierend erscheint und ihre Mutter möchte, dass sie etwas Lustiges spiele. Sie findet „lustig ist nicht weniger wert als traurig. Trotzdem, Trauriges hallt stärker nach, und länger.“<sup>209</sup>

Die Schauspielerin spricht am wenigsten über sich, eigentlich nur über das Stück, so dass man ihre Persönlichkeit nicht als Vergleich heranziehen kann, bzw. die Diskrepanz betrachten könnte, aber sie ist die einzige Figur die man im „Stück im Stück im Stück“ betrachten kann, sie hat noch eine Rolle mehr als die anderen.

*Mariano* 50, Ehemann von Aurelia, er ist der Zyniker der Runde, er wird als oftmals angriffslustiger Alkoholiker dargestellt. Aber er sehnt sich nach Klassik: „Der Satz, den man durch keinen anderen ersetzen könnte, ja. Sowas gibt es heute nicht mehr.(...) Die Schulung des Denkens – vorbei. Die Suche nach Präzision, nach Eleganz, nach Klarheit des Ausdrucks – alles tot.“<sup>210</sup> Er ist eine Figur, die es oft in Rezas früheren Stücken / Romanen gibt, der auf der ‚guten alten Zeit‘ beharrende Mann, der der Moderne nichts abgewinnen kann, sich gegen jegliche Entwicklung sträubt.

Der *Schauspieler der Mariano spielt* ist angriffslustig wie die Figur, der Autor solle ihm ja nicht erklären wie man das macht: „kommen Sie nicht an und entzaubern das, was Sie geschrieben haben, mit Ihren Erklärungen“ und „lassen Sie uns allein mit Ihren Figuren, denn die wollen frei und ungehindert leben, die wollen den Aufstand proben, Ihnen ins Gesicht lachen, Olmo, der Schauspieler ist da, um den Autor zu vernichten“.<sup>211</sup> Hier unterscheidet er sich wieder ein wenig von der Figur, er spricht dem Autor ja hiermit die Autorität über den Text ab, während er vorher vom Satz spricht, der durch keinen anderen ersetzt werden kann. Und auf ein Interview das er gelesen hat, schreibt er, dass es ihm herzlich egal ist, ob man ihn als Künstler betrachtet, er „schießt auf Ihre Werte und auch auf Ihre Belehrungen“ er solle sie nicht mit Definitionen einengen.<sup>212</sup>

---

<sup>208</sup> Reza, Yasmina: „Ein spanisches Stück“, Libelle Verlag, Lengwil am Bodensee 2004, S 36

<sup>209</sup> Reza, Yasmina: „Ein spanisches Stück“, Libelle Verlag, Lengwil am Bodensee 2004, S 36

<sup>210</sup> Reza, Yasmina: „Ein spanisches Stück“, Libelle Verlag, Lengwil am Bodensee 2004, S 59

<sup>211</sup> Reza, Yasmina: „Ein spanisches Stück“, Libelle Verlag, Lengwil am Bodensee 2004, S 30

<sup>212</sup> Reza, Yasmina: „Ein spanisches Stück“, Libelle Verlag, Lengwil am Bodensee 2004, S 53

*Nuria*, zwischen 40 und 45 Jahre alt, auch zwischen ihr und ihrer ihre Mutter gibt es immer wieder Spannungen, sie verbietet ihr z.B., mit ihrem Geliebten über sie zu reden. Nuria hält ihr Liebesleben vor ihrer Familie geheim, will nichts über Gary Tilton, ihren Filmpartner und vermutlichen Geliebten erzählen, nicht einmal ihrer Schwester. Nuria führt vor der Familie ihre Kleider für die Goya-Verleihung vor, aus der Stellungnahme ihrer Schwester geht hervor, dass sie 'fast nackt' sei mit den Kleidern. Mariano bekundet sofort mehrmals seine Begeisterung, wird von Nuria aber ignoriert und übergangen, sie ist nur interessiert an Aurelias und Fernans Meinung. Sie ringt Fernan eine Stellungnahme ab, später beschwert sie sich dann, meint sie habe ihn nur aus Höflichkeit gefragt und findet es bescheuert, dass er es wagt, ihr seine Meinung zu sagen und sie mit Ratschlägen zu bedenken. Nuria meint über sich und ihre Familie: „Wir können einfach keine festliche Stimmung entstehen lassen, (...) was wir Fest nennen, wird im Handumdrehen zur Katastrophe, wir sind ausgesprochen reizbare Leute, wie Sie bemerkt haben, wir sind schnell entnervt, bei jeder Kleinigkeit, (..) wir können keine Fassaden wahren, wahrscheinlich, weil wir schon, wenn wir ankommen, nicht glücklich genug sind, um die elementarsten Fassaden zu wahren, es ist uns vollkommen egal.“<sup>213</sup>

*In den Monologen der Schauspielerin die Nuria spielt* spricht diese viel über ihr Aussehen, ebenso wie die Figur, die sie spielt. Sie meint, vielleicht wollte sie Schauspielerin werden, um sich ein Bild von ihrem Aussehen zu machen. Sie sagt: „Tausende von Interviews habe ich früher gegeben, mir selbst, als ich davon träumte, jemand zu sein. (...) In wirklichen Interviews kann man nicht spielen, wie man will, aber man lässt sich immer wieder auf Kompromisse ein, weil man Schiss hat.“<sup>214</sup> Sie betreibt 'fishing for compliments' wie die Figur Nuria, sie fragt den Autor, ob sie nicht frecher wirken müsste, sie sei nicht mitreißend, nicht schamlos genug. Er antwortet nicht und sie wirft ihm vor „ganz ohne Widerspruch mitanzusehen, wie eine Frau sich herabwürdigt, das verrät einen kuriosen Mangel an Lebensart für einen, in dessen Heimat noch vor kurzem die Männer ihre Mäntel in die Gosse warfen, damit wir trockenen Fußes über die Straße kamen.“<sup>215</sup>

---

<sup>213</sup> Reza, Yasmina: „Ein spanisches Stück“, Libelle Verlag, Lengwil am Bodensee 2004, S 65f

<sup>214</sup> Reza, Yasmina: „Ein spanisches Stück“, Libelle Verlag, Lengwil am Bodensee 2004, S 24

<sup>215</sup> Reza, Yasmina: „Ein spanisches Stück“, Libelle Verlag, Lengwil am Bodensee 2004, S 58

### *Geschlechtsidentität*

Es handelt sich um heterosexuelle Paare, eine männliche oder weibliche Geschlechtsidentität wird in keinem Fall angezweifelt.

### *Konstrukte weiblicher und männlicher Körper*

Es finden sich im Stück Beispiele für Butlers 'nicht angepasste Körper':

Wie und dass auch Männer der „Natur“ nachhelfen erfahren wir von Mariano: „Gefärbte Haare und bodygebuildet.“ sagt er über den vermeintlichen Liebhaber der Schwester seiner Frau. Aurelia sagt darauf: „Du färbst dir doch auch die Haare.“ Mariano: „Geht's noch lauter?“<sup>216</sup> Es wird aber versucht es zu verschleiern, darüber reden und es offen zugeben ist nicht üblich.

Was die Frauen anlangt, wird über die abwesende Schwester Cristal immer wieder gesagt, dass sie sich gehen lässt und ihren Körper nicht zurechtmacht: „Die Ärmste, sie hatte gerade wieder angefangen, sich die Beine zu rasieren und sich ein bisschen zurechtzumachen.“<sup>217</sup> Nuria spricht über sich: „Mein Gesicht nicht, meinen Körper ja, ein bisschen, aber mein Gesicht, nein, mein Gesicht sehe ich nicht, begreife ich nicht, keine Ahnung, ob ich schön bin oder hässlich, in einem bestimmten Spiegel ist mein Gesicht schön, na ja, dann sieht es aus wie ein Gesicht, das ich schön finden würde, in anderen Spiegeln ist es scheußlich, und ich denke, es ist meins, ja, genau so bin ich, das verberge ich, so gut ich kann (..)“<sup>218</sup> Man kann durch Styling nachhelfen, Pilar sagt zu Nuria: „Ah, da, da bist du schön, schau mal, wie fantastisch du mit offenem Haar aussiehst, du wirkst sofort zehn Jahre jünger.“<sup>219</sup> Oder Mariano bittet Aurelia: „Lass mich nicht allein, komm mit mir eine Brille kaufen, ich möchte doch nach was aussehen vor der Klasse, besonders für dieses Nuttchen von Axancha Mendez, um ehrlich zu sein, hilf mir ein bisschen, Aurelia, bau deinen kleinen Mann wieder auf, eigentlich bin ich doch gar nicht so übel für fünfzig.“<sup>220</sup>

### *Sexualität*

Das Thema Sexualität bleibt ausgespart. Es gibt nur heterosexuelle Paarbeziehungen.

---

<sup>216</sup> Reza, Yasmina: „Ein spanisches Stück“, Libelle Verlag, Lengwil am Bodensee 2004, S 15

<sup>217</sup> Reza, Yasmina: „Ein spanisches Stück“, Libelle Verlag, Lengwil am Bodensee 2004, S 16

<sup>218</sup> Reza, Yasmina: „Ein spanisches Stück“, Libelle Verlag, Lengwil am Bodensee 2004, S 20

<sup>219</sup> Reza, Yasmina: „Ein spanisches Stück“, Libelle Verlag, Lengwil am Bodensee 2004, S 21

<sup>220</sup> Reza, Yasmina: „Ein spanisches Stück“, Libelle Verlag, Lengwil am Bodensee 2004, S 76

### *Korrespondenz- und Kontrastbezüge zwischen den Figuren*

Die ältere Generation scheint ihr Glück zu finden, während die Jungen, wie Nuria trotz Erfolg im Beruf unglücklich sind. Fernan sagt zum Beispiel zu Pilar: „Wir sind jugendlich und begeisterungsfähig, und wir werden auf großem Fuße leben, willst du mich heiraten?“<sup>221</sup> oder zu Nuria „aber es kann doch nicht ganz falsch sein, wenn man glücklich ist, und sei es über eine Kleinigkeit“<sup>222</sup> Die jüngere Generation hingegen sieht das anders, Aurelia findet es beneidenswert, dass er „noch davon ausgeht, dass das Dasein ein Ziel hat, damit können wir nichts anfangen.“<sup>223</sup> Nuria sagt: „wir können keine Fassaden wahren, wahrscheinlich, weil wir schon, wenn wir ankommen, nicht glücklich genug sind, um die elementarsten Fassaden zu wahren, es ist uns vollkommen egal.“

Die Töchter nehmen Valium zur Beruhigung:

Pilar: Du nimmst Valium?

Aurelia: Rund um die Uhr.

Mariano: Ein hübsches Paar. Ein Saufbold und eine Drogensüchtige.

Nuria: (...) Ach, gib mir auch eins. (*spült die Tablette mit einem Schluck Champagner runter*)

Was die Vertreterin der älteren Frauen-Generation, Pilar anlangt, gibt es noch eine positive Definition über ihren Partner und die Kinder, Aurelia, ihre Tochter hat Probleme sich mit ihrer Familie zu identifizieren, mit ihrem Mann, der 'nur' Mathelehrer ist und ihre Hausfrauen und Mutterrolle scheint ihr ein Problem zu bereiten. Auch für Nuria scheint Partnerschaft nicht so wichtig zu sein, zumindest hält sie ihr Liebesleben geheim, nicht einmal ihre Mutter und ihre Schwester werden eingeweiht.

Die ältere Generation Mann, Fernan ist von der alten Benimm-Schule, höflich, zukommend, verteidigend, Komplimente machend, die jüngere Generation Mann (Mariano) will keine Sicherheit geben müssen, und meint seine Frau braucht keine Verteidigung.

Was die Mutter-Tochter-Beziehung anlangt gibt es folgende Korrespondenzen: Sowohl Mutter als auch Tochter Nuria machen sich auffällig viel Gedanken um ihr Aussehen.

---

<sup>221</sup> Reza, Yasmina: „Ein spanisches Stück“, Libelle Verlag, Lengwil am Bodensee 2004, S 74

<sup>222</sup> Reza, Yasmina: „Ein spanisches Stück“, Libelle Verlag, Lengwil am Bodensee 2004, S 68

<sup>223</sup> Reza, Yasmina: „Ein spanisches Stück“, Libelle Verlag, Lengwil am Bodensee 2004, S 65f

Ein Kontrast wäre aber z.B. was den Beruf anlangt. Die Mutter hat scheinbar keinen Beruf bzw. definiert sich nicht über den Beruf wie ihre Töchter. Sie definiert sich über Partner und Kinder.

### Gender und erzählerische Vermittlung

Es gibt eine multiperspektivische Erzählweise, eine Montage von Passagen der SchauspielerInnen, die ihre Sichtweisen darlegen und Passagen aus den Proben des spanischen Stückes und innerhalb des spanischen Stückes gibt es noch Proben zu einem bulgarischen Stück.

Weibliche und männliche Sichtweisen werden relativ ausgewogen berücksichtigt, aber es gibt eine Frau mehr und die Frauen stehen inhaltlich bedingt etwas im Vordergrund, da sie aus der Ursprungsfamilie stammen und somit der Generationskonflikt stärker zum Tragen kommt.

Die Subjektivität und Relativität von Geschlechterzuschreibungen wird durch die Gesamtheit der Perspektiven zum Ausdruck gebracht.

*Welche Funktionen kommen der Darstellung weiblicher und männlicher Perspektiven zu?*

Die ältere Generation:

*Fernan*, der nüchterne Verwalter, ist der Vertreter der „Vernunft“. Er hat Familiensinn, macht Pilar Komplimente und „turtelt“ mit ihr, möchte mit ihr einkaufen gehen, ihr was kaufen. Er sagt, er ist noch von der „alten Schule“, er trauert der Beständigkeit nach. Erfolg und Bestätigung sind wichtig für ihn.

Der dahinterstehende Schauspieler meint, Schauspieler wollen gefallen, seien „Weibchen“. Das Ansehen des Berufsstandes hat sich, seit er begonnen hat, stark verändert, von Schande zur Prominenz. Er spricht vom Unterschied zwischen sich und seiner Rolle, die er spielt und das scheint scheinbar ein Motto zu sein für das Stück, sonst würden die SchauspielerInnen nicht immer wieder aus ihrer Rolle treten und über sie sprechen. Er hat auch die Funktion eine Veränderung der historischen Bedingungen anzusprechen.

*Pilar* stellt die traditionelle Frau und Mutter dar, ihr Leben sind ihr Partner und ihre Kinder. Von einem Beruf ist nicht die Rede.

Die dahinterstehende Schauspielerin beschäftigt sich einen ganzen Monolog lang mit der Wahl des Kostüms zu ihrer Rolle. Der zweite damit, dass sie manchmal, im Leben und auf der Bühne Schwierigkeiten hat, die Dinge auf sich zukommen zu lassen und dass sie sich manchmal nicht an die Zwischentöne des Lebens erinnern kann. Sie zieht also einen Konnex zum Leben, in dem scheinbar auch nicht immer alles ganz klar vorgegeben ist.

Die jüngere Generation:

*Mariano* ist auch kein Künstler von Beruf wie Fernan, er ist Lehrer. Er verweigert gewisse von seiner Frau geforderte Verhaltensweisen, z.B. ihr Sicherheit zu geben, er will sie nicht verteidigen, wie sie es gerne hätte. Er verweigert diese traditionell 'männlichen' Verhaltensweisen, dekonstruiert somit auch Klischees. Er schwank zwischen zwei Extremen, zwischen modernem Rollenverhalten und traditionellem. So z.B. zwischen Engagement in Erziehungsfragen, um es dann wieder als unwürdig anzusehen, Kindern beim Sandspielen zuzusehen. Durch Figuren wie Mariano wird deutlich, dass bei beiden Geschlechtern immer noch Überreste von alten Gewohnheiten und Vorurteilen vorherrschen, die Veränderungen blockieren.

Der Schauspieler der Mariano spielt, möchte nicht eingeengt werden, weder durch Definitionen wie Kunst zu sein hat, noch durch den Autor, der die Figuren geschrieben hat. Er rät dem Autor die Figuren umzubringen, bevor sie so jämmerlich enden wie wirkliche Menschen. Er wehrt sich am radikalsten gegen Zuschreibungen, während die anderen versuchen dem Autor oder dem Regisseur zu gefallen und insofern versuchen sich anzupassen.

*Nuria* ist die schöne, erfolgreiche Filmschauspielerin, eine ungebundene Frau, die vermutlich mit einem Hollywoodschauspieler zusammen ist und einen Goya verliehen bekommt für eine Rolle in einem Film.

Die Schauspielerin die Nuria spielt, spricht in ihrem Monolog über ihr Äußeres, sie kann sich kein Bild davon machen, weiß nicht ob sie schön oder hässlich ist. Sie wollte früher die Ungeliebte, Hässliche spielen. Sie weiß nicht was das ist „ich selbst“. Als

Schauspielerin, meint sie, müsse man alles spielen können. Das Schauspielertum steht dafür, jede Identität annehmen zu können.

Aurelia – steht für die weniger 'schöne', nicht erfolgreiche Schauspielerin, gebundene Frau und Mutter, die mit ihrer Hausfrauen-, Ehefrauen- und Mutterrolle hadert. Für die dahinterstehende Schauspielerin sind Einsamkeit und Zeit zwei unrettbar verknüpfte Themen. Sie meint „Lustiges ist nicht weniger wert als traurig.“ aber Trauriges hallt stärker und länger nach und durch sie spricht vermutlich die Autorin, die immer wieder dafür angegriffen wird, dass sie Komödien schreibt.

Aurelia spielt eigentlich die Rolle der Ungeliebten, die Nuria gerne gespielt hätte. Die jüngere Generation scheint weniger glücklich und weniger traditionell im Umgang mit Rollenbildern. Die traditionellen Muster sind bei der jüngeren Generation noch in Rudimenten vorhanden, teilweise gibt es sogar eine gewisse Sehnsucht danach, aber sie funktionieren hier nicht mehr. Es fällt auf, dass sich die jungen Frauen immer wieder nach 'traditionellen' Männern sehnen, zumindest was gewisse Eigenschaften anlangt. Das alles lässt die Geschlechterrollen als im Wandel oder in Auflösung begriffen erscheinen, Reza dekonstruiert sie sukzessive, indem traditionelle Zuordnungen zu einem der Geschlechter aufgehoben werden, bzw. entnaturalisiert werden.

Die *Relationierung der Einzelperspektiven* zeigt die Schwierigkeiten der jüngeren Generation mit Ehe und Familienleben, im Gegensatz zu der älteren Generation, die sich in traditionellen Bindungen und Rollenaufteilungen geborgen fühlt.

Es herrscht eine *offene Perspektivenstruktur* – gekennzeichnet durch weitgehende Unvereinbarkeit der Einzelperspektiven und Nebeneinander heterogener Sichtweisen.

*Welche Funktionen hat die Multiperspektivität?*

Es wird der Bezug zwischen „Leben“ und „Schauspiel“ herausgearbeitet, auch im Leben gibt es mehr Möglichkeiten, als man vielleicht gleich wahrnimmt, es gibt keine fixierte Identität, sondern verschiedene Identitäten, die angenommen werden können wie eine Rolle, die man spielt. Es gibt fünf weitere Perspektiven zu den Figuren, plus beim bulgarischen Stück noch eine Ebene. Es gibt die Möglichkeit einer Kommentar-

ebene dadurch, dass die SchauspielerInnen aus der Rolle treten. Es handelt sich um Spiel im Spiel im Spiel und vielfache Verknüpfungen zum Thema Schauspiel/Theater.

### **Forschungsfrage 3: Einbettung des Dramas in der Dramengeschichte und zeitgenössischen Dramenlandschaft**

Auch bei diesem Stück gilt, dass es weder Andreottis Kriterien für traditionelles oder modernes Drama erfüllt, noch dem Postdramatischen Theater nach Lehmann zuzuordnen ist. Reza greift hier auf eine seit den Anfängen der neuzeitlichen Dramatik existierende Tradition der „Stück-im-Stück-Dramaturgie“ zurück (Beispiele wären z.B. Shakespeares *Sommernachtstraum* oder Pierre Corneilles *Illusion comique*), sie thematisiert Theater auf dem Theater, gespielt wird ein Konversationsstück, eine Familienkomödie.

Durch die Möglichkeit des Spiels im Spiel kann eine feste Identität in Frage gestellt werden. Nuria weiß nicht, was es sein sollte „sie selbst“. Der Regisseur sagt zu ihr: „sei einfach du selbst“ aber sie meint: „was ist das, ich selbst?“<sup>224</sup> Die Identität eines/einer SchauspielerIn ist wandelbar: „Schauspieler betreten eine leere Bühne, sie schauen auf eine Landschaft, die es nicht gibt. Sie wissen nicht, wo sie sind, oder vielmehr, sie wissen nicht, wohin, sie lassen sich von jeder Kleinigkeit verunsichern, man kann ihnen alles Mögliche weismachen. Genau das liebe ich, Leute, die von einem Ort zum anderen gehen, diagonal, sie durchqueren einen Fluss, sie wandern von einem Alter zum anderen, sie gehen nicht in der wirklichen Zeit ...“ Dadurch dass es sich um ein Theaterstück handelt wird Sein und Schein immer wieder thematisiert und es wird aber auch klar, in den Passagen wo die Schauspieler sich und ihre Figuren thematisieren, dass es auch im Leben keine feste Identität gibt.

Die Figuren sind unglücklich, aber man weiß nicht genau warum. Nuria ist erfolgreich, aber auch der Erfolg macht sie nicht glücklich. Sie haben kein Ziel vor Augen. Aurelia beneidet Fernan, dass er „noch davon ausgeht, dass das Dasein ein Ziel hat, damit können wir nichts anfangen.“<sup>225</sup> Nuria sagt: „wir sind ausgesprochen reizbare Leute, wie Sie bemerkt haben, wir sind schnell entnervt, bei jeder Kleinigkeit, selbst bei einer

---

<sup>224</sup> Reza, Yasmina: „Ein spanisches Stück“, Libelle Verlag, Lengwil am Bodensee 2004, S 25

<sup>225</sup> Reza, Yasmina: „Ein spanisches Stück“, Libelle Verlag, Lengwil am Bodensee 2004, S 65

Girlande, einem tiefgefrorenen Teekuchen, vielleicht sind wir ganz allgemein nicht glücklich genug, um fröhlich beisammen sein zu können“

*Erfolgreiche Kommunikation ist schwierig geworden*, es gibt Missverständnisse und Beziehungsproblematiken, die in der Kommunikation deutlich werden. Ein und derselbe Satz kann völlig unterschiedlich ausgelegt werden.

### *Verfremdung*

Der Blick wird auf die Prozesse gerichtet. Es geht um eine Probe für ein Theaterstück, nicht um vorgetäuschte Realität, die Schauspieler steigen aus den Rollen und kommentieren diese.

### *Abbau der auf den Schluss angelegten narrativen Struktur*

Die Figuren werden einander gegenübergestellt in Oppositionen. Man identifiziert sich nicht mit ihnen sondern vergleicht zwischen den Handlungsweisen. Die narrative Struktur ist auf das Spannungsfeld dazwischen angelegt. Der Handlungsverlauf wird durch die beiseitegesprochenen Passagen immer wieder unterbrochen.

Die Widersprüche sind nicht versöhnlich aufzulösen. Es gibt eine Entfernung von einem Identitätsprinzip, eine Loslösung von einem kausal-deterministischen Denken, von einem einfachen Ursache/Wirkung-Erklärungsmodell. Am Schluss werden nicht alle Widersprüche aufgelöst, es gibt keine Lösung der Konflikte.

## **Forschungsfrage 4: Die Geschlechterbilder des Stücks im Vergleich zu Judith Butler`s Theorien zur Performativität des Geschlechts**

### **Kategorie 4.1. Geschlechterzugehörigkeit kommt durch Wiederholung von Akten zustande, durch eine performative Leistung**

Die Männer in dem Stück unterhalten sich vorwiegend über den Beruf (Fernan) oder Mariano über die Probleme Hausverwaltung/Mieter, es herrscht faktenorientierte Sprache. Die Frauen (Nuria und Mutter Pilar) reden viel über Äußerlichkeiten, Aussehen, Kleidung, Haartracht, über Familienangehörige, dass die andere Schwester Cristal schwanger ist, einen Geliebten hatte etc. dass sie sich endlich wieder geschminkt und die Beine rasiert hat. Aurelia hadert mit ihrem Hausfrauendasein. Sie scheint eifer-

süchtig auf ihre Schwester Nuria zu sein, die ungebunden und erfolgreich ist und viel erlebt. Identität wird auch über Beruf konstituiert und über Erfolg im Beruf, wie uns Fernan erklärt: „wer bestätigt wird, hat sich trotz allen Gegenwinds das Vertrauen erhalten können, auf lange Sicht ist das kein Zufall, Sie schlagen in Ihrem Leben eine bestimmte Richtung ein und bekommen zu hören, dass es die richtige ist, dass der Platz, den sie unter den Menschen einnehmen, der richtige ist, darin sehe ich, verzeihen Sie, auch ohne jeden Vergleich, Erfolg und Trost, anerkannt sein als das, was man sein möchte“<sup>226</sup> Aurelia bekommt auf diese Aussage von Fernan einen Panikattacke, braucht Valium um sich zu beruhigen. Sie hadert mit ihrem Leben, ihrer Identität: „Wir machen nichts ordentlich, alles, was wir anfangen, geht daneben und taugt nichts, und die Zeit vergeht (...) mich macht die Zeit kaputt, sie zertrümmert mich, die Zeit zertrümmert mich, es ist zu spät, ich werde nichts mehr aus meinem Leben machen.“<sup>227</sup>

Pilar identifiziert sich stark über ihren Partner und über ihre Kinder, Fernan vorwiegend über den Beruf. Mariano kann sich nicht über sein Vaterdasein identifizieren, er findet es unwürdig mit seiner Frau im Park zu sitzen und der Tochter beim Sandspielen zuzuschauen. Aber auch für ihn ist Aussehen, Aufmerksamkeit, Anerkennung und Attraktivität wichtig, er sagt zu seiner Frau: „Lass mich nicht allein, komm mit mir eine Brille kaufen, ich möchte doch nach was aussehen vor der Klasse, besonders für dieses Nuttchen von Axancha Mendez, um ehrlich zu sein, hilf mir ein bisschen, Aurelia, bau deinen kleinen Mann wieder auf, eigentlich bin ich doch gar nicht so übel für fünfzig.“<sup>228</sup>

Die Akte durch die Geschlechterzugehörigkeit suggeriert wird, können in diesem Stück deutlich gemacht werden, indem man die Differenz zwischen den SchauspielerInnen und der Figur, die sie spielen zeigt. Dass es um SchauspielerInnen geht, die ein Stück proben, kann stellvertretend dafür stehen, dass es auch im Leben möglich ist, verschiedene Identitäten annehmen zu können, denn die SchauspielerInnen sind ja auch Menschen. Nuria sagt: „Als ich Schauspielunterricht nahm, sagten sie zu uns, du bist ein

---

<sup>226</sup> Reza, Yasmina: „Ein spanisches Stück“, Libelle Verlag, Lengwil am Bodensee 2004, S 68

<sup>227</sup> Reza, Yasmina: „Ein spanisches Stück“, Libelle Verlag, Lengwil am Bodensee 2004, S 69

<sup>228</sup> Reza, Yasmina: „Ein spanisches Stück“, Libelle Verlag, Lengwil am Bodensee 2004, S 76

Apfel, du bist der Wind, du bist das Lachen, das ist lange her, ich stellte mir keine Fragen, ich spielte den Stuhl, das Wasser die Mücke ..<sup>229</sup>

Aus der Gesamtheit der Perspektiven ergibt sich, dass die verschiedenen Akte über die sich jemand definiert mehr persönlichkeitsabhängig als geschlechtsbedingt sind und es wird deutlich, dass diese auch durch äußere Umstände hervorgerufen werden. Cristal richtet sich äußerlich her, nicht weil es ihrer Natur entspricht, sondern weil sie einen Geliebten hat. Pilar meint Männer in Fernans Alter haben die große Auswahl an potentiellen Partnerinnen, also ist die Wahl des Outfits entscheidend. Als sie sich mit Fernan näher gekommen ist, bevorzugt sie schon flache Schuhe, weil diese bequemer sind, anstatt nur auf die Schönheit zu achten. Für Nuria ist die Wahl des richtigen Outfits für die Goya-Verleihung wichtig, da sie vor ganz Spanien im Fernsehen auftritt. Mariano möchte auch, um sein Selbstbewusstsein aufzubessern, vor der Klasse gut aussehen. Prinzipiell kann gesagt werden, dass vom Geschlecht unabhängig, für die berufstätigen Personen der Beruf oder Erfolg im Beruf für die Identität entscheidend ist. Was aber z.B. auf Mariano nicht so zutrifft, aber auf Fernan, Nuria und Aurelia. Für Fernan scheint Familie und Partnerschaft neben Beruf und Erfolg auch sehr wichtig zu sein. Pilar, die scheinbar keinen Beruf hat, konzentriert sich mehr auf die Familie.

#### **Kategorie 4.2. Geschlechterzugehörigkeit wird durch gesellschaftliche Sanktionen und Tabus erzwungen**

In diesem Stück wird nichts dergleichen thematisiert. Es wird ja auch rein textlich die Geschlechterzugehörigkeit nicht angezweifelt.

#### **Kategorie 4.3. Die Möglichkeiten sind durch verfügbare historische Konventionen beschränkt, der Körper wird an eine historische Idee von „Frau“ angepasst.**

„Frau“ muss sich herrichten, um attraktiv zu sein, besonders im Alter, denn die Männer haben die Wahl, wie wir am Beispiel Pilar erfahren. Von Cristal wird gesagt, dass sie sich gehenlässt, die Beine nicht rasiert, sich nicht schminkt, das erst wieder tut als sie einen Liebhaber hat, dann passt sie sich wieder an und das wird von den anderen positiv bewertet. Nuria muss das richtige Kleid finden, um sich „vor ganz Spanien“ bei der Goyaverleihung zu präsentieren, ein Kompromiss wäre fatal. Aber auch die Männer

---

<sup>229</sup> Reza, Yasmina: „Ein spanisches Stück“, Libelle Verlag, Lengwil am Bodensee 2004, S 72

arbeiten daran „richtig“ auszusehen. Mariano sagt über Nurias vermutlichen Geliebten, er sei bodygebildet und gefärbt, Aurelia verrät uns, dass auch Mariano die Haare färbt. Mariano sagt, er habe mit Aikido aufgehört, weil ein Bekannter von ihm trotz Aikido keine Muskel hat. Also scheint er es auch nur zu Zwecken den Körper attraktiv und in Form zu bringen gemacht zu haben.

#### **Kategorie 4.4. Wie wird die geschlechtliche Differenz konstituiert?**

Geschlechtliche Zuordnungen werden dadurch aufgehoben, dass sie bei beiden Geschlechtern im Verlauf des Stückes auftreten oder indem deutlich wird, dass sie durch äußere Anlässe bedingt sind und nicht aufgrund von inneren Geschlechterdifferenzen.

#### **Kategorie 4.5. Gibt es stillschweigende Dinge, die als substantielle Geschlechterkerne und Identitäten dienen?**

Nein, denn im Verlauf werden die Klischees die gemeinhin für 'Weiblich' oder 'Männlich' stehen dekonstruiert, wie in folgendem Beispiel: Der Schauspieler der Fernan spielt, meint der Beruf mache einen zum Weibchen, das begehrt werden will, bezieht es aber auf Schauspieler<sup>230</sup> und auch der Schauspieler der Mariano spielt, spricht immer wieder davon, dass Schauspieler gefallen möchten, also ist es etwas, dass nicht nur auf das Geschlecht bezogen ist, sondern berufsbezogen.

#### **Kategorie 4.6. Wie wird verschleiert, dass die Geschlechterzugehörigkeit konstituiert ist?**

Indem eine konkrete Geschlechterzugehörigkeit nie eindeutig angezweifelt wird.

#### **Kategorie 4.7. Subversive performative Vollzüge der Geschlechterzugehörigkeit bei Reza?**

Es gibt kaum Eigenschaften, die nur einem Geschlecht zugeordnet werden können, somit wird Geschlechterzugehörigkeit unwesentlich. Es wird deutlich, dass Verhaltensweisen historisch bedingt sind und unter gewissen Bedingungen Sinn machen, aber nicht auf substantielle Geschlechterkerne zurückzuführen sind.

---

<sup>230</sup> siehe Reza, Yasmina: „Ein spanisches Stück“, Libelle Verlag, Lengwil am Bodensee 2004, S 9

## **Analyse *Der Gott des Gemetzels* nach den Forschungsfragen**

### **Forschungsfrage 1: Analyse der für den Theatertext charakteristischen szenischen und dramatischen Mittel**

#### **Kategorie 1.1. FORMALES**

Es gibt Nebentextangaben zur Ausstattung, Ortsangabe, Namen und Altersangaben.

Zum Beispiel: *Ein Wohnzimmer. Kein Realismus. Keine überflüssigen Elemente*<sup>231</sup>

Aktangaben gibt es keine, auch keine Szenenunterteilungen. Es ist ein raum-zeitliches Kontinuum, bei dem nur kurzfristig einzelne den Raum verlassen und wiederkommen.

#### **Kategorie 1.2. STRUKTUR**

##### Informationsvergabe

Der Titel *Der Gott des Gemetzels* verrät schon ungefähr das Thema. Unter dem Titel steht die Bezeichnung „Schauspiel“.

Die *außersprachliche Informationsvergabe* ist vorwiegend komplementär zur sprachlichen, es sind Angaben wie „er entfernt sich von der Gruppe; während er spricht, zieht er eine Tageszeitung aus der Tasche,“<sup>232</sup> oder „Unschlüssigkeit. Annette schiebt vorsichtig ein paar der vielen Kunstbände hin und her, die auf dem Sofatisch ausliegen.“<sup>233</sup>

##### *Diskrepanze Informiertheit Zuschauer/Figuren*

Es gibt nur einmalig eine kurze Passage diskrepanter Informiertheit, als die Gäste kurz draußen sind und die Gastgeber über die beiden herziehen. Hier sieht man als Zuschauer die Diskrepanz zwischen ihrem Verhalten. Ansonsten sind sie fast ständig alle im selben Raum. Es gibt nur kurze Abgänge, um etwas zu holen, es sind also fast immer alle gleichermaßen informiert.

---

<sup>231</sup> Reza, Yasmina: *Der Gott des Gemetzels*, Libelle Verlag, Lengwil 2006, S 12

<sup>232</sup> Reza, Yasmina: *Der Gott des Gemetzels*, Libelle Verlag, Lengwil 2006, S 16

<sup>233</sup> Reza, Yasmina: *Der Gott des Gemetzels*, Libelle Verlag, Lengwil 2006, S 27

### *Informationsvergabe am Drameneingang*

Am Stückanfang liest Véronique ihren Gästen ein kurzes Protokoll vor, in dem der Tathergang des Streites der Söhne und die Folgen kurz skizziert sind. Somit ist die Vorgeschichte und der Grund des Beisammenseins geklärt und es herrscht weiter Gegenwartsbezug.

### *Außersprachliche Informationsvergabe am Textanfang*

Wir bekommen von der Autorin Informationen darüber, dass es sich um das Wohnzimmer der Houillés handelt und dass das sofort erkennbar sein sollte. Und wir erfahren, dass „eine ernste, herzliche und tolerante Stimmung“ herrscht.<sup>234</sup>

### *Informationsvergabe am Dramenende*

Es ist ein offenes Dramenende. Die Situation eskaliert, Véronique schlägt auf ihren Mann ein, und schleudert Annettes Tasche durch den Raum, Annette drischt auf die Tulpen ein und es gibt Beschimpfungen. Dann gibt es aber wieder eine Beruhigung, eine Versöhnung wird jedoch nicht ausgesprochen, das Ende bleibt offen, man weiß nicht ob der Streit weitergeht, ob die Paare auseinandergehen, es gibt keinen endgültigen Abschluss. Michels letzter Satz macht die Offenheit deutlich: „Was weiß man schon.“<sup>235</sup>

### Perspektivenstruktur:

Nachdem Reza bei diesem Stück keine der Figuren so darstellt, dass man sich wirklich mit ihr identifizieren möchte, scheint die *auktorial* (vom Autor intendierte) *Rezeptionsperspektive* zu sein, dass die Werten der westlichen Zivilisation und ihre tatsächlich Anwendung vom Zuschauer unter die Lupe genommen werden können und in Bezug zu den weit entfernt stattfindenden Konflikten in Bürgerkriegsregionen wie Darfur gesetzt werden können.

Die *einzelnen Figurenperspektiven sind relativ gleichwertig*. Besonders stark jedoch sind die Figuren Véronique und Alain, könnten fast als Gegenparts bezeichnet werden, wobei Veronique an die Kraft der Zivilisation und Kultur glaubt, es zumindest predigt, aber selbst in ihrem Verhalten Mängel zeigt. Alain hat die Rolle des unsympathischen

---

<sup>234</sup> Reza, Yasmina: Der Gott des Gemetzels, Libelle Verlag, Lengwil 2006, S 13

<sup>235</sup> Reza, Yasmina: Der Gott des Gemetzels, Libelle Verlag, Lengwil 2006, S 76

Anwaltes, der uns den durchaus üblichen Umgang mit Konflikten in einem Rechtsstaat präsentiert, anhand des Beispiels eines Pharmakonzerns, der Nebenwirkungen eines Medikaments aufgrund der hohen Umsatzzahlen verschwiegen hat. Allerdings scheint Alain, ehrlicher und fast vernünftiger im Umgang mit dem privaten Konflikt, als Véronique, die sich ihren Bürgersinn und ihre Menschlichkeit auf die Fahnen heftet, sich selber aber, wenn es um ihren Sohn als Geschädigten geht, nicht immer ganz korrekt verhält, sondern gerne unter dem Deckmantel von Zivilisiertheit zu Zwang greifen möchte.

Es ist *kein vermittelndes Kommunikationssystem* vorhanden.

Keine der Figuren wird durch den Handlungsausgang bestätigt.

Es handelt sich um eine *offene Perspektivenstruktur*, eine einheitliche Konvergenzlinie fehlt, es wird eine perspektivische Relativität gezeigt.

Formal gibt es zwar *keine epischen Kommunikationsstrukturen*, aber die dargestellte Wirklichkeit erscheint als subjektiv durch die Figuren gebrochen, sodass durch die Gesamtheit der Perspektiven Relativität zum Ausdruck gebracht wird.

### Spannungspotential

Die Entwicklung zeichnet sich schon in Umrissen ab, es werden immer mehr Meinungsverschiedenheiten aufgeworfen, so dass eine Konfrontation sich abzeichnet. Auch der Titel „Der Gott des Gemetzels“ deutet schon darauf hin, dass der Verlauf nicht sehr friedlich ablaufen könnte.

Es gibt keine für den Spannungsverlauf entscheidende, längerfristig unterschiedliche Informiertheit.

Man ahnt, dass die Fassade bürgerlicher Kultiviertheit langsam, aber sicher ihre Risse bekommt, also ist eher der Verlauf interessant als der Ausgang, den man voraussieht.

Mit keiner der Figuren möchte man sich so wirklich identifizieren, da jede einzelne zu den positiven Eigenschaften große Mängel aufweist.

### *Größe des Risikos und Fallhöhe*

Die Eltern wollen den gewalttätigen Streit ihrer Kinder wie vernünftige, erwachsene Menschen miteinander bereinigen, sind überzeugt von ihren Werten der zivilisierten Welt und der Fähigkeit des kultivierten Umgangs, aber sie scheitern kläglich.

Es gibt kaum zukunftsorientierte Informationen, die Erwartungen steuern könnten. Statt einer Finalspannung gibt es mehr Detailspannung.

### **Kategorie 1.3. SPRACHLICHE KOMMUNIKATION**

Die sprachliche Äußerungen sind auf Dialoge beschränkt und auf die Telefonate von Alain, von denen wir nur Alains Kommentare hören. Die Handlung liegt hauptsächlich im sprachlichen Umgang der Figuren miteinander. Es handelt sich um gehobene Alltagssprache mit Auslassungen, Pausen, unfertigen Sätzen. Prinzipiell sind es sprachlich ausdrucksfähige, gebildete Menschen, trotzdem ist die Kommunikation schwierig und der Sprachcode wird thematisiert, indem immer wieder der exakte Ausdruck eingefordert und diskutiert wird.

### **Kategorie 1.4. HANDLUNG**

*Relation zwischen den sozialen Inhalten des Textes und den sozialen Realitäten:*

Reza hat in ihrem Stück einen Anwalt, als Vertreter sozusagen des Rechtssystems der westlichen zivilisierten Welt und eine Schriftstellerin, die gerade über den Konflikt in Darfur schreibt und über schon ein Werk über Zivilisation geschrieben hat, gegenübergestellt. Als Plattform auf der die verbalen Äußerungen einer Prüfung unterzogen werden können, dient ein Konflikt zwischen Kindern, der von den Eltern in zivilisierter, kultivierter Art gelöst werden soll, die aber auch scheitern. Der Konflikt verweist also auf größere Konflikte, am Beispiel von Darfur.

Es gibt kaum Handlung, 2 Paare kommen zusammen in einem Raum-Zeitkontinuum und verhandeln den Konflikt, der sich zwischen ihren Kindern abgespielt hat, sie finden keine Lösung. Auch sie gehen aufeinander los wie diese, wenn die Kommunikation fehlschlägt. Wichtiger als die Handlung sind die Charaktere und ihre Verhaltensweisen.

Es handelt sich um ein Drama der offenen Form, es gibt keine eindeutige Lösung, die Spannung ist nicht auf das Ende ausgerichtet, sondern auf die Details des Verlaufs. Das Thema wird von verschiedenen Seiten umkreist.

### **Kategorie 1.5. RAUM- und ZEITSTRUKTUR**

Reza schreibt, dass es keinen Realismus und keine überflüssigen Elemente geben soll, die Bühne soll also bewusst bleiben und nicht die Illusion eines realen Schauplatzes erzeugen.

#### *Geschlossene Raum-Zeitstruktur*

Es gibt eine geschlossene Raum-Zeitstruktur, eine raum-zeitliche Kontinuität des Textes und keine Zeitaussparungen.

Durch den Raum werden die Figuren charakterisiert, er ist semantisiert. Die Kunstbände charakterisieren die Houillés als kulturinteressierte, gebildete Menschen.

#### *Struktur und Präsentation der Zeit*

Die erzählten Handlungen finden in der Gegenwart statt, es gibt keinen Erzähler. Durch das Protokoll, das Véronique am Anfang vorliest, wird die Vorgeschichte erzählt. Anhand des thematisierten Konflikts in Darfur kann man die Geschichte im Heute verorten, der Konflikt findet erst seit einigen Jahren international Beachtung.

#### *Zeitliche Relationen im inneren Kommunikationssystem*

Die Informationsvergabe erfolgt nacheinander. Die Sukzessionsreihe des Dargestellten und der Darstellung decken sich, es gibt keine rückgreifende Informationsvergabe. Es gibt keine epische Kommunikationsstrukturen, keine Durchbrechung der Entsprechung zwischen Sukzession der realen Spielzeit und der fiktiven Zeit.

Die zwei Ehepaare treffen an einem Nachmittag zusammen um den Vorfall zwischen ihren Söhnen zu besprechen. Die fiktive Chronologie ist eins zu eins zur realen Spielzeit.

## **Forschungsfrage 2: Geschlechterbilder bei Rezas Stück *Der Gott des Gemetzels***

### **Kategorie 2.1. Konstruktion oder Dekonstruktion von historisch variablen**

#### **Vorstellungen von „Weiblichkeit“ und „Männlichkeit“**

Reza zeigt zwei berufstätige, erfolgreiche Frauen. Die Frauen sind den Männern gleichgestellt. Trotzdem bedienen sie zwei Klischees, die eine Frau reagiert mit Übelkeit auf Schwierigkeiten, die andere beginnt zu weinen nach einem Schluck Alkohol. Einer der Männer hat die traditionell eher einer Frau zugeordnete Vermittlerrolle. Der andere Mann hat sehr traditionelle Vorstellungen davon, was Frauen- und Männerangelegenheiten sind und neigt auch dazu, Frauen bestimmte Eigenschaften zuzuschreiben. Sie benutzt also traditionelle Zuschreibungen zu Weiblichkeit und Männlichkeit, um diese zu variieren und gleichzeitig zu kritisieren.

### **Kategorie 2.2. Wie werden gesellschaftliche und geschlechtsspezifische Probleme aufgegriffen und verarbeitet:**

Reza arbeitet heraus, mit welchem Männerbild heute lebende Männer und Frauen zwischen 40 und 50 Jahren aufgewachsen sind und zeigt Schwierigkeiten auf, ein gleichberechtigtes Familienleben zu führen, obwohl auch die Frauen gleichermaßen berufstätig sind. In „Der Gott des Gemetzels“ wird gezeigt, dass die Frauen darum kämpfen müssen, dass die Männer die Verantwortung als Väter wahrnehmen. Die Männer reflektieren in dem Stück ihr Männerbild, ebenso die Frauen. Annette hat einen Monolog der zeigt, dass sie einem längst überholten Männerbild verhaftet ist und somit zur Aufrechterhaltung beiträgt.<sup>236</sup> Alain gibt Sprüche über Frauen zum Besten, die Teil eines essentialistischen Frauenbilds sind, die allerdings von den Frauen kommentiert, konterkariert oder einfach belacht werden.

Es wird weder ein männlicher oder ein weiblicher Blickwinkel privilegiert, sondern beiden Blickwinkel wird ausführlich Raum zugestanden, sodass diese einander gegenseitig kommentieren und konterkarieren, aber keinem Blickwinkel wird Recht gegeben.

---

<sup>236</sup> siehe Reza, Yasmina: *Der Gott des Gemetzels*, Libelle Verlag, Lengwil 2006, S 67

## Gender und Handlung

Es ist eine linear dargestellte Ereignisfolge, es gibt vier gleichwertige Figuren, die jeweils Konflikte heraufbeschwören und somit die Handlung entschieden antreiben. Zu Beginn treiben Véronique und Alain die Handlung stark voran und Annette und Michel haben eher die Rolle der Vermittler, doch dann ändert sich das. Michel legt die Vermittlerrolle ab, beginnt sich als Choleriker zu outen und gibt radikale Äußerungen von sich und auch Annette legt unkontrolliertes aggressives Verhalten an den Tag. Somit kann keiner der Figuren eine besondere Stellung zugeordnet werden.

## Gender und Figuren

### *Geschlechterrollen*

Alle Figuren, ob männlich oder weiblich, haben zwei relativ konträre Seiten. Annette ist durchaus eine starke Frau, die sich zur Wehr setzt, ihren Mann zurechtweist, sich über ihn lustig macht, aber dann doch plötzlich mit nervöser Übelkeit reagiert, wenn sie aus irgendeinem Grund sich nicht mehr verbal zur Wehr setzen kann oder nicht 'gehört' wird. Sie reagiert dann, als es ihr endgültig zu viel wird auch mit unkontrollierter Aggressivität, beflügelt sie sich mit Véronique und drischt auf die Tulpen ein, dass die Teile im Raum herumfliegen.

Véronique engagiert sich schriftstellerisch für den Sudan und seine Bürgerkriegs-Konflikte, aber wenn es um einen Konflikt in ihrer Nähe geht, beruft sie sich zwar auf die Werte der westlichen Welt, ist aber nicht interessiert, die Ursachen des Konflikts zu erfahren, oder auch die Seite des Täters zu untersuchen, sondern unterteilt strikt in „Opfer und Henker“, obwohl es sich um einen Streit zwischen Kindern handelt. Sie widerspricht sich selbst, indem sie meint, wenn Kinder sich streiten, solle man sich nicht einmischen, aber sie möchte das Kind zur Rede stellen und sich unter dem Vorwand, dass Gewalt alle angeht, dann doch einmischen.

Ihre Kunstbände interessieren sie mehr, als die sich übergebende Annette. Als Annette und Alain draußen sind, zieht sie über sie her, um dann wieder ihr Interesse zu heucheln und sich zu entschuldigen.

Sie spricht von der Kunst des zivilisierten Umganges, die sie selbst nicht beherrscht. Sie predigt Grundsätze, die sie über Bord wirft, indem sie u.a. auf ihren Mann einschlägt.

Dann wieder wird sie, nach einem Schluck Alkohol, ganz sensibel und beginnt zu weinen.

Alain ist auf den ersten Blick nur mit seiner Arbeit beschäftigt und hält das Problem für Frauensache. Aus seinen ständigen Telefonaten erfahren wir seine Ratschläge für seinen Klienten. Die Gegenseite nicht zu Wort kommen lassen, alles leugnen, zum Gegenangriff übergehen etc. Bei diesem Konflikt der Kinder jedoch scheint er vernünftiger zu argumentieren, als die so engagiert erscheinende Véronique, fast scheint es sie handle nach der Methode, die er seinem Klienten rät. Er verweist darauf, dass es sich um Kinder handelt, indem er sich gegen das Wort „bewaffnet“ verwehrt: „Ein Wort, das bewusst den Irrtum, die Ungeschicklichkeit ausschließt, ein Wort, das die Kindheit ausschließt.“<sup>237</sup> Auch anerkennt er, dass Kinder „eine gewisse Lehrzeit, um die Gewalt durch Recht ersetzen zu können“ brauchen.<sup>238</sup> So relativiert er manche seiner Aussagen im Verlauf wieder, wie z.B. „Wissen Sie, ehrlich gesagt hat meine Frau mich auch überreden müssen. [Gemeint ist durch ein Gespräch der Eltern den Konflikt der Kinder zu entschärfen, Anm. der Verfasserin] Wenn man mit einem Männerbild à la John Wayne aufgewachsen ist, hat man wenig Lust, so eine Situation durch Konversation zu regeln.“<sup>239</sup> indem er wichtige Punkte ins Gespräch einbringt und so entgegen seiner verbalen Aussage durchaus Interesse und Engagement zeigt.

Michel wird zu Beginn als Vermittler dargestellt, der es allen Seiten recht machen will. Er scheint nicht wirklich eine feste Meinung zu haben, sondern sich von jedem Argument überzeugen zu lassen. Véronique droht er : „Pass auf Véronique, pass auf, bis jetzt habe ich mich beherrscht, aber noch ein Wort, und ich laufe zur Gegenseite über!“<sup>240</sup> Zynisch stellt er sich selbst dann als Choleriker ohne jede Selbstkontrolle dar. Véronique beschreibt ihn als jemanden, „der nichts ändern will, der sich für nichts engagieren will ...“<sup>241</sup>. Die Ehe und das Familienleben empfindet er als die schlimmste Prüfung, die Gott uns auferlegt und Kinder bewirken seiner Meinung nach nichts als Katastrophen.

---

<sup>237</sup> Reza, Yasmina: Der Gott des Gemetzels, Libelle Verlag, Lengwil 2006, S 45

<sup>238</sup> Reza, Yasmina: Der Gott des Gemetzels, Libelle Verlag, Lengwil 2006, S 61

<sup>239</sup> Reza, Yasmina: Der Gott des Gemetzels, Libelle Verlag, Lengwil 2006, S 53

<sup>240</sup> Reza, Yasmina: Der Gott des Gemetzels, Libelle Verlag, Lengwil 2006, S 50

<sup>241</sup> Reza, Yasmina: Der Gott des Gemetzels, Libelle Verlag, Lengwil 2006, S 55

So zeigen eigentliche alle Figuren im Verlauf eine völlig andere Seite von sich, als zu Beginn. Sie kehren sich beinahe oder vollständig zu ihrem Gegenteil. Michel wird von einer vermittelnden Person zum Choleriker. Véronique von der Humanistin zur Ego-  
manin. Alain vom Macho zum weinenden Häufchen Elend wegen einem zerstörten Handy. Annette von einer starken Frau zu einer hyper-sensiblen Person, die auf Probleme mit Übelkeit reagiert.

### *Geschlechtsidentität*

Die Geschlechter sind eindeutig dem männlichen und weiblichen Geschlecht zugeordnet, es handelt sich um heterosexuelle Paarbeziehungen.

### *Konstrukte weiblicher und männlicher Körper*

Es gibt keine Hinweise, wie die Körper konstruiert sind, außer dass Annette einen nervösen Magen zu haben scheint und Véronique weinerlich wird, wenn sie trinkt. Es gibt auch keine Angaben zu Kleidung etc.

### *Sexualität*

Es gibt keinerlei Hinweise zu Sexualität, außer Alains Satz: „Die Moral schreibt uns vor, unsere Triebe zu beherrschen, aber manchmal ist es besser, ihnen freien Lauf zu lassen. Wer das Agnus Dei singt, hat keine Lust zum Vögeln.“<sup>242</sup> Aber die heterosexuelle Sexualität ist die einzige Form von Sexualität, Homosexualität wird nicht thematisiert.

### *Korrespondenz- und Kontrastbezüge zwischen den Figuren*

Die Frauen sind zu Beginn stark und werden im Verlauf zuerst sensibel (Véronique weinerlich, Annette muss sich übergeben) und dann aggressiv. Véronique fällt über ihren Mann her, schleudert Annettes Tasche durch den Raum und Annette wirft Alains Handy in die Tulpenvase und zerfetzt die Tulpen.

Michel ist zu Beginn der Vermittler und wird dann zum Choleriker und polarisiert stark. Alain ist am Anfang eher desinteressiert und verhandelt nur seinen Fall am Telefon, zeigt im Verlauf aber doch durch seine Aussagen viel Verständnis für die Kinder und zu guter Letzt ist er ganz zerstört, weil „sein Leben“, das Handy, kaputt ist.

---

<sup>242</sup> Reza, Yasmina: Der Gott des Gemetzels, Libelle Verlag, Lengwil 2006, S 63

So gehen beide Geschlechter die Entwicklung von „stark“ zu „aggressiv“, dann aber auch „sensibel“ durch, und zwar geschlechtsunabhängig. Obwohl die Frauen zu weinen beginnen oder sich übergeben müssen, was traditionell eher Frauen zugeordnet wird, während der Mann „am Boden zerstört“ ist. Die Vermittlerrolle wird traditionell eher auch nicht Männern zugeordnet. Véronique hat eher eine „männliche“ Rolle, sie polarisiert stark und treibt die Konflikte voran, während sie sich als eine Humanistin darzustellen sucht.

Es ist ein realistisch-mimetisches Figurenkonzept und es gibt keine Rollentypen. Die Figuren sind in einer realistischen Widersprüchlichkeit gestaltet.

#### Gender und erzählerische Vermittlung

Es gibt ein offenes Ende, der Satzsatz lautet: „Was weiß man schon.“

Weibliche und männliche Sichtweisen werden ziemlich ausgeglichen berücksichtigt. Durch die Gesamtheit der Perspektiven wird die Subjektivität und Relativität von Geschlechterzuschreibungen zum Ausdruck gebracht und es wird deutlich, dass diese eigentlich überholt sind.

Die Relationierung der Einzelperspektiven zeigt ein, was die Verantwortungsübernahme für die Kinder anlangt, noch unausgewogenes Verhältnisses zwischen den Geschlechtern. Alain scheint zu glauben, dass Kinder Frauenangelegenheit sind und auch Michel hat sich nur äußerlich angepasst. Die Männer identifizieren sich mit einem Männerbild aus Ritterfilmen oder Westernfilmen à la Ivanhoe und John Wayne, sind stolz darauf, Anführer einer Bande gewesen zu sein und den Gegner zusammenschlagen zu haben. Familie und Ehe scheinen eher ein Anliegen der Frauen zu sein. Aber sie reflektieren ihre Vorbilder für Geschlechterrollen, Frauen wie Männer, und machen so die Historizität deutlich.

Es herrscht eine offene Perspektivenstruktur, die gekennzeichnet ist durch eine weitgehende Unvereinbarkeit der Einzelperspektiven und ein Nebeneinander heterogener Sichtweisen.

### **Forschungsfrage 3: Einbettung des Dramas in der Dramengeschichte und zeitgenössischen Dramenlandschaft**

Rezas Stück orientiert sich an den Normierungen. Es ist immer noch dramatisches Theater, das auch als Lesedrama funktioniert. Es wird noch eine Geschichte erzählt, wenn sich die Handlung auch eher auf Konversation beschränkt. Es gibt nur einen Schauplatz, nur 4 Personen und das Bühnenbild soll keinen Realismus und keine überflüssigen Elemente aufweisen, allerdings soll es ein Wohnzimmer darstellen, was uns die Angaben der Autorin sagen.

Das Ende bleibt offen, aber die Handlung spielt sich in einem Raum-Zeit-Kontinuum ab und unterscheidet sich formal wenig vom traditionellen Drama. Dem Thema nähert es sich so an, dass es den privaten Umgang mit einem gesellschaftspolitischen Thema zeigt. Im Hintergrund wird Darfur angesprochen, eine vom Bürgerkrieg geplagte Region, durch Alain wird der juristische Umgang mit Konflikten gezeigt und im Vordergrund gibt es zwei gebildete Familien, die einen privaten Konflikt ihrer 11-jährigen Söhne zivilisiert lösen möchten, aber daran kläglich scheitern.

Auch hier gilt, dass weder Andreottis Einteilung in traditionelles und modernes Drama, noch Lehmanns Postdramatisches Theater hier herangezogen werden können, sondern man das Drama nach Szondi in die Tradition des Konversationsstückes stellen könnte.

Kennzeichen des Stückes sind, dass es weder klare Oppositionen gibt, noch einen Helden, es endet nicht in einer Mediatisierung und Auflösung der Oppositionen. Es gibt keine klaren Handlungsfunktionen, die Figuren gelangen nicht zu einer bestimmten Identität, im Gegenteil ihre Identität wird brüchig, indem im Verlauf des Gesprächs immer neue Seiten zu Tage treten, die teilweise sehr konträr sind zu dem wie es am Anfang scheint, sodass man am Ende nicht mehr weiß, welche Eigenschaften die Person jetzt wirklich ausmachen.

Dadurch, dass 4 unterschiedliche Perspektiven gegenüber gestellt werden, die für sich alle ihre Berechtigung haben, wird jede der Perspektiven auch wieder relativiert. Die Wirklichkeit ist also immer figurenspezifisch gebrochen dargestellt, es gibt keine objektive Wirklichkeit und Wahrheit, der Blick wird mehr auf die Prozesse gerichtet.

Der Mensch der westlich zivilisierten Welt wird als beeinflusst von einem Rechtssystem und einem Wertecodex dargestellt, die jedoch nur oberflächlich wirken, da unter der Oberfläche noch „der Gott des Gemetzels“ herrscht. Hier wird das demonstriert dadurch, wie sich Menschen verhalten, wenn ihre Kinder angetastet werden, sprich „Urinstinkte“ wachgerufen werden. In der westlichen Welt ist man stolz auf Kultur und zivilisiertes Verhalten, im Gegensatz dazu gesetzt wird eine bürgerkriegsgeplagte Region wie der Sudan. Aber Reza zeigt an einem Beispiel, dass die bürgerliche Kultiviertheit Grenzen hat und auch Menschen der westlichen Welt möglicherweise dazu neigen, bei Problemen im eigenen familiären Umkreis andere Maßstäbe zu setzen, als wenn es um Konflikte in entfernten Ländern geht. Es wird also ein Bezug zwischen individuellem Verhalten und gesellschaftlich-kollektivem Verhalten gesucht. Man könnte allerdings aber auch eine Form der „Naturalisierung“ des Problems sehen, wenn die „Urinstinkte“ und ein „Gott des Gemetzels“ angesprochen werden.

Die narrative Struktur ist nicht auf den Schluss angelegt, sondern das Thema wird von allen Seiten umkreist und am Schluss könnte sich alles noch einmal wiederholen, es wird offen gelassen, wie es weitergeht.

Man kann sich mit keiner Figur vollständig identifizieren, sie sind auch in sich sehr widersprüchlich, man vergleicht daher mehr die verschiedenen Handlungsweisen. Die Widersprüche sind nicht versöhnlich aufzulösen. Es gibt keine Ursache/Wirkung - Erklärung.

Es ist eine Komödie, die einen durchaus anregt, in größeren gesellschaftlichen Zusammenhängen zu denken, z.B. anhand des Falles eines Pharmakonzerns die wirtschaftlichen Zusammenhänge und auch die juristische Umgangsweise mit einem Problem zu beleuchten. Es ist von einem Medikament die Rede, das ziemliche Nebenwirkungen hat und nicht vom Markt genommen wurde, weil es hohe Umsatzzahlen aufweist. Und Alain als Anwalt tut seine Arbeit als Jurist gut, wenn er das Unternehmen vertritt und seine Ratschläge heißen in diesem Fall u.a.: „bloß keine Gegendarstellung, das heißt die Diskussion nur an ...“<sup>243</sup>; keine Rückstellungen bilden, damit es keine Beweise gibt<sup>244</sup>; nicht auf die Vorwürfe eingehen und keinen Kommentar abgeben; das Medikament

---

<sup>243</sup> Reza, Yasmina: Der Gott des Gemetzels, Libelle Verlag, Lengwil 2006, S 21

<sup>244</sup> siehe Reza, Yasmina: Der Gott des Gemetzels, Libelle Verlag, Lengwil 2006, S 25

nicht vom Markt nehmen, da dadurch die Verantwortung anerkannt würde und da in der Jahresbilanz nichts davon kalkuliert wurde, obwohl die Nebenwirkungen bekannt waren, könnte der Zuständige wegen Bilanzbetrug belangt werden<sup>245</sup>; aus vollen Rohren schießen, nicht defensiv sein<sup>246</sup>; etc. Hier werden die Werte der westlichen Welt auf den Prüfstand gelegt und ohne dass näher darauf eingegangen wird, wird auch die Tragödie von Darfur erwähnt.

#### *Kurzer Einschub zu den Hintergründen des Konflikts in Darfur*

Darfur ist eine Region im Westen des Sudan, in der es 2003 eine blutige Rebellion gegen die arabisch-dominierte sudanesishe Regierung gegeben hat. Die Regierung wurde von schwarzafrikanischen Rebellen Gruppen beschuldigt, Afrikaner zugunsten der Araber zu unterdrücken. Die Regierung reagierte mit einem Feldzug mit einer arabischen Miliz. Diese wird beschuldigt, schwere Menschenrechtsverletzungen wie Massenmord, Plünderung und Vergewaltigungen, der nichtarabischen Bevölkerung von Darfur begangen zu haben. Durch die UN-Menschenrechtskommission wurde der Sudan nicht verurteilt, aber man kam überein, dass die Menschenrechtsverstöße ein besorgliches Ausmaß angenommen haben. 2006 zeigte sich die UNO besorgt über die ernste Lage der Region.

In *Aus Politik und Zeitgeschichte* schreibt Khalid Y. Khalafalla: „Der Krieg in Darfur scheint ein Krieg zwischen gebildeten politischen Eliten zu sein, in dem diese rücksichtslos große Mengen an wirtschaftlichen Ressourcen anhäufen. Die Bevölkerungsmehrheit wurde hinterhältig manipuliert und mit ethnischen Vorurteilen aufgestachelt, damit sie kämpfen und furchtbare Gräueltaten begehen.“<sup>247</sup> Die Konfliktparteien gehören zwar ethnischen Gruppen an, es geht jedoch um die Kontrolle von Ressourcen wie Land und Wasser, Öl, Diamanten. Die saisonalen Veränderungen von Weiden und Wasserquellen führen zu erheblichen Wanderungsbewegungen in den Stammes-territorien, was aufgrund des Wettbewerbs um natürliche Lebensgrundlagen häufig Konflikte nach sich zieht. Durch rassistische Rhetorik der politischen Eliten ist der Konflikt weiter verschärft worden. Im Falle von Darfur sind alle Einwohner Muslime.

---

<sup>245</sup> siehe Reza, Yasmina: *Der Gott des Gemetzels*, Libelle Verlag, Lengwil 2006, S 31

<sup>246</sup> siehe Reza, Yasmina: *Der Gott des Gemetzels*, Libelle Verlag, Lengwil 2006, S 32

<sup>247</sup> Khalid Y. Khalafalla: *Afrika, Aus Politik und Zeitgeschichte* (APuZ 4/2005), <http://www.bpb.de/themen/LJN1YN.html>

Da es keine religiösen Differenzen gibt, muss offensichtlich die rassistische Rhetorik eingesetzt werden.<sup>248</sup>

Yasmina Reza nimmt also Bezug zu einem sehr aktuellen brisanten Thema, verarbeitet es aber in einem sehr privaten Kontext im Bereich der westlichen Welt, indem ein Konflikt zweier 11-jähriger, den die Eltern in zivilisierter Art und Weise durch Konversation bereinigen möchten, ausartet. Sie zeigt auch einen Konnex insofern, dass wirtschaftliche Interessen auch in unseren Breitengraden über menschlichen Belangen stehen können und das Konflikte, in denen die Nachkommen einer Familie angetastet werden zu Gewaltbereitschaft führen können, auch in einer kulturell hochentwickelten Gesellschaft.

#### **Forschungsfrage 4: Die Geschlechterbilder in *Der Gott des Gemetzels* im Vergleich zu Judith Butler`s Theorien zur Performativität des Geschlechts**

##### **Kategorie 4.1. Geschlechterzugehörigkeit kommt durch Wiederholung von Akten zustande, durch eine performative Leistung**

Ich möchte voraus ein paar Zitate stellen, welche Akte für die Geschlechter als signifikant gelten könnten:

Alain: „Gut, tut mir leid, aber ich muss in die Kanzlei zurück. Annette, du bleibst hier, Sie werden mir erzählen, was Sie beschlossen haben, ich bin hier sowieso überflüssig. Die Frau denkt, der Mann muss dabei sein, der Vater als wäre das zu etwas nutze. Der Mann ist nur ein Päckchen, das man mit sich herumschleppt, prompt steht er im Weg und ist ungeschickt (...).“

Annette: „(...) Mein Mann war nie einer von den Vätern, die den Kinderwagen schieben!“

Véronique: „Michel, du hast dich gern um die Kinder gekümmert und hast mit Vergnügen den Kinderwagen geschoben.“

Michel: „Ja,ja“<sup>249</sup>

Michels Antwort scheint eher peinlich berührt zu sein, er bleibt sehr kurz angebunden.

---

<sup>248</sup> siehe Khalid Y. Khalafalla: Afrika, Aus Politik und Zeitgeschichte (APuZ 4/2005), <http://www.bpb.de/themen/LJN1YN.html>

<sup>249</sup> Reza, Yasmina: *Der Gott des Gemetzels*, Libelle Verlag, Lengwil 2006, S 24,25

Hier wird also gezeigt, dass Kinderangelegenheiten der Frau zugeschoben werden, als wäre es Teil ihrer Identität. Darum waren die Frauen dafür, diesen Konflikt der Kinder zu besprechen und die Männer haben sich nur dazu überreden lassen.

Michel: „Du hast dieses kleine Kaffeekränzchen organisiert, ich hab mich bequatschen lassen.“<sup>250</sup> Alain meint dazu: „Wissen Sie, ehrlich gesagt hat meine Frau mich auch überreden müssen. Wenn man mit einem Männerbild à la John Wayne aufgewachsen ist, hat man wenig Lust, so eine Situation durch Konversation zu regeln.“<sup>251</sup>

Alain findet es auch schon sehr nett, überhaupt gekommen zu sein:

Alain: „Pass auf, Annette, es ist schon sehr nett von mir, dass ich überhaupt hier bin ....“  
(..)

Annette: „Für meinen Mann ist alles, was mit Haus, Schule und Garten zu tun hat, mein Ressort.“<sup>252</sup>

Frauen sind sensibler, die eine beginnt zu weinen, der anderen wird schlecht und sie muss sich übergeben, wenn es zu Problemen kommt, Michel meint zu Annette: „(...) Das ist ein nervöser Anfall. Sie sind ein Muttertier, Annette. Ob sie wollen oder nicht. Ich verstehe, dass Sie sich Sorgen machen.“

Annette: “Mmm”

Michel: „Ich sage immer, was uns beherrscht, das können wir nicht beherrschen.“<sup>253</sup>

Im Gegensatz dazu ist die männliche Identität stärker über den Beruf gebildet, zumindest bei Alain: „Annette, mir droht der Verlust meines größten Kunden, da sind diese Haarspaltereien von wegen elterlicher Verantwortung und so ...“<sup>254</sup>

Véronique scheint ihre Identifikation über ihren Beruf und Privates zu bilden, sie sagt: „Alain, wir beide haben nicht das Geringste gemeinsam, aber verstehen Sie, ich lebe mit einem Mann, der ein für alle Mal entschieden hat, dass das Leben mittelmäßig ist, es ist

---

<sup>250</sup> Reza, Yasmina: Der Gott des Gemetzels, Libelle Verlag, Lengwil 2006, S 51

<sup>251</sup> Reza, Yasmina: Der Gott des Gemetzels, Libelle Verlag, Lengwil 2006, S 53

<sup>252</sup> Reza, Yasmina: Der Gott des Gemetzels, Libelle Verlag, Lengwil 2006, S 36

<sup>253</sup> Reza, Yasmina: Der Gott des Gemetzels, Libelle Verlag, Lengwil 2006, S 38

<sup>254</sup> Reza, Yasmina: Der Gott des Gemetzels, Libelle Verlag, Lengwil 2006, S 45

sehr schwierig, mit einem Mann zu leben, der sich in dieses Vorurteil verkrochen hat, der nichts ändern will, der sich für nichts engagieren will...<sup>255</sup>

Die Frauen scheinen sich also stärker über Familie und Beruf zu identifizieren, während die Männer den Beruf vorzuziehen scheinen und sich von den Frauen nur überreden lassen. Michel findet zum Beispiel „die Ehe ist die schlimmste Prüfung, die Gott uns auferlegt.“ und vervollständigt dann auf „Die Ehe und das Familienleben.“<sup>256</sup> Annette findet diese Ansichten völlig indiskutabel. Michel sagt auch noch: „(...) Kinder absorbieren unser Leben, sie nehmen es auseinander. Kinder bewirken nichts als Katastrophen, das ist ein Naturgesetz.“<sup>257</sup> Alain meint, Michels Meinung erscheine ihm absolut fundiert.

### *Männliche Sozialisation*

Auf die Frage, worum der Streit eigentlich ging, sagt Annette: Bruno hat Ferdinand nicht in seine Bande aufnehmen wollen.<sup>258</sup> Die beiden Männer sagen, sie seien auch Anführer einer Bande gewesen. Michel erklärt Véronique: „Da gibt’s fünf, sechs Jungs, die dich mögen und bereit sind, alles für dich zu tun. Wie in Ivanhoe. (...) Als ich der Anführer von meiner Bande war, so in der fünften Klasse, habe ich im Zweikampf Didier Leglu besiegt, obwohl der stärker war als ich.“<sup>259</sup>

Die Entwicklung der Söhne scheint über Bandenbildung und Kampf zu erfolgen. Alain naturalisiert das Verhalten der Burschen, indem er meint: „Sie sind jung, das sind Jungs, schon immer haben sich Jungs in der großen Pause gegenseitig vertrimmt. Das ist ein Gesetz des Lebens.“ Véronique hat darauf keine Argumente entgegenzusetzen, sagt nur: „Nein, nein!“ Alain entgegnet: „Aber sicher. Es braucht eine gewisse Lehrzeit, um Gewalt durch Recht ersetzen zu können. Ursprünglich, vergessen Sie das nicht, ursprünglich herrschte das Recht des Stärkeren.“ Hier zeigt er dann wieder, dass Sozialisation dem abhelfen könne, um dann aber zu sagen: „Véronique, ich glaube an den Gott des Gemetzels. Das ist der einzige Gott, der seit Anbeginn der Zeiten uneingeschränkt herrscht.“<sup>260</sup>

---

<sup>255</sup> Reza, Yasmina: Der Gott des Gemetzels, Libelle Verlag, Lengwil 2006, S 55

<sup>256</sup> Reza, Yasmina: Der Gott des Gemetzels, Libelle Verlag, Lengwil 2006, S 57

<sup>257</sup> Reza, Yasmina: Der Gott des Gemetzels, Libelle Verlag, Lengwil 2006, S 58,59

<sup>258</sup> Reza, Yasmina: Der Gott des Gemetzels, Libelle Verlag, Lengwil 2006, S 28

<sup>259</sup> Reza, Yasmina: Der Gott des Gemetzels, Libelle Verlag, Lengwil 2006, S 29

<sup>260</sup> Reza, Yasmina: Der Gott des Gemetzels, Libelle Verlag, Lengwil 2006, S 61

Annette nimmt der Naturalisierung der jugendlichen, männlichen Gewalt den Wind aus den Segeln: Ferdinand sei noch nie brutal zu jemandem gewesen, grundlos könne er es nicht getan haben. Alain meint, es wäre eine verbale Beleidigung gewesen, die Ferdinand dazu gebracht hat. Annette versucht der Ursache auf den Grund zu gehen, während Véronique nur die Fakten sieht: „Es wäre falsch, die Ursache des Problems nicht zu sehen.“ Véronique: „Es gibt keine Ursache. Es gibt einen Elfjährigen, der zugeschlagen hat. Mit einem Stock.“

Alain führt die Kindheit des Täters als Milderungsgrund an, was sein früheres Desinteresse an der Angelegenheit der Kinder wieder mildert: „Ein Wort, das bewusst den Irrtum, die Ungeschicklichkeit ausschließt, ein Wort, das die Kindheit ausschließt.“ Annette stellt klar, dass Ferdinand beschimpft worden ist, und er darauf reagiert hat. „Wenn man mich attackiert, verteidige ich mich, besonders, wenn ich eine ganze Bande gegen mich habe.“<sup>261</sup>

#### **Kategorie 4.2. Geschlechterzugehörigkeit wird durch gesellschaftliche Sanktionen und Tabus erzwungen**

Alain sagt zu Véronique: „Neulich habe ich Ihre Freundin Jane Fonda im Fernsehen gesehen, danach hätte ich mir um ein Haar ein Poster vom Ku-Klux-Klan gekauft ...

Véronique: Warum meine Freundin? Was hat Jane Fonda damit zu tun?

Alain: Weil Sie von derselben Sorte sind. Sie gehören zur selben Kategorie Frauen, diesen würdevollen Frauen, die für alles eine Lösung parat haben, das schätzt man an Frauen nicht, an Frauen schätzt man Sinnlichkeit, Leichtsinn, Hormone, aber Frauen, die die ganze Zeit zeigen müssen, wie hellichtig sie sind, diese Hüterinnen der Welt, die stoßen uns ab, sogar den armen Michel hier, Ihren Mann, den stößt das genauso ab ...<sup>262</sup> Strafe für nicht korrekten Vollzug der Geschlechterzugehörigkeit ist sozusagen

„Liebesentzug“, oder im nächsten Beispiel ist die Strafe eine Autoritätsminderung:

Annette: „...Männer hängen dermaßen an ihrem Zubehör ... Das macht sie klein ... Das mindert ihre Autorität ... Ein Mann sollte die Hände frei haben ... Finde ich.“<sup>263</sup>

---

<sup>261</sup> Reza, Yasmina: Der Gott des Gemetzels, Libelle Verlag, Lengwil 2006, siehe S 45

<sup>262</sup> Reza, Yasmina: Der Gott des Gemetzels, Libelle Verlag, Lengwil 2006, S 73f

<sup>263</sup> Reza, Yasmina: Der Gott des Gemetzels, Libelle Verlag, Lengwil 2006, S 67

**Kategorie 4.3. Die Möglichkeiten sind durch verfügbare historische Konventionen beschränkt, der Körper wird an eine historische Idee von „Frau“ oder „Mann“ angepasst**

Alain sagt über Véronique: „Sie schreit. Ein Quartiermeister auf einem Thunfischboot im neunzehnten Jahrhundert.“<sup>264</sup> Für das was sie seiner Meinung nach tut, gibt es nur männliche Vorbilder für ihn.

Annette sagt: „Ein Mann muss so wirken, als wäre er allein ... Finde ich. Ich meine, so, als könnte er allein sein .. Mein Männerbild ist auch von John Wayne beeinflusst. Was hatte der? Einen Colt. Ein Ding, das Leere schafft.. Ein Mann, der nicht wie ein Einzelgänger wirkt, hat kein Format ...“<sup>265</sup> Im 20. und 21. Jahrhundert gibt es viele Vorbilder und Helden aus Film und Fernsehen, die als Geschlechtervorbilder dienen können.

**Kategorie 4.4. Wie wird die geschlechtliche Differenz konstituiert?**

Über den Bezug zu Familie und Eheleben, das für die Frauen wichtiger scheint als für die Männer, siehe vorher (Absatz „Wiederholung von Akten“) und eine der wenigen Differenzen zwischen den Geschlechtern scheint zu sein, dass die Frauen schneller zu weinen beginnen, während einer der Männer cholerisch wird, der andere bloß unglücklich wird, wenn sein Handy zerstört wird.

**Kategorie 4.5. Gibt es stillschweigende Dinge, die als substantielle Geschlechterkerne und Identitäten dienen**

Bei „Der Gott des Gemetzels“ könnte ein stillschweigender Geschlechterkern sein, dass Frauen ‘sensibler’ sind und eine Neigung zu einer Form von Hysterie haben, da beide Frauen einen Tränenausbruch und einen Wutausbruch oder aggressiven Anfall bekommen, bei dem sie etwas im Raum herumschleudern.

**Kategorie 4.6. Wie wird verschleiert dass die Geschlechterzugehörigkeit konstituiert ist?**

Indem eine fixe Geschlechterzugehörigkeit in dem Stück nicht angezweifelt wird.

---

<sup>264</sup> Reza, Yasmina: Der Gott des Gemetzels, Libelle Verlag, Lengwil 2006, S 74

<sup>265</sup> Reza, Yasmina: Der Gott des Gemetzels, Libelle Verlag, Lengwil 2006, S 67

#### **Kategorie 4.7. Subversive performative Vollzüge der Geschlechterzugehörigkeit**

Es gibt kaum Zuordnungen von Eigenschaften zu nur einem der Geschlechter, somit wird die Geschlechterzugehörigkeit eigentlich unbedeutend. Es gibt auch keine klar abgrenzbare männliche oder weibliche Identität, im Verlauf des Stückes kommen bei allen Figuren Eigenschaften zu Tage, die nicht mehr typisch „weiblich“ oder „männlich“ gesehen werden können, sondern gemeinhin eher dem jeweils anderen Geschlecht zugeordnet werden:

Michel: Ein Schlückchen Schnaps, und zack! Schon kommt das wahre Gesicht zum Vorschein. Wo ist nur diese zuvorkommende und zurückhaltende Frau geblieben, mit ihren sanften Gesichtszügen ...<sup>266</sup>

Véronique, wirft sich auf ihren Mann und schlägt auf ihn ein. Alain muss sie von ihm wegziehen. Ihr Mann meint dazu: „Sie marschierst für Frieden und Stabilität in der Welt.“ Dann sagt sie auch noch: „Wir leben in Frankreich, mit dem Codex der westlichen Welt. Was auf dem Square de l'Aspirant Dunant passiert, steht in Bezug zu den Werten der westlichen Welt! Der anzugehören ich mich glücklich schätze, ob es Ihnen gefällt oder nicht!“ Worauf Michel meint: „Seinen Ehemann zu schlagen gehört offenbar auch zum Codex ...“<sup>267</sup>

Der sonst so souveräne Alain ist am Boden zerstört, wenn man ihm mutwillig sein Handy zerstört.<sup>268</sup>

---

<sup>266</sup> Reza, Yasmina: Der Gott des Gemetzels, Libelle Verlag, Lengwil 2006, S 72

<sup>267</sup> Reza, Yasmina: Der Gott des Gemetzels, Libelle Verlag, Lengwil 2006, S 62f

<sup>268</sup> Reza, Yasmina: Der Gott des Gemetzels, Libelle Verlag, Lengwil 2006, S 66

## Zusammenfassung der Auswertungen der drei Stücke

### Forschungsfrage 1: Analyse der Theatertexte nach charakteristischen szenischen und dramatischen Mittel

#### Kategorie 1.1 FORMALES

Es gibt wenig *Nebentexte*: Namen und Altersangaben der Personen und Schauplatzangaben. Die Angaben werden immer weniger, bei *Drei Mal Leben* noch ausführlicher (z.B. noch Pausenangaben), bei *Ein spanisches Stück* und *Der Gott des Gemetzels* schon wesentlich weniger.

Aktangaben gibt es bei keinem der Stücke und nur bei *Ein spanisches Stück* gibt es Szenennummerierungen.

Yasmina Reza sagt in ihrem Gespräch mit Ulrike Schrimpf: „Im Laufe der Zeit habe ich, (...) die Szenenanweisungen in meinen Stücken, alle Zeitangaben, alle Beschreibungen von Räumen und Bewegungsabläufen immer mehr reduziert. In meinem ersten Stück waren sie noch umfangreich, dann haben sie mehr und mehr an Bedeutung verloren.“ Sie sagt, für einen Regisseur wie Luc Bondy zu schreiben (Anm. für ihn hat sie *Ein spanisches Stück* verfasst), hat sie von der Pflicht befreit, Szenenanweisungen zu schreiben.<sup>269</sup>

#### Kategorie 1.2. STRUKTUR

##### Informationsvergabe

Bei allen drei Stücken gibt der *Titel* schon eine Vorinformation: Bei *Drei Mal Leben* erfahre ich, dass es sich um verschiedene Varianten handelt; bei *Ein spanisches Stück* dass es sich um „Theater auf dem Theater“ handeln könnte bzw. um ein „Stück im

---

<sup>269</sup> Reza, Yasmina: „Das Lachen als Maske des Abgründigen“ Gespräche mit Ulrike Schrimpf, Libelle Verlag 2004, S 59

Stück“ und bei *Der Gott des Gemetzels*, dass es in irgendeiner Art um Gewalt gehen könnte.

*Relation sprachlicher zu außersprachlicher Informationsvergabe: ident, komplementär oder diskrepant?*

Bei *Ein spanisches Stück* gibt es kaum außersprachliche Informationsvergabe, bei den anderen beiden Stücken ist sie komplementär oder bei *Drei Mal Leben* auch zuweilen diskrepant.

*Diskrepante Informiertheit Zuschauer/Figuren*

In *Drei Mal Leben* gibt es diskrepante Informiertheit, die Zuschauer erfahren schon bei der 1. Version den gesamten Verlauf der Handlung, sie steigen ab der 2. Version schon mit dem Wissen des Verlaufs ein.

Bei *Ein spanisches Stück* gibt es keine diskrepante Informiertheit. Es handelt sich um Proben zu einem Theaterstück, die Schauspieler treten mit Monologen bzw. imaginären Interviews aus der Figur.

Bei *Der Gott des Gemetzels* halten sich die Personen fast ausschließlich im selben Raum auf, es gibt nur eine kurze Passage diskrepanter Informiertheit, als die Gäste im Bad sind und die Gastgeber über sie herziehen.

*Informationsvergabe am Drameneingang:*

Bei *Drei Mal Leben* und bei *Ein spanisches Stück* ist die Informationsvergabe am Drameneingang durch dominanten Gegenwartsbezug. Bei *Der Gott des Gemetzels* herrscht auch Gegenwartsbezug, die Vorgeschichte wird im Drameneingang anhand eines Protokolls des einen Elternpaares dem anderen Paar vorgelesen.

*Außersprachliche Informationsvergabe am Textanfang – expositorische Informationsvergabe*

Es gibt bei den drei Stücken nur wenig expositorische Informationsvergabe, Altersangaben zu den Personen und Angaben zu den Schauplätzen. Insgesamt kann zusammengefasst werden, dass Reza abstrakte, reduzierte Schauplätze bevorzugt und keinen Realismus möchte.

*Informationsvergabe am Dramenende: Geschlossenes oder offenes Dramenende?*

Bei *Drei Mal Leben* werden drei verschiedene Enden gezeigt, aber jedes Ende bleibt mehr oder weniger offen.

Bei *Ein spanisches Stück* finden zwei Erzählstränge so etwas wie einen Abschluss, zwei bleiben offen.

Bei *Der Gott des Gemetzels* bleibt das Ende offen.

Perspektivenstruktur:

*Vom Autor/Autorin intendierte Rezeptionsperspektive (auktorial intendiert)*

Bei *Drei Mal Leben* ist die auktorial intendierte Rezeptionsperspektive ein Vergleich der drei Versionen und der Handlungsweisen der vier Figuren, von denen keine die restlose Bestätigung erhält. Es wird klar, dass es immer viele verschiedene Varianten gibt, mit Situationen umzugehen.

*Ein spanisches Stück* spielt eigentlich mit etwas Ähnlichem und verwendet dafür die Theater-metapher. Es vermischt Leben und Theater und macht aus dem Leben etwas, dass ein Theaterstück sein könnte, das SchauspielerInnen spielen könnten. Auch hier zeigt sie keine klare, abgeschlossene Realität, sondern spielt mit Perspektiven.

Auch in *Der Gott des Gemetzels* werden, wie in den anderen zwei Stücken, die Perspektiven verglichen und keine bekommt eine Bestätigung. Für den Zuseher wird klar, dass in der westlich zivilisierten Welt auch nicht immer alles so zivilisiert abläuft, das wird anhand eines Konfliktes zwischen zwei Minderjährigen klar, den die Eltern zu lösen versuchen und scheitern. Das wird in Bezug gesetzt zu einem aktuellen Menschenrechtskonflikt in Darfur/Sudan.

Man kann also sagen, dass es sich bei den Stücken um eine offene Perspektivenstruktur handelt, es fehlt eine einheitliche Konvergenzlinie, es werden somit keine konkreten Wertnormen vermittelt, sondern eine perspektivische Relativität gezeigt.

*Ist ein vermittelndes Kommunikationssystem vorhanden?*

Bei *Der Gott des Gemetzels* ist kein vermittelndes Kommunikationssystem vorhanden, aber bei *Ein spanisches Stück* sprechen die SchauspielerInnen zum Publikum oder zu

einem imaginären Gesprächspartner. Auch bei *Drei Mal Leben* gibt es eine Episierung und ein vermittelndes Kommunikationssystem dadurch, dass es drei Versionen einer Geschichte gibt.

*Wird die Perspektive einer Figur durch glücklichen Handlungsausgang bestätigt?*

Bei *Der Gott des Gemetzels* wird keine Figur durch einen glücklichen Handlungsausgang bestätigt, ebenso bei *Drei Mal Leben*. Bei *Ein spanisches Stück* gibt es für das ältere Paar einen glücklichen Handlungsausgang, aber das wird dadurch aufgelöst, dass für die jüngere Generation die Lösungen nicht mehr funktionieren.

*Epische Kommunikationsstrukturen*

Nur bei *Der Gott des Gemetzels* gibt es zwar formal keine epischen Kommunikationsstrukturen, aber dadurch dass die Figuren völlig gleichwertig ihre unterschiedliche Sicht auf die Wirklichkeit darlegen, wird eine perspektivische Relativität gezeigt und das ist eine Form von Episierung.

Bei *Drei Mal Leben* treten die Formen von Episierung: Aufhebung der Finalität, der Konzentration und der Absolutheit auf und es wird die Vermittlungsfunktion der SchauspielerInnen deutlich, dadurch dass sie drei Versionen spielen.

Bei *Ein spanisches Stück* wird durch die Monologe die Handlung unterbrochen und die Finalität aufgehoben, die Vermittlungsfunktion der SchauspielerInnen wird deutlich.

Bei allen Stücken wird die Wirklichkeit vielfach gebrochen gezeigt durch die verschiedenen Perspektiven.

Spannungspotential

Bei allen drei Stücken zeichnet sich die Entwicklung schon in Umrissen ab, es gibt es kaum nennenswerte, länger andauernde unterschiedliche Informiertheit, die Spannung ist mehr auf den Gang, als auf den Ausgang gerichtet.

Keine der Figuren der drei Stücke dient als Identifikationsfläche, die Figuren kommen alle nicht wirklich positiv weg.

Bei allen drei Stücken gibt es kaum zukunftsorientierte Informationen, es handelt sich mehr um Detailspannung als Finalspannung. Die Fallhöhe ist nicht besonders hoch.

### **Kategorie 1.3. SPRACHLICHE KOMMUNIKATION**

Bei *Der Gott des Gemetzels* und *Drei Mal Leben* sind die sprachlichen Äußerungen auf Dialoge beschränkt, es gibt aber im Dialog einige Monologen angenäherte längere Repliken. Nur in *Ein spanisches Stück* gibt es Monologe, in denen die Schauspieler über Theater, ihr Leben, ihren Beruf etc. sprechen. Ansonsten gibt es kurze, schnelle Replikenwechsel, sprunghafte Themenübergänge oftmals, zumeist etwas gehobene Alltagssprache, davon abgehoben einige deftigere Ausdrücke, die den gebildeten Figuren „entkommen“. Das macht den Humor der Stücke aus, der in der Sprache zu finden ist, im Sprachwitz, der oftmals scheiternden Kommunikation. Es wird immer wieder der Sprachcode thematisiert, Formulierungen und Ausdrücke verhandelt und diskutiert oder einfach nur deren unterschiedlicher Gebrauch gezeigt.

Das Bewusstsein der Figuren bleibt immer im Rahmen des Plausiblen.

Die Monologe sind nicht-aktionale Monologe die informierend oder kommentierend sind. Was die Dialoge anlangt, haben die einzelnen Figuren ungefähr einen ähnlichen Mengenanteil am Text und der Gesamtzahl der Repliken, somit hat keine der einzelnen Figuren mehr Fokus als die anderen.

### **Kategorie 1.4. HANDLUNG**

*Relation zwischen den sozialen Inhalten des Textes und den sozialen Realitäten*

In zwei der drei Stücken wird ausgehend von privaten Konflikten ein dahinter verpacktes Thema angerissen, im dritten Stück geht es um einen Konnex Theater / Leben.

In *Drei Mal Leben* geht es um zwei Paare mit jeweils einem im Beruf erfolgreicherem Partner. Einmal ist der Mann erfolgreicher Wissenschaftler, die Frau „nur“ Hausfrau, beim anderen Paar die Frau erfolgreiche Juristin, der Mann eher erfolgloser Wissenschaftler, zumindest sieht er sich in der Krise. Dahinterliegend geht es auch um das Thema, ob Objektivität in der Wissenschaft überhaupt möglich ist und um die Schwierigkeiten der Erziehung und Kommunikation.

In *Der Gott des Gemetzels* wird anhand eines Streites zweier 12-jähriger der Umgang von Erwachsenen mit den Werten der westlichen zivilisierten Welt unter die Lupe ge-

nommen, wenn es um einen privaten Konflikt geht. Das wird lose mit dem Menschenrechtskonflikt in Darfur in Verbindung gesetzt und dem Umgang im Rechtssystem mit einem Konflikt, anhand eines Falles des Vaters der Anwalt ist und telefonisch seinen Klienten berät.

In *Ein spanisches Stück* geht es um Theater und SchauspielerInnendasein und es gibt aber einen Konnex zum „normalen“ Leben. SchauspielerInnen spielen ein spanisches Stück, in dem es um Familienkonflikte geht. Es handelt sich um ein „Stück im Stück“ und darin ist noch ein Stück verpackt. Zwei der Figuren sind Schauspielerinnen, eine probt noch ein Stück im Stück. Was die Gesellschaft betrifft gibt es wenig, dass darauf Bezug nimmt. Einzig ein Satz, die Frage, wie man angesichts der neuen Erfordernisse von Rentabilität und Produktivität Humanist bleiben kann.

In allen drei Stücken ist nur eine gebildete Mittelschicht im Fokus.

#### *Geschichte und Handlung*

Bei allen drei Stücken gibt es wenig Handlung, es spielt sich eigentlich hauptsächlich auf der zwischenmenschlichen Ebene ab.

Bei den Stücken gibt es geringes Personal von vier Personen, zwei Männern und zwei Frauen, bei *Ein spanisches Stück* gibt es eine Person mehr, drei Frauen und zwei Männer.

#### *Präsentation der Geschichte*

*Ein spanisches Stück* und *Drei Mal Leben* haben Episierungen, Unterbrechungen des raum-zeitlichen Kontinuums. *Der Gott des Gemetzels* läuft in Sukzession eines raum-zeitlichen Kontinuums ab.

#### *Offene und verdeckte Handlung*

Es gibt nur bei *Drei Mal Leben* verdeckte Handlung, es wird narrativ vermittelt was sich im Off bei dem Kind im Nebenraum ereignet.

### *Mehrfachthematisierung*

In allen drei Stücken wird der Kunstgriff der Mehrfachthematisierung zur Perspektivenkontrastierung verwendet. Die Themen werden von den verschiedenen Seiten umkreist, das macht auch die Komik der Stücke aus.

### *Haupt- und Nebenhandlung*

Spanisches Stück: Bei der Spiel im Spiel –Struktur sind die verschiedenen Ebenen übergeordnet: SchauspielerInnen proben ein spanisches Stück, in dem sie teilweise SchauspielerInnen spielen, eine davon spielt in einem bulgarischen Stück.

Gott des Gemetzels: Alains Fall läuft am Telefon als Nebenhandlung.

Drei Mal Leben: Es gibt eine Nebenhandlung mit dem Kind, das sich im Off-Bereich befindet.

### Verknüpfungstechniken

Es wird vor allem die Technik der Beiordnung von Sequenzen<sup>270</sup> verwendet, die Abwechslung oder Spannungsintensivierung durch Unterbrechung einer Handlungssequenz bewirkt.

Bei *Ein spanisches Stück* wird, um einen Begriff aus dem Film zu verwenden, schnell in die Szenen hineingeschnitten und schnell wieder heraus und es gibt Parallelmontagen. Sequenzen werden unterbrochen und später weitergeführt. Man hat den Eindruck, man wird nur Zeuge von Auszügen aus der Geschichte.

Bei *Drei Mal Leben* sind die drei Versionen einander beigeordnet, die Handlung ist bekannt, man kann sich auf den Verlauf konzentrieren.

Bei *Der Gott des Gemetzels* gibt es keine Szenenunterbrechungen, eine Situation ergibt die andere, trotzdem hat man das Gefühl, dass von den Figuren jede für sich eine unterschiedliche Sicht der Welt in sich trägt und nur der Vorfall sie zusammenwürfelt an dem gemeinsamen Ort.

---

<sup>270</sup> siehe Pfister, Manfred: Das Drama, 11. Auflage, München 2001, S 291

*Die Sequenzen sind durch situative und thematische Äquivalenzen, durch Kontrastbezug, durch Spiegelung oder Wiederholungen von Ähnlichem aufeinander bezogen. Alle drei Stücke umkreisen ihre Themen von allen Seiten, es gibt Äquivalenzen und Kontrastbezüge zwischen den Figuren. Ein Merkmal der drei Stücke sind auch die ständig wechselnden Allianzen der Figuren, die immer neue Konstellationen und Verbindungen schaffen.*

Eine zweite und sogar eine dritte Spielebene, „Theater im Theater“ gibt es bei „Ein spanisches Stück“: SchauspielerInnen spielen in einem spanischen Stück, zwei von ihnen spielen in dem Stück wieder Schauspielerinnen und eine spielt innerhalb des Stückes noch in einem bulgarischen Stück.

#### Geschlossene oder offene Form des Dramas

Alle drei Stücke sind Dramen der offenen Form<sup>271</sup>, deren Kennzeichen laut Pfister sind: *Intentionale Handlung wird durch Geschehen, das den Figuren widerfährt ersetzt.* Bei allen drei Stücken gibt es kaum Handlung. Die Figuren haben zwar noch Intentionen, aber ihnen setzen sich Hindernisse entgegen, die sie nicht mehr intentional überwinden können. Sie sind dem Geschehen ausgeliefert.

*Einheit der Fabel aufgebrochen, Sequenzen beigeordnet und nicht auf Haupthandlung funktionalisiert, kein geschlossenes hierarchisiertes Ganzes, Ensemble von relativ unabhängigen, isolierten Einzelsequenzen.*

Das trifft auf die Stücke *Drei Mal Leben* und *Ein spanisches Stück* zu, am in sich geschlossensten ist noch *Der Gott des Gemetzels*, hier gehen alle Sequenzen ineinander über.

*Verknüpfung nicht mehr durch Handlung, sondern Beiordnung komplementärer Stränge, metaphorische Verklammerung, oder ein zentrales Ich (das aber nicht mehr handelndes Subjekt, sondern determiniertes Objekt der Zustände ist).*

Die Handlung an sich ist bei den Stücken weniger wichtig als die Figuren, deren gutbürgerliche Fassade zerbröselt, deren Kommunikationsprobleme und Unfähigkeit ihre Bedürfnisse zu befriedigen, vor allem im zwischenmenschlichen Bereich.

---

<sup>271</sup> siehe Pfister, Manfred: Das Drama, 11. Auflage, München 2001, S 322-326

*Aufbrechen der linearen Finalität und Ersetzen durch zyklische, repetitive oder kontrastive Ordnungsprinzipien, Korrespondenz- und Kontrastbezüge, variierende Wiederholungen.*

Es gibt keine lineare Finalität, die Gespräche drehen sich im Kreis, es gibt variierende Wiederholungen und Korrespondenz- und Kontrastbezüge zwischen den Figuren. Spannung wird durch ständig wechselnde Allianzen zwischen den Figuren erzeugt. *Es handelt sich um Gefüge zahlreicher kleinerer Einheiten variablen Umfangs.* Trifft bis auf bei „Der Gott des Gemetzels“ bei den anderen zwei analysierten Stücken zu.

*Die Figuren sind weniger unter ein ideelles Allgemeines zu subsumieren. Sie sind konkret-individuell.* Das trifft auf die analysierten Stücke zu.

*Sprachverhalten: Schwierigkeiten sich verbal zu artikulieren. Die Kommunikation ist gestört. Die Repliken beziehen sich oft nicht mehr aufeinander.*

Die Figuren sind zwar sprachlich gewandt, jedoch die Kommunikation scheitert trotzdem. Es wird aneinander vorbeigeredet oder völlig unterschiedlich das Gesagte ausgelegt. Auf der Ebene der Beziehungen gibt es Schwierigkeiten zwischen den Figuren, darum ist die Verständigung gestört.

*Dass eine Abstufung in Haupt- und Nebenfiguren fehlt,* trifft bei den drei Stücken zu. *Dass die Raum-Zeitstruktur zu panoramischer Weite tendiert,* trifft nicht zu, eines der Stücke findet vollständig in einem Raum-Zeitkontinuum statt (*Der Gott des Gemetzels*). Bei *Drei Mal Leben* werden immer wieder neu beginnend drei Versionen einer Geschichte erzählt, jedoch jede der Versionen findet innerhalb eines Raum-Zeitkontinuums statt. Bei *Ein spanisches Stück* gibt es mehrere Schauplätze, Rückblenden und Parallelmontagen.

### **Kategorie 1.5. ZEIT / RAUM**

In allen drei Fällen bleibt die Bühne bewusst, Reza schreibt, sie soll abstrakt bleiben. Sie möchte nicht die Illusion eines realen Schauplatzes erzeugen, die Darstellung bleibt also sichtbar, somit gibt es ein episch vermittelndes Kommunikationssystem. Darauf deutet in *Drei Mal Leben* auch hin, dass die Geschichte drei Mal variierend erzählt wird und in *Ein spanisches Stück* wird die Illusion dadurch gebrochen, dass SchauspielerInnen proben und aus den Figuren auch aussteigen und über die Rolle u.a. sprechen.

*Offene oder Geschlossene Raum-Zeitstruktur*

Raum-zeitliche Kontinuität gibt es bei *Der Gott des Gemetzels*, also eine geschlossene Struktur.

Bei *Ein spanisches Stück* herrscht eine offene Raum-Zeitstruktur es handelt sich um eine Theaterprobe, die Schauspieler steigen aus der fiktiven Chronologie es gibt mehrere Schauplatzwechsel, Zeitaussparungen und Abweichungen von der Chronologie.

In *Drei Mal Leben* gibt es bis auf eine kurze Außenszene die parallel abläuft, auch nur einen Schauplatz und zeitlich ist jede der drei Varianten auch ein Kontinuum. Die Geschichte beginnt aber drei Mal neu und steigt beim dritten Mal etwas später ein, als bei den ersten beiden Varianten, also handelt es sich auch um eine offene Raum-Zeitstruktur.

#### *Struktur und Präsentation der Zeit*

Die Stücke spielen in der Jetzt-Zeit und die Handlungen finden in der Gegenwart statt. Nur bei *Ein spanisches Stück* sprechen die SchauspielerInnen auch über ihre Rollen und sind sozusagen auch vermittelnde ErzählerInnen und haben Ausstiege aus der fiktiven Chronologie. Bei *Drei Mal Leben* gibt es drei verschiedene Versionen, und somit auch ein episch vermittelndes Kommunikationssystem.

#### *Zeitliche Relationen im inneren Kommunikationssystem*

Es gibt bei *Ein spanisches Stück* Rückblenden. Bei *Ein spanisches Stück* und *Drei Mal Leben* gibt es auch Szenen die parallel ablaufen. Es gibt daher epische Kommunikationsstrukturen, da es eine Durchbrechung von der Entsprechung zwischen Sukzession der realen Spielzeit und der fiktiven Zeit gibt.

#### *Tempo*

Die drei Stücke sind durch rasche Replikenwechsel gekennzeichnet.

## **Forschungsfrage 2: Geschlechterbilder bei Rezas Stücken *Drei Mal Leben*, *Ein spanisches Stück*, *Der Gott des Gemetzels***

### **Kategorie 2.1. Konstruktion oder Dekonstruktion von historisch variablen**

#### **Vorstellungen von „Weiblichkeit“ und „Männlichkeit“**

Reza nimmt immer wieder traditionelle und moderne Bilder von Weiblichkeit und Männlichkeit heran, variiert, bricht und kritisiert sie auch damit und zeigt, dass das Rollenverhalten instabil geworden ist. Es wird auch die Rolle der Frau bei der Aufrechterhaltung traditioneller Rollenmuster thematisiert. Es werden nur heterosexuelle Paarbeziehungen thematisiert.

### **Kategorie 2.2. Wie werden gesellschaftliche und geschlechtsspezifische Probleme aufgegriffen und verarbeitet**

In *Drei Mal Leben* wird das Thema Doppelbelastung durch Familie und Beruf aufgegriffen, anhand zweier Paare mit Kindern. Schwierigkeiten der Verantwortungsaufteilung, bei einem Paar wo beide berufstätig sind, aber auch die Problematiken der traditionellen Aufteilung Mann/Karriere und Frau/Hausfrau, anhand des zweiten Paares werden gezeigt.

Bei *Ein spanisches Stück* werden zwei Generationen einander gegenübergestellt und das Rollenverhalten verglichen. Es wird gezeigt, dass die jüngere Generation im Rollenverhalten variiert und noch keinen für sie passenden Umgang gefunden hat, sie ist hin- und hergerissen zwischen modernen und traditionellen Mustern. Es herrscht durchaus eine Sehnsucht nach einer guten alten Zeit vor, die nicht mehr gefunden wird.

Auch bei *Der Gott des Gemetzels* stellt sich zu Beginn der Eindruck einer Gegenüberstellung eines Paares mit traditionellem Umgang in Kindererziehungsfragen (Frau ist zuständig für Erziehung, Mann für seinen Job) und eines Paares, wo beide gleichermaßen auch in Erziehungsfragen engagiert erscheinen. Im Verlauf jedoch werden die ursprünglichen Eindrücke sukzessive verwischt oder gebrochen und am Ende brüchig stehen gelassen, ohne Lösungen vorzugeben.

In den drei Stücken wird weder der männliche, noch der weibliche Blickwinkel privilegiert, sie kommentieren oder konterkarieren einander gegenseitig, ohne dass einem

Blickwinkel Recht gegeben wird. Aber in *Ein spanisches Stück* werden zweimal die Frauen zum Objekt des Blicks gemacht. Einmal Pilar, die von Fernan verführt wird und nichts spricht, aber trotzdem, wie der Schauspieler der Fernan spielt vorher erwähnt, nur sie angeschaut wird. Oder Nuria, die der Runde ihre Kleider vorführt, die recht freizügig zu sein scheinen nach dem Kommentar ihrer Schwester. Oder bei *Drei Mal Leben* wird Sonja, die nur einen Morgenrock trägt, auch zum Objekt des Blicks.

### Gender und Handlung

#### *Gibt es eine Heldin oder einen Helden?*

Einzig bei *Drei Mal Leben* könnte man eine der Figuren als Hauptfigur oder „Held“, mehr aber als „Antiheld“ herauschälen, Henry. Bei den anderen Figuren hat man den Eindruck, dass sie sich um ihn herum verändern, sind mal Gegenspieler, dann Helfer oder wechseln die Rollen auch, obwohl auch sie nahezu gleichwertig der Figur von Henri sind, aber von der Handlungslinie scheint er das Zentrum. Es ist „sein“ Abend, eine Abendesseneinladung die seiner Karriere einen rettenden Anstoß geben soll und der Abend läuft aber völlig aus den Bahnen.

Bei den anderen beiden Stücken kann man keine einzelne Figur als HeldIn betrachten, keine der Figuren ist wichtiger als die anderen.

#### *Ausschlussmechanismen: Abwesenheiten bestimmter Figuren*

Bei *Ein spanisches Stück* ist der Vater der Familie abwesend, dafür gibt es den Geliebten der Mutter, der den erwachsenen Töchtern vorgestellt wird. Über die dritte Schwester, Christal, wird zwar immer wieder gesprochen, aber sie tritt nicht auf, wir erfahren, dass sie das dritte Kind erwartet und scheinbar „nur“ Hausfrau ist.

#### *Kohärenzbildung:*

Reza arbeitet bei den drei Stücken damit, Menschen an einem Ort zusammenzubringen.

Bei *Drei Mal Leben* und *Der Gott des Gemetzels* jeweils zwei Paare, einmal ein berufliches Abhängigkeitsverhältnis des Mannes gegenüber dem anderen Mann des Gastpaares, das zweite Mal Eltern von streitenden 12-jährigen Söhnen.

Bei *Ein spanisches Stück* sind alle Schauspieler, die ein Stück proben. Innerhalb des Stückes sind es familiäre Bande die die Personen zusammenbringen an einem Ort, der Wohnung der Mutter, die ihren Geliebten ihren Kindern vorstellt.

*Beziehungskonstituierende oder beziehungsstabilisierende Handlungssequenzen:*

In *Ein spanisches Stück* gibt es Liebeswerben zwischen Fernan und Pilar, dann ein Treffen der ganzen Familie um den erwachsenen Töchtern den Geliebten vorzustellen und am Schluss hält Fernan um Pilars Hand an.

Bei *Drei Mal Leben* und *Der Gott des Gemetzels* geht es jeweils auch um Kindererziehung. Bei *Drei Mal Leben* gibt es eine Anbahnung eines Flirts zwischen Henris Frau Sonja und Hubert.

*Kulturelle Spezifik von Plotmustern und Kontextualisierung von Plotmustern*

C. Bernd Sucher schreibt über französische Bühnenautoren: „Sie bleiben auf sehr konsequente Weise ihren sehr privaten Themen treu. Und so sehr dies auch mit den wirtschaftlichen Gegebenheiten des französischen Theatersystems zu begründen ist, es muss dafür auch ästhetische Gründe geben.“ Er meint, dass der Rückzug auf Biographisches, Psychologisches, Sehr-Privates mit der Lust an der Sprache, am Diskurs einhergeht. Viele der französischen Autoren interessieren sich weniger für die Geschichten, die sie erzählen, wenn sie überhaupt welche erzählen – als für die Sprache. „Die Fabulierlust und –kunst ist weit stärker ausgebildet als ihr Wille, sich kritisch mit den gesellschaftlichen Verhältnissen oder der politischen Vergangenheit auseinanderzusetzen.“<sup>272</sup>

Das trifft auch auf diese drei analysierten Stücke zu.

Reza sagt in ihrem Interview mit Schrimpf, es interessiere sie nicht der Mensch als Bürger, der soziale Mensch. „Mich interessiert der Mensch im Angesicht des Todes, auf der Suche nach dem Sinn des Lebens, der Mensch an sich, ob Mann oder Frau. Metaphysische und vor allem existentielle Fragestellungen interessieren mich.“<sup>273</sup>

---

<sup>272</sup> C. Bernd Sucher: „Macht kein politisches Theater, sondern macht es politisch.“ Zur Rezeption französischer Dramatiker auf deutschen Bühnen. In: Floeck, Wilfried (Hrsg.): *Zeitgenössisches Theater in Deutschland und Frankreich*, Francke Verlag, Tübingen 1989, S 73-78; S 76

<sup>273</sup> Reza, Yasmina: „Das Lachen als Maske des Abgründigen“ *Gespräche mit Ulrike Schrimpf*, Libelle Verlag 2004, S 15

## Gender und Figuren

### *Geschlechterrollen*

Die Figuren bei den drei Stücken zeichnet widersprüchliches Verhalten aus. Sie sind nicht genau festzulegen. Bei *Der Gott des Gemetzels* kehren sich im Verlauf alle Figuren fast ins Gegenteil. Bei *Drei Mal Leben* gehen die Figuren drei verschiedene Versionen durch, die letzte scheint vorerst abgerundeter, aber eine grundlose Depression Henris zeigt, dass auch hier nicht alles in Ordnung ist. Keine Figur oder Version erhält eine Bestätigung. Bei ersterem Stück gibt es zwei Frauen die berufstätig sind. Bei dem zweitem Stück gibt es eine beruflich erfolgreiche Frau und eine Frau die Hausfrau und Mutter ist.

Bei *Ein spanisches Stück* werden zwei Generationen einander gegenübergestellt. Die ältere Generation fühlt sich in traditionellen Rollenmustern wohl, die junge Generation kann weder die traditionellen noch die modernen Rollenmuster leben, ist hin- und hergerissen und unglücklich damit. Die Tochter die Familie und Kind hat, ist frustriert mit ihrer Rolle als Hausfrau und Mutter, beruflich ist sie als Schauspielerin nicht so erfolgreich wie ihre ungebundene Schwester. Hier trifft meiner Meinung nach das Zitat von Pewny zu: „Die Anderen sind als Positionen in der symbolischen Ordnung wesentlich, die oder deren Reaktionen dem 'Ich' seine Bedeutung verleihen beziehungsweise als Projektionsfläche für Vollkommenheit fungieren.“<sup>274</sup> Die gebundene Schwester fühlt sich der ungebundenen, beruflich erfolgreichen Schwester unterlegen.

### *Geschlechtsidentität*

Es handelt sich bei allen drei Stücken um heterosexuelle Paare, eine männliche oder weibliche Geschlechtsidentität wird in keinem Fall grundlegend angezweifelt. Jedoch es gibt kaum nur weibliche oder nur männliche Zuschreibungen.

### *Konstrukte weiblicher und männlicher Körper*

Bei *Drei Mal Leben* gibt es keinen Hinweis auf die Körperkonstrukte.

Bei *Der Gott des Gemetzels* wird Annette als mit nervösem Magen dargestellt und Véronique als weinerlich, dass sind die einzigen Hinweise, wie 'sensibel' ihr Körper beschaffen ist.

---

<sup>274</sup> siehe Pewny, Katharina: „Ihre Welt bedeuten: Feminismus – Theater – Repräsentation“, Helmer Verlag, Königstein/Taunus 2002, S 18

Bei *Ein spanisches Stück* wird gezeigt, dass sowohl weibliche, als auch männliche Körper „zurechtgemacht“ werden, um besser zu entsprechen.

### *Sexualität*

Es gibt keine Hinweise auf Sexualität, außer dass es nur heterosexuelle Paarbeziehungen gibt. Homosexualität wird ausgespart. Nur einmal wird in *Der Gott des Gemetzels* gesagt: „Die Moral schreibt uns vor, unsere Triebe zu beherrschen, aber manchmal ist es besser, ihnen freien Lauf zu lassen. Wer das Agnus Dei singt, hat keine Lust zum Vögeln.“<sup>275</sup>

### *Korrespondenz- und Kontrastbezüge zwischen den Figuren*

In *Der Gott des Gemetzels* gibt es 2 Paare. Jeweils einer der Partner, bei dem einen Paar der Mann und bei dem anderen Paar die Frau, sind jeweils vorerst die Vermittler. Sie geben die Rolle im Verlauf nach und nach auf, der Mann wird zum Choleriker, sie zeigt auch Ansätze von Aggressivität. Also die „Vermittlungsfunktion“ ist geschlechtsunabhängig, die beiden VermittlerInnen sind männlich und weiblich.

Bei den anderen beiden gibt es vorerst eine klassische Aufteilung, der Mann ist der „eiskalte“, „skrupellose“ Jurist, die Frau die Humanistin, also ein Kontrastbezug. Jedoch das Bild wird brüchig, da Véronique, was den privaten Konflikt angeht, ein ähnliches Verhalten an den Tag legt wie er als Jurist, aber unter dem Deckmäntelchen einer Kämpferin für zivilisiertes Verhalten, während er, was den privaten Konflikt angeht, eigentlich mehr Verständnis für die Kinder zeigt.

In *Drei Mal Leben* gibt es wieder 2 Paare die im Kontrast gestaltet sind: Erfolgreiche Frau mit beruflich erfolglosem Mann und das zweite Paar: Beruflich erfolgreicher Mann und Hausfrau und Mutter.

In *Ein spanisches Stück* gibt es 5 Figuren:

Es gibt den Kontrast ältere Generation/jüngere Generation: Bei der älteren Generation ist der Mann berufstätig, die Frau scheinbar Hausfrau und Mutter (zumindest wird keine

---

<sup>275</sup> Reza, Yasmina: *Der Gott des Gemetzels*, Libelle Verlag, Lengwil 2006, S 63

Beruf thematisiert, sie selbst meint, ihr Geliebter ist ihr Beruf, oder über ihre Kinder mit ihrem Geliebten sprechen ist ihr Beruf).

Bei der jüngeren, nächsten Generation sind alle berufstätig, aber die verheiratete Tochter mit Kind ist als SchauspielerIn weniger erfolgreich als die kinderlose, ungebundene Schwester. Die verheiratete Tochter hat auch ständig Probleme damit für eine „Hausfrau“ gehalten zu werden, obwohl sie auch berufstätig ist.

Der Mann der älteren Generation hofiert Pilar, macht ihr Komplimente, möchte ihr Kleidung kaufen, verteidigt sie. Der Mann der jüngeren Generation verweigert das, er will keine Sicherheit geben müssen, seine Frau brauche keine Verteidigung, meint er. Aber beide sind, jeder auf seine Art, Anhänger einer „alten Schule“. Der Ältere sehnt sich nach Bestand in einer Beziehung, der Jüngere nach Klassik in der Kunst.

Bei *Ein spanisches Stück* gibt es aber auch noch die hinter den Figuren stehenden SchauspielerInnen. Generell kann gesagt werden, dass die Möglichkeiten *Kontraste* zwischen Figur und SchauspielerInnen zu setzen, wie es durch den „Stück im Stück-Charakter“ möglich wäre, wenig genutzt wird. Sie weisen ähnliche Eigenschaften und Sprechverhalten auf, wie sie die Figuren haben. Fast einziger Kontrast wäre vielleicht, dass Nuria, die „Schöne“, davon spricht, dass sie früher die Ungeliebte, Vergessene spielen wollte.

Es gibt einige *Gemeinsamkeiten* zwischen dem Schauspielpersonal: Vier der fünf SchauspielerInnen sprechen über Leben/Theater: Die Schauspielerin Pilar sagt, sie hat Schwierigkeiten sich an die Zwischentöne des Lebens zu erinnern, sie weiß auch im Leben nicht immer was sie machen soll. Der Schauspieler hinter Fernan meint, er könne nicht genau sagen, wie das wirkliche Leben aussieht, er findet es zäh und leer. Nuria sagt: „Die Wirklichkeit ist im Übrigen ganz allgemein weniger interessant.“<sup>276</sup> Der Schauspieler hinter Mariano rät dem Autor die Figuren umzubringen, damit sie nicht genauso jämmerlich enden wie wirkliche Menschen.

Beinahe jede der Figuren sehnt sich in irgendeiner Form nach etwas wie einer „guten alten Zeit“ oder traditionellen Lebensmustern. Mariano sehnt sich nach Klassik, Fernan nach mehr Beständigkeit, Aurelia nach Sicherheit und Verteidigung durch ihren Ehemann, Nuria scheinbar nach Männern, die ihren Mantel in die Gosse werfen, damit sie

---

<sup>276</sup> Reza, Yasmina: *Ein spanisches Stück*, Libelle Verlag, Lengwil 2004, S 20

trockenes Fußes über die Straße kommt und Pilar nach Wahrung von traditionellen Familienstrukturen.

Das passt zu dem was Reza über ihre Männerfiguren der früheren Texte sagt „(..) ich habe in gewisser Weise immer ein bisschen die gleiche Figur im Auge, d.h. eine Figur, die ... (...) Ja, vollkommen ähnliche Charakterzüge. Das sind Männer, die die Diktatur der Modernität kategorisch ablehnen. (..) Alle meine Figuren lehnen die Diktatur des Progressismus, der Modernität, des 'Gut-Denkens' ab. Sie wollen nicht auf der guten Seite stehen. Das sind keine Figuren, die gut denken. Das sind Figuren, die Böse denken.<sup>277</sup>

*Realistisch-mimetisches Figurenkonzept oder Rollentypen: Held, Helfer, Gegenspieler und ihre Korrelation zwischen den Handlungsrollen und den Kategorien sex, gender und sexuality.*

Die Figuren sind nach einem realistisch-mimetischen Figurenkonzept gestaltet, mit allen dazugehörigen Widersprüchlichkeiten. Es zieht sich durch alle drei Stücke, dass die Figuren immer wieder wechselnde Allianzen schließen. Man kann sie also nicht fixen Funktionen zuordnen. Auch kann bei den Stücken *Ein spanisches Stück* und *Der Gott des Gemetzels* keine Hauptfigur herausgefiltert werden. Einzig bei *Drei Mal Leben* scheint Henri die Figur zu sein, die die Handlung am stärksten bestimmt.

*Da es eine Mutter-Töchter-Konstellation bei „Ein spanisches Stück“ gibt, was zeigt die Untersuchung der generationsübergreifenden Korrespondenz- und Kontrastbezügen zwischen den Figuren:*

Auffällig ist eine Aussehensbezogenheit der Mutter und der Tochter Nuria, häufig wird Kleidung/Aussehen/Haartracht etc. thematisiert.

Einen Kontrast zwischen Mutter und Töchter gibt es, was den Beruf anlangt. Die Mutter hat scheinbar keinen Beruf bzw. definiert sich nicht über den Beruf wie ihre Töchter. Sie definiert sich über Partner und Familie/Kinder. Während z.B. Aurelia große Probleme hat, sich über die Hausfrauen/Mutterrolle zu identifizieren und Nuria sich, was eine etwaige Partnerschaft betrifft, in Schweigen hüllt und auf Fragen niemandem Auskunft erteilt.

---

<sup>277</sup> Reza, Yasmina: „Das Lachen als Maske des Abgründigen“ Gespräche mit Ulrike Schrimpf, Libelle Verlag 2004, S 13f

### Gender und erzählerische Vermittlung

Die Stücke *Drei Mal Leben* und *Ein spanisches Stück* sind nach dem Prinzip des *multiperspektivischen Erzählens* gestaltet. Bei Ersterem werden drei Versionen erzählt, bei Zweiterem gibt es einen „Stück im Stück im Stück“-Charakter. SchauspielerInnen die Schauspielerinnen spielen, die in einem Fall noch einmal in einem Stück spielen. Bei *Der Gott des Gemetzels* gibt es zwar formal kein multiperspektivisches Erzählen aber die Perspektiven der 4 Personen zeigen uns jeweils die unterschiedlichen Sichtweisen gleichwertig an, ohne dass eine der Perspektiven eine Bestätigung erhält, sodass man den Eindruck von multiperspektivischen Erzählen bekommt.

### *Wie werden weibliche und männliche Sichtweisen berücksichtigt?*

Fast durchwegs werden männliche und weibliche Sichtweisen relativ ausgewogen berücksichtigt und durch die Gesamtheit der Perspektiven die Subjektivität und Relativität von Geschlechterzuschreibungen zum Ausdruck gebracht.

### *Welche Funktionen kommen der Darstellung weiblicher und männlicher Perspektiven zu?*

#### *Ein spanisches Stück:*

Die *ältere Generation* steht für sehr traditionelle Rollenaufteilung:

Fernan: der nüchternen Hausverwalter, Charmeur der alten Schule, der „Financier“

Seine Funktionen: Er ist ein Beispiel für ein traditionelles, männliches Rollenbild, der Berufsmensch, der das Geld nach Hause bringt und die Frau versorgt und beschenkt, der „Vernünftige“.

Pilar – sie ist naiv, wirkt etwas dummlich, neugierig, nur auf Partner und Kinder bezogen.

Ihre Funktionen: Beispiel für ein traditionelles, weibliches Hausfrauen und Mutter-Rollenbild.

Die *jüngere Generation* zeigt, dass die traditionellen Rollenmuster nicht mehr funktionieren, aber noch kein zufriedenstellender Ersatz gefunden wurde:

Aurelia – steht für eine Mutter der jüngeren Generation. Sie ist zwischen 40 und 45 Jahre alt und hat ein dreijähriges Kind, das sie frei und ungehindert aufwachsen lassen

möchte, „sie soll ihr Leben leben“.<sup>278</sup> Ihrer Mutter Pilar fällt es da scheinbar wesentlich schwerer, ihre erwachsenen Kinder loszulassen. Aurelia hat Probleme mit ihrer Hausfrauen u. Mutterrolle und fühlt sich schnell beleidigt und angegriffen. Sie scheint eifersüchtig zu sein auf die erfolgreiche, ungebundene Schwester Nuria, die mehr erlebt als sie.

Nuria stellt die zweite Variante der jüngeren Generation Frau dar, ungebunden, hat vermutlich einen Geliebten, aber sie will nichts darüber erzählen. Sie ist eine erfolgreiche Schauspielerin aus Film/Kino im Gegensatz zur Schwester, die in der Provinz Theater spielt.

Mariano – Anfangs scheint er fast engagierter für das Kind als Aurelia, findet es aber gleich in der nächsten Szene unwürdig, dem Kind beim Spielen zuzusehen. Er nimmt den Flachmann heraus und meint er trinke, um zu vergessen. Aurelia sagt sie will, dass er ihr Sicherheit gibt, er kann und will keine Sicherheit geben. Er verweigert die traditionelle Rolle des Beschützers und Verteidigers, die Fernan als Vertreter der Tradition so vorbildlich spielt.

#### *Drei Mal Leben:*

Henri – schwacher Mann, entspricht nicht dem Männlichkeitsideal seiner starken Frau, Beruflich in der Krise, aber schafft auch die Verantwortungsübernahme für das Kind nicht so recht.

Sonja – beruflich erfolgreiche starke Frau, die einer Doppelbelastung durch Kind und Beruf ausgesetzt ist, da der Mann die Verantwortung zwar scheinbar wahrnimmt, jedoch sie sollte ständig die Entscheidungen treffen.

Hubert – Macho, beruflich erfolgreich. Er macht seine Frau herunter, wann immer es geht. Er ist sich seiner Wichtigkeit bewusst und lässt das andere spüren.

Ines – die „Tussi“, die von einer Laufmasche schwer verunsichert ist, naive Fragen stellt, viel trinkt, ihr Beruf sind ihre Kinder.

Es gibt zwei verschiedene weibliche und männliche Rollenbilder in dem Stück, und diese sind noch drei Mal variiert. Es gibt auch in diesem Stück eine Gegenüberstellung traditioneller und moderner Geschlechterverhältnisse. Ein Paar, bei dem der Mann ein erfolgreicher Wissenschaftler, die Frau Hausfrau und Mutter ist, sie hat ihren Beruf

---

<sup>278</sup> Reza, Yasmina: Ein spanisches Stück, Libelle Verlag, Lengwil 2004, S 15

zugunsten der Familie aufgegeben. Das andere Paar lebt ein moderneres Geschlechterverhältnis, beide sind berufstätig, wobei die Frau erfolgreicher ist. Sie teilen zwar die Kindererziehung, die Mutter scheint aber trotzdem die „Spezialistin“ zu sein, sie wird immer nach den Entscheidungen gefragt. Hier wird klar, dass immer wieder Reste eines traditionellen Geschlechterverhältnisses mitschwingen, die ein ausgeglichenes Verhältnis schwer machen.

### *Der Gott des Gemetzels*

Hier werden wieder zwei Paare gegenübergestellt, nach einem ähnlichen Muster aufgebaut wie bei den zwei anderen Stücken. Der Unterschied: hier sind aber beide Frauen auch berufstätig wie die Männer.

Auch hier gibt es ein Paar bei dem der Mann der „Macho“ ist, ständig läutet sein Telefon und er führt juristische Beratungsgespräche, während sie einen Konflikt zwischen deren beiden 12-jährigen Jungen besprechen möchten. Also auch hier eine traditionellere Aufteilung, aber schon leicht verändert. Die Frau weist ihren Mann in die Schranken, sie ist ihm gleichwertig, konterkariert seine machohaften Aussagen immer wieder. Beim zweiten Paar wirkt wieder der Mann schwächer als die Frau, sie scheint den Ton anzugeben. Aber das Verhältnis wird immer wieder gebrochen, sodass die Rollen verschwimmen und sich sogar umkehren.

Die Männer sprechen davon, dass sie mit einem Männerbild geprägt von dem Westernhelden John Wayne oder dem Ritterfilm „Ivanhoe“ aufgewachsen sind, sie sind stolz darauf, Anführer einer Bande gewesen zu sein. Familie, Ehe und Kinder scheinen eher weibliche Angelegenheiten zu sein. Die Männer scheinen sich nur äußerlich angepasst zu haben.

In dem Stück werden die Funktionen der Figuren am Anfang etabliert, um sie im Verlauf verschwimmen zu lassen, klare Zuordnungen sind dann nicht mehr möglich.

### *Welches Verhältnis zwischen den Geschlechtern zeigt die Relationierung der Einzelperspektiven?*

Die Geschlechterverhältnisse werden als in ständigem Wandel gezeigt, Frauen und Männer erarbeiten sich neue Verhältnisse, machen dabei Vorwärts- und Rückwärtschritte, es geht nicht ohne Schwierigkeiten vonstatten.

### *Perspektivenstruktur*

Das Spannungsfeld korrespondierender und kontrastierender Perspektiven zeigt eine *offene Perspektivenstruktur* bei den drei Stücken, die gekennzeichnet durch weitgehende Unvereinbarkeit der Einzelperspektiven und Nebeneinander heterogener Sichtweisen ist.

### *Funktionen der Multiperspektivität*

Die Multiperspektivität zeigt auf, dass jede neue Perspektive einen neuen Blick auf die Wirklichkeit bieten kann, dass es so etwas wie einen objektiven Blick nicht geben kann, weil psychische Bedingtheiten, Beziehungsverhältnisse, Erlebnisse und Erfahrungen die Wahrnehmung trüben. Die Perspektiven kommentieren oder konterkarieren einander auch.

In *Der Gott des Gemetzels* wird durch die verschiedenen Perspektiven ein Bezug hergestellt zwischen den Menschenrechtskonflikten in Darfur und Konflikten in unserer westlichen zivilisierten Welt. Ein Streit zweier Kinder, soll auf zivilisierte Art und Weise gelöst werden und greift aber stattdessen auf die Eltern über. Am Telefon wird durch den Anwalt Alain daneben noch ein Fall eines Pharmakonzerns abgehandelt, der aufgrund der hohen Umsatzzahlen schädliche Nebenwirkungen eines Medikaments verschwiegen hat und nun sich juristisch herauszuwinden sucht.

In *Drei Mal Leben* zeigt die Multiperspektivität einen vielfältigen Handlungsspielraum der Personen auf. Es werden Möglichkeiten durch die variierenden Wiederholungen deutlich. Ebenso bei *Ein spanisches Stück*, dort durch den Konnex Leben/ Spiel, indem man sowohl den/die SchauspielerInnen, als auch die Figur und die Differenz dazwischen beobachten kann. Durch die Gegenüberstellung einer älteren Generation mit traditionell fixierten Geschlechterrollen werden die Schwierigkeiten der jüngeren Generation deutlich, die sich weder in den traditionellen Rollen noch in den „moderneren“ Rollen heimisch fühlt.

### **Forschungsfrage 3: Einbettung der Dramen in der Dramengeschichte und zeitgenössischen Dramenlandschaft**

Man kann die Stücke nach Szondi unter die Reihe der Konversationsstücke einreihen, sie finden sich weder vollständig in Andreottis Einteilung in traditionelles und modernes Drama<sup>279</sup> noch in Lehmanns postdramatischem Theater wieder. Reza erfindet das Drama nicht neu, sondern verwendet verschiedene alte und neuere Versatzstücke wie epische Elemente, Montage, Perspektivität, Stück-im-Stück-Dramaturgie, Beiseitesprechen, etc.

In den drei Stücken wird eine feste Identität in Frage gestellt, die Figuren gelangen nicht zu einer bestimmten Identität, sondern diese wird immer brüchiger. Es gibt keine klaren Oppositionen, die Figuren schließen wechselnde Allianzen. Es gibt keine(n) HeldIn und es endet nicht in einer Mediatisierung und einer Auflösung der Oppositionen. Die Figuren werden einander gegenübergestellt. Anstatt sich mit einer Figur zu identifizieren, vergleicht man deren Handlungen. Die Perspektiven relativieren einander gegenseitig. Die narrative Struktur wird auf das Spannungsfeld dazwischen angelegt. Erfolgreiche Kommunikation ist schwierig geworden, es gibt keine klare eindeutige Bedeutung, Aussagen können völlig unterschiedlich aufgefasst werden. Reza verwendet u.a. das Verfahren der Montage. Der Blick wird auf die Prozesse gerichtet und nicht auf ein Ziel, eine auf den Schluss angelegten narrativen Struktur ist abgebaut. Es gibt eine Betonung des Nebeneinanders der Teile. Die Themen werden von allen Seiten umkreist, es kommt zu keinem klaren Abschluss. Die Oppositionen am Schluss werden nicht aufgelöst, Widersprüche sind nicht versöhnlich aufzulösen, es gibt kein einfaches Ursache/Wirkung-Erklärungsmodell. Es gibt keine Einheit der Figuren, es sind oppositionelle Haltungen in den Figuren selbst vorhanden.

#### *Gibt es Formen von Verfremdung?*

Nach der Aufstellung von Andreotti<sup>280</sup> gibt es die Verfremdungsform „Distanz zur realen Wirklichkeit“ in den Stücken *Drei Mal Leben* (die Geschichte wird drei Mal neu aufgerollt) und *Ein spanisches Stück* (Schauspieler spielen ein Stück und steigen

---

<sup>279</sup> Andreotti, Mario: Traditionelles und modernes Drama, Verlag Paul Haupt, Bern 1996, S 190

<sup>280</sup> Mario Andreotti: Traditionelles und modernes Drama, UTB Verlag Paul Haupt, Bern 1996, S 192

dazwischen aus den Rollen, das „Spiel“ wird deutlich). Es gibt aber keine Abweichung von den Stilkriterien der Epoche.

Bei den Stücken *Drei Mal Leben* und bei *Ein spanisches Stück* gibt es jeweils eine „realistische“ Ebene und eine Ebene die diesen Realismus bricht, es erfolgt also eine Verfremdung, durch die der Blick auf die Prozesse gerichtet wird und eine Illusion des Naturhaften aufgegeben wird.

Bei *Der Gott des Gemetzels* gibt es keine Verfremdung.

#### **Forschungsfrage 4: Die Geschlechterbilder der drei Stücke im Vergleich zu Judith Butler`s Theorien zur Performativität des Geschlechts**

##### **Kategorie 4.1. Geschlechterzugehörigkeit kommt durch Wiederholung von Akten zustande, durch eine performative Leistung.**

In *Der Gott des Gemetzels* scheint es, dass die Frauen ihre Identität über Familie, Kinder und Beruf bilden, während die Männer den Beruf eindeutig vorziehen und von den Frauen „überredet“ werden müssen auch familiäre Angelegenheiten mit ihnen zu teilen.

Männliche Sozialisation erfolgt über Filme und deren Stars: „Wissen Sie, ehrlich gesagt hat meine Frau mich auch überreden müssen. Wenn man mit einem Männerbild à la John Wayne aufgewachsen ist, hat man wenig Lust, so eine Situation durch Konversation zu regeln.“<sup>281</sup>

Das scheint auch bei den Jungen so zu sein, der Streit der Burschen ging darum, dass der eine den anderen nicht in seine Bande aufnehmen wollte. Die erwachsenen Männer Alain und Michel sind auch stolz darauf Anführer einer Bande gewesen zu sein. Alain meint: „Sie sind jung, das sind Jungs, schon immer haben sich Jungs in der großen Pause gegenseitig vertrimmt. Das ist ein Gesetz des Lebens.“<sup>282</sup>

Bei *Ein spanisches Stück* gibt es, oberflächlich betrachtet einen leichten Überhang der Aussehensbezogenheit der Frauen (Nuria und ihre Mutter Pilar), von männlicher Seite als Pendant gibt es aber Mariano dazu. Er färbt sich z.B. die Haare, aber man darf nicht darüber sprechen.

---

<sup>281</sup> Reza, Yasmina: *Der Gott des Gemetzels*, Libelle Verlag, Lengwil 2006, S 53

<sup>282</sup> Reza, Yasmina: *Der Gott des Gemetzels*, Libelle Verlag, Lengwil 2006, S 61

Wenn die beiden Männer miteinander sprechen, Fernan und Mariano, haben sie eine sehr faktenorientierte Ausdrucksweise. Wenn die Frauen miteinander reden, sprechen sie sowohl über Beruf als auch über Familie, Beziehung, haben einen emotionaleren Umgang miteinander. Aber diese Klischees werden sukzessive dekonstruiert. Insgesamt gesehen, über das ganze Stück, gibt es keine Akte die einzig und allein nur einem der Geschlechter zugeordnet werden. Es wird aufgedeckt, dass auf die eine oder andere Weise beiderlei Geschlechter ähnliche Akte, die nur Varianten voneinander sind, ausführen.

Bei *Drei Mal Leben* variiert Reza die Akte, durch die Geschlechterzugehörigkeit dargestellt wird, in drei verschiedene Versionen. Das Stück zeigt, dass für Henri, Sonja und Hubert Beruf die Hauptidentifikationsquelle ist. Henri ist sehr unglücklich mit seiner beruflichen Stagnation. Familie und Kind helfen ihm da wenig. Ines hat ihren Beruf zugunsten der Kinder und der Familie aufgegeben, auch sie scheint nicht glücklich.

#### **Kategorie 4.2. Geschlechterzugehörigkeit wird durch gesellschaftliche Sanktionen und Tabus erzwungen.**

In *Der Gott des Gemetzels* vergleicht Alain Véronique mit Jane Fonda und meint man schätzt Frauen nicht, die für alles eine Lösung parat haben „an Frauen schätzt man Sinnlichkeit, Leichtsinn, Hormone, aber Frauen, die die ganze Zeit zeigen müssen, wie hellichtig sie sind, diese Hüterinnen der Welt, die stoßen uns ab (...)“<sup>283</sup> Also in diesem Fall wäre die Sanktion Attraktivitätsverlust oder Liebesentzug für eine Frau die zu „hellichtig“ ist.

Männer wiederum werden durch Bedarf nach „Zubehör“ „klein“, ihre Autorität wird gemindert.<sup>284</sup> Das macht sie auch weniger attraktiv.

In *Drei Mal Leben* will Henri Sonja dazu zwingen und zwar bis zur Anwendung von Gewalt „mütterliches Verhalten“ an den Tag zu legen.<sup>285</sup>

---

<sup>283</sup> Reza, Yasmina: *Der Gott des Gemetzels*, Libelle Verlag, Lengwil 2006, S 73f

<sup>284</sup> Reza, Yasmina: *Der Gott des Gemetzels*, Libelle Verlag, Lengwil 2006, S 67

<sup>285</sup> siehe Reza, Yasmina: *Drei Mal Leben*, In: *Spectaculum LXXIII* 73, Suhrkamp Frankfurt/Main 2002, S 62

### **Kategorie 4.3. Die Möglichkeiten sind durch verfügbare historische Konventionen beschränkt, der Körper wird an eine historische Idee von „Frau“ angepasst.**

In *Ein spanisches Stück* erfahren wir, dass Frauen sich besonders herrichten müssen, um auch im Alter attraktiv zu sein, denn die Männer hätten die Wahl. Über Christal wird immer wieder negativ erwähnt, dass sie sich gehengelassen hat, sich nicht rasiert, nicht geschminkt hat, bis sie einen Liebhaber hatte. Dann macht sie es wieder „richtig“ d.h. sie richtet sich her und das wird lobend erwähnt.

Die Männer müssen auch ihren Körper stylen, um attraktiv zu sein, man erfährt, dass Nurias vermeintlicher Geliebter bodygebildet ist und gefärbte Haare hat. Auch Mariano färbt sich die Haare und möchte attraktiv für seine Schülerinnen sein.

In *Drei Mal Leben* sagt Hubert zu Sonja, es hätte sie menschlicher gemacht, ihn im Morgenrock zu empfangen. Ihre „Kälte“ und „Ernst“ kontrastiere mit dem Eindruck einer hübschen, schelmischen Frau. Kälte und Ernst passen scheinbar nicht zu den historischen Konventionen, wie Frauen sein sollten.

In *Der Gott des Gemetzels* sagt Alain über Véronique: „Sie schreit. Ein Quartiermeister auf einem Thunfischboot im neunzehnten Jahrhundert.“<sup>286</sup> Und findet dafür nur männliche historische Vorbilder.

Annette sagt: „Ein Mann muss so wirken, als wäre er allein ... Finde ich. Ich meine, so, als könnte er allein sein .. Mein Männerbild ist auch von John Wayne beeinflusst. Was hatte der? Einen Colt. Ein Ding, das Leere schafft.. Ein Mann, der nicht wie ein Einzelgänger wirkt, hat kein Format ...“<sup>287</sup> Im 20. und 21. Jahrhundert gibt es viele Vorbilder und Helden aus Film und Fernsehen, die als Geschlechtervorbilder dienen können, in diesem Fall ist es ein Westernheld.

### **Kategorie 4.4. Wie wird die geschlechtliche Differenz konstituiert?**

*Ein spanisches Stück*

In dem Stück werden immer wieder scheinbare geschlechtliche Differenzen aufgeworfen, die jedoch im Verlauf dekonstruiert werden, indem die Merkmale auch beim ande-

---

<sup>286</sup> Reza, Yasmina: *Der Gott des Gemetzels*, Libelle Verlag, Lengwil 2006, S 74

<sup>287</sup> Reza, Yasmina: *Der Gott des Gemetzels*, Libelle Verlag, Lengwil 2006, S 67

ren Geschlecht entlarvt werden, oder als durch äußere Umstände bedingt gezeigt werden und nicht aufgrund innerer Geschlechterdifferenzen.

#### *Der Gott des Gemetzels*

Die sexuelle Differenz wird über den Bezug zu Familie und Eheleben konstituiert, der für die Frauen wichtiger scheint als für die Männer. Eine andere Differenz zwischen den Geschlechtern scheint zu sein, dass beide Frauen in Tränen ausbrechen, aber auch aggressive Ausbrüche haben, Véronique wirft Annettes Tasche durch den Raum und schlägt auf ihren Mann ein, Annette zerfetzt die Tulpen oder wirft Alains Handy in die Vase. Es scheint eine Neigung zur Hysterie vorzuherrschen.

#### *Drei Mal Leben*

In dem Stück gibt es zwei Paare, das eine Paar hat eine traditionelle Rollenaufteilung. Der Mann ist beruflich sehr erfolgreich, die Frau hat den Beruf aufgegeben und kümmert sich um Haushalt und Kinder. Beim anderen Paar sind beide berufstätig, die Frau sogar erfolgreicher. Beide kümmern sich um das Kind. Aber trotzdem scheint die Frau die „Spezialistin“ in Kindererziehungsfragen zu sein, ob sie will oder nicht, sie muss die Entscheidungen treffen.

### **Kategorie 4.5. Gibt es stillschweigende Dinge, die als substantielle Geschlechterkerne und Identitäten dienen?**

#### *Ein spanisches Stück*

Es gibt keine substantiellen Geschlechterkerne mehr, sie werden entlarvt als Zuordnungen, die wenn man die Gesamtheit der Perspektiven betrachtet, nicht mehr haltbar sind.

Bei *Der Gott des Gemetzels* könnte ein stillschweigender Geschlechterkern sein, dass Frauen 'sensibler' sind und eine Neigung zu einer Form von Hysterie haben, da beide Frauen einen Tränenausbruch und einen Wutausbruch oder aggressiven Anfall bekommen, bei dem sie etwas im Raum herumschleudern.

Bei *Drei Mal Leben* könnte für den Mann ein substantieller Geschlechterkern sein, dass er ohne Beruf nicht glücklich sein kann. Nur Familie reicht zwar einer Frau, aber nicht dem Mann.

#### **Kategorie 4.6. Wie wird verschleiert, dass die Geschlechterzugehörigkeit konstituiert ist?**

Dadurch, dass in den drei Stücken eine fixe Geschlechterzugehörigkeit nie angezweifelt wird, andererseits werden die Zuschreibungen zu den Geschlechtern dekonstruiert.

#### **Kategorie 4.7. Subversive performative Vollzüge der Geschlechterzugehörigkeit bei Reza?**

Bei *Ein spanisches Stück* gibt es kaum Zuordnungen von Eigenschaften zu nur einem der Geschlechter, somit wird die Geschlechterzugehörigkeit eigentlich unbedeutend. Es gibt auch keine klare männliche oder weibliche Identität, im Verlauf des Stückes kommen bei allen Figuren Eigenschaften zu Tage, die nicht homogen, sondern eher dialektisch gesehen werden können. Reza unterläuft subversiv die Geschlechterzuschreibungen, in dem sie diese variiert und bei beiden Geschlechtern Parallelen und Varianten findet.

Beispiele aus *Der Gott des Gemetzels*: Michel über Annette: „Ein Schlückchen Schnaps, und zack! Schon kommt das wahre Gesicht zum Vorschein. Wo ist nur diese zuvorkommende und zurückhaltende Frau geblieben, mit ihren sanften Gesichtszügen ...“<sup>288</sup> Oder Véronique, die für zivilisierten Umgang miteinander eintritt „wirft sich auf ihren Mann und schlägt auf ihn ein, voller zielloser, irrationaler Verzweiflung.“ Alain muss sie von ihm wegziehen. Ihr Mann meint dazu: „Sie marschiert für Frieden und Stabilität in der Welt.“<sup>289</sup>

Diese Beispiele zeigen auf, dass etwas unter der zur Schau gestellten Maske versteckt wird, das nicht dem Bild entspricht, das die Frauen nach außen zeigen wollen. Die eine will „sanft“, „zuvorkommend“ und „zurückhaltend“ erscheinen, Eigenschaften die, wie wir aus Michels Äußerung erfahren für eine Frau positiv besetzt sind und oft als „traditionelle Geschlechterkerne“ getarnt sind. Nicht nur die Männer, oder die männlichen Kinder reagieren mit Gewalt, wenn die Kommunikation versagt, auch Véronique schlägt auf ihren Mann ein, wenn er sie nicht verstehen will und wenn

---

<sup>288</sup> Reza, Yasmina: *Der Gott des Gemetzels*, Libelle Verlag, Lengwil 2006, S 72

<sup>289</sup> Reza, Yasmina: *Der Gott des Gemetzels*, Libelle Verlag, Lengwil 2006, S 62f

Annette sich nicht mehr zu helfen weiß, reagiert sie sich an den Blumen der Gastgeberin ab.

Ein Ansatz eines subversiven Vollzuges wäre in *Drei Mal Leben*, als Sonja sich sträubt, die „naturegegebene“ Mutterrolle zu erfüllen. Sie möchte sich lieber mit ihren Akten beschäftigen und sich für eine Sitzung vorbereiten. Es gibt bei Henri und Sonja fast eine Umkehrung der traditionellen Geschlechterrollen, die Frau beruflich engagierter, der Mann in häuslichen Belangen dafür engagierter, jedoch bleibt es trotzdem grundsätzlich bei den Varianten im Rahmen von durchaus noch „traditionellen“ Geschlechterbildern. Jedoch der Zwang wird deutlich, die Frau ist gezwungen, die „Spezialistin“ in häuslichen Fragen zu sein, ob sie will oder nicht, da der Mann das nicht übernehmen kann oder will.

## Ergebnisse und Epilog

Reza bevorzugt für die Stücke reduzierte, abstrakte Schauplätze. Kennzeichen der drei Stücke sind, dass es wenig Personal gibt und die Konflikte in erster Linie privater Natur sind und dahinterliegend durchaus auch größere Themen angesprochen werden, wie Objektivität in der Wissenschaft oder Werte der westlichen zivilisierten Welt. In allen drei Stücken zeigt Reza eine perspektivische Relativität auf, sie dekonstruiert eine objektive Wirklichkeit, indem sie verschiedene Sichtweisen gegenüberstellt, die alle ihre Berechtigung haben und die einander gegenseitig beleuchten, ohne dass einer einzelnen Sichtweise Recht gegeben werden könnte. In allen Stücken gibt es eine offene Perspektivenstruktur und die Enden bleiben offen. In den Stücken gibt es epische Kommunikationsstrukturen, die Darstellung wird in zwei der drei analysierten Stücken sichtbar gemacht. Es gibt keine Abstufung in Haupt- und Nebenfiguren in allen Stücken, die Figuren sind völlig gleichwertig. Die Spannung ist bei allen Stücken mehr auf den Verlauf, als auf das Ende gerichtet, schon durch die Titel gibt es Vorinformationen, die einiges vorwegnehmen und die Spannung auflösen und auf den Verlauf richten. Die Sprache ist gekennzeichnet durch schnelle Replikenwechsel, sprunghaftes von einem Thema zum anderen wechseln. Es werden die hinter den Worten stattfindenden Beziehungen deutlich, Kommunikation im Sinne von zufriedenstellender Verständigung ist nicht möglich. Der Humor der Stücke ist im ständigen Scheitern der Kommunikation

zu finden. In den Stücken steht eine gebildete Mittelschicht im Fokus, heterosexuelle Paarbeziehungen, Homosexualität wird ausgespart. In den Stücken gibt es wenig Handlung, wenn, dann spielt sich fast ausschließlich auf der zwischenmenschlichen Ebene ab. Die Themen werden von allen Seiten umkreist, es gibt Mehrfachthematizierungen zur Perspektivenkontrastierung. Merkmal der Stücke sind auch die ständig wechselnden Allianzen zwischen den Figuren, die unterschiedliche Konstellationen und Verbindungen schaffen. Die Stücke können dem Drama der offenen Form zugeordnet werden. Bei zwei Stücken herrscht eine offene Raum-Zeitstruktur, eine geschlossene Raum-Zeitstruktur gibt es nur bei „Der Gott des Gemetzels“. Die Stücke spielen in der Gegenwart.

### *Die Geschlechterbilder*

Als Veränderungen/Weiterentwicklungen zu den ersteren Theaterstücken zeigt sich, dass die Frauen eine den Männern gleichwertige Rolle bekommen haben, es gibt starke Frauenfiguren, die den Männern sogar teilweise überlegen sind.

Reza spielt mit den Geschlechterrollenbildern, variiert sie, bricht sie, zeigt die selben Muster beim anderen Geschlecht auf, thematisiert auch die Rolle der Frau bei der Aufrechterhaltung überholter Muster. Sie greift aktuelle Themen auf, z.B. Doppelbelastung durch die Karriere beider Elternteile, Schwierigkeiten mit traditionellen Rollenmuster-Resten und Schwierigkeiten mit einer Verantwortungsaufteilung. Sie stellt zwei Generationen gegenüber und vergleicht das Rollenverhalten. Im letzten Stück zeigt sie Männer und Frauen, die ihre Vorbilder für Geschlechterrollen schon reflektieren, jedoch weit davon entfernt sind, Lösungen gefunden zu haben. Sie stellt in ihren Stücken Ansätze unversöhnlich gegenüber, ohne einen davon zu bestätigen. Sie privilegiert weder einen männlichen, noch einen weiblichen Blickwinkel, diese kommentieren, parodieren oder konterkarieren einander gegenseitig. Es gibt keinen Helden oder keine Heldin, alle Figuren sind gleichermaßen wichtig und die Perspektiven relativieren einander gegenseitig.

In *Ein spanisches Stück* spielt Reza auch mit traditionellem/modernen Plot, indem sie einen traditionellen Liebesplot bei der älteren Generation der mit einem Heiratsantrag endet, der jüngeren Generation gegenüberstellt, deren Beziehungen schwierig und in Auflösung begriffen sind und für die es keine taugliche „Lösung“ gibt und in dem sie

die SchauspielerInnen aus den Rollen treten lässt und sich in Monologen ans Publikum wenden lässt und Theater/Leben reflektiert und in Vergleich setzt.

Die Figuren bei Reza zeichnet in sich sehr widersprüchliches Verhalten aus, sie haben oft unvereinbare Gegensätze in sich vereint, schlagen von einem Extrem ins andere. Es gibt kaum Zuordnungen zu nur einem der Geschlechter, somit wird „Geschlecht“ eigentlich unbedeutend, die Grenzen zwischen den Geschlechtern verschwimmen. Traditionell einem Geschlecht zugeordnete Eigenschaften werden als nicht haltbare Zuschreibungen entlarvt, indem sie auch beim anderen Geschlecht deutlich werden oder indem deutlich wird, dass sie von sozialen Konstrukten herrühren. Man hat auch den Eindruck, dass Reza mit traditionellen Rollenmustern spielt, was die Figurengestaltung betrifft. Doch die Figuren in ihren Stücken wechseln häufig die Seiten oder die Funktionen, sodass man sie keinen fixen Rollen oder Funktionen zuordnen kann.

Was die erzählerische Vermittlung anlangt, arbeitet sie auch nach dem Prinzip des multiperspektivischen Erzählens in zwei der Stücken. Einmal zeigt sie uns mehrere Versionen, ein andermal eine Gegenüberstellung Leben/Kunst/Theater.

Wenn man die drei Stücke mit Judith Butlers Text zur Performativität und Geschlechterkonstitution vergleicht, werden in Rezas Stücken immer wieder Zuordnungen zu den Geschlechtern entnaturalisiert und als soziale Konstrukte entlarvt, indem sie traditionelle Vorstellungen unterläuft und zeigt, dass eine Annäherung an ein Ideal von Weiblichkeit oder Männlichkeit nicht möglich ist. Sie thematisiert die Unterschiede zwischen Positionen die Frauen untereinander einnehmen, vergleicht sie und auch die verschiedenen Relationen von Männlichkeit. Reza sagt in einem Interview über die beiden Schwestern Aurelia und Nuria in *Ein spanisches Stück*: „Aber ich denke, dass beide Schwestern mir sehr nahe sind, beide.“<sup>290</sup> Sie selbst als Person findet sich auch in zwei sehr unterschiedlichen Frauenbildern wieder. Die Unterschiede zwischen den Geschlechtern werden als Klischees entlarvt oder historisiert und als Wechselwirkung von Geschlechterkonstruktionen gezeigt. Die kontrastierenden Perspektiven bringen die Relativität von Zuschreibungen zum Ausdruck. Es gibt ein gleichberechtigtes Neben-

---

<sup>290</sup> Reza, Yasmina: „Das Lachen als Maske des Abgründigen“ Gespräche mit Ulrike Schrimpf, Libelle Verlag 2004, S 65

einander heterogener Sichtweisen, eine Enthierarchisierung der Einzelperspektiven. Stabile Geschlechtsidentitäten werden infragegestellt, die traditionellen Grenzen zwischen den Geschlechtern verschwimmen und die Vorstellung von einer Geschlossenheit des Subjekts wird unterlaufen. Sie zeigt Konzepte weiblicher Identität, deren Grenzen offen und flexibel sind. Sie zeigt auch andere Arten der Wiederholung traditioneller Rollenmuster und parodiert sie so, und sie entlarvt Dinge die als Geschlechteridentität gelten als performative Leistung. Sie zeigt auf, dass Männer und auch Frauen ihren Körper an eine Idealform anpassen und dass nicht ihrem natürlichen Bedürfnis entspricht, sondern von außen gefordert wird. Indem Yasmina Reza Geschlechterrollen variiert, einander gegenüberstellt und gegenseitig konterkariert oder kommentiert zeigt sie auf, dass es keine festen Geschlechterkerne gibt, sondern dass Geschlecht ein variables soziales Konstrukt ist, das zwischen den Geschlechtern stetig in Verhandlung bleibt. „Essenz“ oder „Geschlechterkerne“ gibt es keine, das wird klar traditionelle Zuordnungen zu den Geschlechtern werden gebrochen und entlarvt.

„Geschlechteridentität wird so lange für natürlich gehalten, wie die performativen Akte, die eine Identität als männliche oder weibliche hervorbringen, nicht wahrgenommen werden, so lange, wie sie als Akte der Herstellung im Verborgenen bleiben.“<sup>291</sup> In Repräsentationssystemen begegnet man dann Begriffen wie Authentizität oder Essentialität. Durch Illusionierungstechniken in Film und Theater versucht man Authentizität zu vermitteln. Voraussetzung ist, dass die Konstruktion des Dargestellten verschleiert wird. Die Techniken gehen auf eine Idee von Natürlichkeit zurück und stellen diese her ohne es erkennbar zu machen. Reza legt mit ihren Stücken die Techniken der Repräsentation offen, sie bricht die ästhetischen Kohärenz auf.

Für den Schluss habe ich mir, auch angeregt durch mein Thema, die Aufgabe gestellt, meine Wahrnehmungsperspektive auf Rezas Texte offen zu legen und diese nicht hinter 'objektiver' Wissenschaftlichkeit verstecken zu wollen, da es auch für mich keinen Ort außerhalb gibt, von dem aus ich die Dinge betrachten könnte. Beim Lesen oder Sehen der Stücke von Reza überfällt mich ein ambivalentes Gefühl von angenehmer / unangenehmer Unbestimmtheit auf welcher Seite der verhandelten Themen ich mich

---

<sup>291</sup> Röttger, Kati „Zwischen Repräsentation und Performanz: Gender in Theater und Theaterwissenschaft, In: Hadumod Bußmann/Renate Hof (Hg.) „Genus. Geschlechterforschung / Gender Studies in den Kultur- und Sozialwissenschaften“ , Kröner Verlag, Stuttgart 2005, S 538

befinden könnte. Es gibt keine Seite auf die ich mich Stellen könnte, zumindest länger als vorläufig. Die Stellen sind Plätze die man einnimmt, um sie im nächsten Augenblick wieder zu verlassen. Es sind Stationen. Ob diese Stationen immer 'political correct' sind oder nicht zählt nicht, wichtig ist, dass man die Freiheit behält spielerisch zu variieren und verschiedene Positionen einzunehmen.

Reza schreibt in ihrem letzten Buch, dass ihre Figuren darum kämpfen „im Werden“ zu bleiben: „Im Werden zu bleiben ist die Obsession all derer, denen ich einen Namen und eine Stimme gegeben habe.“<sup>292</sup>

Als Ausblick für weitere Forschungsarbeiten bliebe offen, nachdem ich für meine Forschungsarbeit einen literaturwissenschaftlichen Ansatz gewählt habe, auch die szenische Umsetzung, die Inszenierungen der Texte, als Vergleich heranzuziehen.

---

<sup>292</sup> Reza, Yasmina: Frühmorgens abends oder nachts, Carl Hanser Verlag, München 2008, S 98

## Literaturliste:

### Primärtexte Reza, Yasmina:

Reza, Yasmina „Drei Mal Leben“, In: Spectaculum LXXIII 73, Suhrkamp Frankfurt/Main 2002, S 59-96

Reza, Yasmina: „Ein spanisches Stück“, Libelle Verlag, Lengwil am Bodensee 2004

Reza, Yasmina: Der Gott des Gemetzels, Libelle Verlag, Lengwil am Bodensee 2006

Palm, Reinhard „Die Optimisten sind tödlich. Yasmina Reza im Gespräch mit Reinhard Palm“, In: Spectaculum 62, Suhrkamp Frankfurt/Main 1996, S 271-275

Reza, Yasmina: „Das Lachen als Maske des Abgründigen“ Gespräche mit Ulrike Schrimpf, Libelle Verlag 2004

Reza, Yasmina: Im Schlitten Arthur Schopenhauers, Edition Akzente Hanser, München 2006

Reza, Yasmina: Gesammelte Stücke (Gespräche nach einer Beerdigung, Reise in den Winter, 'KUNST', Der Mann des Zufalls, Libelle Verlag, Lengwil am Bodensee

Reza, Yasmina: Eine Verzweiflung, Roman, Berliner Taschenbuch Verlag, 2003

Reza, Yasmina: Adam Haberberg, Roman, Berliner Taschenbuch Verlag, 2003

Reza, Yasmina: Hammerklavier, List Taschenbuch, Ullstein, München 2002

Reza, Yasmina: Frühmorgens abends oder nachts, Carl Hanser Verlag, München 2008

### Gender

Becker-Schmidt, Regina und Knapp, Gudrun-Axeli, „Feministische Theorien zur Einführung“, Junius Verlag, Hamburg 2000

Braun, Christina von und Stephan, Inge (Hg.). [Gender@Wissen](#): Ein Handbuch der Gender-Theorien. UTB, Stuttgart 2005

Braun, Christina von und Stephan, Inge (Hg.): Gender-Studien: Eine Einführung. Stuttgart/Weimar, J.B. Metzler 2000

Bublitz, Hannelore „Judith Butler zur Einführung“, Junius, Hamburg 2002

Butler, Judith „Das Unbehagen der Geschlechter“, Suhrkamp, Frankfurt/M. 1991

Butler, Judith „Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie“ In: Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften, Hrsg. Uwe Wirth, Suhrkamp, Frankfurt/M 2002

Butler, Judith „Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts“, Berlin Verlag, Berlin 1995

Butler, Judith „Haß spricht. Zur Politik des Performativen“, Berlin Verlag, Berlin 1998

Butler, Judith „Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung“, Suhrkamp, Frankfurt/M 2001

Butler, Judith „Antigones Verlangen“, Suhrkamp, Frankfurt/M 2001

Goodman, Lizbeth (Hg.): The Routledge Reader in Gender und Performance. Routledge, London/New York 1998

Graves Miller, Judith: Contemporary Women`s Voices in French Theatre; In: Keyssar, Helene (Hrsg): Feminist Theatre and Theory, New Casebooks, Macmillan Press LTD, London 1996, S 228-250

Hauskeller, Christine „Das paradoxe Subjekt: Widerstand und Unterwerfung bei Judith Butler und Michel Foucault“, Ed. diskord, Tübingen 2000

Hof, Renate „Die Grammatik der Geschlechter. Gender als Analysekategorie der Literaturwissenschaft“, Campus Verlag, Frankfurt/Main 1995

Kraft, Helga: Ein Haus aus Sprache. Dramatikerinnen und das andere Theater. Verlag J.B.Metzler, Stuttgart 1996

Nünning, Vera; Nünning Ansgar (Hrsg.) „Erzähltextanalyse und Gender Studies“, J.B. Metzler Verlag, Stuttgart 2004

Pewny, Katharina: „Ihre Welt bedeuten: Feminismus – Theater – Repräsentation“, Helmer Verlag, Königstein/Taunus 2002

Pewny Katharina, „Performative Gesten – Theaterwissenschaft und Gender Studies verschränken“, In: Bidwell-Steiner, Marlen/Wozonig, Karin S.(Hg.), „Die Kategorie Geschlecht im Streit der Disziplinen“, Gendered Subjects Band 1, StudienVerlag, Wien 2005

Rohr, Barbara: Die allmähliche Schärfung des weiblichen Blicks. Eine Bildungsgeschichte zwischen Faschismus und Frauenbewegung. Berlin 1992

Röttger, Kati „Zwischen Repräsentation und Performanz: Gender in Theater und Theaterwissenschaft, In: Hadumod Bußmann/Renate Hof (Hg.) „Genus. Geschlechterforschung / Gender Studies in den Kultur- und Sozialwissenschaften“, Kröner Verlag, Stuttgart 2005

Surel-Tupin, Monique: Theaterfrauen sind jenseits ausgetretener Wege zu finden. In: Uecker, Karin: Frauen im europäischen Theater heute, Europäische Verlagsanstalt, Hamburg 1998, S 60-65

Villa, Paula-Irene „Judith Butler“, Campus Einführungen, Hrsg. Thorsten Bonacker, Hans-Martin Lohmann, Campus Verlag, Frankfurt/New York 2003

Von Hoff, Dagmar „Performanz/Repräsentation“, In: [Gender@Wissen](#). Ein Handbuch der Gender Theorien, Christina von Braun, Inge Stephan (Hrsg.) Böhlau Verlag, Köln 2005

### Dramenanalyse

Abbotson, C.W. Susan: Thematic Guide to Modern Drama, Greenwood Press, London 2003

Andreotti, Mario „Traditionelles und modernes Drama: Eine Darstellung auf semiotisch-strukturaler Basis. Mit einer Einführung in die Textsemiotik“, Haupt, Stuttgart 1996

Asmuth, Bernhard „Einführung in die Dramenanalyse“, J.B. Metzler Verlag, Stuttgart 2004

Balme, Christopher „Einführung in die Theaterwissenschaft“, Erich Schmidt Verlag GmbH & Co, Berlin 1999

Freytag, Gustav: Die Technik des Dramas, Wiss. Buchges. Darmstadt 1965

Geiger, Heinz; Haarmann, Hermann „Aspekte des Dramas. Eine Einführung in die Theatergeschichte und Dramenanalyse“, Westdeutscher Verlag, Opladen 1996

Haas, Birgit „Plädoyer für ein dramatisches Drama“, Passagen Verlag, Wien 2007

Hübler, Axel: „Drama in der Vermittlung von Handlung, Sprache und Szene“, Verlag Bouvier, Bonn 1973

Klotz, Volker: Geschlossene und offene Form im Drama, Hanser, 4. Auflage, München 1969

Kotte, Andreas „Theaterwissenschaft“, Böhlau UTB, Köln 2005

Lämmert, Eberhard: Bauformen des Erzählens, Metzler, Stuttgart 1990

Lehmann, Hans-Thies, Postdramatisches Theater, Verlag der Autoren, Frankfurt/Main 2008

Pfister, Manfred „Das Drama“ 11. Auflage, Wilhelm Fink Verlag, München 2001

Platz-Waury „Drama und Theater. Eine Einführung“, Gunter Narr Verlag, Tübingen 1999

Pütz, Peter: Die Zeit im Drama: Zur Technik dramatischer Spannung, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1970

Szondi, Peter „Theorie des modernen Dramas 1880-1950“, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. Main 1965

Turner, Victor “Dramas, Field, and Metaphors”, Ithaca 1974

### Anderes

Engelmann, Peter „Jacques Derridas Randgänge der Philosophie“, in: Bernard, Jeff (Hrsg.), Semiotica Austriaca, Wien 1987

Herforth, Maria-Felicitas Herforth: Königs Erläuterungen und Materialien Band 460, Bange Verlag, Hollfeld 2007

Khalid Y. Khalafalla: Afrika, Aus Politik und Zeitgeschichte (APuZ 4/2005), <http://www.bpb.de/themen/LJN1YN.html>

Lévi-Strauss, Claude „Die elementaren Strukturen der Verwandtschaft“, Frankfurt a. M. 1984

Lyotard, Jean-Francois „Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?“ In: Hrsg. Peter Engelmann: Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart, Reclam, Stuttgart 1990

Oehlsen, Ulrike: Zur Literatur Yasmina Rezas. Die Perspektive des Alters im Werk einer jungen Autorin, Peter Lang Verlag, Frankfurt/Main 2006

C. Bernd Sucher: „Macht kein politisches Theater, sondern macht es politisch.“ Zur Rezeption französischer Dramatiker auf deutschen Bühnen. In: Floeck, Wilfried (Hrsg.): Zeitgenössisches Theater in Deutschland und Frankreich, Francke Verlag, Tübingen 1989, S 73-78

Wirth, Uwe (Hrsg.) „Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften“, Frankfurt/M 2002

## Abstract

### Yasmina Rezas Theatertexte unter Berücksichtigung der Gender-Perspektive von Judith Butler

Yasmina Rezas letzte drei Theaterstücke: *Drei Mal Leben*, *Ein spanisches Stück* und *Der Gott des Gemetzels*, werden zur Analyse herangezogen, um diese auf formale, strukturelle, sprachliche, inhaltliche Besonderheiten zu überprüfen, die charakteristischen szenischen und dramatischen Mittel herauszufiltern und die Stücke in der Dramengeschichte zu positionieren.

In einem zweiten Schritt werden die Geschlechterbilder in Rezas letzten Stücken herausgearbeitet: Wie greift Reza gesellschaftliche und geschlechtsspezifische Probleme auf und verarbeitet sie? Welche Vorstellungen von „Weiblichkeit“ und „Männlichkeit“ vermittelt Reza in ihren Theatertexten? Es interessieren nicht nur Handlung und Figurengestaltung, sondern auch die erzählerische Vermittlung von Gender.

Das wird in Vergleich zu Judith Butlers Theorien in dem Text *Performative Akte und Geschlechterkonstitution, Phänomenologie und feministische Theorie*<sup>293</sup> gesetzt, um herauszufinden welche Geschlechterbilder von einer populären Autorin, die von der Kritik immer wieder auch als Boulevardautorin bezeichnet wird, eigentlich transportiert werden.

Als theoretische Grundlagen dienen zuerst Texte, die eine Verknüpfung zwischen Gender Studies und Theaterwissenschaft anstreben. Dann werden Anleihen aus den Gender Studies in den Literaturwissenschaften und auch aus der Dramentheorie geholt. Ein Abriss von Judith Butlers theoretischem Werdegang und ihre Einbettung in die Gender Studies liefert den nötigen Hintergrund zum Verständnis ihrer Theorien.

---

<sup>293</sup> Butler, Judith „Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie“ In: Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften, Hrsg. Uwe Wirth, Suhrkamp, Frankfurt/M 2002

## **Veronika Krenn**

- Jahrgang 1972, Höhere Bundeslehranstalt f. wirtschaftliche Berufe, Abschluss: Matura  
1991-1993 Ausbildung Zeitgenössischer Tanz  
1993 – 2002 FGW Forschungsgesellschaft Projektassistenz  
1995 – 1998 Schauspielstudium Prayner Konservatorium und Gustav Mahler  
Konservatorium  
2000-2008 Studium Theater-, Film- und Medienwissenschaft und Publizistik- und  
Kommunikationswissenschaft  
Dramaturgie- und Produktion Tanzquartier Wien  
Kabinett ad Co: Pressearbeit, Sponsoring  
Reiseführer Velbinger Verlag, red. Assistenz  
2003-2004 ORF Abt. Dokumentation  
2005-2007 Theater der Jugend, Hospitantz, Regie-Assistenz  
2007 Produktionsassistenz Salzburger Festspiele  
2008 Theater der Jugend Regie-Assistenz  
3-Raum-Anatomietheater „Fleisch“ eigene Regie und Theaterfassung