

Inszenierungsanalyse: *Der Gott des Gemetzels* - die *Maske der Kultiviertheit* auf der doppel- ten Ebene der Performativität

Kulturelle Präsentationen sozialer Rollen der Figuren im
Rahmen der schauspielerischen Darstellung zum Erspielen
der Figuren



Niklas Lewanczik

HF Deutsche Sprache und Literatur
NF Medien- und Kommunikationswissenschaften

2. Semester
B.A.-Seminar Grundlagen der Medien: Theater
bei Jörg Schäfer

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	S.1
2. Performativität.....	S.2
2.1 Performative Momente der Sprache.....	S.2
2.2 Performative Momente des Körperlichen.....	S.3
2.3 Performativität im Bühnenkontext	S.5
3. Die „Maske der Kultiviertheit.....	S.6
3.1 Präsentation von sozialen Rollen der Figuren.....	S.6
3.1.1 Merkmale kultureller Performativität in der Gesellschaft.....	S.8
3.2 Die performative Übersetzung der Schauspieler.....	S.10
3.2.1 Die doppelte „Maske“ und die Wandlung der Charaktere.....	S.11
3.2.2 Relationen zum Bühnenkontext.....	S.12
4. Beispiel der Inszenierung: Alkohol und Rausch theatral inszeniert.....	S.13
5. Fazit.....	S.14
6. Literaturverzeichnis.....	S.16
7. Anhang.....	S.17

1. Einleitung

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit einer Analyse der Theaterinszenierung des Stückes *Der Gott des Gemetzels* von Yasmina Reza am Schauspielhaus in Hamburg. Das unter Karin Beiers Regie aufgeführte Drama gehört dort zum Repertoire. Die folgende Analyse bezieht sich auf Aufführungen der Spielzeit 2014/2015, am 22.5.2014 und am 27.6.2014. Im Rahmen dieser Inszenierungsanalyse werde ich eine sogenannte „Maske der Kultiviertheit“ daraufhin untersuchen, dass sie performativ auf unterschiedlichen Ebenen dargestellt wird. Zum einen wird die kulturelle Präsentation sozialer Rollen durch die Figuren des Stücks beleuchtet, zum anderen die grundlegende Aufführung der Figuren durch die Schauspieler selbst. Hierbei bleibt zu beachten, ob die Schauspieler selbst im Zuge des Performierens der Figuren nicht auch die Rolle des Schauspielers gewissermaßen aufführen. Es gilt, das Moment des Performativen allgemein sowie im Theaterkontext hervorzuheben. Weiterhin werde ich in einer beispielhaften Aufführungssituation bedeutungsunterscheidende performative Charakteristika von Figuren und Schauspielern versuchen zu identifizieren, sodass letztlich darauf eingegangen werden kann, inwieweit Wechselwirkungen der unterschiedlichen performativen Ebenen bestehen und wie sich deren etwaige ästhetische Wirkung manifestiert. Somit wird gegebenenfalls die zweifache Ebene der Performativität anhand der Analyse der Inszenierung herausgestellt und gegeneinander abgegrenzt.

In Yasmina Rezas *Gott des Gemetzels* treffen zwei Elternpaare ob einer handgreiflichen Auseinandersetzung ihrer Söhne aufeinander, wobei sich das vermeintlich kooperative Gebaren ersterer nach und nach als nur mehr vorgetäuschte Zivilisiertheit herauskristallisiert. In der Folge kommt es zu einer Diskussion über Moral und Werte einer Gesellschaft, die sich zusehends verschärft und zu einer Offenbarung des tatsächlichen Charakters jeder einzelnen der Figuren führt. Hinter der Maske des zivilisierten Menschen tritt in diesem Stück sein natürliches Gesicht zutage (Bouchetard 2011:24). Und diese ambigue Darstellung der Figuren, die von den Schauspielern nochmals performiert werden muss, gelingt Reza, deren Theater als eines „der Rede, nicht der Tat“ (Bouchetard 2011:15) gelten kann, durch eine Fokussierung auf den Dialog.

2. Performativität

Der Begriff der Performativität umfasst ein überaus weites Feld und kann – nach unterschiedlichem Verständnis verschiedener wissenschaftlicher Theorien – auf diverse Bereiche, nicht nur des literarischen oder theatralen Raums, sondern auch des alltäglichen Lebens angewendet werden. Da dem Terminus des Performativen, der per definitionem „(1) das wirksame Ausführen von Sprechakten, (2) das materiale Verkörpern/Verkörperung) von /Bedeutungen und (3) das inszenierende Aufführen von theatralen, rituellen und anderen /Handlungen“ (Fischer-Lichte 2005:234) mit einbezieht, in dieser Arbeit nicht genügend Raum geboten werden kann, um ihn ausführlich zu erörtern, wird im Folgenden auf dessen zentrale Momente eingegangen, die für die Analyse der Inszenierung von Bedeutung sind. Es ist allerdings diese verkürzte Betrachtung performativer Grundelemente keine Schablone, die zur Anwendung gebracht wird, allein um Phänomene der Aufführungen des Stücks zu kategorisieren, sondern vielmehr eine Unterstützung zum Verständnis eben dieser. Denn: „Das Performative ist eine theoretische Blickhilfe, ein Betrachtungswinkel, von dem aus kulturelle Phänomene angesehen werden (können)“ (Volbers 2014:4). Demnach sollen die Erläuterungen des zweiten Kapitels dazu dienen, die eingangs erwähnten zwei Ebenen der Performativität differenziert einzuordnen.

2.1 Performative Momente der Sprache

Dass allein durch Sprache Handlungen vollzogen werden können, war eine Entdeckung John L. Austins, der den Begriff der Performativität erst in die Wissenschaft einführte. Dabei sind seiner Ansicht nach Performativa, also Sprechakte, die eine Handlung tatsächlich vollziehen (von engl. to perform), wirklichkeitsverändernd (vgl. FischerLichte 2005:235). So können wir in der Inszenierung einerseits explizit performative Sprechakte beobachten, andererseits sehr häufig auch implizite. Beispielhaft ließe sich das Danken für ersteres anführen, das die Figuren Anette und Alain zu Beginn des Stücks vollführen, indem sie die konventionelle Dankformel verwenden. Für implizite performative Sprechakte ließen sich hingegen Beleidigungen anführen. Sie treten zutage, sofern der Sprecher eine in der Gesellschaft als Beleidigung zu verstehende Vokabel an eine Person richtet, wie Anette es zu einem späteren Zeitpunkt der Inszenierung tut, den Sohn der Houillés als „Schwuchtel“ bezeichnend. Nun sind diese Beispiele vereinfacht dargestellt, denn Sprechhandlungen müssen in sich

ebenso differenziert betrachtet werden wie verschiedene Momente des Performativen untereinander. Vor allem, wenn sie sich auf der Bühne abspielen (dazu mehr in 2.3). Diese Gegebenheit, genauer die Fiktion des Dramas, stellt nach Searle, dem Schüler Austins, ein Vortäuschen dar, das Glauben machen soll – in Abgrenzung zur Lüge (Loxley 2007:65f.). Es gibt viele Einschränkungen, die die Sprechakte nach Austin erfahren, denn zum einen muss die Konvention im Umfeld der Sprechhandelnden eindeutig geklärt sein, zum anderen müssen alle Akteure je nach Sprechakt entweder berechtigt sein, die Handlung auszuführen, oder aber durch ihre klare Intention die Wirklichkeitsveränderung des performativen Akts erbringen (vgl. Volbers 2014:24). Das Misslingen von Sprechakten kann also beispielsweise dann erfolgen, wenn der sich bedankende Alain seine Dankesworte ironisch äußert. Hierzu ist die Anmerkung vonnöten, dass Austin „den Szenenwechsel vom ernstesten pragmatischen Kontext zum unernsten Inszenierungskontext als Übergang von gelingenden zu nichtigen Sprechakten“ (FischerLichte 2005:236) auffasst. Ob eine Sprechhandlung in einer Aufführungssituation als misslungen gelten kann, ist dann zweifelhaft, wenn man Jaques Derridas Ansicht einbezieht, „dass von einem *gelingendem* Sprechakt überhaupt nur dann die Rede sein kann, wenn die verwendete Sprachform als wiederholbares Zitat zur Verfügung steht – als ein Zitat, das in den unterschiedlichsten Kontexten Verwendung findet; in den ‚unernsten‘ eingeschlossen“ (Volbers 2014:26). Es ist demnach schwierig zu ermitteln, ob und in welchem Maße Sprechakte nach Austin wegen ihres Inszenierungskontexts bloß als Abkömmling eines realen performativen Sprechaktes betrachtet werden können (Loxley 2007:74). Vielmehr kann eine klare Einordnung der sprachlichen performativen Momente hinsichtlich ihres Bedeutungsumfangs je nach Kontext ohne einen tiefeschürfenden Exkurs in den Diskurs nicht vorgenommen werden. Das Ausmaß ihrer Wirkung lässt sich allerdings nur im Zusammenspiel mit dem Sprecher und seinem Körper – sofern vorhanden – analysieren.

2.2 Performative Momente des Körperlichen

Der Begriff der Performativität leitet sich vom englischen *to perform* ab und kann somit „sowohl einen (erfolgreichen) *Vollzug* als auch eine theatrale *Aufführung* bezeichnen“ (Volbers 2014:29). Im Zuge dieser Mehrfachbedeutung lässt sich das Performative gleichzeitig begreifen als durch Sprache hervorgerufene Wirklichkeitsveränderung und ebenso als Zusammenfall von sprach und körperbezogenen Elementen, die eine

symbiotische Performativität hervorbringen. Letzteres beinhaltet nun mehr oder minder ersteres, insofern als ein performativer sprachlicher Akt durchaus in Kombination mit Mimik und Gestik des Sprechers, auch seiner Intonation, eindeutiger ist. Beispielhaft sind alltägliche Formeln, deren Illokution meist eben nur in der Kopräsenz dieser Merkmale unmissverständlich klar wird.

So etwa beim Dank: Jemandem seinen Dank zu äußern bedeutet, wie auch etwa eine Entschuldigung, einen durchaus komplizierten Einsatz subtiler körperlicher und stimmlicher Signale. Wenn also auf die Bedeutung der Form beharrt wird, sollten auch nichtverbale Formen einbezogen werden (Volbers 2014:36).

Das erscheint dann besonders bedeutsam, wenn man performative Momente einer theatralen Inszenierung analysiert, und erst recht, wenn diese auf einem Stück von Yasmina Reza basiert, bei der der Körper eine so wichtige Rolle spielt, dass er regelrecht zu „sprechen“, ja gar Kontrolle über die Figuren zu erlangen scheint und dem adressierten Publikum so Auskunft auf nonverbaler Ebene gibt (Bouchetard 2011:65). Ist damit nicht Anette Reilles Dankesbekundung ihren Gastgebern gegenüber in einem anderen Licht zu sehen als wenn man lediglich das sprachliche Moment, das hervorgebrachte „Danke“, einbezöge? Schließlich äußert sie ebendies mit einem süffisanten, fast arroganten Unterton, der, gepaart mit dem offensichtlich angestregten Lächeln der Figur, dem Zuschauer den Eindruck vermittelt, dass Anette weniger ihre tatsächliche Dankbarkeit ausdrückt als vielmehr die sozial geforderte Rolle der Dankbaren mimt. Anhand der Verdeutlichung wird klar, dass sowohl verbale als auch nonverbale Momente für Performativa von Bedeutung sind. Ist kontextunabhängig dieses Zusammenspiel von gewisser Signifikanz, etwa wenn wir mit einer flehentlichen Geste einer Bitte Ernsthaftigkeit und Nachdruck verleihen, so hat die Körperlichkeit im theatralen Inszenierungskontext eine differente Bedeutung, da auf der Bühne Schauspieler Rollen performieren, wobei Figur und Schauspieler nicht Substitut füreinander, sondern eher kopräsent sind.

Die Körperlichkeit wird in der Aufführung dadurch geschaffen, daß die Darsteller ihre konkreten, individuellen Körper auf eine ganz besondere Weise präsentieren. Dabei wird häufig die Beziehung des Darstellers zur Rolle neu definiert [...], so daß der Körper des Darstellers nicht mehr zuallererst als Zeichen für die *dramatis personae* der Rolle begriffen und präsentiert wird, sondern als phänomenaler Leib in seinem besonderen SoSein (FischerLichte 2003:20).

So ist man sich in der Inszenierung einer Körperlichkeit des Schauspielers bewusst, die allerdings im Rahmen des Spiels teilweise auf seine Rolle projiziert werden muss.

Analog dazu ist ebenso ein Bewusstsein für die Sprache des Darstellers beziehungsweise der Rolle den Wahrnehmenden inhärent. Die Vereinigung der beschriebenen performativen Felder hat auf der Bühne einen veränderten Geltungsanspruch, der für die Analyse der Inszenierung unabdingbar ist.

2.3 Performativität im Bühnenkontext

Mehr als irgendwoanders ist in diesem Kontext die Bedeutungsauslegung des Performativen als Aufführung präsent, da simultan Schauspiel und Rezeption einen andersartigen theatralen Raum schaffen, der die Performativität von einer sinnlich einwertigen auf eine gar synästhetische Ebene transportiert.

Während „Performanz“ und „Performativität“ ursprünglich als ein Attribut sprachlichkommunikativer Handlungen galten, verlagert sich nun der Schwerpunkt vom *Kommunizieren* auf das *Wahrnehmen*. [...] Dieses Wahrnehmen ereignet sich im Spannungsfeld zwischen Akteuren und Zuschauern, so dass das, was ein Akteur tut, nicht einfach ein „Machen“, sondern ein „Wahrnehmarmachen“ ist (Krämer 2009:141).

Dabei ist genanntes „Wahrnehmarmachen“ darauf zurückzuführen, dass die Präsentation der Rollen durch die Schauspieler, doch auch deren eigenes, zwar untrennbar mit der Rolle verknüpftes, aber gleichzeitig in gewissem Grade eigenständiges Auftreten, zweifelsfrei dem Zweck der Publikumsvorstellung dienen. Das Publikum wird hierdurch veranlasst, das „Was“ auch durch das „Wie“ (Krämer 2009:141) des Vollzugs einer performativen Handlung auf der Bühne nachzuvollziehen. Verdeutlicht wird in der Inszenierung mit dem häufigen Durchbrechen der „Vierten Wand“, wie sehr sich die Schauspieler des theatralen Kontexts bewusst sind. Zusätzlich wird diese Hinwendung von einer Art Reihung der Darsteller auf der Bühne begleitet, die es dem Publikum ermöglicht, jeden von ihnen zumeist frontal zu betrachten, was der Aufführungssituation, nicht aber der aufgeführten Situation gerecht wird. An diesem Punkt werden wir allerdings auch der Tatsache gewahr, dass es auf der bis hierhin grob dargelegten Grundlage der performativen Momente eine Unterscheidung im Performieren auf der Bühne gibt. Die nicht vorhandene Kongruenz von Schauspieler und Figur in den Blick nehmend, kann eine Dualität in der Performativität nicht von der Hand gewiesen werden, die zum einen das Performieren der Rollen durch die Schauspieler, zum anderen das in diesem wenig klar umrissenen Zustand der Figur erfahrene Performieren umfasst. Das Aufführen lässt sich also zweifach betrachten. Sobald das Ensemble der Inszenierung die Figuren

performiert, erlebt der Betrachter gleichzeitig deren – also der Figuren – Performieren ihrer sozialen Rollen im Kontext der Gesellschaft, in der sie sich in der Inszenierungssituation befinden. Wenngleich differenziert zu betrachten, bilden diese zwei Stränge der Performativität eine dennoch homogene Aufführung. Das zentrale Moment der Analyse, die „Maske der Kultiviertheit“, wird auf diesen zwei Stufen in verschiedenem Maße aufgeführt.

3. Die „Maske der Kultiviertheit“

Wenn das Quartett der Figuren eingangs einvernehmlich im Sinne der „Kunst der Zivilisation“, wie Véronique verkündet, versucht, die Auseinandersetzung ihrer Söhne beizulegen, Alain einige Zeit später aber nur noch an eines glaubt, und zwar den „Gott des Gemetzels“, dann steht die Integrität der Kultiviertheit der Paare im Zweifel. Beginnend mit gegenseitigem Dank, dass man die Affäre reibungslos aus der Welt zu schaffen versucht, setzt man sich in seiner jeweiligen sozialen Rolle einem Aufeinandertreffen aus, das den Sprengstoff persönlicher Meinungsverschiedenheiten unter dem Vortäuschen in Schach hält, man sei kultiviert und zivilisiert. Und dies ist die „Maske“: „Genau wie ‚zivilisiert‘ bezieht sich ‚kultiviert‘ in erster Linie auf die Form des Verhaltens oder Gebarens von Menschen. Es bezeichnet eine gesellschaftliche Qualität von Menschen, ihrer Wohnung, ihrer Umgangsformen, ihrer Kleidung [...]“ (Elias 1976:3).

3.1 Präsentation von sozialen Rollen der Figuren

„Le masque de l'homme civilisé“ (Bouchetard 2009:24), die durch die Figuren der Houillés und der Reilles performiert wird, ist ein Gebilde aus konventionalisierten Handlungen dieser, um einem sozialen Muster zu entsprechen, das als ein gemeingültiges anerkannt werden könnte. Dabei sind performative Sprechakte – nicht losgelöst von der körperlichen Komponente und dem Bühnenkontext – Grundelemente der rahmenbildenden Interaktion der Figuren, denn:

„Einfache“ Sprechakte wie *Bitten, Befehlen, Versprechen, Aussagen, Fragen, Antworten, Bejahen, Verneinen, Beschimpfen* oder *Drohen* und dergleichen mehr stellen [...] nicht nur sprachliche Auswahlmodi der Rede dar, sondern bilden im Rahmen eines bestimmten konventionellen Verfahrens die kulturellen Parameter jener sprechhandelnden Möglichkeiten, mittels deren wir uns als soziale Subjekte setzen und bestätigen lassen (L.Waniek 2009:167).

Sind nicht alle der zitierten Sprechakte auch performative, so zeigen sie doch an, wie

ein soziales Gefüge allgemein, aber auch zwischen den Figuren der Inszenierung, performiert werden kann. Beispielsweise sind Fragen essentiell für Interessensbekundungen, aber semiseriös. Das zeigt sich exemplarisch, als Véronique beginnt, nach den Berufen ihrer Gäste zu fragen. Hier wird deutlich, dass die Antworten einerseits relevant für die Figuren sind, um sich auf dem Terrain der sozialen Stellung platzieren zu können, andererseits aber kein ernsthaftes Interesse befriedigen. Tatsächlich spielen aber gerade die Berufe eine besondere Rolle für das jeweilige Performieren der sozialen Rolle. So ist allein die in beinahe abfälligem Ton geäußerte Nachfrage Michels „Sie sind?“, an Alain gerichtet, symptomatisch für das Verständnis der Figuren vom sozialen Bild ihrer selbst. Es impliziert subtil, dass der Beruf die Selbstidentifikation miteinschließt. Und wirklich, im Fall Alains, der Anwalt ist, lässt sich kaum unterscheiden, wo seine Rolle im Kontext der Gesellschaft, in der er sich befindet, anfängt und sein alltägliches Dasein aufhört. Sein unsensibles, teils rüdes Verhalten, wenn er wieder und wieder Telefonate annimmt, mit vollem Mund spricht und dergleichen, ist bereits ein Ausblick auf den Verlust der Beherrschung, den die Figuren erfahren werden (Bouchetard 2011:24). Der Männer Desinteresse am Vortauschen eines in kultureller Hinsicht vollends integeren Ichs, von Alain bereits durch erwähntes Verhalten angedeutet, wird auch deutlich, als Michel auf Véroniques mit Inbrunst vorgetragene Aussage, sie glaube an die „zivilisierende Kraft von Kultur“, fragt ob der Clafoutis ein Kuchen oder eine Torte sei. Nach dem Literaturwissenschaftler H.P. Grice wäre seine nicht themenbezogene Erwiderung ein Verstoß gegen die Maxime der Relevanz und könnte demnach eine konversationelle Implikatur beinhalten. Nämlich, dass das diskutierte Thema für ihn eine Farce bedeutet. Und dass diese vorgetäuschte Kultiviertheit ihr Ende findet, ist letztlich für alle beteiligten Figuren wie eine Erleichterung. Erst als Michel bekennt, dass er cholerisch ist, scheint er authentischer denn je. Für Anette geht mit ihrem Übergeben, das gleichzeitig zu Véroniques erstem Kontrollverlust führt, auch das Abhandenkommen ihrer ironischhinnehmenden Diplomatie einher – sie bekennt sich zu sich selbst und thematisiert sogar das respektlose Verhalten ihres Mannes, dessen ganzes Leben regelrecht mit seinem Mobiltelefon verknüpft zu sein scheint. Ihre Phallusgestik bezogen auf letzteres, die eine Verbindung herstellt zu ihrer Aussage, ohne sein „Zubehör“ sei ein Mann nichts, deutet auf den Abbau sozialer Hemmungen hin, den man mit dem Fall der „Maske der Kultiviertheit“ gleichsetzen kann. Diese Hemmungen

scheinen überhaupt nicht mehr zu existieren, als Alain, der zuvor Véronique lautstark versicherte, er halte es für am besten, seinen Trieben freien Lauf zu lassen, am Boden liegend von Anette quasi lüstern umarmt wird. Und Véronique verliert darüber die Fassung, dass scheinbar keiner der Anwesenden ein größeres moralisches Interesse an den Tag zu legen scheint. Schon gar nicht Michel, über den sie sich zu der Aussage hinreißen lässt, dass er sich für „nichts, aber auch gar nichts“ interessiere. All das ist nicht zu vereinbaren mit einer gewissen „gesellschaftlichen Qualität“ der Menschen. Es sind die Umgangsformen, performiert in Kombination performativer Momente, die eine Entwicklung durchmachen – sodass sie letztlich als solche kaum mehr zu bezeichnen sind. Das bereits erwähnte Danken beispielsweise kann aufgrund der Umstände seines Vollzugs vielleicht nicht als ernsthaft eingestuft werden, aber es war eine Geste des guten Willens der Figuren, eine kultivierte Atmosphäre zu schaffen. Als durchaus ernsthaft können aber die Beleidigungen, implizite performative Sprechakte, gelten. Wird der Sohn der Houillés als „Petze“ beschimpft, erkennt der Zuschauer keine Ironie. Diese Rollen, die die Figuren aufführen, halten dem Druck ihres tatsächlichen Ichs nicht stand, das Performieren gerät an seine Grenzen. Und diese Rücken für die Houillés wie die Reilles in den Vordergrund. Mit Michel: „Das wahre Gesicht“ zeigt sich – und der Gott des Gemetzels löst die Kultiviertheit ab.

3.1.1 Merkmale kultureller Performativität in der Gesellschaft

Anzuführen in Hinsicht auf gesellschaftliches Verhalten ist zunächst der der privaten Sphäre gegenüber geänderte Habitus eines Menschen. Um das gemeinhin als erstrebenswert bezeichnete Prädikat „kultiviert“ zu erhalten, muss das Individuum soziale Regeln befolgen. Diese Regeln können nur dann eingehalten werden, wenn die ausgeführten Handlungen, also auch performative Akte, allgemein als solche identifiziert werden. Voraussetzende Bedingung nach Pierre Bourdieu

für das Funktionieren performativer Akte ist, die sozial instituierte *Produktion von Dispositionen* in den Akteuren, und zwar Dispositionen, die performative Akte, samt der in ihnen per Delegation symbolisch in Anspruch genommenen Autorität, als solche anzuerkennen (Volbers 2014:54).

Diese Anerkennung in gesellschaftlichen Kreisen erweist sich als unabdingbar, könnte sonst der Vollzug eines performativen Aktes schwerlich nachvollzogen werden, wenn zum Beispiel die Autorität des Handelnden nicht gewährleistet ist. Diese Fähigkeit des Menschen zur Anerkennung hält Bourdieu für eine Art „Habitus“, der im Körper als

eine Mischung aus „Urteils, Bewertungs und Wahrnehmungsschemata“ konstituiert ist (Volbers 2014:54). Derlei eher unterbewusste Schemata bilden sich beim Menschen von früh an. Dazu gehören für Kinder die Erfahrungen, dass Elternteile zuweilen performative Sprechakte in Form von Befehlen äußern, die in Kombination mit eventuell ehrfurchtgebietenden körperlichen Momenten als autorisierte Handlungen zu erkennen sind. Im Zuge solcher Lernprozesse werden auch die einfachen Akte des Dankens und Bittens vermittelt, die bereits sozialen Charakter aufweisen und auch als erste gesellschaftsrelevante Handlungsweisen aufgefasst werden können. Bourdieu betont, durch die Habitualisierung

werden die Teilnehmer spontan und mit geradezu körperlicher Gewissheit in den Stand gesetzt, soziale Formen als solche zu erkennen und zu reproduzieren. Der erworbene praktische Sinn ermöglicht ein Handeln und Wahrnehmen, das den sozial erwarteten Normen entspricht und diese im eigenen Verhalten antizipiert (Volbers 2014:54).

Doch kann man die Ansicht vertreten, dass für das Einnehmen einer sozialen Rolle, besonders in Gesellschaft, ein gewisses Maß an Rollenspiel vonnöten ist, wie Goffman es annimmt (Loxley 2007:151). Er geht davon aus, dass selbst der Besuch eines Restaurants einen angepassten Verhaltenskodex erfordert, der in einem privateren Kontext different wäre (ebd.:151). Obgleich die Frage, inwieweit der Mensch seine sozialen Rollen spielt oder ob diese nicht vielmehr Teil seiner gesamten Identität sind, Streitbar erscheint, lässt sich zumindest die Parallele zwischen Essen in Gesellschaft und angemessen angewandtem Sprachgebrauch ziehen. Denn:

Selbst die Ausdrücke, deren man sich zur Motivierung dessen bedient, was „gutes Benehmen“ beim Essen ist, sind sehr oft genau die gleichen, die zur Motivierung dessen dienen, was „gutes Sprechen“ ist. [...] Zunächst ist die ‹Délicatesse›, diese Sensibilität und das besonders entwickelte Gefühl für 'Peinliches', unterscheidendes Merkmal [...] (Elias 1976: 153f.).

Die Wortwahl eines sozial Interagierenden ist demnach ebenso Indikator für seine gegebene gesellschaftliche Integrität wie auch sein Essverhalten. Die Reproduktion der gelernten sozialen Formen und Normen sowie das Anerkennen von Handlungen anderer stellt also ein soziales Gefüge dar, das als kultiviert gelten kann.

Im Stück erkennen wir kulturelle Performativität der Figuren zunächst in Form von Akzeptanz der Autoritäten und ihrer Sprechhandlungen (genauer 3.1). Doch diese Form der Performativität erweist sich als unbeständig, bereits als sich Alain mit seinem unmanierlichen Essverhalten und seinen nicht angemessenen ständigen Telefonaten des Prädikats des zivilisierten Gastes entledigt. In vielen körperlich betonten Akten werden

die Zuschauer in der Folge wenig gesellschaftsfähiger Handlungen gewahrt. So auch das Erbrechen Anettes, für das Véronique nur die Frage „Ein normaler Mensch würde doch ins Bad gehen?“ übrig hat. Dennoch sind es auch Wandel im Sprechen der Figuren, die das kulturelle Miteinander ad absurdum führen. Würden Autoritäten eingangs aus soziohabituellen Gründen akzeptiert, stehen diese im weiteren Verlauf als nicht anerkannt da. Véronique verurteilt die Reilles für ihr ungebührliches Verhalten doch nach Ansicht derer besitzt sie nicht das Recht. Da das Stück sich weniger über Dekoration, sondern vielmehr über Geschehnisse identifiziert (vgl. Bouchetard 2011:116), und allen voran sprachliche Handlungen, sind eben solche performativen Momente der Sprache besonders gewichtig für dessen Wirkung.

3.2 Die performative Übersetzung der Schauspieler

Erspielt ein Schauspieler eine Rolle, so kann der körperlichen Präsenz auf der Bühne zum einen der Name des Schauspielers verliehen werden, beispielsweise Michael Wittenborn, aber gleichzeitig ist es ebenso richtig ihr den Namen der Figur zuzuschreiben, in diesem Fall Michel Houillé. An diesem Punkt wird deutlich, so meint Richard Schechner, dass der Schauspieler ein Verhalten an den Tag legt, „als ob“ er jemand anders wäre, zugleich aber einen „Anspruch auf diesen Anderen erhebt“ (Loxley 2007:158). Um an obigem Beispiel zu erläutern, obgleich es für alle Darsteller des Stücks gleichsam gilt, ist anzumerken, dass Michael Wittenborn Michel Houillé *seine* Stimme leiht und auch *seine* Gestik wie Mimik. Ersichtlich ist dies besonders in jener Szene, in der Michel, einsetzend mit „wenn Sie erlauben“, Anette darum bittet, seiner Sichtweise auf das diskutierte Thema Anerkennung zu schenken. Die Wortwahl des Dialogparts Michels geht auf den von Yasmina Reza implizierten Sprachduktus der Figur zurück. Die Stimmfarbe und -lage, aber auch die in diesem Fall überaus theatrale Gestik, das hektische, beinahe pantomimische Bewegen der Arme, sind jedoch Momente des Schauspiels Michael Wittenborns, die zwar zum Performieren der Figur des Michel Houillé beitragen (und auch dazu bestimmt sind), aber eben auch den Schauspieler Wittenborn charakterisieren, dessen Präsenz als solcher im Kontext der Inszenierung nicht auszublenden ist. Dass das Publikum Wittenborn als Schauspieler (an)erkennt, ist dem Bühnenkontext geschuldet. Doch nimmt der Schauspieler Wittenborn erst mit dem Performieren der Figur Michel Houillés eine Rolle ein, die als Aufführung verstanden wird. Die Benennung der Figur im Kontext des Dramentextes

und der Inszenierungsrahmung ermöglicht dem Publikum eine Übertragung von Michael Wittenborn zu Michel Houillé. Sofern die Dualität, die der körperlichen Präsenz Wittenborns eigen ist, von allen Personen anerkannt ist, kann der Darsteller folgend auf das gelungene Aufführen seiner Figur als diese eine soziale Rolle im Kontext des Dramas performieren.

3.2.1 Die doppelte „Maske“ und die Wandlung der Charaktere

Das in 3.2 erwähnte Erspielen einer Figur geht für alle Darsteller des Stücks mit einer ersten „Verschleierung“ einher. Als halbdurchlässig kann dieser „Schleier“ insofern gelten, als dass er zugleich die bühnen beziehungsweise aufführungsrelevanten schauspielerischen Momente des Darstellers klar als dessen erkennen lässt. Auf seiner Oberfläche spiegelt sich nun die Figur, die der Darsteller performiert, in einem Zusammenspiel von genannter Schauspielkunst und dramatisch vorgegebenen Charakteristika. Es bedarf auch performativer Akte, des Körperlichen wie der Sprache, um die Figur auf der Bühne als souverän aufzuführen. So ist es nicht Maria Schraders, sondern Véronique Houillés Wunsch, wenn sie und ihr Mann „hoffen, dass alles gut wird“. In *Der Gott des Gemetzels* kommt nun auf der zweiten Ebene der Performativität eine „Maskierung“ der Figuren hinzu (3.1). Die also bereits performierten Figuren präsentieren ihre sozialen Rollen, die ein verzerrtes Bild ihrer Selbst abgeben – wie es durch das erste Aufführen der Schauspieler (3.2) für diese in ähnlichem Maße gilt. Véroniques zum Ausdruck gebrachte Hoffnung folgt einem eher repräsentativen Sprechakt, ist daher nicht performativ, obwohl die primäre Illokution eine Aufforderung beschreibt. Die Reilles sollen ihren Sohn maßregeln. Dass ein direkter performativer Sprechakt, eine Aufforderung oder gar ein Befehl, zu jenem Zeitpunkt der Handlung nicht angemessen ist, liegt an den gesellschaftlichen Konventionen: Die Autorität für einen derartigen performativen Sprechakt würde von den Reilles nicht anerkannt. Erst im weiteren Verlauf des Stücks passen sich primäre Illokution und performativer Sprechakt auch in Form und Aussage einander an. Und zwar sobald die Figuren die Wandlung durchmachen, die sie das Performieren ihrer vorgetäuschten sozialen Rollen in den Hintergrund geraten sieht. Dies verdeutlicht besonders Michel, der zu Beginn des Stücks den guten Gastgeber mimt, obgleich es schon früh Anzeichen gibt, dass er weit weniger sensible Charakterzüge aufweist. So, als er auf die „Urnen mit Meerblick“ verweist. Besonders klar wird dem Publikum die Diskrepanz zwischen seiner

performierten Rolle und seinem tatsächlichen Naturell, als er, von Alain provoziert, auf die Drucksysteme bei Toilettenspülungen eingeht. Die Mimik ist wild, die Stimme laut und druckvoll, die Gestik aggressiv, während Michel verkündet, dass man unterscheiden kann, denn es gebe entweder „Zug oder Druck“. Hier kann die Gestik, auch eine Vergegenwärtigung des Schauspiels Wittenborns, als Assoziation zum latenten Aggressionswunsch Michels gedeutet werden. Seinen aufbrausenden Charakter offenbart er wenig später zumindest soweit, dass er erklärt „ein Choleriker reinsten Wassers“ zu sein. Die „Maske“ wird abgestreift. Schließlich werden im Stück durch zwei performative Stränge auch zwei Maskierungen hervorgerufen, die der Schauspieler und die der Figuren, um ihre jeweilige Gestalt in eine Rolle kleiden zu können. Befreit von diesen beiden Maskierungen, die die Aufführung insgesamt konstituieren, bleiben die Schauspieler. Ihnen wird unter diesen Umständen weniger wie bei Goffman (vgl. Loxley 2007:151) ein Rollenspiel als viel eher ein, vereinfacht dargestellt, Dasein als „Medium“ zugeschrieben. Doch dabei kommt

den Körpern, Bewegungen, Gesten, Reden, Lauten der Akteure [...] nicht als solchen Bedeutung zu. Sie sind nicht als Zeichen zu begreifen, denen eine vorab festgelegte und in diesem Sinne kodierte Bedeutung beizulegen wäre, sondern vielmehr als Zeichen, denen immer nur im Kontext der performativen Prozesse, in denen sie Verwendung finden, Bedeutung zugewiesen werden kann (FischerLichte 2003:16).

Der Schauspieler und seine Schauspielkunst sind somit Basis der Performativität, die allerdings nur aktiv im konkreten Bühnen beziehungsweise Inszenierungskontext realisiert werden kann.

3.2.2 Relationen zum Bühnenkontext

Es gibt ,wie bei jedem Dramentext, auch bei *Der Gott des Gemetzels* eine differente Rezeption, wenn man Text und Bühnenfassung vergleicht. Im Zuge dessen scheint es legitim, Momente der Aufführung aus dem Blickwinkel des Performativen zu betrachten. „[...] die Theaterwissenschaft [[griff] Anmerkung d. Verf.] den Performativitätsbegriff auf, um mit seiner Hilfe einen neuen analytischen Zugriff auf das Spannungsverhältnis des (dramatischen) Textes zur konkreten Aufführung zu gewinnen“ (Volbers 2014:29). Mit Hilfe dieser Betrachtungsweise lässt sich das Moment der Wahrnehmung einer Aufführung (2.3) gut nachvollziehen. Der Regie und dem darstellenden Ensemble ist es vorbehalten, eine Szene vor Publikum derart aufzuführen, dass dieses jeden Aspekt etwaiger performativer Akte darin als Fragment

einer ganzheitlichen Handlung im Bühnenkontext nachvollziehen kann. Zu nennen ist zum Beispiel der Diskurs über Vorbildfiguren, bei dem Alains und Michels theatrale Duellgestik hinsichtlich der Nennung John Waynes das konventionelle Genreverständnis von Western des Publikums mit einbezieht. Kopräsenz von sprachlicher und körperlicher Performativität ist vorhanden. Die auch hier deutliche Hinwendung zum Publikum wiederholt sich in mehreren Szenen; dabei werden die Schauspieler der Figuren und deren sozialen Rollen entrückt. Die doppelte Ebene des Performativen zeichnet sich gerade im bewussten Aufführen auf der Bühne ab.

4. Beispiel der Inszenierung: Alkohol und Rausch theatral inszeniert

Wenngleich die „Maske der Kultiviertheit“ in einem relativ kurzen Zeitraum in der Gesellschaft des Stücks zu Fall kommt, und dies auch den unterdrückten Empfindungen, die sich nach und nach Bahn brechen, zuzuschreiben ist, so gibt es zusätzlich einen Beschleuniger. Den Alkohol. Der Konsum aller Beteiligten führt zu verändertem Sprachduktus und unverständlicherer Aussprache, als Véronique, sonst beherrscht, Anette anbrüllt „Verschwinden Sie“ oder auch in dem Moment, da Anette zu ihrem Monolog über Männer ansetzt. Die beiden Frauen werden zudem durch das Trinken von Michels Rum in einen belustigten Zustand versetzt, was sich in häufigem Lachen widerspiegelt. Es ist auch Véronique, die während der Aufführung den partiellen Verlust ihrer Koordination offenbart. Sie erwischt beim Versuch sich auf einem Stuhl niederzulassen, nur dessen Kante und landet auf dem Boden. Das Hervorbrechen von gehegten, aber zurückgehaltenen Gefühlen, die Verbrüderung beziehungsweise „Verschwesterung“ der Männer respektive der Frauen sowie oben genannte Momente des allgemeinen Kontrollverlustes sind Anzeichen für den gemeinhin mit Alkoholkonsum einher gehenden Abbau von Hemmungen, die zuvor als Bedingung für einen gewissen gesellschaftlichen „Common Sense“ galten. Mit ihrem Herabsetzen zeigen die Figuren jedoch andere, ihnen vertrautere Charakterzüge. Der Choleriker Michel hat „Lust“, sich scheußlich zu benehmen. Das Performieren ihrer sozialen Rollen wird somit größtenteils überflüssig.

Gleichzeitig sind aber während des Rückgangs dieses Aufführungselements die Schauspieler gefordert, weil sie nun ihre Figuren und deren Rausch performieren müssen, wobei letzterer sich reell eher durch unwillkürliche Verhaltensmuster zeigt. Die Aufgabe der Darsteller ist es also nun, zusätzlich zur Präsentation ihrer Figur und deren

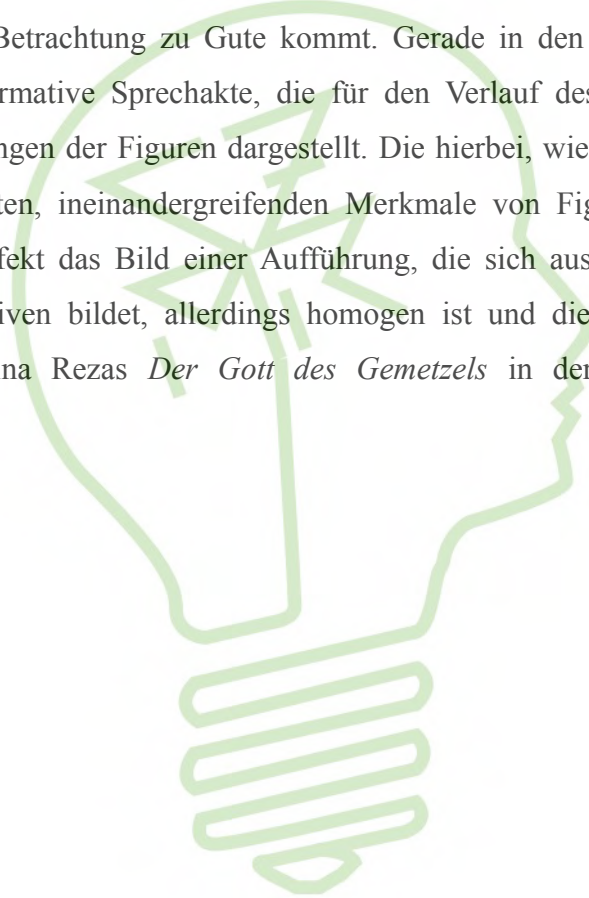
sozialer Maskierung und Demaskierung, nüchtern deren alkoholisierte Identität (glaubhaft) aufzuführen. Der Alkohol und der Rausch sind im dramatischen Kontext real, die Figuren werden tatsächlich betrunken. Die Schauspieler hingegen nicht, sie müssen tun „als ob“ (Loxley 2007:158). Diese Differenzierung wird dem Zuschauer gewahr und dieses, bereits erwähnte, „Spannungsverhältnis des (dramatischen) Textes zur konkreten Aufführung“ (Volbers 2014:29) kann mit der Perspektive der Performativität klargestellt werden. Denn aus diesem Blickwinkel sind zwei, mal mehr mal weniger, parallel verlaufende Aufführungen wahrzunehmen, die von den Schauspielern erbracht werden müssen. Die Präsentation der Rollen der Figuren und grundlegend das Erspielen der jeweiligen Figur selbst.

5. Fazit

Die vorangegangenen Erkenntnisse verdeutlichen, dass das Performieren der Figuren und etwaiger Rollen dieser auf bedeutungsunterscheidenden Merkmalen basiert, obwohl, oder besser, gerade weil während der Aufführung der Darsteller weder nur die Figur noch er selbst ist (Loxley 2007:158). Somit wird demonstriert, dass die Performativität eines beziehungsweise dieses Bühnenstücks als different zu erachten ist, insofern als sie sich in zwei Ebenen – wenn auch nicht unabhängig voneinander – aufgliedert, die zur ästhetischen Wirkung der Inszenierung beitragen. Für das performative Feld bedeutet der Inszenierungskontext eine Koinzidenz von verschiedenen Momenten, die die Aufführung der Darsteller konstituieren, also sowohl sprachliche als auch körperliche. Dazu ist die konventionelle Rahmung des Theaters maßgebend, da hier der Vollzug von Performativa von Figuren als vom Publikum erkannt wird und als fiktional eingestuft werden kann. Die Identität der Schauspieler als solche wird ebenfalls im Kontext der Aufführung anerkannt – damit kann der Zuschauer zwischen Handlungen der Akteure und deren Figuren differenzieren. Das Präsentieren von sozialen Rollen der Figuren, das die beschriebene „Maske der Kultiviertheit“ aufrechtzuerhalten sucht, ist als Aufführung innerhalb des dramatischen Textes zu verstehen, der durch die spezifische Schauspielkunst der Darsteller in Beiers Inszenierung performiert wird. Dabei ist diese zweite Ebene der Performativität auf der Grundlage des Erspielens der Figuren durch die Schauspieler quasi eine Ausdehnung des Performativen, die die Quintessenz der gesamten Inszenierung bildet. Dem Schauspieler wird in seinem präperformativen Status keine Rolle zugeschrieben, sodass

er erst im Kontext der Aufführung zunächst die Figur und dann deren soziale Rolle performiert.

Das Publikum rezipiert das Schauspiel gleichfalls als ein dual angelegtes. Die Darsteller nehmen großenteils die Identität der von ihnen verkörperten Figur an ohne jedoch Merkmale ihrer persönlichen Ausdrucksfähigkeit gänzlich einzubüßen. Daraufhin werden die sozialen Rollen als „Schauspiel im Schauspiel“ performiert. Die doppelte Performativität, die dem Stück als Gerüst zugrunde liegt, wird performativ auch in die Rezeption übertragen und trägt dazu bei, dass die Paradoxie und Absurdität des Dramas auf das Publikum übertragen werden können, damit dem Stück auf der Bühne eine neue, differente ästhetische Betrachtung zu Gute kommt. Gerade in den Dialogen werden, besonders durch performative Sprechakte, die für den Verlauf des Dramas eminent wichtigen Gefühlsregungen der Figuren dargestellt. Die hierbei, wie auch bei weiteren performativen Momenten, ineinandergreifenden Merkmale von Figur und Darsteller ermöglichen im Endeffekt das Bild einer Aufführung, die sich aus unterschiedlichen Ebenen des Performativen bildet, allerdings homogen ist und die Komplexität und Intelligenz von Yasmina Rezas *Der Gott des Gemetzels* in der Bühnenrezeption widerspiegelt.



6. Literaturverzeichnis

Monographien:

Bouchetard, Alice (2011). *Yasmina Reza. Le miroir et le masque*. Paris: Scheer.

Elias, Norbert (1976). *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. Erster Band. Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Loxley, James (2007). *Performativity*. London [u.a.]: Routledge

Volbers, Jörg (2014). *Performative Kultur. Eine Einführung*. Wiesbaden: Imprint: Springer VS. Online: URL:

<http://emedien.sub.uni-hamburg.de/han/SpringerEbooks/link.springer.com/book/10.1007%2F9783658010720>. Letzter Zugriff: 03.08.2014.

Beiträge in Sammelbänden:

FischerLichte, Erika (2003). „Performativität und Ereignis“. *Performativität und Ereignis*. Hrsg. Erika FischerLichte, Christian Horn, Sandra Umathum und Matthias Warstat. Tübingen [u.a.]: A. Francke Verlag. S.1141.

Krämer, Sybille (2009). „Performanz Aisthesis. Überlegungen zu einer ästhetischen Akzentuierung im Performanzkonzept“. *Ereignis Denken. TheatRealität, Performanz, Ereignis*. Hrsg. Arno Böhler, Susanne Granzer. Wien: Passagen Verlag S. 131157.

L.Waniek, Eva (2009). „Von der Anrufung des Subjekts oder: Zum Verhältnis von Performativität, Zwang und Genuss bei Butler, Austin, Althusser und Lacan“. *Ereignis Denken. TheatRealität, Performanz, Ereignis*. Hrsg. Arno Böhler, Susanne Granzer. Wien: Passagen Verlag S.157195.

Lexikoneintrag:

FischerLichte, Erika (2005). „Performativität/performativ“. *MetzlerLexikon Theatertheorie*. Hrsg. Erika FischerLichte, Doris Kolesch und Matthias Warstat. Stuttgart [u.a.]: Metzler. S. 234242.

7. Anhang:

a) Personenverzeichnis:

Anja Laïs Anette Reille

Maria Schrader Véronique Houillé

Markus John Alain Reille

Michael Wittenborn Michel Houillé

Regie: Karin Beier

b) Gendererklärung:

In der vorliegenden Arbeit wurde aus Gründen des Sprachflusses die männliche Form benutzt. Hierbei ist jedoch auch immer die weibliche Form ebenso gemeint.

