



DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Das Spiel von Wahrheit und Lüge in zeitgenössischen Inszenierungen“

untersucht an „Der Gott des Gemetzels“, „Das purpurne Muttermal“
und „schöner lügen – Hochstapler bekennen“

Verfasser:

Josef Prenner

angestrebter akademischer Grad
Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 14. Oktober 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft UniStG

Betreuer: Univ.-Prof. Dr. Stefan Hulfeld

Dankesworte

Ich möchte allen danken, die mir direkt oder indirekt bei der Verwirklichung meiner Diplomarbeit geholfen haben.

Besonders möchte ich Peter Baur für die Überlassung des Textbuches für die Inszenierung von Bastian Kraft danken.

Besonderen Dank gilt auch dem Burgtheater für die Bereitstellung der Videoaufzeichnungen der Inszenierungen.

Ganz herzlich möchte ich Univ.-Prof. Hulfeld für den steten Ansporn, aus meiner Diplomarbeit das Bestmögliche zu machen, danken.

Schließlich möchte ich besonders meinen Eltern danken, die immer für mich da sind.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung
2. Methodisches
 - 2.1 Arbeitsschritte
 - 2.2 Die Aufführung als Text
 - 2.3 Zu den Begriffen „Spiel“, „Wahrheit“ und „Lüge“
3. Beispiele
 - 3.1 Der Gott des Gemetzels
 - 3.1.1 Vorüberlegungen
 - 3.1.2 Die Handlung
 - 3.1.3 Der Raum
 - 3.1.4 Kostüme und Requisiten
 - 3.1.5 Kinesische Interaktion
 - 3.1.5.1 Véronique und Michel
 - 3.1.5.2 Annette und Alain
 - 3.1.6 Bemerkungen
 - 3.2 Das Purpurne Muttermal
 - 3.2.1 Vorüberlegungen
 - 3.2.2 Der Raum
 - 3.2.3 Die Handlung
 - 3.2.4 Zusammenfassung der Struktur
 - 3.2.5 Bemerkungen
 - 3.3 Schöner Lügen – Hochstapler bekennen
 - 3.3.1 Vorüberlegungen
 - 3.3.2 Ablauf
 - 3.3.3 Der Raum
 - 3.3.4 Kostüme und Requisiten
 - 3.4 Zusammenfassung der Darstellungsweisen von Wahrheitsdiskursen im Spiel
 4. Bibliographie

1. Einleitung

Die Frage, die in meiner Diplomarbeit untersucht werden soll, lautet: Wie werden Wahrheit und Lüge in zeitgenössischen Inszenierungen verhandelt¹?

Um diese Frage zu klären, wurden drei Inszenierungen² exemplarisch ausgewählt. Es sind dies: „Der Gott des Gemetzels“ von Yasmina Reza (Regie: Dieter Giesing, 2008), „Das purpurne Muttermal“ von René Pollesch (Regie: René Pollesch, 2007) und „schöner lügen – Hochstapler bekennen“ von Bastian Kraft und anderen AutorInnen (Regie: Bastian Kraft, 2008). Jede dieser Inszenierungen habe ich zwei Mal besucht und mir nach dem zweiten Besuch Notizen gemacht. Dieses Material steht im Zentrum. Die Notizen wurden von mir in den Tagen nach dem Besuch niedergeschrieben und haben die Form von Erinnerungsprotokollen. Zusätzlich verwende ich das Drama (Textbuch) um die genauen Formulierungen der AutorInnen nachzuschlagen³ und die Videoaufzeichnungen der Inszenierungen.

Bei den Textbüchern dient die Strichfassung von „Der Gott des Gemetzels“, die sich im Programmheft findet, als auch den Text von René Pollesch, der im Buch „Liebe ist kälter als das Kapital“. Für „schöner lügen“ schließlich überließ mir freundlicherweise der Regisseur Bastian Kraft das Textbuch. Die Videoaufzeichnungen halfen mir die Interaktionen, Kostüme, Requisiten und das Bühnenbild genau zu erfassen.

Bei der Beschreibung und der Analyse, mit dem Hauptaugenmerk auf die Forschungsfrage, handelt es sich um eine Inszenierungsanalyse nach der Unterscheidung von Christopher Balme⁴.

Anhand der jeweils spezifischen Dramaturgie der Inszenierung werden die Spielregeln von Wahrheit und Lüge untersucht. Dabei lag der Schwerpunkt auf der ästhetischen und pragmatischen Realisierung des Themas „Spiel von Wahrheit und Lüge“ durch das Medium Theater. Moralische Implikationen wurden nicht untersucht. Auch der Status von Theater als Medium, ob es nun Wahrheit oder Lüge zeige, wird nicht untersucht. Die Inszenierung als positiv wahrnehmbare Erscheinung ist alleiniger Untersuchungsgegenstand. In Fällen, wo das zugrunde liegende Drama

1 „verhandeln“ meint die Interaktion (Spiel) der Schauspieler in ihren Rollen untereinander.

2 Diese drei Inszenierungen wurden ausgewählt, weil sie am besten zum Thema passen. Sie wurden unter folgenden in Frage kommenden zeitgenössischen Inszenierungen ausgewählt: „Kunst“ (Burgtheater WA 2006), „Babel“ (Akademietheater 2005), „Der Steppenwolf“ (Akademietheater WA 2006), „Die bitteren Tränen der Petra von Kant“ (Burgtheater im Kasino 2005), „Das Werk“ (Akademietheater 2003), „Wir wollen die Messias jetzt oder Die beschleunigte Familie“ (Akademietheater 2005), „Verbrennungen“ (Akademietheater 2007), „Das Haus des Richters“ (Akademietheater 2007), „Freier Fall“ (Akademietheater, 2008), „Doktor Faustus – my love is as a fever“ (Akademietheater 2008)

3 Reza, Yasmina: Der Gott des Gemetzels, Burgtheater. Wien 2008.

Pollesch, René: Liebe ist kälter als das Kapital, rororo, Reinbeck bei Hamburg 2009. S. 61 ff.

Kraft, Bastian u.a.: schöner lügen – Hochstapler bekennen, Textbuch. Wien 2008. (nicht publiziert)

4 Balme, Christopher: Einführung in die Theaterwissenschaft. E. Schmidt Verlag. Berlin 2008.

(Textbuch) der Inszenierung verwendet wird, ist dies durch Fußnoten gekennzeichnet. Die drei exemplarisch ausgewählten Inszenierungen werden durch Zusammenfassungen dem Leser vorgestellt.

In der Philosophiegeschichte sind unterschiedliche Definitionen von Wahrheit und Lüge zu finden. Dies reicht von Augustinus (Christus ist die Wahrheit⁵) bis zu Nietzsche („Was ist Wahrheit? Ein bewegliches Heer von Metaphern.“⁶) und darüber hinaus. Um Definitionen zu verwenden, über die ein breiter Konsens herrscht, werden deshalb die Definitionen aus dem populärsten deutschsprachigen Wörterbuch verwendet.

Um die Vergleichbarkeit der Ergebnisse, die aus der Untersuchung der Inszenierungen gewonnen werden, sicherzustellen, wird eine Methode entwickelt, die weitgehend der Analyse von Erika Fischer-Lichte folgt.

5 Stiglmayr, Emmerich: Augustinus – Verpflichtung zur Wahrheit. Universität für Völkerkunde Universität Wien, Wien, 1979.

6 Nietzsche, Friedrich: Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne, in: Werke in drei Bänden, Bd.3, Wissenschaftl. Buchgesellschaft, Darmstadt 1994. S. 309 f.

2. Methodisches

2.1 Arbeitschritte

Das zuerst aufgetretene Problem der Fragestellung bestand darin, 1. die Darstellung von Wahrheit und Lüge von der simplen Erwartung von „gutem (authentischen)“ oder „schlechtem“ Schauspiel abzugrenzen. Inwiefern im Stück der Zuschauer gut „getäuscht“ wird, inwiefern die SchauspielerInnen es vermochten, den Zuschauer in ihre Illusion hinein zu ziehen, ist nicht Thema der Arbeit, da vorausgesetzt werden muss, dass die Zuschauer im Theater sich darüber vollkommen im Klaren sind, dass das auf der Bühne Gezeigte fiktiv ist.⁷ (Siehe hierzu auch die Bemerkungen zum Begriff „Spiel“ in Kapitel 2.3.) Das Publikum in unseren Beispielen nahm also regen Anteil, ohne den Verlauf der Aufführung signifikant zu verändern.

Auf der anderen Seite stand 2. die Abgrenzung gegenüber dem Diskurs über die Institution Theater als Ort, an dem Wahrheit (durch Kunst) oder Lüge (weil bloß nachgespieltes Leben) gezeigt wird.

Nachdem die Abgrenzung des Themas vorgenommen war, wurde versucht, über das Textbuch der jeweiligen Inszenierung eine Annäherung zu schaffen. Aus den Textbüchern wurde versucht Zuordnungen zu philosophischen Wahrheitstheorien und -diskursen herzustellen, um historisches Denken in zeitgenössischen Inszenierungen aufzuzeigen. Der Arbeitsaufwand war beträchtlich, aber das Ergebnisse eher marginal. Die Zuordnungen sollen hier kurz erwähnt werden: „Der Gott des Gemetzels“ zeigt deutliche Beeinflussung durch die Wahrheitsauffassung Friedrich Nietzsches⁸, „Das purpurne Muttermal“ funktioniert auf der Grundlage der konstruktivistischen Sicht der Wirklichkeit,⁹ und „schöner lügen – Hochstapler bekennen“ fußt auf Thomas Mann¹⁰. Dieser Ansatz scheiterte zwar nicht, konnte aber die Frage der Arbeit nicht befriedigend beantworten.

Es wurde daher unternommen, dem Spiel von Wahrheit und Lüge durch die Analyse der

7 Eine Illusion war in zwei von drei Inszenierungen gar nicht angestrebt. Die Zuschauer bekundeten in allen drei Beispielen regen Anteil am Geschehen, was sich durch häufiges, lautes Lachen äußerte, aber sahen keine Veranlassung, in das Geschehen handelnd einzugreifen. Mit handelnd eingreifen ist hierbei eine Initiative wie sie zum Beispiel bei einer Performance von Abramovic (Abramovic, Marina: Thomas Lips (The Star). Performance in der Galerie Krinzinger, Innsbruck. 24. Okt. 1975.) vor kam, gemeint. Durch die Verletzungen und Schmerzen, die sie ihrem Körper während der Performance zugefügt hat, hat sie die Zuschauer dazu gebracht, sie vom Kreuz aus Eis, auf dem sie lag, zu befreien und wegzu tragen.

8 Nietzsche, Friedrich: Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne, in: Werke in drei Bänden, Bd.3, Wissenschaftl. Buchgesellschaft, Darmstadt 1994.

9 Vgl. hierzu: Schuster, Andrea: „Die Freiheit hat ausgezogene Schuhe“. Dipl.-Arb. Wien, 2001.

10 Braun, Michael [Hrsg.]: Man erzählt Geschichten, formt die Wahrheit – Thomas Mann, Deutscher, Europäer, Weltbürger. Verlag Lang, Frankfurt am Main, Wien u.a., 2003.

SchauspielerInnen-Performance Erkenntnisse abzugewinnen. Das Problem bei der Analyse der Beispiele war die Forderung, eine Methode zu finden, die auf alle drei Inszenierungen anwendbar ist, damit die Forschungsergebnisse miteinander verglichen werden können. Hierzu wurde versucht, aus den Interaktionen der DarstellerInnen eine Art Code abzuleiten, aus dem ersichtlich wird, wie Wahrheit und Lüge auf der Bühne performt werden. Es wurde anhand der Videoaufzeichnungen und der von mir erstellten Notizen nach mehrmaligen Besuch der Inszenierungen die Körperbewegungen und das Stellungsspiel untersucht. Mit diesen Hilfsmitteln wurde unter Rücksichtnahme der Methode der Inszenierungsanalyse nach Christopher Balme¹¹ versucht, die wesentlichen Aspekte herauszuarbeiten.

Durch die Analyse der Körperbewegungen und des Stellungsspiels wurden zwar Ergebnisse erzielt, aber eigentlich war die Methode nur sinnvoll auf „Der Gott des Gemetzels“ anwendbar. Das Hauptproblem dabei war die Tatsache, dass ein Schauspieler während der Inszenierung bereits spielt. Er befindet sich bis zu einem gewissen Maß im Modus der Illusionserzeugung. Innerhalb dieser Grenzen wurde zunächst versucht, zwischen authentischem bzw. glaubwürdigen Spiel gegenüber den Mitspielenden, und vorgetäuschten bez. unglaubwürdigen Spiel zu unterscheiden. Dies war bei „Der Gott des Gemetzels“ möglich, da die Inszenierung eine durchgehende Illusionserzeugung anstrebt. Nun sind die körperlichen Zeichen, mit denen Wahrheit oder Lüge angedeutet werden, manchmal sehr klein, und es gibt keinen eindeutigen Code, der Lüge oder Wahrheit körperlich sichtbar macht, auch ist der Zuschauer von der Bühne zu weit entfernt, um diese feinen körperlichen Signale zuzuordnen. Es ist dies ein Spezifikum des Theaters: „So lassen sich mimische und gestische Zeichen oder auch Zeichen der äußeren Erscheinung sowohl im Film als auch in der Theateraufführung einsetzen. [...] Insofern nun das jeweilige Medium eine besondere Auswahl, Gestaltung und Kombination der Zeichen erforderlich macht, ist es unmittelbar am Prozess der Bedeutungserzeugung beteiligt: den mimischen Zeichen beispielsweise, die ein Großaufnahme vorführt, eignet gewiss eine andere Qualität als den gleichen mimischen Zeichen, die ein Schauspieler auf der Bühne – notwendigerweise in Kombination mit anderen Zeichen – realisiert.“¹² Dennoch konnte mit Hilfe der Videoaufzeichnung von „Der Gott des Gemetzels“ eine Analyse der Bewegungsabläufe durchgeführt werden. Allerdings wurde es notwendig, die Methode dafür zu erweitern.

Um eine geeignete Methode zu finden, bediente ich mich der Unterscheidung, die Lehmann im Kapitel „Zeigen und Kommunikation“ gibt. Er hat dort „Desillusionierung“ durch verschiedene Arten des Zeigens als Schema angewendet. Hier wird auch deutlich, was mit Illusionserzeugung

¹¹ Balme, Christopher: Einführung in die Theaterwissenschaft. E. Schmidt Verlag. Berlin 2008. S. 82 ff.

¹² Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters, Band 3, Die Aufführung als Text. Gunther Narr Verlag. Tübingen, 1988. S. 20.

gemeint ist.

1. Stufe: „das Zeigen fällt nicht auf, zeigt sich *nicht* als Zeigen.“¹³
2. Stufe: „das Zeigen fällt auf, beansprucht Aufmerksamkeit *neben* dem Gezeigten.“¹⁴
3. Stufe: „Das Zeigen tritt *gleichberechtigt* neben das Gezeigte. Es wird als Zeigen gezeigt und durchdringt das Gezeigte“¹⁵
4. Stufe: „Das Zeigen tritt vor das Gezeigte.“¹⁶

Nur wenn die 1. Stufe zutrifft, kann eine Untersuchung der Bewegungen sinnvoll sein. Da dies bei den drei Beispielen nur auf „Der Gott des Gemetzels“ zutrifft, musste für die beiden weiteren Beispiele eine andere Methode gefunden werden.

Vergleichbarkeit war ein weiteres Kriterium, weshalb es sinnvoll erschien, eine Methode zu wählen, die auf alle Beispiele anwendbar ist. Es handelt sich bei den drei Inszenierungen um völlig unterschiedliche Ästhetiken und Dramaturgien, deshalb musste die Methode sowohl den Anspruch einer Anwendbarkeit auf möglichst viele zeitgenössische Ästhetiken im Allgemeinen als auch die Interpretationsmöglichkeit von einzelnen, spezifischen Zeichen der Aufführung – Bühnenbild, Darstellungsweise der SchauspielerInnen, Requisiten, Kostüm, Licht, Musik und Video – erfüllen. Die passendste Methode schien daher die von Erika Fischer-Lichte, wie sie sie in „Semiotik des Theaters, Band 3, Die Aufführung als Text“, beschreibt. Sie folgt damit dem Prinzip: „Eine Aufführung zu analysieren heißt, die ihr zugrundeliegende Ordnung zu (re-)konstruieren, um ihren Elementen eine Bedeutung und ihr insgesamt einen Sinn zuzusprechen.“¹⁷ Der Begriff der Aufführung ist bei Fischer-Lichte weit genug gefasst, um sie für die Bedürfnisse der Untersuchung zu gebrauchen. Die Methode, die Aufführung als Text zu begreifen, ist sowohl allgemein genug, um den unterschiedlichen Stilen der drei Inszenierungen gerecht zu werden, als auch spezifisch genug, um Interpretationen aus den dargestellten Zeichen abzuleiten, die der Frage, welche Formen Theater für die Darstellung des Themas findet, anschauliche Antworten geben kann. Eine Zusammenfassung der Methode mit den Aspekten, die adaptiert wurden, wird im Kapitel 2.2 gegeben.

Der nächste Schritt war die Kenntlichmachung der Dominanz von Zeichenebenen. Die unterschiedlichen Zeichenebenen – gesprochener Text, Bühnenbild, Darstellungsweise der SchauspielerInnen, Requisiten, Kostüm, Licht, Musik und Video – waren zunächst völlig gleichberechtigt zu sehen. Die Segmentierung des Textes¹⁸ der Inszenierung stellt den ersten

13 Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. Verlag der Autoren. Berlin, 1999. S. 192.

14 Ebda.

15 Ebda.

16 Ebda.

17 Ebda. S. 108.

18 Text hier nach Fischer-Lichte, Erika: „Semiotik des Theaters, Band 3, Die Aufführung als Text“ verstanden (siehe

Analyseschritt dar. Entsprechend finden sich zu den relevanten – weil dominanten – Zeichenebenen Unterkapitel bei den jeweiligen Beispielen.

Der Übersichtlichkeit halber wurden die Handlungen ebenfalls segmentiert. Diese Segmentierung war notwendig, da sie von den Inszenierungen nicht vorgegeben waren, für die Beschreibung aber einen immensen Zugewinn an Orientierung bieten. Jedes Segment hat eine eigene Überschrift. Zeichen, die auf verschiedenen Zeichenebenen kombiniert werden, können so leichter miteinander in Verbindung gebracht werden.

Bei René Polleschs Inszenierung erfolgte zudem eine Synthese. Durch die häufigen abrupten Wechsel im Inszenierungsverlauf wurde durch die Synthese der Zusammenhang der einzelnen neben- und hintereinander ablaufenden Handlungen kenntlich gemacht. Die so heraussynthetisierten Handlungen sind nach den in der Inszenierung vorkommenden Unterbrechungen segmentiert. Näheres dazu findet sich in dem Kapitel 4.1.2 Vorüberlegungen.

2. 2 Die Aufführung als Text

Der spezielle Zugang der Analyse macht es notwendig, die Methode von Erika Fischer-Lichte noch mal zu erörtern. Die Arbeit hat den Fokus auf einen bestimmten Themenbereich eingegrenzt, und somit benötigt die Methode von Fischer-Lichte eine Modifikation, da sie die Methode ohne spezifische Fragestellung für die Analyse von Inszenierungen¹⁹ anwendet.

In dem Kapitel „Die Aufführung als theatralischer Text“ schreibt sie: „Wenn der theatralische Code auf der Ebene der Rede Auswahl und Zeichenkombinationen regelt, welche in ihrer Gesamtheit eine konkrete, individuelle Aufführung konstituieren, so lässt sich die Aufführung in diesem Sinne generell als ein strukturierter Zusammenhang von Zeichen definieren.“²⁰

Wesentlich an diesem Punkt ist die Erweiterung des Textbegriffs über die bloßen sprachlichen Zeichen hinaus. Zunächst ist der Text der Aufführung, wie er dem Publikum gegenübertritt, durch drei Merkmale definiert: Explizität, Begrenztheit und Strukturiertheit. Bei der Explizität schlägt Fischer-Lichte vor, die realisierten Zeichen in einer Aufführung folgendermaßen zu selektieren: „1. Auswahl der zu verwendenden Zeichensysteme (Frage: Welche Zeichensysteme sind beteiligt?), 2. Auswahl innerhalb eines Systems (Frage: werden stilisierte oder realistische Gesten verwendet, historische oder charakterisierende Kostüme, gegenständliche oder abstrakte Dekorationen u.a.m.?), 3. Auswahl eines besonderen konkreten Zeichens (Frage: wird gesuefzt oder geschluchzt, sind die

Kapitel 2.2).

¹⁹ Fischer-Lichte spricht zwar von „Aufführung“, aber ihre Methode ist genauso auf Inszenierungen anwendbar, mit Rücksichtnahme der von Christopher Balme vorgenommenen Unterscheidung (siehe Kapitel 2.1).

²⁰ Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters, Band 3, Die Aufführung als Text. Gunther Narr Verlag. Tübingen, 1988. S. 10.

Augen dabei geschlossen oder nicht, wie ist die Stellung des Körpers, der Hände etc., welche Länge hat das Gewand, welche Farbe, welchen Schnitt etc.)“²¹

Die Begrenztheit meint das geschlossene System von Zeichen einer Inszenierung. Das bedeutet, umgekehrt zur Explizitität, welche Zeichen bewusst ausgeschlossen wurden.

Das dritte Merkmal: die Strukturiertheit. Keiner der drei Inszenierungen verfügt über eine Struktur in der Art von Akten oder Szenen, wie man sie aus klassischen Dramentexten kennt. Eine Struktur musste daher erst in der Analyse herausgearbeitet werden. Diese Struktur wird, dem Vorschlag Fischer-Lichtes folgend, vorgenommen: „Um eine Struktur einsehen zu können, müssen daher vor allem die Kombinationen untersucht werden, welche die Zeichen untereinander eingehen.“²² Sie unterscheidet drei Arten von Kombinationen. 1. Die Verknüpfung von Zeichen desselben oder einer anderen Zeichensystems. 2. Die simultane oder sukzessive Kombinationen der Zeichen. 3. Die gleichberechtigte oder hierarchische Kombination.

Die 3. Art wurde bereits in Kapitel 2.1 erwähnt, wo die dominanten Zeichensysteme einer Inszenierung besprochen wurden. Die Kombination der Zeichen führt somit zu der Struktur Inszenierung, die die Inszenierung in übersichtliche Einheiten gliedert, die sinnvoll interpretiert werden können oder eine Orientierung bieten auf Grund dessen eine Interpretation erfolgen kann. Die beiden anderen Arten wurden teilweise in der Analyse berücksichtigt, wo es sinnvoll erschien. Die dominanten Zeichensysteme boten in allen drei Inszenierungen ausreichend Material, um eine sinnvolle Interpretationen vorzunehmen. Die Handlungsabfolge musste dazu entsprechend strukturiert werden, und nimmt einen großen Teil der Analyse ein.

Für die Interpretation besonders wertvoll sind die Ausführungen bezüglich der Bedeutungserzeugung durch die unterschiedlichen externen Bezüge zu bekannten Zeichensystemen. Es gibt drei Möglichkeiten, worauf sich die in der Inszenierung realisierten Zeichen beziehen können: 1. auf einen bestimmten theatralen Code. Dieser Bezug scheidet in unserem Fall aus, da es so einen Code nicht gibt.²³ Die zweite und dritte Möglichkeit findet in den Inszenierungen häufig Anwendung. Es sind dies 1. Bezüge zu außertheatralischen kulturellen Codes welche vom primären kulturellen System stammt (z.B. zwischenmenschliche Umgangsformen, Kleidungsstil, Wohnungseinrichtung, Uniformen, Make-up, etc.), und 2. Bezüge zu außertheatralischen kulturellen Codes, welche vom sekundären kulturellen System stammt (z.B. spezifische Kunst, kulturelle Ikonen, Film, Mythos, Religion, etc.).

Mit diesen methodischen Werkzeugen konnte die Analyse für alle drei Beispiele durchgeführt werden.

21 Ebda. S. 12.

22 Ebda. S. 13.

23 Siehe hierzu Ebda. S. 15.

2.3 Zu den Begriffen „Spiel“, „Wahrheit“ und „Lüge“

In der Recherche wurde offenbar, dass sich für die drei Hauptbegriffe der Arbeit keine dominante Definition im wissenschaftlichen Diskurs herausgebildet hat. Eine eigene Definition zu schaffen, würde sicherlich den Umfang der Arbeit sprengen. Andererseits war es durch das Bedürfnis, an unterschiedlichen Theaterpraxen Analysen durchzuführen, auch nicht möglich, einfach eine beliebige Definition zu nehmen. Ein Hauptpunkt der hier zu tragen kam, war, dass die Analyse nach ästhetischen und pragmatischen Gesichtspunkten durchgeführt werden soll, wie oben schon erwähnt. Daher sollten die Begriffe vor allem die Analyse erleichtern und als Werkzeug dienen, das „Wie“ der Darstellung zu erklären.

Für den Begriff Spiel wurden mehrere Theorien untersucht. Friedrich Schillers „Die ästhetischen Erziehung des Menschen“²⁴ erwies sich als zu pädagogisch, und war deshalb nicht für die Fragestellung anwendbar. Die Definition, die sich in Johan Huizingas „Homo ludens“²⁵ findet, war zwar gut, aber für die Analyse zu allgemein, da Huinziga theaterspezifische Aspekte unberücksichtigt lässt. Für die Untersuchung fand sich die beste Definition bei Andreas Kottes Werk „Theaterwissenschaft“²⁶. Eine kurze Zusammenfassung soll die wesentlichen Aspekte darlegen.

Konsequenzverminderung nennt er als das wesentliche Kriterium, um den Begriff „Spiel“ einzugrenzen: „[...] dass sich Theaterwissenschaft nicht nur allgemein auf ‚Kampf‘ bezieht, sondern bezüglich hervorgehobener Vorgänge deren Konsequenzen im Sinne von Konsequenzminderung oder -steigerung diskutiert.“²⁷

Kotte erweitert den Spielbegriff von Huizinga indem er dem kulturschaffenden Aspekts des Spiels durch Hervorhebung um den des Handlungsrisikos ergänzt. Die Hervorhebung des Spiels betont die Darstellung, das Handlungsrisiko den von Huinziga spezifizierten Kampf. Als Handlungsrisiko führt Kotte die „Gefahr für Leib und Leben“²⁸ an, die schließlich im Tod, als letzter Konsequenz, mündet, und dessen Fortsetzung im realen Krieg stattfindet. Auf Seiten der Hervorhebung mündet das Spiel in der „Bildwerdung“ bzw. „gebaute Umwelt“, die keine Gefahr mehr in sich birgt, und der bloßen Darstellung dient. Theater findet innerhalb dieser Dichotomie statt. Zu spielerischen Ereignissen stellt Kotte fest:

24 Schiller, Friedrich: Über die ästhetische Erziehung des Menschen. Reclam. Stuttgart 2000.

25 Huizinga, Johan: Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel. Rohwolt Verlag. Reinbek 1994.

26 Kotte, Andreas: Theaterwissenschaft. Böhlau Verlag. Köln, Weimar, Wien, 2005.

27 Ebda. S. 41.

28 Ebda. S. 42.

„Sie gewinnen ihre Attraktivität aus dem je unterschiedlichen Verhältnis zwischen Hervorhebung von Körperbewegungen und dem jeweiligen Grad der Konsequenz des Handelns. Die Phänomene werden im Normalfall von einer der beiden Komponenten ausgehend diskutiert, obwohl diese stets in spezifischer Kombination erscheinen. Von interaktivem Handeln, dem Ausgangspunkt von Hervorhebung, kann nicht mehr gesprochen werden, wenn die eine Seite entfällt oder erstarrt (Tod). Darstellung im allgemeinen Verständnis reicht darüber bis zu vollkommener Materialisierung in der gebauten Umwelt hinaus. Die über den Tod einer Seite der Interaktion hinaus weisende Konsequenzsteigerung im Kampf führt zum Krieg, der das gesamte System menschlicher Kultur mit seinen Rahmenbedingungen Natur, Produktion, Macht Sicherung und Spiel partiell oder gesamthaft in Frage stellt oder aufhebt.“²⁹

Der Begriff des Spiels, der die Grundlage für die folgenden Inszenierungsanalysen darstellt, kann also als eine Interaktion, die im Bereich zwischen Tod und Bild stattfindet, und je starrer die Interaktionsregeln sind (z.B. eine Inszenierung mit klar vorgegebenen Abläufen), desto weiter nähert sich Spiel dem Bild an, wobei sich gleichzeitig das Handlungsrisiko senkt.

Der Begriff Wahrheit wird oft mit ethischen Implikationen in Verbindung gebracht. Da der Fokus bei der Analyse auf dem „Wie“ der Darstellung liegt, konnte kein ethisches Bewertungsschema herangezogen werden. Der Wahrheitsbegriff ist deshalb ein rein pragmatischer und ästhetischer. Als Referenz wird die Definition, wie sie sich im Wörterbuch findet, verwendet. Im Deutschen Universal Wörterbuch lautet die Begriffsbestimmung: „Die Übereinstimmung einer Aussage mit der Sache, über die sie gemacht wird;“ und: „der wirkliche Sachverhalt, Tatbestand.“³⁰ In der Arbeit werden verwandte Begriffe synonym verwendet, wo es passend erscheint. Die Synonyme sind wie folgt: Glaubwürdigkeit, Authentizität, Wirklichkeit, Echtheit, und ihre entsprechenden Adjektive.

Für das dichotomische Gegenstück Lüge gilt analoges. Die Begriffsbestimmung im Deutschen Universal Wörterbuch lautet: „Bewusst falsche, auf Täuschung angelegte Aussage; absichtlich, wissentlich geäußerte Unwahrheit.“³¹ Es werden folgende Synonyme verwendet: Täuschung, Unaufrechtheit, Illusion, Falschheit, bzw. ihre entsprechenden Adjektive.

29 Ebda. S. 45.

30 Drosdowski, Günther u.a.: „Deutsches Universal Wörterbuch“. Dudenverlag, Mannheim u.a. 1996. S. 1706.

31 Ebda. S. 971.

3.1 Der Gott des Gemetzels

3.1.1 Vorbemerkungen

Das erste Beispiel bildet Yasmina Rezas Stück „Der Gott des Gemetzels“ in der Inszenierung von Dieter Giesig am Burgtheater Wien. Deutsch von Frank Heibert und Hinrich Schmidt-Henkel³².

Regie: Dieter Giesig

Bühne: Karl-Ernst Herrmann

Kostüme: Janina Audick

Véronique Houillé: Maria Happel

Michel Houillé: Roland Koch

Annette Reille: Christiane von Poelnitz

Alain Reille: Joachim Meyerhoff

Premiere am 29. März 2008 (Österreichische Erstaufführung)

Im Programmheft wird der Text als Schauspiel bezeichnet, und konfrontiert das Publikum das ganze Aufführungsdauer über mit klar festgelegten Rollen. Die Rollen behalten sowohl ihren Namen, als auch ihre soziale Stellung und ihr Geschlecht. Bei „Der Gott des Gemetzels“ bildet der gesprochene Text und die gespielte Emotion das dominante Zeichensystem, die Emotion wird dabei von den Rollen verkörpert. Das Stellungsspiel baut Spannungen auf und ab und macht die Veränderung in den Beziehungen der Rollen sichtbar. Dies entspricht der 1. Stufe bei Lehmann: „das Zeigen fällt nicht auf, zeigt sich *nicht* als Zeigen.“³³ (siehe Kapitel 2.2)

Der Schwerpunkt der Analyse liegt daher auf der Ebene der kinesischen Zeichen: wie sich die Körperbewegungen mit den gesprochenen Textzeichen kombinieren. Zu diesem Zweck wurde die Handlung detailliert nacherzählt und strukturiert, um in Folge die kinesischen Zeichen darauf Bezug nehmend interpretieren zu können.

Dem Bühnenbild und der Ausstattung kommen ebenfalls einige interessante Aspekte für die Interpretation zu und werden deshalb in kurzen Kapiteln behandelt.

32 Aufführungsrechte: Theater Verlag Deusch GmbH, München.

33 Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. Verlag der Autoren. Berlin, 1999. S. 192.

3.1.2 Handlung

Das Schauspiel handelt vom Aufeinandertreffen der vier Figuren Véronique, Annette, Michel und Alain, wobei Véronique und Michel verheiratet sind, und Annette und Alain ebenfalls ein Ehepaar bilden. Véronique und Michel haben Annette und Alain zu sich auf einen Kaffee eingeladen, da ihre Söhne sich im Park geprügelt haben. Bei der Prügelei hat Ferdinand Bruno mit dem Stock ins Gesicht geschlagen und ihm dabei zwei Schneidezähne abgebrochen. Ferdinand ist der Sohn von Annette und Alain und Bruno der Sohn von Véronique und Michel.

Die Handlung setzt nach der Begrüßung der beiden Ehepaare ein. Nach der Auffassung der Stellungnahme, wird das weitere Vorgehen besprochen. Die zwei Ehepaare lernen sich im Small-Talk und bei Kaffee und Kuchen näher kennen. Mit der Zeit bröckelt die Höflichkeit, da die beiden Ehepaare unterschiedliche Weltanschauungen und unterschiedliche Vorstellungen von Erziehung haben. Die Kluft zeigt sich in Folge aber nicht bloß zwischen den beiden Paaren, sondern auch innerhalb der Paare, sodass sich eine hitzige, verletzende und für alle Beteiligten mehr oder weniger peinliche Auseinandersetzung ergibt, die sogar zu Handgreiflichkeiten führt. Sie verheddern sich in zahlreiche Widersprüche betreffend ihrer Wertvorstellungen und die Masken der Höflichkeit fallen. Für die genaue Strukturierung folgt nun eine detaillierte Zusammenfassung des Stücks.

Einstieg

Das Stück beginnt mit der Verlesung der Stellungnahme, die Véronique verfasst hat, und mit der sich Annette und Alain einverstanden erklären sollen. Die Stellungnahme klingt so, als ob Ferdinand Bruno ohne Grund angegriffen hätte.

Alain hat einen Einwand gegen die Stellungnahme, da ihm der Ausdruck „bewaffnet mit einem Stock“ nicht gefällt. Auf diesen Einwand hin ändert Véronique den Ausdruck zu „ausgestattet mit einem Stock“.

Nach kurzen verlegenen Momenten führt Annette das Gespräch weiter, indem sie sich erkundigt, was mit Brunos abgebrochenen Schneidezähnen nun passiert. Sie bemüht sich um Konsens. Sie signalisiert Interesse für die abgebrochenen Schneidezähne des Opfers: „Und was wird aus dem Zahn, dessen Nerv verletzt ist?“ Véronique ist aber nicht bereit, finanzielle Entschädigung für den Vorfall anzunehmen.

Die Verlegenheit bei Annette ist groß, sie hofft, „dass alles gut wird“. Dann geht sie zu den Tulpen und lobt sie. Ihr Mann Alain geht ihr nach. Véronique gibt Auskunft, wo sie die Blumen gekauft

hat.

a) Idealisierung Brunos

Véronique lenkt das Thema wieder zurück auf ihren Sohn, und stellt ihn als tapferen Jungen dar, der nicht verraten wollte, wer ihn so zugerichtet hat. Sie stellt ihren Sohn als loyal gegenüber seinen Klassenkameraden vor, ein Opfer, das bereitwillig leidet, um seine Klassenkameraden vor Bestrafung zu schützen.

Michel relativiert die Idealisierung Brunos durch Véronique indem er auf die möglichen Sanktionen seiner Klassenkameraden aufmerksam macht, wenn er Ferdinand verpetzt. Michel versucht dabei mit „Aber seien wir ehrlich...“³⁴ eine Verbrüderung auf der Ebene von persönlicher Rücksichtnahmen zu erreichen. Véronique wendet die ihrem Sohn abgesprochene Tapferkeit ins Positive, in dem sie sein Verhalten als Gemeinschaftssinn interpretiert, und dass er nur auf ihr Drängen gesagt hat, wer ihm die Schneidezähne herausgeschlagen hat: „Wir haben zu ihm gesagt, wenn wir die Eltern dieses Jungen wären, wir würden unbedingt Wert darauf legen, dass man uns informiert.“³⁵

Die Idealisierung ihres Sohnes als unschuldiges Opfer stellt in der Anfangsszene das Hauptthema Véroniques dar. Diese Idealisierung wirft die Frage nach dem Charakter und den Motiven Ferdinands auf – wieso prügelt Ferdinand plötzlich einen friedlichen und loyalen Schulkollegen mit einem Stock? Bevor diese Frage allerdings erörtert werden kann, läutet das Handy von Alain, und wir bekommen etwas über dessen Welt mit.

b) Nebenwirkungen

Alain ist Anwalt und vertritt einen Pharmakonzern. Ein Medikament des Konzerns wird durch eine wissenschaftliche Studie in Misskredit gebracht. Obwohl Alain am Handy von seinem Mitarbeiter erfährt, dass das Medikament tatsächlich schädliche Nebenwirkungen hat, versucht er die wissenschaftliche Studie zu entwerten. Durch sein lautes Telefonieren hören die anderen zwangsläufig mit, durch welche Arbeit Alain sein Geld verdient und welch skrupellose Methoden er dabei anwendet. Nach dem Gespräch kommt Alain zu den Dreien zurück.

c) Hamster entsorgt

Annette lenkt gekonnt von einer Erörterung des Verhaltens ihres Mannes ab, indem sie Véronique fragt, was sie beruflich macht. Véronique erzählt stolz, dass sie Schriftstellerin ist, und ein Buch

34 Reza, Yasmina: Der Gott des Gemetzels. Burgtheater Programmheft, Wien 2007. S. 27.

35 Ebda.

über die Tragödie von Dafur von ihr erscheint. Annette fragt sie, ob sie noch andere Kinder hat, und Véronique plaudert aus, dass Michel den Hamster ihres zweiten Kindes – einer neunjährigen Tochter – am Vortag im Rinnstein des Bürgersteigs entsorgt hat. Michel wird bei diesem Thema nervös. Er gibt zu, dass er den Hamster weggeschafft hat, und rechtfertigt sich, indem er beschreibt, wie Bruno unter dem nachtaktiven Tier gelitten habe. Außerdem behauptet er, dass der Hamster per se ein Tier ist, das in jeglicher Umgebung unglücklich sei. Véronique gesteht, dass Michel ihre Tochter angelogen hat, und ihr erzählt hätte, ihr Hamster sei weggelaufen. Alain kommentiert dies mit einer Mischung aus Anteilnahme und Genugtuung.

d) Entschuldigung

Véronique gibt bekannt, was sie eigentlich mit dem Treffen erreichen möchte, nämlich dass sie es für gut hält, wenn sich Ferdinand bei Bruno entschuldigt. Alain erklärt, dass er es für aussichtslos hält, dass sein Sohn spontane Reue empfinden könnte, weil er erst elf Jahre alt ist. Véronique protestiert, dass man mit elf kein Baby mehr sei. Michel hingegen erinnert daran, dass man mit elf auch noch kein Erwachsener sei, unterbricht sich aber sofort selbst und fragt die Gäste, ob sie Kaffee, Tee oder Kuchen haben möchten.

e) Warten auf den Kuchen

Véronique macht sich sogleich auf in die Küche um das Gewünschte zu holen. Als Véronique weg ist, tritt eine kurze Stille ein. Michel erklärt daraufhin seine Sicht des Menschen: „Ich sag immer, wir sind nichts als Lehmklumpen, und daraus müssen wir was machen. Vielleicht bekommt es erst am Schluss eine Form. Weiß man's?“³⁶

Es herrscht eine Atmosphäre des Abtastens.

Alain fragt Michel, womit er sein Geld verdient. Michel gibt sachlich darüber Auskunft, dass er Handelsverteter ist. Alain wirkt nicht sehr interessiert. Als Michel seine Auskunft mit einem erzwungenen Scherz, über den nur er selbst lacht, beendet, schaltet sich Annette wieder ins Gespräch ein, und bringt nochmal die Geschichte mit dem Hamster auf. Sie will wissen, wieso Michel den Hamster, nachdem er ihn im Rinnstein ausgesetzt hat, und gesehen hat, dass der Hamster vor Angst erstarrte, nicht wieder mit ins Haus brachte. Annette misst dem Thema große Bedeutung zu, indem sie immer wieder nachfragt. Sie will das Bekenntnis zur Gewaltlosigkeit von Michel einer Prüfung unterziehen, und über diesen Weg ihren eigenen Sohn entlasten. Michel durchschaut die Strategie von Annette nicht und gibt bereitwillig zu, wenn auch durch den Gedanken an den Hamster mit einem durch Ekel verzerrten Gesichtsausdruck, dass er diese Tiere

36 Ebda. S. 29.

nicht anfassen kann.

f) Clafoutis

Unterdessen kommt Véronique mit einem Tablett zurück und präsentiert Kuchen (Clafoutis) und Getränke. Annette hilft ihr den Tisch frei zu räumen. Bei belanglosem Gespräch über den Kuchen und den Espresso schneidet Véronique den Clafoutis auf. Als alle einen Teller mit Kuchen in der Hand haben, setzt sich die Gesellschaft auf die Couch. Ganz links sitzt Alain, daneben Annette, dann Véronique und rechts außen Michel. Die Gäste loben den Clafoutis, es erscheint glaubwürdig, oder zumindest wirken Alain und Annette etwas gelöster, da sie nun eine Beschäftigung haben, der sie mit einer übertriebenen Hingabe nachgehen.

Die gelöste Stimmung ist allerdings sofort dahin, als sich Alain etwas im Ton vergreift, als er sagt: „Wenigstens lernen wir auf diese Weise ein neues Rezept kennen.“³⁷, worauf Véronique spitz antwortet: „Mir wäre es lieber gewesen, wenn mein Sohn dafür nicht hätte zwei Zähne verlieren müssen.“³⁸ Annette weist ihren Mann zurecht, doch da läutet sein Handy zum zweiten Mal, und er erhebt sich rasch, entschuldigt sich kurz und geht nach rechts vorne, um dort lautstark zu telefonieren.

g) Nebenwirkungen 2

Er gibt seinem Arbeitskollegen die Anweisung, dass er keine Gegendarstellung zu dem negativen Bericht über das Medikament veröffentlichen soll. Alain erfährt, dass die schädlichen Nebenwirkungen des Medikaments schon lange bekannt sind, aber es wegen der hohen Umsatzzahlen dennoch weiter verkauft wird. Nach dem Telefonat ruft er einen anderen Arbeitskollegen an und erzählt ihm, dass die Nebenwirkungen schon seit zwei Jahren bekannt sind, und dass es sich dabei hauptsächlich um Gleichgewichtsstörungen handelt, ähnlich als wäre man betrunken.

Alain teilt seinem Arbeitskollegen Serge mit, dass er die Nebenwirkungen des Medikaments abstreiten soll. Nach dem Gespräch kehrt er zu den dreien zurück. Er bemerkt, dass er sich unhöflich verhalten hat, als er den Kuchen einfach mit der Hand genommen hat, und entschuldigt sich, indem er sagt, dass er keine Zeit zum Mittagessen gehabt hätte. Michel lädt ihn ein, noch mehr vom Kuchen zu essen, was sich Alain nicht zwei Mal sagen lässt und sich ordentlich Clafoutis auf sein Teller schaufelt. Michel und Véronique folgen mit ungläubigen Blicken. Alain fragt in schwungvoller Art, während er Clafoutis mampft, wo das Gespräch vorhin abgerissen sei.

37 Ebda. S. 31.

38 Ebda.

h) Unter Männern regeln

Michel lehnt sich zurück und Véronique ruft mit strengem Tonfall in Erinnerung, worüber sie vor Alains Gespräch gesprochen hatten, nämlich dass es angenehmer gewesen wäre, sich unter anderen Umständen kennen gelernt zu haben.

Das Thema wechselt. Véronique spricht über die Mutter von Michel, die eine Operation am Knie über sich ergehen lassen muss. Michel fragt sich, was aus dem künstlichen Kniegelenk wird, wenn seine Mutter einmal eingeäschert wird, und lacht daraufhin lauthals, was diesmal sogar die anderen ansteckt.

Annette lenkt wieder zurück zum Thema, wendet sich der neben ihr sitzenden Véronique zu und lobt ihr Verhalten und dass sie, vollkommen entgegen dem Verhalten anderer Eltern, die „infantil“ für ihre Kinder Partei ergreifen, auf ein Gespräch gedrängt hat. Annette gibt zu, dass sie nicht wüsste, ob Alain und sie genauso wie Véronique und Michel reagiert hätten. Alain, der immer noch Kuchen isst, stimmt seiner Frau heftig kopfnickend zu. Michel will das aber nicht so stehen lassen, und sagt in einem Gestus der Verbrüderung, dass es genauso gut umgekehrt hätte passieren können. Véronique, die darauf abzielt, eine Entschuldigung für die Tat Ferdinands zu erwirken, erkundigt sich, wie Ferdinand mit der Situation umgeht, und ob dem Jungen klar ist, dass er Bruno entstellt hat. Alain dementiert, während Annette der Meinung ist, dass sich ihr Sohn dessen durchaus bewusst ist. Michel verfolgt inzwischen das Gespräch mit größerem Interesse. Alain beharrt auf seiner Meinung, wobei ihm vor allem das Wort „entstellt“ nicht gefällt. Michel schaltet sich in die Meinungsverschiedenheit ein und schlägt vor „vorübergehend entstellt“ als Ausdruck für den Zustand seines Sohnes zu verwenden.

Annette erklärt sich bereit, eine Begegnung der beiden Kinder zu arrangieren, was bei Michel auf spontane und daher glaubwürdige Zustimmung stößt. Véronique fragt, ob die Begegnung in der Gegenwart der Eltern stattfinden soll, worauf sich Alain aufregt, dass die Jungs doch kein Coaching bräuchten, sondern es unter Männern regeln könnten. Er erntet damit höhnisches Gelächter von seiner Frau, amüsiertes Lachen von Michel und einen beleidigt-skeptischen Blick von Véronique. Dennoch stimmt Annette ihren Mann insofern zu, dass sie es nicht für notwendig hält, bei dem Gespräch der Kinder anwesend zu sein. Véronique wiederum legt Wert darauf, dass sie es von sich aus ehrlich wollen. Michel ist der Überzeugung, dass sein Sohn es will, während Annette ihren Sohn gar nicht erst nach dessen Meinung fragen möchte. Véronique findet es überaus wichtig, dass Ferdinand es nicht als Strafmaßnahme empfindet. Alain möchte gehen. Er entschuldigt sich, mit dem Vorwand, dass er wieder in seine Kanzlei zurück muss und schlägt vor, dass Annette bleiben soll. Alain bezeichnet sich im Abgehen als ein unnützes Päckchen, dass der Frau nur im Weg steht

und ungeschickt ist. Doch auch Annette will nicht länger bleiben.

i) Eskalation 1

Véronique lässt die beiden aber nicht gehen, bevor ein Beschluss gefasst worden ist. Annette schlägt vor, dass Bruno am Abend bei ihnen vorbei kommen soll. Michel widerspricht. Seiner Meinung nach sollte Ferdinand zu ihnen kommen. Véronique stimmt ihm lebhaft zu.

Alain, der ja zuvor die Anwesenheit der Eltern als unnötig bezeichnet hat, stellt klar, dass er an diesem Abend nicht an einem Treffen teilnehmen könne. Da läutet sein Handy, und er nimmt ab. In aggressivem Ton gibt er seinem Arbeitskollegen Anweisungen für das Vorgehen in der Sache mit dem Medikament. Nach dem kurzen Gespräch geht die Suche nach dem Termin für die Aussprache der beiden Kinder weiter. Annette erklärt sich bereit, am Abend mit ihrem Sohn zu kommen. Véronique, die immer noch ihren Platz in der Mitte der Couch inne hat, hält ein Treffen nur für sinnvoll, wenn Ferdinand gezwungen wird, die Verantwortung für sein Handeln zu übernehmen. Alain, der bereits auf Nadeln sitzt und nur darauf wartet, endlich gehen zu können, regt sich über die Formulierung von Véronique auf. Er besteht darauf, dass sein Sohn ein Wilder ist, und negiert somit den Sinn eines Treffens per se. Ihm liegt daran, die Diskussion zu beenden.

j) Die zivilisierende Kraft der Kultur

Annette versucht die Lage zu entspannen. Sie erklärt sich bereit noch zwei Minuten zu bleiben.

Alain begibt sich darauf hin wieder auf die Couch. Michel bietet noch einen kleinen Kaffee an.

Véronique macht sich auf den Weg in die Küche, doch Michel stoppt sie, und läuft seinerseits in die Küche, damit nun Véronique die Gäste unterhält bzw. eine Lösung für das Problem mit ihnen gemeinsam findet. Annette nimmt ein Kunstband vom Couchtisch und versucht mit Small-Talk die Situation zu beruhigen. Véronique erzählt, während sie mit Annette in den Büchern blättert, dass sie ihre Kinder häufig in Kunstausstellungen und Konzerte mit nimmt, da sie und ihr Mann „an die zivilisierende Kraft der Kultur glauben“³⁹.

Michel kommt mit den Espressos zurück und nötigt Alain das letzte Stück Kuchen auf. Er setzt sich neben Alain und fragt ihn, ob er noch weitere Kinder hätte. Mit wegwerfender Handbewegung gibt dieser beiläufig Auskunft, dass er noch einen Sohn aus erster Ehe hätte. Dann fragt sich Michel laut, worum es in dem Streit der Kinder eigentlich ging. Annette weiß, dass Bruno Ferdinand nicht in seine Bande aufnehmen wollte. Außerdem hätte Bruno Ferdinand eine Petze genannt. Véronique ist erstaunt. Darüber war sie nicht informiert. Auch Michel wusste davon nichts, aber er freut sich „wahnsinnig“ über diese Neuigkeit. Er war selbst Anführer einer Bande, und freundet sich kurz mit

39 Ebda. S. 37.

Alain an, der auch Anführer einer Bande war.

Véronique möchte wissen, warum Bruno Ferdinand als Petze bezeichnet hat, dann merkt sie aber, dass diese Information ihren Sohn in ein schlechtes Licht rücken würde, und wehrt ab, dass sie das ja gar nichts anginge. Annette, die ihren Sohn ebenso in Schutz nehmen will, geht noch weiter und sagt: „Wenn Kinder sich streiten, soll man sich raushalten.“⁴⁰ Das wiederum kann Véronique nicht stehen lassen, und betont, dass Gewalt alle anginge, also die Tatsache, dass Ferdinand Bruno mit dem Stock ins Gesicht geschlagen hat.

Michel vergisst sich, und prahlt, dass er in seiner Kindheit einen anderen Jungen im Zweikampf besiegt hat. Véronique weist ihn zurecht, worauf Michel sich sofort auf die Seite seiner Frau schlägt. Alain interessiert der Hergang des Zweikampfs und lässt Michel geschickt in die Falle laufen.

k) Absichtlich verletzt

Véronique merkt, dass die Fassade, die sie von ihrer Familie herstellen wollte, nämlich einer Familie, die Gewalt ablehnt, bröckelt. Sie bittet um Erlaubnis, mit Ferdinand zu reden. Annette erteilt ihr die Erlaubnis, Alain ebenso, allerdings mit so ironischem Unterton, dass sich Annette sofort darüber aufregt.

Als Véronique betont, dass Ferdinand Bruno absichtlich verletzt hat, legt Alain den Teller mit dem Kuchen hastig weg und steht erregt auf. Ihn stört die Formulierung „absichtlich“. Es erregt ihn, dass Véronique den Grund für ihr Treffen wiederholt betont. Annette erhebt sich ebenfalls und beschwichtigt. Sie wiederholt ihre Absicht, mit Ferdinand am Abend zu kommen, und stellt in Aussicht, dass sich damit die Angelegenheit klären wird. Als sich Michel ins Gespräch einschalten möchte, klingelt Alains Handy, und die erregte Diskussion wird durch sein lautstarkes Telefonieren unterbrochen. In der durch die Diskussion hervorgerufene Erregung fordert er seinen Arbeitskollegen vehement dazu auf, keine Zugeständnisse in der Medikamentenfrage zu machen. Véronique versucht mit Annette über eine Schultheateraufführung zu plaudern. Nach dem Telefonat ruft Alain einen anderen Mitarbeiter an, und unterweist ihn in der Strategie, die sie in dem Fall verfolgen sollen.

l) Sanitäranlagen

Als Alain sein erregtes Telefonat fertig hat, kommentiert Michel, dass Pharma-Firmen furchterlich seien, und nichts als Profit anstreben. Alain verbittet sich Kommentare zu seinen Telefonaten.

Michel kontert, dass Alain ja nicht vor seiner Nase zu telefonieren bräuchte, worauf Alain

antwortet, dass er leider dazu gezwungen sei. Die Auseinandersetzung spitzt sich zu. Michel bezeichnet den Beruf Alains als merkwürdig. Alain lässt sich davon provozieren, und holt zum Gegenschlag aus, indem er Michel fragt, was denn er für einen Beruf hätte. Michel erzählt, dass er Handelsvertreter für Sanitäranlagen ist. Alain versucht ihn lächerlich zu machen, indem er ihn über Klospülungen ausfragt. Michel geht darauf ein, indem er die Systeme der Klospülungen in unangemessen heftigem Tonfall erklärt. Alain hat Spaß daran, wie sich Michel deutlich unter ihm in der sozialen Hierarchie positioniert. Annette scheint nichts mehr mit zu bekommen. Sie sitzt vorn übergebeugt und starrt ins Leere. Véronique mischt sich in die Diskussion der Männer ein. Sie will wissen, ob die Absicht besteht, Ferdinand irgendwie zu bestrafen.

m) Annette übergibt sich

Annette sagt, ihr sei schlecht. Alain bemerkt, dass sie blass ist. Véronique und Michel versuchen ihr durch Cola und Ratschläge zu helfen. Annette beschwichtigt, dass es gleich wieder geht.

Während Véronique ihr ein Glas Cola serviert, nutzt Alain die Ablenkung, geht auf Abstand und ruft seinen Mitarbeiter Serge an. Der ist allerdings nicht ans Telefon zu kriegen. Darauf spielt Alain den besorgten Ehemann und erkundigt sich nach Annettes Befinden. Er stellt sich hinter sie und so gestärkt stellt Annette klar, dass sie ihr Kind nur dann zur Rechenschaft ziehen, wenn sie es selbst für richtig halten. Michel gibt ihr recht, doch Véronique findet nicht, dass ihnen das frei steht. Bevor die Meinungsverschiedenheit ausdiskutiert werden kann, klingelt Alains Handy, und er entfernt sich, um mit Serge zu telefonieren. Annette ist nicht mehr bereit, die ständigen Unterbrechungen zu ertragen und schreit ihren Mann an, dass es nun reicht und er gefälligst bei der Sache bleiben soll. Als Alain zu Ende telefoniert hat, zieht er Annette zur Rechenschaft, was diese Schreierei soll.

Alain stellt fest, dass es ohnehin nett von ihm sei, dass er überhaupt eingewilligt hat, mit zu diesem Treffen zu kommen. Darauf wird der Zustand von Annette akut. Sie fürchtet, sich übergeben zu müssen und klagt über Schwindel. Sie reagiert aggressiv abwehrend gegen Alain, sagt: „Fass mich nicht an!“⁴¹, und jammert, dass ihr Mann alles was mit Kindern und Haushalt zu tun hat, auf sie abschiebt. Dann trinkt sie hastig das Glas Cola leer.

Michel überlegt laut, ob Ferdinand vielleicht das Desinteresse seines Vaters spürt, da krampft sich der Magen von Annette zusammen, und sie kämpft heftig dagegen an, sich zu übergeben. Doch sie kann es nicht mehr kontrollieren, sie läuft auf ihren Mann zu, und übergibt sich über die auf dem Couchtisch liegenden Kunstbände und auf den Anzug ihres Mannes. Michel ruft seiner Frau laut zu, dass sie eine Schüssel holen soll, und hält Annette das Tablett unter. Alain ist empört, dass sie nicht

41 Ebda. S. 45.

rechtzeitig die Toilette aufgesucht hat. Als Véronique mit einer Schüssel zurück kommt, ist Annette bereits fertig. Sie bemerkt, dass ihre Kunsthände in Mitleidenschaft gezogen wurden, und reagiert hysterisch. Alain möchte sich im Bad sauber machen. Die hysterische Véronique führt ihn ins Bad, völlig aus der Fassung wegen ihrer beschädigten Kunsthände. Annette spuckt unterdessen weiter in die Schüssel.

Als Véronique mit einer zweiten Schüssel und einem Lappen zurück kommt, bleibt sie völlig zerschlagen bei der Vase stehen, weil ihr Kokoschka-Kunstband beschädigt wurde.

Michel gibt praktische Tipps, wie der Kunstband zu retten wäre, doch kann er seine Frau damit nicht beruhigen. Michel macht sich an die Arbeit, nimmt ihr die Schüssel ab und beginnt den Kunstband zu säubern. Véronique holt einen Föhn vom Badezimmer.

Als Michel den Boden und die Kunsthände weitgehend gesäubert hat, kommt Véronique zurück und bringt das Parfum und den Föhn mit. Annette bittet auch ins Bad gehen zu dürfen, was ihr Véronique sehr freundlich gestattet.

n) Wauwau

Als Annette im Bad verschwunden ist, sind Michel und Véronique das erste Mal seit dem Besuch allein. Véronique sagt zu dem am Boden knieenden Michel, der immer noch die Kunsthände abwischt: „Das ist ja der reinste Albtraum!“⁴²

Er findet vor allem Alain unmöglich, während Véronique sich über die Falschheit von Annette ereifert. Sie findet schließlich beide grässlich und wirft Michel vor, dass sie sich mehr Unterstützung von ihm erwartet hätte. Dabei versprüht sie Parfum im Raum, besonders auf die Tulpen.

Dann lobt sie Michel, weil er sich gut gegen Alain behauptet hat. Sie finden etwas Gemeinsames, über das sie sich lustig machen können: den Kosenamen, den Alain für Annette verwendet. Der Kosenname ist „Wauwau“. Darüber geraten sie in Hochstimmung, Véronique und er machen einen Hund beim Urinieren nach, und dann tanzen die beiden quer durch den Raum. Sie bemerken nicht, dass Alain inzwischen vom Bad zurückgekommen ist, und ihnen zusieht. Als Michel ihn wahrnimmt, stoppen sie den Tanz augenblicklich. Alain gibt sich beleidigt und steif, beharrt auf den Kosenamen für seine Frau. Michel und Véronique entschuldigen sich, und machen aus Höflichkeit ihren eigenen Kosenamen lächerlich.

o) Kokoschka-Restaurierung

Michel und Véronique restaurieren den Kokoschka. Sie zieht die Seiten glatt und er föhnt. Dabei fragt Véronique Alain, ob es Annette wieder besser geht, und entschuldigt sich für ihre Reaktion von vorhin, dass sie hysterisch auf die Beschmutzung des Kunstbandes reagiert habe. Sie wundert sich laut, dass sie selbst nicht weiß, warum sie so sehr „an manchen Dingen“ hängt. Als sie mit dem Bildband fertig sind, holt Michel den Stapel Bücher vom Couchtisch, föhnt den Boden und die Bucheinbände trocken und beschwert den Kokoschka mit dem Bücherstapel.

Michel fragt nach getaner Arbeit Alain nach der Herkunft des Kosenamens. Michel freut sich, als er erfährt, dass er aus einem Lied von Paolo Conte stammt. Michel gibt seinerseits Auskunft, woher ihr Kosenname stammt, was Alain trocken zur Kenntnis nimmt.

p) Bruno die Petze

Da Alain nicht aus der Reserve zu locken ist, schlägt Véronique vor, nach Annette zu sehen. Die kommt in diesem Moment wie gerufen vom Bad zurück. Sie entschuldigt sich nochmals für die Unannehmlichkeiten. Dann gibt sie zu Bedenken, dass eine Beschimpfung auch eine Aggression ist. Michel gibt ihr sofort recht. Véronique bremst ihn verbal.

Alain, der inzwischen die Krawatte fertig gebunden und seinen Gürtel wieder angelegt hat, ruft in Erinnerung, das Ferdinand von Bruno als Petze bezeichnet wurde. Doch bevor darüber weiter gesprochen werden kann, läutet wieder sein Handy. Er stellt sich abseits und gibt Anweisungen durch. Alain dreht sich wieder den anderen zu und fährt sogleich fort, wo er stehen geblieben war, nämlich dass er ebenso in die Luft gehen würde, wenn ihn jemand Petze nennt.

Michel wendet ein, dass es ja auch stimmen könnte, das Ferdinand eine Petze ist. Der Ton von Annette verschärft sich, sie bezeichnet ihrerseits Bruno als Petze. Alain holt sein Sakko von der Couch und gibt Annette ein Handzeichen, dass sie nun gehen.

Michel möchte sie aufhalten und Véronique unterstützt ihn, indem sie ruhig darauf besinnt, sich nicht aufzuregen, und betont, dass sie bereit wären ihnen entgegen zu kommen.

q) Eskalation 2

Alain reißt allmählich der Geduldsfaden. Er zieht sein Sakko an und fordert Annette auf zu gehen. Die Diskussion um die Söhne bezeichnet er als Haarspaltereи. Annette bezeichnet ihn ihrerseits als Feigling, und geht nicht auf seinen Wunsch ein. Alain beschwichtigt halbherzig Véronique, dass ihr Sohn neuere, bessere Zähne bekommen würde.

Darauf geht die Diskussion um das Wort „bewaffnet“ von i) Eskalation 1, wieder los. Michel schreitet aber dazwischen und ruft alle zur Besinnung. Er beschwört sie, nicht Gereiztheiten die

Oberhand gewinnen zu lassen. Nach seinem kurzen Appell zieht er sich wieder in die linke hintere Ecke zurück. Alain nutzt die entstehende Pause und bekräftigt, dass er nun wirklich gehen müsse. Annette schließt sich ihm diesmal an, packt ihre Handtasche und erhebt sich rasch um Alain zu folgen.

r) Hamster 2

Véronique, mit dem Gleichmut einer Gescheiterten, verlegt sich nun auf Ironie. Zuerst kommentiert sie die letzte Aussage ihres Mannes, dann konstatiert sie, dass es nichts bringt, sich anständig zu verhalten.

Michel entlässt die beiden aber nicht aus seinem Haus, ohne eine Spurze anzubringen. Er meint, dass man Ferdinand bei solchen Eltern mildernde Umstände zuerkennen müsse. Damit holt er Annette zurück, die sofort wieder auf der Couch Platz nimmt, und ihn ihrerseits provoziert, indem sie ihm in Erinnerung ruft, dass er am Vortag den Hamster seiner Tochter getötet hat. Damit treibt sie einen Keil zwischen Michel und seiner Frau, denn Véronique verurteilt die Tat ihres Mannes. Michel versucht sich zu rechtfertigen.

Inzwischen ist Alain auch in den Raum zurück gekehrt und steht hinter der Couch auf Höhe seiner Frau. Michel gerät in der entstandenen Bedrängnis in eine Wut der Verzweiflung. Damit sind Alain und Annette zufrieden und stellen nun Véronique zur Rede, weshalb sie den Hamster denn nicht gerettet hätte. Sie kann aber gute Gründe anführen, doch Michel kann seinerseits nicht an sich halten. Er fühlt sich gekränkt und wirft Véronique vor, dass sie daran schuld sei, dass er in seinem Haus solchen peinlichen Anklagen ausgesetzt sei.

s) Choleriker

Nun bekommt auch Alain wieder Spaß an der Sache. Er setzt sich zu seiner Frau auf die Couch und versucht mit Kommentaren den Streit zwischen Véronique und Michel zu verschärfen. Annette verfolgt die gleiche Intention. Tatsächlich lässt sich Michel zu immer häufigeren wütenden Ausfällen hinreißen.

Véronique bleibt auf der Seite von ihren Gästen und redet ihrem Mann weiter Schuldgefühle wegen des Hamsters ein. Das bringt Michel schließlich dazu, aufzugeben. Er lässt seine Maske fallen, und legt dar, dass er und seine Frau sich darüber abgesprochen hätten, ihn als guten Menschen hinzustellen, wobei er eigentlich ein „Choleriker reinsten Wassers“⁴³ sei.

Alain, der mit Annette bequem auf der Couch sitzt und dem Streit der beiden entspannt zusieht – nichts mehr von der Eile von vorhin ist spürbar – bemerkt, dass sie ja alle Choleriker wären.

43 Ebda. S. 56.

Dagegen protestiert Véronique, die ein anderes Bild von sich hat. Michel bemüht sich, ihr Komplimente zu machen, was sie aber bloß als Attacke wahrnimmt und eine Fortsetzung des Streits zwischen ihm und Véronique bedeutet. Sie fühlt sich durch jedes Wort provoziert, wird hysterisch, schreit, wendet sich schließlich ab und beginnt zu weinen. An die rechte Wand gelehnt steht sie geknickt und weinend da.

t) Rum

Annette gibt Alain ein Taschentuch, mit dem er sich zu Véronique aufmacht. Er bleibt aber vor ihr stehen, und kann sich nicht dazu durchringen, es ihr zu geben. Er blickt sich mehrmals um.

Inzwischen kommt Véronique wieder etwas zu sich, und rechtfertigt ihren Versuch, mit Hilfe des Gesprächs den Vorfall zwischen ihren Söhnen zu lösen. Michel weist sie zurecht, die Stimmung zwischen den beiden ist äußerst gereizt. Jedes Wort stößt auf Widerstand und entfacht den Streit neu. Michel verschwindet in die Küche im hinteren linken Durchgang.

Während sich Véronique selber leid tut, klingelt Alains Handy. Er drückt ihr rasch das Taschentuch in die Hand und geht nach links vorne, um diesmal aber das Telefonat abzuwürgen und seinen Mitarbeiter Maurice mit einem Rückruf zu vertrösten.

Michel ist inzwischen mit einer Flasche Rum zurückgekehrt und bietet ihn resignativ den Gästen an. Der Streit zwischen Michel und Véronique geht weiter. Véronique bereut, das Treffen organisiert zu haben. Alain nimmt die Einladung Michels Rum zu trinken, an.

Daraufhin bröckelt der Zusammenhalt von Annette und Alain. Nun hat Michel auf der Couch Platz genommen, Alain setzt sich neben ihn. Er behauptet seinerseits, wie Michel kurz zuvor, dass ihn seine Frau hat überreden müssen, an dem Treffen teilzunehmen. Er beruft sich auf John Wayne, was Annette empört.

Die beiden Männer trinken Rum und finden darüber eine gemeinsame Ebene, während die Frauen gegen den Uhrzeigersinn um sie herumtanzen und auf ihnen herum hacken. Jede auf ihrem Mann. Diese lassen sich aber nicht aus der Fassung bringen, was die Frauen dazu bringt, ebenfalls Rum trinken zu wollen. Michel erhebt sich und schenkt Annette und sich ein. Seiner Frau will er aber nichts vom Rum abgeben. Als Véronique aber darauf besteht und es beinahe zu einem Handgemenge kommt, gibt er ihr schließlich mit der bitteren Bemerkung: „Na gut, bitte! Trink, trink, was soll's.“⁴⁴, welchen ab.

Offenbar verträgt sie keinen Alkohol. Sie behauptet zwar das Gegenteil, doch gleich darauf bricht sie wieder in Tränen aus, und lässt sich bei Alain über ihren Mann aus. Sie klagt, dass er sich entschieden hätte, das das Leben mittelmäßig sei.

Michel bemerkt zu seiner Frau gewandt, dass Alain doch egal ist, was sie von ihrem Mann hält. Alain dreht sich zwischen den beiden hin und her, sagt aber nichts. Véronique will sich nicht den Mund verbieten lassen, spricht aber dennoch nicht weiter.

u) Eheleben

Das Telefon von den Houillés läutet, und Michel hebt ab. Es ist seine Mutter. Er berichtet ihr, wie es seinem Sohn geht. Michel teilt seiner Mutter mit, dass Bruno immer noch Schmerzen hätte. Als das Telefonat zu Ende ist, erkundigt sich Annette, ob der Junge immer noch Schmerzen hätte.

Véronique verneint, worauf sich Annette wundert, warum Michel seine Mutter anlügen.

Alain hat die Ruhe um seine Person genutzt um nachzudenken und an Véronique gewendet fragt er, ob es überhaupt Menschen gibt, die sich für etwas anderes interessieren, als sich selbst. Er philosophiert, weiß aber offenbar selbst nicht genau, worauf er hinaus will und kommt schließlich auf das Buch zu sprechen, das Véronique über Dafur schreibt. Doch das Gespräch verebbt, ohne dass dabei etwas herauskommt.

Véronique ist angetrunken und wünscht sich leicht zu sein. Michel streut zynisch ein: „Das Eheleben ist die schlimmste Prüfung, die Gott uns auferlegt hat.“ Da ihm niemand widerspricht, legt er seine pessimistische Sicht über die Ehe weiter dar. Diese Aussagen von ihm stehen im Widerspruch zu den in n) Kokoschka-Restauration, gesagten. Annette will sich das dann aber doch nicht anhören müssen. Das Thema führt zu der Frage, wie die Art des Ehelebens und das Verhalten der Kinder zusammenhängen.

Michel, schon etwas angeheizt durch den Rum, fährt mit seinen Ausführungen über die Ehe fort. Er ist der Meinung, dass einem Kinder das Leben versauen, und lässt sich weder von Annette, noch von ironisch-resignativen Kommentaren seiner Frau davon abbringen. Daraufhin beginnt Véronique wieder zu weinen. Das beeindruckt Michel aber nicht. Alain und Annette lassen sich Rum nachschenken. Sie loben den Rum, Michel bietet Alain eine Zigarette an, und läuft sogleich los Richtung Küche um sie zu holen. Doch Véronique bremst ihren Mann. Rauchen kommt nicht in Frage. Auch Annette ist über ihren Mann empört, der die Zigarette tatsächlich angenommen hätte. Michel kehrt zögernd ohne Zigarette zurück. Alain nimmt die Meinung Michels über das Eheleben in Schutz. Er bezeichnet sie als „absolut fundiert“. Bei Annette kommt die Übelkeit zurück.

v) Kindersoldaten im Kongo

Gleichzeitig klingelt Alains Handy. Diesmal bewegt er sich nicht. Er führt das Gespräch auf der Couch sitzend – unterbrochen von empörten Ausrufen Annettes. Alain macht sich Sorgen, dass sein Gesprächspartner am Handy etwas von Annettes Ausrufen mitbekommt. Annette wird wieder

schlecht und sie nimmt auf der Couch Platz. Véronique eilt zu Hilfe und stellt ihr die Schüssel zwischen die Füße. Alain bringt sein Telefonat mühsam zu Ende, und erkundigt sich dann nach dem Befinden seiner Frau. Außerdem provoziert er, indem er feststellt, dass sich die Ehe von Véronique und Michel auflöst.

Doch da klingelt sein Handy erneut. Nach dem kurzen Gespräch kehrt er zu Véronique zurück, um ihr zu sagen, dass ihr Mann behauptet hätte, ihre Ehe würde sich auflösen. Véronique verbittet sich Urteile über ihre Ehe, worauf Alain sich Urteile über seinen Sohn verbittet. Er äußert seine Überzeugung, dass sich Jungs immer schon verkloppt hätten, und dass es eine gewisse Lehrzeit braucht, um Gewalt durch Recht zu ersetzen. Dann bekennt er sich zum Gott des Gemetzels, der Gott, der nach seiner Ansicht seit Anbeginn der Menschheit uneingeschränkt herrscht. Er setzt gerade an, über Afrika zu sprechen, da übergibt sich Annette plötzlich. Alain unternimmt einen halbherzigen Versuch ihr zu helfen, doch als sie abwehrt, wendet er sich wieder an Véronique. Er erzählt ihr, dass er soeben aus dem Kongo zurückgekehrt sei, und dass er dort Achtjährige das „Handwerk des Tötens“ lernen. Er zählt auf, mit welchen Waffen die Kinder dies tun und setzt die Kindersoldaten Kongos mit dem Streit ihrer Söhne ins Verhältnis.

Véronique weigert sich ihm Recht zu geben. Er bringt das Thema Darfur auf, was Michel missfällt. Er fleht um Erbarmen. Véronique greift ihren Mann tatsächlich an.

Annette übergibt sich ein weiteres Mal. Véronique nimmt einen ordentlichen Schluck Rum. Michel läuft in die Küche um mit einer neuen Flasche zurück zu kommen und allen nachzuschenken. Seine Frau erklärt den Unterschied zwischen Gewalt in Afrika und in Frankreich, wobei sie betont, dass die Taten ihrer Söhne im Verhältnis zu westlichen Wertmaßstäben beurteilt werden müssen.

w) Zwischenmenschlicher Umgangston

Ihre kurze Predigt bleibt ohne ernsthaften Kommentar. Alle stehen um den Tisch herum und trinken Rum. Alain schwankt, Annette wirft unabsichtlich eine Flasche um. Alain lobt den Rum und zeigt sich beeindruckt von der Prügelei von vorhin.

Annette macht sich darüber lustig, dass ihr Mann statt Granatwerfer den englischen Ausdruck „Grenade launcher“ verwendet. Véronique stimmt in ihr Gelächter darüber mit ein. Alain fühlt sich dadurch gekränkt und wird böse. Worauf ihn Annette noch mal bitter auf den Arm nimmt. Das findet allerdings niemand mehr in der Runde lustig, und Véronique betont, dass man den zwischenmenschlichen Umgangston nicht verkommen lassen darf. Ihr Mann, gelangweilt von ihren ständigen Moralpredigten, bittet sie aufzuhören, worauf sie sagt: „Ich bring ihn um.“⁴⁵ Alain hat sich inzwischen aus der Unterhaltung ausgeklinkt weil sein Handy geläutet hat und ist

45 Ebda. S. 68.

nach links gegangen. Véronique protestiert schreiend gegen seine Telefoniererei.

x) Handy versenkt

Alain telefoniert trotzdem weiter. Als er den anderen den Rücken zuwendet, reißt Annette ihm das Handy aus der Hand und versenkt es in der Blumenvase mit den Tulpen. Véronique applaudiert dazu. Alain bleibt erstarrt stehen und sieht seine Frau fassungslos an. Während Véronique mit vorgehaltener Hand versucht ihr Lachen unter Kontrolle zu halten, geht Michel eiligen Schrittes zur Vase und fischt das Handy heraus.

Alain ist nun wirklich böse auf seine Frau. Nach ein paar spitzen, aber ruhig vorgebrachten Bemerkungen in ihre Richtung gesellt er sich zu Michel. Auch der hat kein Verständnis für die Aktion von Annette. Während die beiden Männer versuchen, das Handy zu retten, schlendert Véronique kichernd zu Annette. Auch sie muss lachen, besonders, als ihr Mann nicht einmal weiß, wie man das Handy öffnet, um an die Chipkarte zu kommen. Das amüsiert die beiden Frauen schließlich so sehr, dass sie sich, an die rechte Wand gelehnt, vor lachen krümmen. Schließlich gibt Michel auf mehrfaches Drängen von Alain auf, das Handy zu retten. Annette beginnt über ihr bevorzugtes Männerbild zu sprechen. Sie sagt, dass sie nur Männer mag, die wirken, als wären sie allein.

y) Nebenwirkungen 3

Als Véronique ihrem Mann mit den Worten: „Halt's Maul.“⁴⁶ den Mund verbietet, zieht er in die Küche ab, um sogleich mit einer Kiste Zigarren zurückzukehren. Er bietet Alain eine an. Véronique verhindert, dass sich die Männer eine Zigarette anzünden.

Es herrscht allgemeine Betretenheit, eine betrunke Melancholie. Véronique verrät, dass sie noch nie im Leben so unglücklich war. Sie bedauert, dass ihr der Rum nicht hilft, weniger unglücklich zu sein. Annette weist Véronique darauf hin, dass auch Alain unglücklich ist. Alain bestätigt, dass dies der unglücklichste Tag seines Lebens ist.

Das Telefon klingelt. Michel hebt ab. Es ist wieder seine Mutter. Es geht um das Medikament Antrill. Er reicht den Hörer an Alain mit der Aufforderung weiter, seine Mutter über das schädliche Medikament aufzuklären.

Alain nimmt das Telefon, und geht damit, wie zuvor mit seinem Handy, nach rechts vorne. Aber anstatt der Frau zu sagen, dass sie das Medikament absetzen soll, äußert er sich vorsichtig und stellt es ihr frei. Michel, dem das zu vage ist, stürmt zu Alain und entreißt ihm das Telefon. Er gibt seiner Mutter strenge und klare Anweisungen, dass sie das Medikament absetzen soll.

46 Ebda. S. 71.

Annette erhebt sich und fragt in den Raum, was denn nun sei, ob sie mit Ferdinand am Abend kommen soll. Statt einer Antwort sagt Véronique aber, dass nun auch ihr übel ist.

Annette redet unterdessen weiter und kommt zu dem Schluss, dass in der Sache beide Seiten im Unrecht sind. Véronique fragt ungläubig nach, ob ihr Sohn, dem sie in der Nacht Schmerzmittel geben musste, im Unrecht sei. Als Annette das mit den Worten: „Ganz unschuldig wird er nicht sein.“⁴⁷ bestätigt, nimmt Véronique Annettes Tasche, entleert sie schwungvoll neben der Couch, so dass der Inhalt sich weit verstreut, und wirft die Tasche dann Richtung Ausgang.

Annette wirft sich zu Boden, sammelt ihre Gegenstände hysterisch ein und schreit nach Alain, dass er ihr helfen soll. Dieser steht hinter der Couch und trinkt mit Michel Rum. Die beiden Männer müssen sich erst über die Situation im Klaren werden. Véronique äfft die Hilfeschreie Annettes nach, und erst als Annette ihren Mann mehrmals auffordert sie zu verteidigen, verkündet dieser: „Wir gehen.“

z) Finale

Alain trinkt sein Glas leer, stellt es auf den Tisch und macht sich auf den Weg zum Ausgang. Michel hat sich inzwischen in die Nähe seiner Frau begeben, und küsst sie. Diese protestiert, ihr Sohn sei nicht im Unrecht. Michel macht eine Bemerkung über „die Neger im Sudan“, was Véronique sehr missfällt.

Inzwischen hat Annette ihre Sachen wieder in ihre Handtasche eingesammelt, sie beschwert sich über die miserable Gastfreundschaft und lässt sich schließlich zu der Aussage hinreißen, dass ihr Sohn völlig recht hatte, Bruno zu schlagen.

Michel fühlt sich bitter bestätigt: „Ein Schlückchen Schnaps, und zack! schon kommt das wahre Gesicht zum Vorschein.“⁴⁸ Véronique freut sich, weil sie schon kurz nach dem Kennenlernen durchschaut haben will, dass Annette falsch ist. Alain steigt nun wieder in die Diskussion ein. Er fragt nach den Bedeutungen der Worte „falsch“ und „besorgt“, stellt fest, dass Michel glaubwürdiger ist, wenn er sich fürchterlich benimmt und kommt zu dem Schluss, dass außer Véronique alle Anwesenden bloß als Hysteriker besorgt sind. Dann spricht er über Frauen, und stellt Véronique als nicht begehrenswert hin. Diese wird dadurch auch hysterisch. Annette und sie schreien sich an und beschimpfen gegenseitig ihre Söhne. Dies endet damit, das Véronique sie hinaus schmeißt und Annette gleichzeitig verkündet, dass sie nun geht. Doch beim Ausgang macht Annette nochmal kehrt, steuert die Blumenvase an, reißt in einem hysterischen Anfall die Tulpen heraus und verstreut sie im Raum. Sie gleitet auf den Blumen aus und liegt letztlich heulend am

47 Ebda. S. 73.

48 Ebda. S. 74.

Boden. Die anderen verfolgen ihre Taten fassungslos und stumm. Auch sie sagt nun, dass dies der unglücklichste Tag ihres Lebens ist.

Nach einer Pause bewegt sich Michel. Er hebt eine Brille und ein Etui auf, die aus Annettes Tasche gefallen sind und bringt ihr die beiden Dinge. Annette bedankt sich und kommt wieder auf die Beine. Alain sammelt Tulpen ein und steckt sie zurück in die Vase. Annette steht in reumütiger Haltung, das Haupt gesenkt, inmitten der am Boden verstreuten Tulpen.

Das Telefon läutet, und Véronique hebt ab. Ihre Tochter ist am Apparat. Mit freundlicher Stimme zeigt sich Véronique zuversichtlich, dass es dem Hamster gut geht und behauptet, dass Michel traurig ist, dass der Hamster entlaufen sei. Nach dem Telefonat hofft Michel: „Gut möglich, dass dieses Tier jetzt gerade einen Festschmaus hält.“⁴⁹ Véronique negiert seine Hoffnung, worauf das Stück mit Michels Frage: „Was weiß man schon?“⁵⁰ endet.

Während eines lauten Orgeltons geht das Licht aus.

3.1.2 Der Raum

Der Bühnenraum bleibt das ganze Stück über weitgehend unverändert. Die Geschehnisse finden zur Gänze in der Guckkastenbühne statt. Die Bühne ist in weiß gehalten: hohe weiße Wände, oben von einer Decke abgeschlossen, links und rechts hinten ein schmuck und türloser rechteckiger Durchgang, wobei sich im rechten Durchgang auf der rechten Wand eine Tür befindet. In der Mitte der Bühne steht eine große weiße Couch, die rechts eine Armlehne aufweist, und links flach endet. Auf der rechten Seite der Couch befinden sich Farbsprengel, die sich auch auf dem Boden fortsetzen. Zwischen Couch und rechtem Durchgang steht eine große schwarz-weiße Designervase mit einem Strauß Tulpen. Vor der Couch ist ein gläserner Couchtisch platziert, auf dem sich mehrere Bücher (Kunstbände) befinden. Der Raum ist vollkommen weiß, es hängen keine Bilder oder sonstige Schmuckgegenstände an der Wand, auch befinden sich keinerlei Möbel in dem Raum, nur am Sockel der Wände ein blauer Rand, in dem einige Steckdosen montiert sind. Diese schmucklose Leere wirkt wie ein Eiskasten, und kann als Hinweis auf die Unterkühlung der zwischenmenschlichen Beziehungen in dem Stück gelesen werden. Diese Interpretation erscheint gerade auch deshalb gerechtfertigt, da in dem ganzen Stück kein einziges Mal von Liebe die Rede ist.

Da der Raum das Wohnzimmer der Familie Houillé darstellt, kann er als Charakterisierung des Ehepaars Véronique-Michel interpretiert werden. Sie sind demnach eine moderne Familie, die mit

49 Ebda. S. 77.

50 Ebda.

der Zeit gehen und ihren Wohnbereich im modernen nordischen Design ausstatten. Auch lässt sich eine gewisse Unterkühltheit ihrer Beziehung interpretieren.

Während des Stücks kippt die Bühne sukzessive schräg nach vorne. Dies kann als Verdeutlichung der Entwicklung interpretiert werden, denn die Situation zwischen den beiden Paaren gerät ebenso sukzessive in Schräglage.

3.1.3 Kostüme und Requisiten

Die Kleidung der beiden Paare bietet eine deutliche Zuordnung an. Während Alain im dunklen Anzug mit weißem Hemd, Krawatte und einem dunklen Schal auftritt, und seine Frau Annette eine elegante schwarze Hose mit dazu passendem schwarzen Pullover und himmelblau gemustertem Schal trägt, beide dazu passendes, elegantes Schuhwerk, sind Véronique und Michel einfacher gekleidet.

Véronique trägt ein braunes, ausgeschnittenes Top, das recht billig aussieht, darüber eine hellrosa Weste und eine schwarze Röhrenhose, die etwas plump zu ihren Stöckelschuhen wirkt. Ihr goldenes Halsband inklusive klobigen, goldenen Anhänger lässt ihre Kleidungswahl nur noch mehr zusammengewürfelt aussehen. Ihr Mann Michel trägt einen grauen Pullover, dessen quer laufende hell- und dunkelgraue Streifen ihn eher abgetragen aussehen lassen und darunter ein knallblaues Polohemd. Seine braune einfache Stoffhose und die schwarzen Halbschuhe, die ihm nicht sehr gut zu passen scheinen, da er, wenn sich hin kniet, aus ihnen heraus schlüpft, weisen zusätzlich auf seine Zugehörigkeit zu einer niedrigeren sozialen Schicht hin. Farblich ist die Kleidung von Véronique und Michel nicht aufeinander abgestimmt, während bei Alain und Annette die Farben übereinstimmen. So ist der dunkle Anzug Alains mit der dunklen Hose und dem Pullover von Annette abgestimmt, genau so wie der himmelblaue gemusterte Schal von Annette seine Entsprechung in der himmelblauen gemusterten Krawatte von Alain findet.

Dies lässt die Interpretation zu, dass auf der Beziehungsebene von Alain und Annette Übereinstimmung herrscht, während es zwischen Véronique und Michel Disharmonien gibt.

Bezüglich dem Spiel von Lüge und Wahrheit funktioniert das Kostüm der Darsteller in der Analogie zu dem Bildausdruck „nackte Wahrheit“ bzw. „Deckmantel“. So ziehen sich Annette und Alain, nachdem Annette sich bereit erklärt, noch zwei Minuten länger zu bleiben, den Schal aus, (auch hier wieder eine stille Übereinkunft der beiden) und Alain ist gezwungen, nachdem seine Frau sich über ihn übergeben hat, sein Sakko, seine Krawatte und seinen Gürtel auszuziehen.

Véronique zieht sich ihre Weste aus, nachdem sie mit Michel die Kunstbände trocken geföhnt hat,

und bindet sie sich um. Das markiert den Beginn des zweiten Teils – nachdem sich Annette übergeben hat, weht plötzlich ein anderer Wind: das höfliche Verhalten weicht mehr und mehr der Vertretung der eigenen Interessen. So entledigt sich Michel seines Pullovers, nachdem er von Annette mit den Worten: „Wenn Sie gar nichts glauben, dann sagen Sie auch nichts.“⁵¹ zum Schweigen gebracht wird.

Direkt im Anschluss drängt Alain zu gehen. Er sagt: „Da sind die diese Haarspaltereien von wegen elterliche Verantwortung und so...“⁵², wird von Véronique unterbrochen und zieht sich daraufhin sein Sakko an.

Später, wie alle gemeinsam Rum trinken und Alain verkündet: „Wer das Agnus-Dei singt, hat keine Lust zu vögeln.“⁵³, löst Véronique die um ihre Hüfte gebundene Weste und wirft sie lässig auf die Couch.

Die Zuspitzung der „nackten Wahrheit“ erfährt das Stück, als die betrunkenen Véronique die Hosen hinunter lässt und mit dem Rumglas in der Hand ironisch konstatiert, dass Moralvorstellungen für nichts gut sind.

Ebenso wie das einfache, klare Bühnenbild sind die Requisiten sehr übersichtlich und einfach. Sie werden auch restlos bespielt. Es sind dies die Handtasche von Annette, die am Ende entleert wird, was als ein „Herauskommen der Wahrheit“ interpretiert werden kann. Der Kuchen und der Espresso sowie das Glas Cola, von Véronique und Michel, welche in dieser Hinsicht als das (innerliche) Zudecken von Wahrheit interpretiert werden kann, so lange die beiden Paare noch in der Kennenlernphase sind und sich entsprechend höflich verhalten.

Die Requisite Tulpen kommt mehrmals Beachtung und kann Symbol für das Aufeinandertreffen von Véronique und Annette gelten. Wo sie am Anfang noch von allen bewundert werden, muss Véronique sie mit Parfum zu besprühen, nachdem Annette sich übergeben hat. Dieses Besprühen kann als ein Übertünchen der schwelenden Eskalation mit gutem Duft gelten. Um so mehr, weil Véronique es nebenher macht, und entsprechend ihrem Gutmenschencharakter versucht die Harmonie zu bewahren. Am Ende reißt Annette die Tulpen aus der Vase und verstreut sie auf dem Boden, was der Eskalation einen augenfälligen Ausdruck gibt, und zusätzlich die Tatsache hervorhebt, welche Gefühle die beiden in Wahrheit füreinander hegen.

Ein weiteres Requisit, das die Wahrheit ans Tageslicht bringt, ist der Rum. Michel kredenzt ihn, nachdem er Véronique zurechtgewiesen hat, als sie weint, sie ihm aber entgegenschreit: „Das ist

51 Ebda. S. 51.

52 Ebda. S. 52.

53 Ebda. S. 67.

mir egal!“⁵⁴

Der Rum bringt Véronique schließlich dazu, hysterisch zu werden, und Annette zu gestehen, was sie von Anfang an über sie gedacht hat, nämlich, dass sie sie für falsch hält. Außerdem legt der Rum die Beziehungsprobleme, die zwischen ihr und Michel herrschen völlig offen. Sie bezeichnet ihren Mann sogar als Lügner. Aber auch Annette bringt der Alkohol zu dem Geständnis: „Ferdinand hatte völlig recht, ihren Sohn zu schlagen. Und mit ihren Menschenrechten wisch ich mir den Hintern ab!“⁵⁵

Ein weiteres Requisit, dass der Wahrheit dient ist das Telefon. Einerseits das Handy von Alain. Der friedensstiftende Anlass, der für das Treffen vorgeschützt wurde, bröckelt, als er am Handy das Täuschungsmäöver gegenüber der Presse für das gefährliche Arzneimittel Antrill mit seinen Arbeitskollegen bespricht. Das Telefon der Houillés entlarft hingegen die Alltagslügen der Familie. Einerseits soll Alain die Mutter von Michel über das gefährliche Antrill aufklären, was Alain aber nicht tut, andererseits versetzt Michel seine Mutter in Aufregung, weil er ihr sagt, dass Bruno Schmerzen hat, was aber nicht stimmt, und wird die Tochter der Houillés von Véronique beschwichtigt, indem sie ihr sagt, dass es ihrem Hamster gut geht, was Véronique aber selbst nicht glaubt.

Der Föhn ist ein wichtiges Requisit, dass oft zum Einsatz kommt. Das erste Mal wird er verdeckt im Badezimmer verwendet, nachdem sich Annette übergeben hat. Alain und Annette säubern sich und föhnen sich anschließend die Haare und die Kleidung trocken. Dies ist nur kurz zu sehen, als Véronique ins Badezimmer geht. Das zweite Mal wird er gebraucht, als Michel damit die in Mitleidenschaft gezogenen Kunstbände trocknet. Er dient zu einem späteren Zeitpunkt weiters dazu, das Handy von Alain zu trocknen, nachdem Annette es in der Vase versenkt hat. Der Föhn kann insgesamt als ein Wiedergutmachungsinstrument verstanden werden. In gewissen Sinne produziert er die heiße Luft der Höflichkeit. Diese Höflichkeit ist allerdings nicht völlig wirkungslos, sondern kann die unkontrollierten Gefühlsausbruch, der sich bei Annette äußert, indem sie sich übergibt, wieder gut machen, da die Kunstbände gerettet werden. Im Falle von Alains Handy allerdings kann auch der Föhn nichts mehr retten. Insofern stellt er über das gesamte Stück mehr das Symbol für den guten Willen dar.

54 Ebda. S. 57.

55 Ebda. S. 74.

3.1.5 Kinesische Zeichen

Um die kinesischen Zeichen zu analysieren werden die Paare gesondert behandelt. Es kann nicht davon ausgegangen werden, dass das gestische Repertoire der Rollen das ganze Stück über gleich bleibt, allerdings ist davon auszugehen, dass die beiden Paare, da sie sich per se in einer Konfliktsituation befinden, eher geneigt sind, dem anderen Paar gegenüber für den eigenen Vorteil zu lügen, als ihrem Ehepartner gegenüber, und daher untereinander abgestimmte Verhalten zeigen. Die Bewegungsabläufe in Kombination mit den sprachlichen Zeichen bilden das Hauptinteresse unserer Analyse.

Da sich im Text die Wahrheit erst allmählich Bahn bricht, wird das Verhalten in ausgewählten Szenen analysiert. Nicht durch eine plötzliche Enthüllung kommt die Wahrheit in dieser Inszenierung des Texts von Yasmina Reza auf die Bühne, sondern sukzessive wird der zunächst vorgegebene Charakter durch störende Verhaltensweisen und Aussagen irritiert, so dass er immer unglaubwürdiger wird. Erst am Ende ergibt sich ein vollständigeres Charakterbild, das als glaubwürdig oder unglaubwürdig gelten kann. Das Inszenierung spielt dabei bewusst mit den Erwartungen, die ein Zuschauer einer Rolle gegenüber aufbaut, sobald er sie das erste Mal sieht.

3.1.5.1 Véronique und Michel

Véronique ist die einzige von den vier Rollen, die auf das Treffen gedrängt hat, und die sich davon etwas verspricht. Sie fühlt sich und ihren Sohn im Recht, und ergreift für ihn uneingeschränkt Partei, so dass es als Idealisierung interpretiert werden kann. Sie bewegt sich raumgreifend, und fühlt sich wohl, spricht mit freundlicher Stimme, aber bestimmt. Sie bietet den Gästen nichts an. Auf spitze Bemerkungen reagiert sie mit leichtem Zusammenzucken oder irritiertem Blick zu Michel. Sie hat die Tendenz, die Kontrolle über sich zu verlieren, wenn etwas nicht nach ihrem Wunsch läuft, so zum Beispiel, als der Kokoschka beschmutzt wird, ihr Sohn beschuldigt wird, oder ihr Mann die Zigarren holt.

Michels Bemühen den Gutmenschen zu spielen, wird bereits zu Beginn unterwandert, als Véronique die Geschichte mit dem Hamster erzählt. Er reagiert nervös und versucht sich in der Küche zu verstecken. Sein Verhalten ist das ganze Stück über bemüht freundlich, wirkt aber etwas aufgesetzt, und wechselt mit kurzen Wutausbrüchen. Er benutzt die Küche mehrmals als Fluchtpunkt. Er verhält sich allen anderen gegenüber hilfsbereit, aber ist ansonsten passiv und

gleichgültig, was sich in seinen Bewegungen durch Rumtrinken, oder einfaches Zuschauen des Geschehens zeigt.

Zu Beginn des Stücks stehen sich die beiden Ehepaare gegenüber: Véronique und Michel links, die beiden anderen rechts von der Couch, wobei Michel vom Publikum aus gesehen hinter Véronique steht, die Hände locker in die Hüften gestützt. Auch die Körperhaltung von Véronique während sie die Stellungnahme vorliest, ist locker. Manchmal blickt sie zu Alain und Annette hoch, um ihre Reaktion zu sehen. Michel sieht ihr zu und abwechselnd zerstreut auf den Boden. Als Alain den Einwand gegen „bewaffnet“ macht, tritt Véronique zu ihrem Mann und sucht bei ihm Zustimmung und Zuflucht. Ihr Selbstbewusstsein wird mit diesen kurzen, kleinen Gesten als nicht echt entlarvt.

Nachdem sie das Wort dem Wunsch Alain gemäß ausgebessert hat, nimmt Véronique wieder eine aufrechte Körperhaltung an, und Annette stellt sich zu ihrem Mann. Sie tauschen Höflichkeitsfloskeln aus, und Véronique möchte ihren Sohn als guten Menschen hinstellen, was ihr glaubwürdig gelingt. In aufrechter Körperhaltung spricht sie über die guten Eigenschaften ihres Sohnes. Auch belegt sie jede Andeutung, dass ihr Sohn mitschuldig an dem Vorfall sein könnte, mit einem irritierten Seitenblick zu ihrem Mann, der mit einer körperlichen Erstarrung einhergeht.

a) Idealisierung Brunos

Während sie über die Vorzüge und das Leiden ihres Sohnes spricht – das Leiden, dass er durch Brunos Anschlag erdulden muss –, kommt sie Annette und Alain ein paar Schritte entgegen, wirkt aber dabei entspannt, und gestikuliert mit der rechten Hand lebendig aber angemessen zu ihren Worten, die andere Hand hat sie locker in die Hosentasche gesteckt. Michel folgt ihr und assistiert ihr, indem er ihre Aussagen und Gesten ergänzt, hält sich aber eher zurück. Allgemein kann über Véroniques Bewegungen gesagt werden, dass sie sich sehr raumgreifend verhält, sie breitet des öfteren ihre Arme ganz aus, und geht frei im Bereich des Sofas herum. Sie sieht dabei ihre Gäste an und schafft damit Bezug und sich selbst und ihren Ansichten eine dominante Position. Michel hält sich im Hintergrund, steckt die Hände in die Hosentaschen, sieht zu Boden, oder verschränkt die Hände hinter dem Rücken. Nur ab und zu, wenn er etwas sagt, gestikuliert er kurz, um dann sofort wieder die Hände in den Hosentaschen zu parken, und den Raum Véronique zu überlassen. Véroniques Körperbewegungen in Kombination mit der ruhigen Sprechweise kann dahingehend interpretiert werden, dass sie sich auf Seiten der Wahrheit sieht.

c) Hamster entsorgt

Véronique plaudert in dieser Haltung über den Hamster, den Michel weggeschafft hat. Michel wird bei diesem Thema nervös. Die Hände tief in die Hosentaschen vergraben, versucht er pfeifend in Richtung des rechten hinteren Durchgangs zu verschwinden. Er wird von Annette aufgehalten, die ihm nachgeht und ihn fragt, ob er tatsächlich den Hamster weggeschafft hat. Michel dreht sich abrupt um und gibt es zu, macht eine Geste des Triumphs mit seinen Armen, doch presst er dann die Lippen aufeinander. Véronique gesteht locker, als ob nichts dabei wäre, dass ihr Mann ihre Tochter angelogen hat, nämlich, dass der Hamster weggelaufen wäre. Während Véronique dabei ihre entspannte Haltung nicht verändert und das Thema eher dem höflichen Small-Talk zuzuordnen scheint, ist Michel das Thema peinlich. Er sagt die Worte unangemessen laut und stellt sich immer wieder breitbeinig auf, macht ein paar Schritte, und stellt sich wiederum breitbeinig auf.

Michels Reaktion auf dieses Thema kann als der Versuch, etwas zu verbergen interpretiert werden.

h) Unter Männern regeln

Als Alain gehen und Annette allein lassen möchte, erzählt Veronique, dass Michel immer gerne den Kinderwagen geschoben hat. Dabei kneift sie ihrem Mann scherhaft in die Backe. Der beugt sich noch weiter vor und gibt genervt „Ja, ja.“⁵⁶ von sich.

Die Reaktion Michels muss in diesem Fall als unglaublich interpretiert werden. Der ironische Tonfall und das wegbewegen von Véronique zeigt klar, dass er anderer Meinung ist, die er aber nicht ehrlich gegen sie durchsetzen kann oder will.

Véronique lässt die beiden aber nicht gehen, bevor ein Beschluss gefasst worden ist. Annette schlägt vor, dass Bruno am Abend bei ihnen vorbei kommen soll. Michel widerspricht. Er erhebt sich von der Couch, richtet seine Hose und geht auf Alain zu. Seiner Meinung nach sollte Ferdinand zu ihnen kommen. Véronique erhebt sich von der Couch und stimmt ihm lebhaft zu.

Ihr Verhalten spiegelt Ehrlichkeit, da ihre Reaktion spontan erfolgt, und daher interpretiert werden kann, dass Michel in diesem Moment das ausspricht, was sie in Wahrheit denkt.

j) Die zivilisierende Kraft der Kultur

Annette erklärt sich bereit, am Abend mit ihrem Sohn zu kommen. Michel stellt sich neben den rechten hinteren Durchgang (Ausgang), die Hände wie ein Türsteher hinter dem Rücken, und versperrt Alain somit den Weg.

Alain stößt auf Michel, der ihm die Hände in abwehrender Geste entgegen hält und Alain bittet, doch nicht auf diese Weise auseinander zu gehen.

56 Ebda. S. 35.

Michel zeigt hier, dass ihm tatsächlich etwas an der Lösung des Problems liegt. Damit kann interpretiert werden, dass Aussagen, die er später trifft und in denen er sein Desinteresse bekundet, nicht der ganzen Wahrheit entsprechen.

k) Absichtlich verletzt

Alain telefoniert. Véronique versucht mit Annette – auf der Couch sitzend – über eine Schultheateraufführung zu plaudern, während Michel sich entnervt neben dem rechten Durchgang an die Wand lehnt, die Hände in die Seiten gestemmt, und das Gespräch Alains verfolgt. Nach dem Telefonat ruft Alain einen anderen Mitarbeiter an, und unterweist ihn in der Strategie, die sie in dem Fall verfolgen sollen. Alain geht während der Telefonate den ganzen Raum ab. Michel verfolgt genervt das Gespräch, während es den beiden Frauen eher unangenehm ist, Zeuge der beruflichen Auseinandersetzung Alains zu werden, und sich mit Small-Talk ablenken wollen. Die wiederholten Unterbrechungen durch Alains Telefonate zeigen erste sichtbare Reaktionen in den Körperhaltungen. Michel klinkt sich durch sein resignatives an die Wand lehnen vom Gespräch aus. Die Tatsache, dass Alains Verhalten störend ist, wird sich nur auf der Ebene der Körperbewegungen offenbar, und erzeugt eine aufgeladene Atmosphäre.

m) Annette übergibt sich

Annette geht es nicht gut. Véronique und Michel versuchen ihr durch Cola und Ratschläge zu helfen. Annette folgt Michels Rat und geht ein paar Schritte. Annette beschwichtigt, dass es gleich wieder geht. Véronique bringt ihr eilig ein Glas Cola.

Michel und Véronique verhalten sich zwar hilfsbereit, da sie Sorge tragen, den Zustand Annettes zu verbessern. Dieses Verhalten wirkt aber etwas gespielt, und die häufigen suchenden Blicke im Raum und zu Alain können so interpretiert werden, dass die beiden damit nichts zu tun haben wollen.

Der Magen von Annette krampft sich zusammen, und sie übergibt sich über ihren Mann und die Kunstbände. Michel ruft seiner Frau laut zu, dass sie eine Schüssel holen soll, und hält Annette das Tablett unter. Als Véronique mit einer Schüssel zurück kommt, hat sich Annette bereits fertig übergeben. Véronique bemerkt, dass ihre Kunstbände in Mitleidenschaft gezogen wurden, und wird daraufhin hysterisch. Sie fasst sich an den Kopf, starrt entsetzt die Kunstbände an und schreit quietschend, dabei hebt sie abwechselnd ein Bein.

Die körperlichen Zeichen von Véronique zeigen deutlich eine ehrliche Reaktion. Sie sind spontan und unkontrolliert, was eine bewusste Täuschung ausschließt. Zudem weiß die Reaktion darauf

hin, was ihr wirklich wichtig ist. Die Wertschätzung ihrer Kunstabände ist bei Véronique größer, als ihre Hilfsbereitschaft. Michel muss sie erst darauf aufmerksam machen, zu helfen. Somit kann ihre Sorge um Annette von kurz davor eindeutig als unehrlich interpretiert werden.

Als Véronique mit einer zweiten Schüssel und einem Lappen vom Bad zurück kommt, bleibt sie völlig zerschlagen bei der Vase stehen, weil ihr Kokoschka-Kunstband beschädigt wurde.

Michel gibt praktische Tipps, wie der Kunstband zu retten wäre, doch kann er seine Frau damit nicht beruhigen. Michel macht sich an die Arbeit, nimmt ihr die Schüssel ab, kniet sich auf den Boden und beginnt den Kunstband zu säubern. Annette versucht ihm mit einem Taschentuch zur Hand zu gehen, doch er wehrt ab. Sie verwendet statt dessen das Taschentuch um ihre Haare und ihre Kleidung abzuwischen.

Auch hier erfährt die Interpretation von der unaufrechten Sorge um Annette eine starke Bestätigung. Véronique und Michel kümmern sich nur noch um den Kunstband.

n) Wauwau

Als Annette im Bad verschwunden ist, sind Michel und Véronique das erste Mal seit dem Besuch allein. Véronique versprüht Parfum im Raum, besonders auf die Tulpen.

Dann lobt sie Michel, weil er sich gut gegen Alain behauptet hat, und tätschelt ihn auf die Schulter. Sie machen sich über den Kosenamen, den Alain für Annette verwendet, lustig. Darüber geraten sie in Hochstimmung, Véronique und er machen einen Hund beim Urinieren nach, und dann tanzen die beiden quer durch den Raum nach links vorne, und die Rampe entlang nach rechts. Dabei hebt Michel Véronique mehrfach hoch und sie versuchen Tanzfiguren, die aber durch Michels grobe Art nicht sehr elegant gelingen. Das tut der ausgelassenen Stimmung der beiden aber keinen Abbruch. Dieser Abbruch findet erst durch Alain statt, der inzwischen vom Bad zurückgekommen ist, und ihnen vom hinteren rechten Durchgang aus zusieht. Als Michel ihn wahrnimmt, stoppen sie den Tanz augenblicklich. Michel und Véronique entschuldigen sich, und ziehen ihren eigenen Kosenamen ins Lächerliche. Dabei nehmen sie eine gekrümmte, unterwürfige Haltung ein und lächeln gezwungen.

Die an dieser Stelle aufgeführten kinesischen Zeichen lassen den Widerspruch zu den Verhaltensweisen nun auch für die Rollen untereinander offensichtlich werden. Zum ersten Mal erfährt das Publikum die Meinung von Michel und Véronique über die Gäste. Die Abscheu, die sie mit ihrem Tanz sogar feiern, wirkt äußerst authentisch. Der darauf folgende Bruch, weil Alain wieder anwesend ist, zeigt sogleich wieder eine Kehrtwende ins Gegenteil: die Gastgeber versuchen die Maske der Höflichkeit wieder herzustellen.

o) Kokoschka-Restaurierung

Michel kümmert sich wieder um den Kokoschka-Kunstband und fragt Alain nach der Herkunft des Kosenamens. Das ist offensichtlich geheucheltes Interesse. Véronique ist wieder auf den Beinen und zieht sich ihre Weste aus und bindet sie sich um. Michel freut sich, als er erfährt, dass der Kosenname aus einem Lied von Paolo Conte stammt. Er singt es nach und gestikuliert dabei mit seinem Arm.

Das Verhalten von Michel kann interpretiert werden, als möchte er seine Glaubwürdigkeit damit wieder herstellen. Die ausgelassene Stimmung von davor nimmt er dabei noch mit. Auf dieser Ebene erscheint sein Verhalten authentisch – doch Alain gegenüber wirkt es unaufrechtig und gezwungen, weil er sich noch einen Moment davor über ihn lustig gemacht hat.

s) Choleriker

Michel lässt sich zu immer häufigeren wütenden Ausfällen hinreißen.

Véronique bleibt auf der linken Seite an der Wand und hilft den Gästen, die auf der Couch sitzen, indem sie ihrem Mann weiter Schuldgefühle wegen des Hamsters einredet. Zunächst versucht Michel noch für Verständnis zu werben. Er steht auf der rechten Bühnenseite und weist im appellierenden Tonfall darauf hin, dass er sein Haus im Geist der Versöhnung aufgetan hat. Diesen Appell führt er mit ausgestreckten Armen, die Hände nach oben, zu den anderen gewendet, aus. Als er dafür nur Hohn erntet, legt dar, dass er und seine Frau sich darüber abgesprochen hätten, ihn als guten Menschen hinzustellen, wobei er eigentlich ein „Choleriker reinsten Wassers“ sei. Dabei geht er in die Mitte vor die Couch und führt sein Geständnis dort weiter. Mit den Rücken zu Annette und Alain sagt er, dass er sich von Véronique hat bequatschen lassen, dem Treffen zuzustimmen.

Véronique lässt sich provozieren, geht auf Michel zu und schreit ihn, mit vorgebeugtem Oberkörper, empört an: „Du lügst, du lügst!“⁵⁷ Michel setzt sich auf die Couch und trinkt Rum. Plötzlich ist er ganz ruhig. Véronique zählt in der selben Empörung auf, wie sehr Michel sich um die Vorbereitungen des Treffens gekümmert hat, dass er darauf geachtet hat, dass niemand den Clafotis auf isst und dass er die Tulpen besorgt hätte. Da Michel weiter ruhig seinen Rum trinkt, geht sie schließlich zur rechten Wand und lehnt sich dagegen, vorn übergebeugt stützt sie sich auf ihre Knie und weint.

Das Geständnis von Michel hat zunächst den Anschein ehrlich zu sein. Seine Körperhaltung verrät Offenheit und sein Bekenntnis, ein Choleriker zu sein, wirkt durch den heftigen Vortrag aufrichtig.

57 Ebda. S. 59.

Dennoch stehen seine Aussagen im Gegensatz zu dem, was er getan hat, als Alain gehen wollte (q)Eskalation 2). Daher kann die Empörung von Véronique als wahr interpretiert werden. Zwar ist Michel ein Choleriker, aber es stimmt nicht, dass er das Treffen nicht gewollt hat. Der Grund für dieses unwahre Verhalten kann lediglich darin liegen, dass ihm der Verlauf des Gesprächs nicht gefällt, und er sich deshalb davon distanzieren möchte.

u) Eheleben

Das Telefon läutet, und Michel hebt aggressiv mit den Worten „Wer geht uns jetzt wieder auf den Nerv?“⁵⁸ ab. Er berichtet seiner Mutter, wie es seinem Sohn geht, dass Bruno immer noch Schmerzen hätte. Michel legt aggressiv wieder auf und widmet sich wieder dem Rum. Annette erkundigt sich, ob das stimmt, was Michel seiner Mutter erzählt hat. Véronique verneint. Michels aggressives Verhalten ist ein Zeichen für seine Unaufrechtheit. Er lügt seine Mutter an, was Véronique sofort entlarvt. Dies Aggressivität drückt sich in seiner Stimme und seinen heftigen Bewegungen aus.

v) Kindersoldaten im Kongo

Véronique beruft sich auf den friedlichen, zwischenmenschlichen Umgang, der in Frankreich als Norm gilt. Als Alain das Thema Darfur aufbringt, wird es von Véronique gern aufgenommen. Michel fleht, sich an den Kopf greifend und das Gesicht schmerzverzerrt: „Bringen sie sie nicht auf das Thema! Erbarmen!“. Dann lässt er sich auf die Lehne der Couch fallen. Véronique ist empört über die Geringschätzung, stürmt zu ihrem Mann hinter die Couch und schlägt den auf der Lehne liegenden heftig mehrmals mit beiden Fäusten auf den Rücken. Michel versucht sich aufzurichten, doch er schafft es nicht. Erst als ihn Alain zu Hilfe eilt und Véronique von ihm weg zieht, kommt Michel hoch, und geht nun seinerseits auf seine Frau los. Alain gelingt es, die beiden zu trennen, worauf sie wieder zur Besinnung kommen. Michel verschwindet wieder an seinen Platz hinter der Couch und massiert sich die rechte Schulter. Véronique schmollt im rechten vorderen Bereich der Bühne.

Véroniques Handlungen weisen einen starken Kontrast zu ihren Aussagen auf. Sie beruft sich zwar auf friedliche zwischenmenschliche Umgangsformen, wird dann aber sogleich tatsächlich gegenüber ihrem Mann. Ihre Aussagen können somit als unwahre Lippenbekenntnisse interpretiert werden.

w) Zwischenmenschlicher Umgangston

Nachdem sich Annette über die englischen Ausdrücke von Alain lustig gemacht hat, appelliert

Véronique, dass man den zwischenmenschlichen Umgangston nicht verkommen lassen darf. Alle vier stehen vor der Couch im Kreis. Michel gibt einen genervten Kommentar zu ihrem Appell ab, indem er ihn als langweilige Moralpredigt bezeichnet und sie bittet, damit aufzuhören. Véronique stapft davon und zischt: „Ich bring ihn um!“⁵⁹

Hier wird der Kontrast bei Véronique auch auf der Ebene der sprachlichen Zeichen offenbar. Ihr Bekenntnis zum guten zwischenmenschlichen Umgangston lässt sich nicht mit der an ihren Mann gerichteten Aussage vereinen, die durch ihr Aufstampfen und Zischen als ehrlich interpretiert werden kann. Mit ihren darauf folgenden Handlungen wird diese Interpretation bestätigt.

y) Nebenwirkungen 3

Annette konstatiert, dass beide Parteien im Unrecht sind. Véronique ist empört und nimmt die Tasche von Annette, und mit den Worten: „Verschwinden Sie! Ich kann Sie nicht mehr sehen! Raus!“⁶⁰, entleert sie die Tasche schwungvoll zwischen Couch und Vase, der Inhalt liegt weit verstreut am Boden.

Dann durchquert sie den Raum nach links vorne und macht dabei entspannende Übungen mit ihren Schultern. Als Annette um Hilfe schreit, äfft sie die Hilferufe Annettes nach, bleibt dabei stehen, wendet sich zu den anderen und geht dabei leicht in die Knie. Dann stellt sie fest, dass man „Opfer und Henker nicht verwechseln darf.“⁶¹ Michel geht zu ihr, nimmt sie beim Hals und küsst sie auf den Mund. Véronique entwindet sich, und Michel sagt: „Wir haben allmählich genug von deinen Pläritüden.“

Die Handlung Véroniques gegenüber Annette bzw. Annettes Tasche stimmt mit dem überein, was sie gesagt hat, während Annette im Bad war. Weiters stimmt es mit dem überein, was in der darauf folgenden Szene gesagt wird. Daher kann es als aufrichtiges Verhalten interpretiert werden. Die körperliche Distanz, die sie dann einnimmt und die Art, wie sie sich über Annette lustig macht, nehmen ebenfalls die Verspottung aus der Szene n) Wauwau, auf, und können daher als aufrichtig gelten.

z) Finale

Nachdem Annette die Tulpen im Raum verstreut hat, und eine kurze Pause verstreicht, bewegt sich Michel auf den rechten Ausgang zu. Er hebt dort eine Brille und ein Etui auf, die aus Annettes Tasche gefallen sind und bringt sie ihr. Annette bedankt sich und kommt wieder auf die Beine. Michels Handlung wirken bemüht, und halbwegs ehrlich. Eine eindeutige Zuordnung lässt sich

59 Ebda. S. 68.

60 Ebda. S. 73.

61 Ebda. S. 74.

aufgrund der Widersprüche in seinem Verhalten nicht machen. Er hilft zögerlich, und da alle anderen unentschlossen oder betroffen nichts tun, wirkt sein Handeln stark. Dennoch kann es nicht als völlig aufrichtig interpretiert werden, da es erst sehr spät kommt, und er seine Frau auch nicht davon abgehalten hat, die Tasche von Annette zu entleeren.

3.1.5.2 Annette und Alain

Annette verhält sich zu Beginn ruhig. Sie bringt Themen für Small-Talk auf, lobt die Tulpen und zeigt sich über das Geschehene betroffen. Sie charakterisiert sich selbst als eine Frau, die Kunst liebt und gibt durch nichts zu erkennen, dass sie Gewalt befürworten würde. Ihre Bewegungen sind eckig und nicht zu raumgreifend. Sie bewegt sich wie eine zurückhaltende Person, die zum ersten Mal in einer fremden Wohnung zu Gast ist, also angemessen. Sie spricht mit freundlicher Stimme. Ab dem Zeitpunkt, da sie sich übergeben hat, ändert sich auch ihre Bewegungsabläufe. Nunmehr geht sie frei in der Wohnung herum und erhebt auch ihre Stimme, zunächst gegen ihren Mann, dann auch gegen die Gastgeber. Am Ende ist ihr Verhalten rücksichtslos gegenüber den allen.

Alain scheint von Anfang an wenig interessiert an dem Treffen zu sein. Er ist Anwalt und wird häufig in seine Welt durch Gespräche am Handy zurückgerufen. Er bewegt sich anfangs fast gar nicht, und ab dem ersten Handy-Telefonat bewegt er sich, als ob er zu Hause wäre. Er geht den ganzen Raum ab, nimmt sich ohne zu fragen Kuchen, und redet so laut wie er will. Prinzipiell tendieren seine Bewegungen Richtung Ausgang. Er wird nie tatsächlich gegen irgend jemanden, aber verhält sich prinzipiell sehr provokant, indem er wiederholt Gespräche von seinem Handy unterbrechen lässt, und sich um die Befindlichkeit der anderen nicht kümmert.

a) Idealisierung Brunos

Die beiden Paare stehen sich gegenüber, an den Enden der Couch, Michel etwas weiter zur linken Wand, Annette und Alain beieinander. Veronique erzählt, wie die Behandlung vonstatten geht, und dass der Zahn erst mit abgeschlossenem Wachstum dauerhaft ersetzt werden kann. Dabei kommt sie auf Annette zu, und kommt bei der Mitte der Couch zu stehen. Annette ist verlegen, sie hofft, „dass alles gut wird“. Dann geht sie zu den Tulpen und lobt sie. Ihr Mann Alain geht ihr nach.

Annettes Verhalten wirkt unsicher. Es scheint so, als ob sie Anteil nehmen würde, aber da sie nicht so weit geht, Hilfe anzubieten, kann es als unaufrechtig interpretiert werden. Ihre Körperbewegungen sind eckig und begrenzt im Radius. Sie scheint etwas zurück zu halten.

c) Hamster entsorgt

Als Michel die Hamstergeschichte peinlich ist, und er pfeifend in Richtung Küche geht, wird er von Annette aufgehalten, die ihm nachgeht und ihn fragt, ob er tatsächlich den Hamster weggeschafft hat. Michel gibt es zu, und während er seine Tat beschreibt, baut er sich gegenüber Annette an der rechten Wand stehend auf. Annette hört es sich interessiert an.

Das Verhalten von Annette lässt bereits deutlich an Höflichkeit vermissen. Zwar ist die Intonation ihrer sprachlichen Zeichen sehr freundlich, doch ist es nicht freundlich, Michel nach dem Hamster zu fragen, nachdem sie merkt, dass ihm die Geschichte peinlich ist. Somit sind ihre sprachlichen Zeichen im Konflikt mit ihrem Verhalten, und können als unaufrechtig interpretiert werden, was sich körperlich durch ihre weiterhin eckigen Bewegungen zeigt.

e) Warten auf den Kuchen

Die drei gehen vor der Couch im Kreis, während Véronique den Kuchen holt, so als würden sie sich nicht zu nahe kommen wollen. Es herrscht eine Atmosphäre des Abtastens, und es wirkt, als wollten Annette und vor allem Alain am liebsten gehen. Er blickt auf seine Armbanduhr. Der Höflichkeit zuliebe bleiben sie aber. Alain fragt Michel, womit er sein Geld verdient.

Das Verhalten von Alain und Annette wirkt verlegen. Durch das mehrmalige Blicken auf die Uhr gibt Alain ein deutliches Zeichen, dass er lieber wo anders wäre. Als er auf Michel zugeht und ihn nach der Arbeit fragt, wirkt sein Interesse äußerst geheuchelt, vor allem auch deshalb, weil er nicht nachfragt, als Michel ihm Antwort gibt, sondern wieder auf die Uhr sieht.

g) Nebenwirkungen 2

Als der Clafoutis aufgetragen wird, läutet Alains Handy und er telefoniert laut. Nach dem Telefonat holt er sich ein Stück Clafoutis, das er, während er anderen Arbeitskollegen anruft, ohne Teller isst. Er geht wieder nach rechts vorne an die Rampe und spricht dort laut ohne Rücksichtnahme auf die anderen. Annette sitzt dabei unruhig auf der Couch und rutscht hin und her. Abwechselnd wendet sie ihre Aufmerksamkeit ihrem Mann und dem Clafoutis zu, wobei sich ihr Blick zusehends verdüstert. Schließlich stellt sie den Teller weg, und beobachtet nur noch ausschließlich ihren Mann. Der geht wieder nach rechts, und teilt seinem Arbeitskollegen Serge mit, dass er die Nebenwirkungen des Medikaments abstreiten soll. Nach dem Gespräch kehrt er zu den dreien zurück. Er bemerkt, dass er sich unhöflich verhalten hat, als er den Kuchen einfach mit der Hand genommen hat, und entschuldigt sich, indem er sagt, dass er keine Zeit zum Mittagessen gehabt hätte. Michel lädt ihn ein, noch mehr vom Kuchen zu essen, was sich Alain nicht zwei Mal sagen lässt und sich ordentlich Clafoutis auf sein Teller schaufelt. Michel und Véronique folgen mit

ungläubigen Blicken. Alain setzt sich wieder neben Annette auf die Couch. Diese bleibt in distanzierter Beobachterrolle, was sie mit übereinander geschlagenen Beinen und überkreuzten Armen körperlich signalisiert. Alain fragt in schwungvoller Art, während er Clafoutis mampft, wo das Gespräch vorhin abgerissen sei.

Durch das Gespräch mit Serge wird offenbar, dass Alain es mit der Wahrheit nicht so genau nimmt. Sein Verhältnis zu ihr ruht auf egoistischen Nützlichkeitsdenken. Als er zu den anderen zurück kommt, verhält er sich unhöflich. Seine kurze Entschuldigung kann als geheuchelt eingestuft werden, da er gleich darauf in seinem rüpelhaften Benehmen fortfährt. Als Anwalt ist ihm zuzutrauen, dass er zwischenmenschliche Umgangsformen kennt, es muss also davon ausgegangen werden, dass ihm egal ist, was die Gastgeber von ihm denken. Des weiteren spiegelt das Verhalten gegenüber seinen Gastgebern das Gespräch am Handy. Alains Skrupellosigkeit ist daher glaubwürdig. Annettes Verhalten ist passiv. Mit ihren Bewegungen und Blicken distanziert sie sich von dem Verhalten ihres Mannes. Dies kann aber nur in der Hinsicht glaubwürdig sein, dass es ihr gegenüber ihren Gastgebern peinlich ist.

h) Unter Männern regeln

Annette sitzt auf der Couch und gibt kalt lachend zu, dass sie nicht wüsste, ob Alain und sie genauso wie Véronique und Michel reagiert hätten. Alain, der immer noch Kuchen isst, stimmt seiner Frau kurz auflachend und heftig kopfnickend zu.

Annettes kalt lachend vorgebrachte Aussage kann als glaubwürdig angesehen werden, zumal es eine negative Aussage ist. Die Zustimmung von Alain kann ebenso als authentisch interpretiert werden, da sie spontan kommt.

i) Eskalation 1

Alain, der inzwischen seinen Kuchen aufgegessen hat, blickt wiederholt auf seine Armbanduhr. Er bezeichnet seinen Sohn als Wilden, von dem keine spontane Reue erwartet werden kann, und entschuldigt sich, weil er wieder in seine Kanzlei zurück muss. Annette soll bleiben. Alain bewegt sich Richtung rechten hinteren Durchgang, und wartet dort auf seine Frau. Als sie nicht nachkommt, kehrt er zurück, setzt sich energisch rechts auf die Couch neben Véronique und zählt auf, was in dem Fall alles wichtig wäre, aber leider nicht möglich. Er unterstreicht seine Aufzählung mit heftigem Klopfen seiner zu einer Faust geballten rechten Hand auf seinen Oberschenkel, steht danach auf und wendet sich zum Gehen. Er stößt auf Michel, der ihm die Hände in abwehrender Geste entgegen streckt und Alain bittet, doch nicht auf diese Weise auseinander zu gehen. Annette versucht die Lage zu entspannen. Sie erhebt sich von der Couch und erklärt sich bereit noch zwei

Minuten zu bleiben. Michel bietet noch einen kleinen Kaffee an. Véronique macht sich auf den Weg in die Küche, doch Michel stoppt sie, und läuft seinerseits in die Küche, damit nun Véronique die Gäste unterhält bzw. eine Lösung für das Problem mit ihnen gemeinsam findet. Eine kleine Pause entsteht, in der sich Alain rechts außen auf die Couch setzt, da wo vorhin Michel gesessen ist. Er klopft ungeduldig mit der Hand auf das Polstermöbel, knöpft sein Sakko auf und nimmt den Raum um sich nicht wahr. Er ist sichtlich ungeduldig. Annette hingegen nimmt ein Kunstband vom Couchtisch und versucht mit Small-Talk die Situation zu entspannen.

Das Verhalten Alains steht in Übereinstimmung mit seinen früheren Handlungen, und wirkt deshalb zunächst glaubwürdig. Mit Blick auf den weiteren Verlauf allerdings muss es als unglaublich interpretiert werden, da Alain bis zum Schluss bleibt, und zwischendurch über längere Passagen durch nichts zu erkennen gibt, dass er es eilig hat.

m) Annette übergibt sich

Alain bemerkt, dass Annette blass ist. Véronique und Michel versuchen ihr durch Cola und Ratschläge zu helfen. Annette folgt Michels Rat und geht ein paar Schritte. Annette beschwichtigt, dass es gleich wieder geht. Während Véronique ihr ein Glas Cola serviert, nutzt Alain die Ablenkung, verschwindet zum linken hinteren Durchgang und ruft Serge an. Der ist allerdings nicht ans Telefon zu kriegen. Darauf spielt Alain den besorgten Ehemann und geht zurück zu seiner Frau, erkundigt sich nach ihrem Befinden. Er stellt sich hinter sie und so gestärkt stellt Annette klar, dass sie ihr Kind nur dann zur Rechenschaft ziehen, wenn sie es selbst für richtig halten. Michel gibt das völlig zu, doch Véronique findet nicht, dass ihnen das frei steht. Bevor die Meinungsverschiedenheit diskutiert werden kann, klingelt Alains Handy, und er entfernt sich Richtung linke Wand um mit Serge zu telefonieren. Annette ist nicht mehr bereit, die ständigen Unterbrechungen zu ertragen und schreit ihren Mann an, das es nun reicht und er gefälligst bei der Sache bleiben soll. Als Alain zu Ende telefoniert hat, zieht er Annette zur Rechenschaft, was diese Schreierei soll. Sie durchquert den Raum, kommt Alain näher, kehrt dann aber wieder um und sagt in normaler Lautstärke, dass sie die Telefoniererei nervt. Alain hingegen stellt fest, dass es ohnehin nett von ihm sei, dass er überhaupt eingewilligt hat, mit zu diesem Treffen zu kommen. Darauf fürchtet Annette, sich übergeben zu müssen und klagt über Schwindel. Ihr Mann, ungeschickt, hält ihr das Handy hin, dass sie als Fixpunkt ansehen soll, damit sie ihren Schwindel beherrschen kann. Sie reagiert aggressiv abwehrend. Er nimmt sie am Oberarm um sie auf die Toilette zu bringen, was sie noch mehr in Rage versetzt. Sie protestiert lautstark: „Fass mich nicht an!“, und jammert, dass ihr Mann alles, was mit Kindern und Haushalt zu tun hat, auf sie abschiebt. Sie trinkt hastig das Glas Cola leer. Michel überlegt laut, ob Ferdinand vielleicht das Desinteresse seines Vaters spürt, da

krampft sich der Magen von Annette zusammen, und sie kämpft heftig dagegen an, sich nicht zu übergeben. Doch sie kann es nicht mehr kontrollieren, sie läuft auf ihren Mann zu, und übergibt sich über die auf dem Couchtisch liegenden Kunstbände und auf den Anzug ihres Mannes.

Diese Passage markiert den Wendepunkt in der Inszenierung. Bis hierhin wurde die Maske der Höflichkeit aufrecht erhalten, und über Unehrlichkeiten hinwiegesehen, indem sie unkommentiert stehen gelassen wurden. Annette leidet so sehr unter der unehrlichen Atmosphäre, dass sie nun die Kontrolle über ihren Körper verliert. Sie schreit einerseits Alain ihre Meinung über sein ständiges Telefonieren entgegen, was als ehrliche Entrüstung interpretiert werden kann, und übergibt sich, was als ein Zeichen auf körperlicher Ebene bedeutet, dass sie bisher etwas zurückgehalten hat, dass aber raus muss. Im weiteren Verlauf zeigt sich, das es dabei nicht nur um das Verhalten ihres Mannes geht.

Alains Sorge um Annette findet sehr gefühllos statt. Er nimmt sie grob am Arm oder empfiehlt ihr, einen Gegenstand zu fixieren, den sie hasst. Da er ihr mit einer hastigen Geste seiner Hand befiebt, während seinen Telefonaten leise zu sein, bedeutet, dass seine Sorge mehr seiner Arbeit als der Befindlichkeit seiner Frau gilt. Die Sorge Annette gegenüber kann daher als Heuchelei interpretiert werden.

n) Wauwau

Michel und Véronique tanzen ausgelassen. Sie bemerken nicht, dass Alain inzwischen vom Bad zurückgekommen ist, und ihnen vom hinteren rechten Durchgang aus zusieht. Alain hat sein Sakko, Gürtel und Krawatte in der Hand. Als Michel ihn wahrnimmt, stoppen sie den Tanz augenblicklich. Alain gibt sich beleidigt und steif, beharrt auf den Kosenamen für seine Frau und händigt Michel den Fön aus. Michel und Véronique entschuldigen sich, und ziehen ihren eigenen Kosenamen ins Lächerliche. Während Michel den Stecker des Föns in eine Steckdose an der linken Wand steckt, geht Alain hinter der Couch bis an deren linkes Ende. Er wirft sein Sakko über die Rückenlehne der Couch und ordnet seine Krawatte und seinen Gürtel, die er sodann auf das Sakko legt. Er bleibt unschlüssig und beleidigt stehen, riecht an seinen Händen, verzieht das Gesicht, und fängt schließlich an sich die Krawatte zu binden.

Alains Desinteresse gegenüber den Versuchen Michels, eine gute Stimmung herzustellen, kann als aufrichtig interpretiert werden. Wenn man seine spätere, glaubwürdige Aussage, dass jeder nur an sich selbst denkt, mit seinem Verhalten in dieser Sequenz in Verbindung bringt, so unterstützt es die Glaubwürdigkeit seines Verhaltens.

p) Bruno die Petze

Da Alain nicht aus der Reserve zu locken ist, schlägt Véronique vor, nach Annette zu sehen. Die kommt in diesem Moment wie gerufen vom Bad zurück. Ihre Haare sind nass, und sie meint, es würde wieder gehen. Sie entschuldigt sich nochmals für die Unannehmlichkeit, geht hinter der Couch vorbei bis zur linken Wand, an die sie sich mit dem rechten Arm, dann mit beiden Armen über dem Kopf abstützt, das Gesicht zur Wand. Annette wehrt die Entschuldigungen von Véronique ihrerseits ab, und beginnt dann, von ihren Überlegungen, die sie während sie sich im Bad sauber gemacht hat, an zu erzählen. Sie gibt zu Bedenken, dass eine Beschimpfung auch eine Aggression ist. Michel, der den Fön aufräumt, und dadurch neben Annette zu stehen kommt (weil dort der Stecker des Föhns in der Steckdose steckt), gibt ihr sofort recht. Véronique bremst ihn.

Annette kehrt deutlich geschwächt vom Bad zurück. Ihre Schwäche wirkt authentisch, da sie leiser spricht, ihre Bewegungen weniger eckig, sondern nunmehr fahrig sind, und sie sich an der Wand abstützen muss. Sie lässt sich vom heftig vorgetragenen Einwand Véroniques nicht provozieren, was ein weiteres Zeichen ihrer authentischen Schwäche ist.

q) Eskalation 2

Alain reißt allmählich der Geduldsfaden. Er zieht sein Sakko an und fordert Annette auf zu gehen, weil er in die Kanzlei muss. Die Diskussion um die Söhne bezeichnet er als Haarspaltereien. Annette bezeichnet ihn ihrerseits als Feigling, und geht nicht auf seinen Wunsch ein. Véronique, die sich zum Publikum gewendet vor die Blumen gestellt hat, wird von dem hinter sie getretenen Alain beschwichtigt, dass ihr Sohn neuere, bessere Zähne bekomme.

Die Ungeduld Alains kann nur in einem Aspekt als aufrichtig interpretiert werden: er glaubt tatsächlich, dass der Vorfall eine Lappalie ist, bzw. das es keine Lösung auf dem Weg eines Kaffeekränzchens geben kann. Sein Verhalten ist ein deutliches Zeichen für seine Ungeduld. Diese Interpretation wird durch spätere Aussagen Alains bestätigt. Der Grund, den er vorgibt, nämlich dass er in die Kanzlei muss, stellt allerdings eine unaufrechte Ausrede dar.

t) Rum

Véronique fühlt sich durch jedes Wort provoziert. Sie wird hysterisch, schreit, und wendet sich schließlich ab, wobei sie zu weinen beginnt. An die rechte Wand gelehnt steht sie geknickt da. Annette gibt Alain ein Taschentuch, mit dem er sich zu Véronique aufmacht. Er bleibt aber vor ihr stehen, und kann sich nicht dazu durchringen, es ihr zu geben. Er blickt sich mehrmals um. Inzwischen kommt Véronique wieder etwas zu sich, und rechtfertigt ihren Versuch, mit Hilfe des Gesprächs den Vorfall zwischen ihren Söhnen zu lösen. Während sich Véronique selber leid tut,

klingelt Alains Handy. Er drückt ihr rasch das Taschentuch in die Hand und geht nach links vorne, um diesmal aber das Telefonat abzuwürgen und Maurice mit einem Rückruf zu vertrösten.

Ebenso wie in m) Annette übergibt sich, hat auch hier die Besorgnis Alains einen unaufrechten Zug. Nicht nur, dass er diesmal von außen motiviert ist, da ihm Annette dazu drängt, Véronique das Taschentuch zu bringen, sondern auch, weil er es nicht schafft, ihr das Taschentuch zu geben. Die Geste des Tröstens, wenn jemanden, der weint, ein Taschentuch gereicht wird, erfährt durch Alains Art eine Karikierung.

x) Handy versenkt

Alain telefoniert unter Protesten seiner Frau. Als er den anderen den Rücken zuwendet, springt Annette auf ihn zu, reißt ihm das Handy aus der Hand, läuft damit durch den Raum und versenkt es schließlich in der Blumenvase mit den Tulpen. Alain bleibt erstarrt stehen und sieht seine Frau fassungslos an. Michel holt das Handy aus der Vase und föhnt es. Nachdem Alain ein paar spitze, aber ruhig vorgebrachte Bemerkungen zu Annette macht, gesellt er sich zu Michel. Alain setzt sich vorsichtig auf die Couch und kann es immer noch nicht fassen. Er sitzt erstarrt, die Beine parallel nebeneinander gestellt, die Hände neben den Beinen auf die Couch. Während die beiden Männer versuchen, das Handy zu retten, schlendert Véronique kichernd zu Annette, die nahe der rechten Wand steht. Annette hat sich halb abgewandt, sie steht frontal dem Publikum gegenüber, schiebt aber immer wieder zu Alain und Michel hinüber. Auch sie muss lachen, besonders, als ihr Mann nicht einmal weiß, wie man das Handy öffnet, um an die Chipkarte zu kommen. Das amüsiert die beiden Frauen schließlich so sehr, dass sie sich, an die rechte Wand gelehnt, vor lachen krümmen. Während Michel das Handy öffnet, und dann auch das Innenleben des elektronischen Geräts föhnt, sieht ihm Alain andächtig zu.

Der Konflikt zwischen Annette und Alain kommt zum Höhepunkt. Das rüpelhafte Benehmen Alains provoziert eine deutliche Geste von Annette, die ihre bisher verbal vorgebrachte Meinung mit einer Handlung unterstreicht. Wenn sie sagt, dass sie den Umgang Alains mit dem Handy nicht mag, kann dies als glaubwürdig gelten. Auch seine betretene Reaktion wirkt authentisch. Er ist wie gelähmt und drückt das sowohl verbal als körperlich aus, indem er nichts sagt, und sich kaum bewegt.

y) Nebenwirkungen 3

Annette kommt zu dem Schluss, dass in der Sache der Söhne beide Seiten im Unrecht sind.

Véronique ist erbost und entleert ihre Tasche. Annette wirft sich zu Boden, sammelt ihre Gegenstände hysterisch ein und schreit nach Alain ihr zu helfen. Dieser steht hinter der Couch und trinkt mit Michel Rum. Die beiden Männer müssen sich erst über die Situation im Klaren werden.

Das Verhalten von Annette steht im totalen Widerspruch zu ihrem Verhalten von Abschnitt a) bis l). Sie hat überhaupt keine Selbstbeherrschung mehr und ist nicht mehr fähig, die Maske der Höflichkeit aufrecht zu halten. Damit kann ihr Verhalten in den ersten Abschnitten als unaufrechtig interpretiert werden.

z) Finale

Inzwischen hat Annette ihre Sachen wieder in ihre Handtasche eingesammelt, sie beschwert sich über die miserable Gastfreundschaft, holt sich noch – unter Widerstand ihres Mannes – ein Glas Rum und lässt sich schließlich zu der Aussage hinreißen, dass ihr Sohn völlig recht hatte, Bruno zu schlagen. Véronique wird dadurch auch hysterisch. Annette und sie schreien sich an und beschimpfen gegenseitig ihre Söhne. Dies endet damit, das Véronique sie hinaus schmeißt und Annette gleichzeitig verkündet, dass sie nun geht. Doch beim Ausgang macht sie nochmal kehrt, steuert die Blumenvase an, reißt in einem hysterischen Anfall die Tulpen heraus und verstreut sie im Raum. Sie gleitet auf den Blumen aus und liegt letztlich heulend am Boden. Die anderen verfolgen ihre Taten fassungslos und stumm. Annette sagt, dass dies der unglücklichste Tag ihres Lebens ist. Die Eskalation verstärkt lediglich, was sich in den vorangehenden Abschnitten abzeichnet. Alain bleibt weiterhin passiv und fassungslos. Seine Fassungslosigkeit kann als authentisch interpretiert werden. Dies bestätigt auch die Tatsache, dass er viel Rum getrunken hat, wodurch vorgetäusches Verhalten unwahrscheinlich wird. Annettes hysterischer Anfall ist genauso authentisch. Sie bestätigt damit die Einschätzung von Véronique, dass Annette „falsch“ sei. Ihre Verzweiflung am Ende, wo sie inmitten der zerfetzten Tulpen am Boden liegt, wirkt sehr glaubhaft.

3.1.6 Bemerkungen

Zivilisierte Maske und wahre Barbarei

Das Thema der Maske ist zentral im weiten Verlauf des Stücks und lässt es funktionieren. Wie Yasmina Reza in einem Gespräch mit Ulrike Schrimpf sagt, fungiert das Lachen als Maske des Abgründigen⁶². Das Lachen ist freilich auf der Seite des Publikums. Interessant ist hierbei die Maske und schrittweise Entmaskierung der Charaktere auf der Bühne, die einen komödiantischen Effekt generieren. Ständig verheddern sich die Figuren in Widersprüche, die sie nicht aufzulösen im Stande sind. Passagen von Höflichkeit, Eskalation und Menschlichkeit lösen sich ab. Höflichkeit erscheint dabei immer als leere Geste im Anbetracht der Schuldzuweisung an ein Kind. Erst als sich die Eltern gegeneinander schuldig machen, wird ihr Verhalten glaubwürdig. Die Bevormundung ihrer Kinder in deren Abwesenheit, die Anwaltschaft, die sie ihren Kindern gegenüber einnehmen – besonders Véronique – erscheint besonders bei Alain als geheucheltes Interesse. Interessant ist hierbei, dass Alain von Beruf Anwalt ist.

Yasmina Reza unterstreicht die Relevanz des Themas Wahrheit und Lüge in einem Interview mit Le Nouvel Observateur: „... das zivilierte Wesen ist nur ein Wilder, der sich beherrscht, und es genügt ein Nichts, damit die falsche Höflichkeit in die wahre Barbarei kippt.“⁶³

Notitz zu den Publikumsreaktionen

Das Publikum nahm das „Schauspiel“ als Komödie wahr. Ab ungefähr dem ersten Drittel des Stücks nahmen die Lacher zu, die ab der Hälfte eine fast ständige Geräuschkulisse bildeten. Dadurch entstanden auch vermehrt Pausen im Ablauf der Aufführung (um das Lachen des Publikums abzuwarten), und die SchauspielerInnen fingen an, mehr auf Pointe zu spielen. Eine merkwürdige Dialektik ist somit in der Konstellation Publikum-Bühnenfiguren festzustellen. Während auf der Bühne die dargestellten Menschen den „unglücklichsten Tag ihres Lebens“ mitmachen, amüsiert sich das Publikum darüber. Yasmina Rezas Aussage „Lachen als Maske des Abgründigen“ fand hier seine greifbare Bestätigung.

62 Reza, Yasmina: Das Lachen als Maske des Abgründigen. Libelle, Lengwil 2004.

63 Burgtheater Programmheft: Der Gott des Gemetzels. Burgtheater, Wien 2007. S. 86f.

3.2 Das purpurne Muttermal

3.2.1 Vorüberlegungen

Das Stück in der Inszenierung von René Pollesch, nach einem von ihm geschriebenen Text, ist eine Komödie. Jeder der sieben DarstellerInnen spielt verschiedene Rollen, wobei die Rollen auch nicht-menschliche mit einschließen. Des weiteren spielen sie etliche Mini-Rollen, welche sich aus nachgespielten Filmszenen ergeben.

Regie: René Pollesch

Bühne: Bert Neumann

Kostüme: Janina Audick

Video: Meika Dresenkamp

Licht: Felix Dreyer

Mitwirkende: Sophie Rois

Hans Moser, Schauspielerin, Hund (S)

Martin Wuttke

Josef Tura, Schauspieler (M)

Caroline Peters

Eve Harrington, Schauspielerin, Affe (C)

Daniel Jesch

(D)

Hermann Scheidleder

Erich von Stroheim, Schauspieler und Regisseur (H)

Saschiko Hara

Die Eifersucht, Schauspielerin und Beleuchter (S)

Stefan Wieland

Fräulein Schober, Requisiteurin und Schauspieler (St)

Premiere am 26. November 2006

Vom Burgtheater wurde das Stück offiziell als Komödie über die Trennung von Körper und Seele beworben. Eigentlich geht es um Täuschungen, besonders in einer Liebesbeziehung und um Karriere zu machen.

Die Komödie ist vom Tempo her rasant, narrative Sprünge und abrupte Wechsel finden sehr oft statt. Die Bühne ist in Vorderbühne und Hinterbühne geteilt, wobei das geschehen der Hinterbühne mittels Live-Video auf eine große Leinwand auf die Vorderbühne übertragen wird.

Die DarstellerInnen werden im Folgenden mit den unterstrichenen Kürzeln (siehe Mitwirkende oben) bezeichnet.

Auch in „Das purpurne Muttermal“ hat der Text eine dominante Position. Diese Auffassung teilt

auch Andreas Beck in einem Interview mit René Pollesch: „Dass bei dir der Text überhaupt nicht postdramatisch „abgedrängt“ ist, sondern dass der Text, die Textvermittlung, ganz vordergründig Anlass und Ziel ist und Vorrang vor anderen Aufführungselementen einnimmt⁶⁴.“

Ganz ohne andere Aufführungselement kommt freilich die Inszenierung nicht aus. Ein weiteres dominantes Zeichen in der Inszenierung ist der Raum, der das Spiel von Wahrheit und Lüge sichtbar macht. Die Emotionen werden teilweise durch eine Metaebene, sogenannte Clips, dargestellt. Nach Lehmann kann dies der 2. Stufe zugeordnet werden: „das Zeigen fällt auf, beansprucht Aufmerksamkeit *neben* dem Gezeigten.“⁶⁵

Anders als bei „Der Gott des Gemetzels“ äußern sich Unaufrichtigkeiten im Sinne von Widerspruch der sprachlichen Zeichen mit den kinesischen Zeichen⁶⁶ in dieser Inszenierung weit weniger subtil, sondern geradezu aufdringlich. Da sie leicht erkennbar sind, und sich auch auf der Ebene der sprachlichen Zeichen häufig Interpretationen finden, werden sie zum Teil in das Kapitel 4.2.3 eingebunden. In diesem Kapitel wird der komplexe Ablauf detailliert zusammengefasst und strukturiert. Einzelne Aspekte und die Strukturierung der Clips findet sich im Kapitel 4.2.3.

4.2.2 Raum

Die Vorderbühne stellt einen bürgerlichen Salon dar. Der Salon ist eine Kulisse: die Wände wackeln leicht, da sie lediglich aus auf einem Holzrahmen gespannten Stoff bestehen. Dies ist über die Videowand, die zentral über dem Kamin angebracht ist und die das Geschehen hinter der Wand zeigt, zu sehen. Auf den Stoff der Kulisse ist eine rosarote Holzvertäfelung gemalt. Auf der Vorderbühne befinden sich auf der rechten Seite eine kleine rosarote Biedermeiersitzgruppe (zwei große rosa Stühle, ein rosa Kinderstuhl und ein runder weißer Tisch) und auf der linken Seite ein Sessel mit Fußhocker und ein Fauteuil, ebenfalls rosarot. Dahinter befindet sich eine Tür. Auf der rechten Seite ist ein Bücherschrank, in der Mitte ein offener Kamin und darüber prangt über fast die gesamte Vorderbühnenbreite in großer Kurrentschrift die Frage: „Do I want to escape?“ Dieser Satz kann im Stück so interpretiert werden, dass versucht wird, durch Lüge den Zwängen der Wahrheit zu entkommen. Bzw. ist die umgekehrte Schlussfolgerung genauso zulässig. Dietmar Dath schreibt im Vorwort zu „Liebe ist kälter als das Kapital“ über die Intention Polleschs: „Er ergreift kunstfähige Sachverhalte, die man ablehnen muss, und will, dass von ihnen selbstbetrugsnährenden Attributen nichts übrig bleibt, wenn er mit ihnen fertig ist. Natürlich wird er nie mit ihnen fertig;

64 Pollesch, Rene: Das purpurne Muttermal. Programmheft des Burgtheaters, Wien 2006. S. 9.

65 Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. Verlag der Autoren, Berlin, 1999. S. 192.

66 Siehe Kapitel 2.3. Definition des Begriffes Wahrheit.

aber was zählt ist die Bemühung. Sie wirft Befunde ab, mit denen andere anderes machen können.“⁶⁷ Zwischen dem Kamin und der Tür auf der linken Seite ist an der Wand ein Beistelltischchen gemalt, auf dem eine übergroße brennende Zigarette liegt. Durch dieses Detail legt das Ensemble des Bühnenbildes ein Puppenheim nahe. Es ist dies eine der beiden Anspielungen auf Ibsen-Stücke („Nora, ein Puppenheim“ und „Rosmersholm“).

Die Hinterbühne besteht aus mehreren Orten, die für diverse Filmszenen benutzt werden. Das Zentrum der Hinterbühne ist der Bereich Couch und Bett, auf der viele Szenen des Liebesdreiecks spielen. Das Bett ist ein Luxusbett mit Golddecke.

Settings, die für die kurzen Filmszenen gebraucht werden sind ein Auto (Verfolgungsjagd), ein Zugabteil (Schauspielerinterview), ein Schminkplatz mit großem Spiegel (Abschlussrede) und das Luxusbett (Der Exorzist).

Das Bühnenbild zeigt uns auf einer plastischen Ebene die Thematik des Stücks. Die Frage, ob ein gespieltes Leben nicht besser wäre als ein authentisches, zeigt sich in der Trennung von Vorder- und Hinterbühne. Auf der Hinterbühne spielt sich quasi das authentische Leben ab, während auf der Vorderbühne das gespielte Leben sichtbar wird. Allerdings wird auf der Hinterbühne auch gespielt, insofern es dort Filmszenen gibt, die DarstellerInnen sich umkleiden und unterschiedliche Rollen annehmen. Die Vorderbühne schließlich wird von dem quasi-Authentischen der Hinterbühne im Laufe des Stücks immer wieder vereinnahmt. Dies legt die Interpretation nahe, dass sich sowohl das Authentische wie das Vorgespielte nicht isoliert voneinander leben lassen, sondern eine wechselseitige Beeinflussung immer wieder statt findet.

3.2.3 Handlung

Die Handlung der Inszenierung ist sehr komplex und findet auf mehreren Ebenen statt. Den Rahmen bildet ein klassisches Drama im Stil von Henrik Ibsen. Dieses Drama wird immer wieder unterbrochen. Bei der ersten Unterbrechung erleben wir zunächst eine Stage-on/Stage-off Komödie, in der das Publikum den SchauspielerInnen auch hinter der Bühne zusehen kann. Man erfährt von ihren Beziehungen, Zukunftsperspektiven und Affären. Die Affäre von S mit C bildet den Haupthandlungsstrang. Obwohl die DarstellerInnen ihre Spielweise nicht ändern, bezeichnen sie sich mit unterschiedlichen Namen, wechseln das Geschlecht oder werden zu Tieren. Sie nehmen zwar die Identitätsänderungen im Dialog auf, ändern dadurch aber nicht ihr Verhalten oder Bewegungsschema.

67 Pollesch, René: Liebe ist kälter als das Kapital. Rowohlt, Reinbek, 2009. S. 8.

In der Nebenhandlung geht es um C, die eine Hochstaplerin ist. Sie versucht als Schauspielerin Karriere zu machen, und schummelt sich als Zweitbesetzung für S in das Drama. Ihr gelingt es, am Ende eine gute Performance im Drama über die Bühne zu bringen.

Die zweite Nebenhandlung ist ein Film, der unter der Regie von H gedreht wird. Der Film bringt keine eigene Handlung hervor, sondern hebt einzelne Sequenzen des Stücks in eine Metaebene, was einen komischen Effekt hervorruft. Zusätzlich wird das Geschehen immer wieder durch sogenannte Clips – nachgespielte Szenen aus Filmklassikern – unterbrochen, die als Emotionen interpretiert werden können.

Um die sehr komplexe Handlung übersichtlich zu machen, wurde sie in vier Haupthandlungssträngen eingeteilt. Diese Strukturierung wurde in der Analyse erarbeitet, und ist nicht Teil des Textbuches⁶⁸, dass mir vorliegt.

Während das Publikum seine Plätze einnimmt, ist das Geschehen auf der Hinterbühne schon im Gang und via Leinwand zu verfolgen. Die Schauspieler reden miteinander, es werden Sachen hin und her getragen und einige Schauspieler erteilen Anweisungen, denen Folge geleistet wird. Insgesamt entsteht ein Eindruck, als müssten sie im letzten Moment noch alles für die Aufführung vorbereiten. Eine temperamentvolle Filmmusik begleitet das Geschehen.

Szene 1: Drama / Vorderbühne

Die Musik endet, die linke Tür geht auf und S im eleganten silbernen Kleid und einen rosa Hausmantel setzt sich an der rechten Bühnenseite auf den linken Stuhl der Sitzgruppe und schreibt einen Brief. M in Hemd, Hose und Pollunder betritt durch das Bücherregal die Vorderbühne. Er bleibt mit einem Buch in der Hand neben ihr stehen und beobachtet sie mit Unterbrechungen. Dann geht er zum Sessel auf der linken Seite und setzt sich. Eine Orange liegt auf einem Teller auf dem Fußhocker vor dem Sessel. Er legt das Buch weg, und beginnt sie zu schälen und zu essen. Dabei blickt er immer wieder zur Frau hinüber und beobachtet sie verstohlen.

Als sie fertig geschrieben hat, steht sie auf und fragt ihn, ob sie ihm ihren Brief vorlesen darf. Sie sind beide sehr höflich. Er lächelt, lässt das Lächeln wieder bleiben, lächelt dann wieder. Erst als er ihr versichert, dass sie den Brief vorlesen kann, beginnt sie. Sie liest ihn mit gleich bleibender, leicht krächzender Stimme (was typisch für die Schauspielerin Sophie Rois ist). Der Brief behandelt die Frage, ob man von seinem Leben getrennt sein kann. Der Mann antwortet daraufhin mit einigen Verbesserungsvorschlägen. Sie blickt unsicher hin und her und geht dann ab, um ihm einen Kalbsbraten zu machen.

68 Ebda. S. 61ff.

Szene 2: Liebesdreieck / Hinterbühne

Über den Bildschirm können wir sie verfolgen, und sie als „Privatperson“, die Hans Moser heißt, erleben. Sie ist sehr herrisch und laut, und deutlich anders als die höfliche Figur, die sie noch einen Moment davor auf der Vorderbühne war. Nach einem kurzen Schlagabtausch hinter der Bühne setzt der auf der Vorderbühne zurück gebliebene M zu einem Monolog an.

Szene 3: Drama / Vorderbühne (Fortsetzung)

M geht zur Bühnenmitte, das Buch von vorhin in der Hand, wird allerdings durch eine Theaterbesucherin (C), die den Zuschauerraum verlässt, aus dem Konzept gebracht und schafft es nicht, seinen Monolog zu Ende zu sprechen.

Szene 4: Liebesdreieck / Hinterbühne (Fortsetzung)

Die Frau (C), die den Zuschauerraum verlassen hat, stößt nun zu der Gesellschaft auf der Hinterbühne und wird von Hans Moser (S) freudig begrüßt – offenbar ist sie die Geliebte von S. Hans Moser verlangt von ihr, dass sie ihn nicht immer anlügen soll. An dieser Stelle verlässt M die Vorderbühne. S wird zum Schminken gerufen.

Szene 5: Zweitbesetzung / Hinterbühne

C spricht in die Kamera und erzählt energisch, dass sie genötigt ist in der Wirklichkeit zu spielen, weil sie kein Engagement als Schauspielerin bekommt und so keine Gelegenheit hat, vor der Kamera zu spielen. Von einem korpulenten Mann (H) wird sie gefragt, ob sie nicht der deutsche Schäferhund von Miss Desmond sei, was sie aber verneint. C möchte vor der Kamera stehen und bringt ihr Gesicht direkt vor der Linse als Großaufnahme ins Bild (es ist mittels der Leinwand über dem offenen Kamin auf der Vorderbühne zu verfolgen). Sie drängt sich vor die Kamera, damit diese ihr Leben als Schein zu erkennen gibt – solange das nicht möglich ist, muss sie in der Wirklichkeit spielen. Sie wird von Hans Moser (S) aus dem Bild gedrängt.

Szene 6: Liebesdreieck /Hinterbühne (Fortsetzung)

S erkundigt sich nach ihrem Mann, der von ihrer Affäre offenbar nichts weiß. Auf die wiederholte Aufforderung von S, dass C sie nicht anlügen soll, bekennt C, dass das europäische Wahrheitsdenken ein Problem bekommen würde, wenn alle nur noch so tun als ob. S redet mit Emphase auf sie ein, dass sie sich an etwas halten können müsse, und dass das ständige Lügen von C nicht geht.



Bild 1: Eve Harrington aka C (li.) braucht mal schnell 300 Euro von Hans Moser aka S (re.).

M stürmt zu seiner Frau (S), der er sein Leid klagt, bis er bemerkt, dass sie mit jemandem allein in der Garderobe ist. (Sie ist allerdings nicht allein, denn tatsächlich sind alle anderen Schauspieler auch zugegen, und S wird sogar abgetupft und gepudert.) M sieht nur C, nimmt den erfolglosen Schauspieler und Drehbuchautor (C) aber nicht als Nebenbuhler um S wahr, sondern beschwert sich lediglich dass jemand während seines Monologs den Saal verlassen hat.

M beklagt sich allgemein über die zu große Komplexität des Lebens und es kommt zu einer intimen Szene zwischen Josef Tura (M) und Hans Moser (S), in dem sie auf sprachlicher Ebene Zärtlichkeiten austauschen. S versichert ihm, dass sie ihn gerne küssen würde, aber wegen ihres Lippenstifts ginge das nicht. M sagt ihr, dass er eine Änderung beim Theaterplakat veranlassen wollte, damit S an erster Stelle auf dem Theaterplakat steht. S gibt sich bescheiden und meint, dies sei doch nicht nötig gewesen, und als M ihr offenbart, dass sie es dann auch nicht geändert hätten, ist sie dennoch beleidigt.

Josef Tura (M) wird von der Fräulein Schober (St) zum Auftritt gerufen und verlässt wortreich die Hinterbühne.

Szene 7: Drama / Vorderbühne (Fortsetzung)

Er betritt die Vorderbühne durch die rechte Tür und geht zögerlich Richtung Bühnenmitte. Diesmal hat er wieder das Buch von vorhin in der Hand, darüber hinaus aber auch eine Tabakpfeife. Als er seinen Monolog schwach und zögerlich spricht, kommt C zurück in den Zuschauerraum, wobei einige Zuschauer sich erheben müssen, damit sie ihren Platz in der dritten Reihe in der Mitte wieder einnehmen kann. Dadurch wird der Monolog von M noch zögerlicher.

Hans Moser (S) verbreitet unterdessen Hektik auf der Hinterbühne, weil sie ihren Auftritt nicht verpassen will. Sie schafft es rechtzeitig auf die Vorderbühne und betritt diese durch die linke Tür. Sobald sie die Bühne betreten hat, ist sie gefasst und lässt nichts mehr von ihrer Hektik merken. M wollte sich soeben entmutigt in den Sessel fallen lassen. Er bleibt stehen, als sie ihn fragt, ob er einen Brief, den sie an ihre Mutter geschrieben hat, anhören möchte. Er willigt ein, und setzt sich statt auf den Sessel auf das Fauteuil links. Sie liest den Brief im Stehen, aber etwas leiser als den ersten Brief. Der Inhalt des Briefs ist eine Einladung an ihre Mutter, und dass S ein Problem damit hat, nicht zu wissen, wem gegenüber sie Rechenschaft ablegen soll. Das setzt ihren Mann in Erstaunen, da er davon ausging, dass die Problemlosigkeit das wirkliche Problem in ihrer Beziehung wäre. Er steht vom Fauteuil auf und möchte nun seinerseits einen Brief vorlesen. Sie freut sich darüber, holt sich rasch einen Teller mit Sandwiches und isst diese, während er liest. Sie sitzen beide nebeneinander auf dem Fauteuil. Sie links Sandwiches essend, er rechts zu ihr gewandt, den Brief vorlesend. Nach dem Brief nimmt auch er sich ein Sandwich vom Teller, sie rückt näher zu ihm und sie betrachten beide den Brief. C verlässt wieder ihren Platz im Zuschauerraum. S und M beobachten sie dabei.

Szene 8: Liebesdreieck / Hinterbühne (Fortsetzung)

S verlässt die Vorderbühne, um nach dem Kalbsbraten zu sehen. Auf der Hinterbühne, erkundigt sie sich, ob die Paramount angerufen hätte, was ihr von Erich von Stroheim (H), bestätigt wird. Allerdings wollte die Paramount ihr nicht eine Rolle anbieten, sondern nur ihren Wagen. Während S sich erbost fragt, was die Paramount bloß mit ihrem Wagen wollen, erfährt sie, dass Mietzi ihr einen Brief aus Mexiko geschrieben hat und ihr eine Million vererbt. C setzt sich inzwischen die Brille von S auf und legt den Hausmantel von S an.

Szene 9: Drama / Vorderbühne (Fortsetzung)

Auf der Vorderbühne beginnt währenddessen M nochmals seinem Monolog.

Szene 10: Liebesdreieck / Hinterbühne (Fortsetzung)

S freut sich auf der Hinterbühne über die Erbschaft, möchte aber weiterhin die Post in ihrem Heimatort austragen und als Schauspieler Autisten darstellen.

Szene 11: Zweitbesetzung / Hinterbühne (Fortsetzung)

C wendet sich an die Kamera, die gerade ins Leere filmt, und nutzt die Gelegenheit, einen Monolog zu halten. Sie vertritt vehement ihre Überzeugung, dass sie eine Art von Kommunikation aufrecht erhalten will, die nicht mit einer Praxis ihres Lebens verbunden ist. Sie nennt diese Art von Kommunikation auch Lüge und findet, dass es ein aufrichtiger Kampf dagegen ist, so zu kommunizieren, wie sie und ihr Körper kommuniziert werden.

Szene 12: Filmdreh / Hinterbühne

Während sie ihren Monolog vor der Kamera hält, wird von H verkündet, dass nun „Anna Karenina auf der Freud-Couch“ gedreht wird. Die Vorbereitungen für den Dreh laufen sogleich auf Hochtouren.

Szene 13: Zweitbesetzung / Hinterbühne (Fortsetzung)

C spricht weiter ihren Monolog und die Kamera folgt ihr, wobei sie betont, immer leidenschaftlicher und schneller sprechend, dass ihre Lügen oder Erfindungen mehr sind, als das authentische Leben: „Diese Lügen sind doch mehr! Alles was denkbar ist, jede unerschlossene Möglichkeit, alles was noch nicht zu verstehen ist mit unserer Art des Verstehens, das ist doch mehr, als an dem authentischen Mist festzuhalten, dern icht zu leben ist.“⁶⁹. Bei ihrem Monolog geht sie quer durch die Hinterbühne und landet schließlich bei S.

Szene 14: Filmdreh / Hinterbühne (Fortsetzung)

S liegt drehfertig im Kostüm der Anna Karenina (silbernes Abendkleid mit Pelzmantel) auf der Couch. C geht am Kopfende der Couch in die Hocke und bittet S um 300 Euro, wobei sie gleichzeitig beteuert, dass sie kein Geld braucht, und auf die Widersprüche verweist, in denen Normalsterbliche ständig handeln müssen. Es entwickelt sich ein sich immer heftig werdender Wortwechsel, bezüglich der 300 Euro.

Fräulein Schober (St) weist wütend darauf hin, dass Schauspieler immer vergessen, dass sie Millionäre sind. Darauf reagiert S sehr energisch und setzt sich auf.

⁶⁹ Pollesch, René: Liebe ist kälter als das Kapital. Rowohlt, Reinbek, 2009. S. 75.

Szene 15: Liebesdreieck / Hinterbühne (Fortsetzung)

M kommt hinzu, auch er ist rasend, und setzt sich zwischen S und C, die sich inzwischen auf die Lehne der Couch gelümmelt hat. Er schimpft über einen „Affen“ der während seines Monologs den Zuschauerraum verlassen hat. M legt sich in seinem Kostüm (Hut und Mantel, der Rest wie vorher) auf die Couch, S zieht sich ihren Pelz aus. Er verkörpert die Gegenposition von C – M besteht auf die Wahrheit. Er sagt wieder, dass die Täuschungen in der Wirklichkeit ein ernsthaftes Problem darstellen. Schließlich kommt Erich von Stroheim (H), und bringt Josef Tura (M) ein Aspirin auf einem Silbertablet mit einem Glas Wasser. M lehnt das Medikament energisch ab. C möchte von Hans Moser (S), dass er seinem Mann über ihre Affäre aufklärt, und erzählt ihr im selben Atemzug, dass sie seine Zweitbesetzung ist, was offenbar einen Schwindel darstellt.⁷⁰ Hans Moser ist davon sehr getroffen, und greift schnell zum Aspirin.

Im Folgenden weiß Josef Tura (M) über die Affäre seiner Frau Bescheid, er weiß dass seine Frau, Hans Moser, „dieser Hund“, (S) ihn betrogen hat. Er denkt darüber nach, ob man eine Beziehung spielen darf, oder ob man verpflichtet ist, zu sagen, dass alles gespielt ist.

Das Spielgeschehen verlagert sich wieder auf die Vorderbühne.

Szene 16: Filmdreh / Vorderbühne (Fortsetzung)

M wird von Stroheim (H) unterbrochen, der ein Glöckchen läutet und ihm zwei zusätzliche Aspirin auf einem Tablett reicht. Stroheim hält darauf einen Monolog, wo er über das Problem der Schauspieler spricht, die als Millionäre Autisten spielen und dabei manchmal vergessen, dass sie mehrfache Millionäre sind. Fräulein Schober (St) gibt auch einen Kommentar zu dem Millionärsproblem der Schauspieler ab, wird dann aber brüsk von Hans Moser (S) unterbrochen, die ihre Requisiten haben möchte. Doch auch die Ausführung dieser Anweisung wird unterbrochen, denn vom Zuschauerbalkon links vorne bei den Scheinwerfern will jemand Hans Mosers Aufmerksamkeit. Es ist Holzauge (Sa). Auch Holzauge erinnert Hans Moser daran, dass sie Millionärin ist. M verschwindet auf die Hinterbühne.

S wird vom Regisseur (H) zurecht gewiesen, weil sie sich einen dreckigen Lappen übergeworfen hat, und H befürchtet, dass sie diesen Lappen in der Szene im Konzentrationslager tragen würde. Sie ist begeistert von dem Lappen, doch er wird ihr von Stroheim (H) und Lex Barker (D) mit dem Argument ausgeredet, dass sie als Millionärin doch nicht solch hässliche Lappen tragen könne.

70 Zu diesem Zeitpunkt stimmt es noch nicht, dass C die Zweitbesetzung von S ist. Am Ende des Stücks stimmt es allerdings. Somit wurde die Lüge wahr – „charakteristisch“ für C, die in dieser Weise Berühmtheit erlangt.

Szene 17: Liebesdreieck / Vorderbühne (Fortsetzung)

Hans Moser (S) setzt sich zum Salontisch in der Mitte der Vorderbühne, und die arbeitslose Schauspielerin (C) setzt sich auf ihren Schoß.

Josef Tura (M) betritt die Vorderbühne durch die linke Tür und wenig später Holzauge (Sa), die nun die Eifersucht repräsentiert. Josef Tura bemerkt seine Frau Hans Moser und den Affen, der auf ihrem Schoß sitzt (der erfolglose Schauspieler und Drehbuchautor Eve Harrington bzw. C).

In diesem Moment erkennt Josef Tura (M), dass Eve der Affe war, der während seines Monologs den Zuschauerraum verlassen hat. Sie leugnet es.

Stroheim (H) weist M darauf hin, dass eine junge Dame nach ihm fragt. Es ist Sa als verkörperte Eifersucht. Es werden mehrere erfolglose Versuche unternommen ihn davon abzuhalten, die Eifersucht zu bemerken. Während Josef Tura (M) daran verzweifelt, dass alles so, und gleichzeitig ganz anders sein könnte, und er nebenbei noch Aspirin schlucken muss, drängt Eve Harrington (C) Hans Moser (S) weiter darauf, ihre Affäre bekannt zu geben. Fräulein Schober (St) bezeichnet Sigourney Weaver (S) wiederholt als Millionärin, woraufhin S protestiert: es spiele keine Rolle, ob sie Millionärin sei.

Hans Moser (S) erzählt ihrem Mann schließlich, dass sie mit einem Affen eine Affäre hat. Der Affe (C) beschwert sich, dass er nicht als Nebenbuhler anerkannt wird, und fordert, zu akzeptieren, dass auch Tiere ihre jeweilige Welt sozial konstruieren und die menschliche Welt mitformen. Es folgt eine Kritik an der automatischen Annahme des Heterosexuellen als Norm. Schließlich gipfelt Cs Kritik in der Feststellung, dass die einzige gültige Liebe auf Kalkül beruhen müsse.

Es entbrennt nun eine Diskussion, ob ein Verhältnis zwischen Affen und Menschen den gleichen Status erhalten soll wie ein heterosexuelles Verhältnis zwischen Mann und Frau.

Die Diskussion wird unterbrochen, als S plötzlich weiß, dass der Affe sein Leben bloß erfunden hat. Die Eifersucht hat es ihr gesagt, worauf C von ihrem Schoß springt und die Eifersucht (Sa) sucht.

Szene 18: Liebesdreieck / Hinterbühne (Fortsetzung)

Hans Moser (S) verfolgt C, und wird ihrerseits von der Kamera auf der Hinterbühne verfolgt. Sie formuliert bei der Verfolgung das Problem, dass sie nicht die gleiche Sprache wie der Affe (C) spricht, und daher mit ihm zum Gehorsamkeitstraining (abwechselnd auch als Hundetraining bezeichnet) geht. Hans Moser (S) wird in Folge von C als Hund bezeichnet, mit dem C zum Gehorsamkeitstraining geht. Das Hundetraining fand der Affe (C) deshalb notwendig, da sein Hund (S) kriminell ist. Der Dialog und die Verfolgungsjagd zwischen dem Affen und dem Hund führt zu der Feststellung, dass die Seele vom Körper getrennt sei, nicht die Menschen von den Tieren.

An dieser Stelle tritt Josef Tura (M) zu den beiden, und überlegt, an Hans Moser (S) gerichtet, ob

nicht andere Geschichten als die narrativen von romantischer Liebe möglich wären. Er spricht zum Beispiel von der Geschichte einer mikroskopisch kleinen Haares im Darmtrakt einer Termite, das sich so lange mit seiner Beute unterhält, bis sie ein Gast oder ein adoptierter Verwandter wird. Er beschwert sich über die ins Stocken geratene Konversation und fragt schließlich S, wie viel sie für ihr Liebesnest bezahlen.

Sie antwortet knapp auf seine Frage, interessiert sich aber sofort wieder für die Paramount. Sie hofft die Maria Magdalena im gleichnamigen Film spielen zu dürfen. Doch die Paramount ist nur an ihrem Wagen interessiert. Stroheim (H) teilt ihr mit, dass sie zu oft im Kino zu sehen sei, worauf sie kontert, 10000 Briefe im Monat zu bekommen.

Die Briefe stammen aber anscheinend von ihrem Mann (M). Der behauptet zunächst, er würde für keine Lüge der Welt so viele Briefe schreiben. Doch er hält seine Leugnung nicht aufrecht, und gibt schließlich zu, 10000 Briefe im Monat an seine Frau Hans Moser (S) zu schreiben.

Allerdings glaubt nun Hans Moser die Briefe ihres Mannes seien ein Beweis für die Liebe des Affen Eve Harrington (C) zu ihr. Eve Harrington bestreitet dies.

Szene 19: Filmdreh / Hinterbühne (Fortsetzung)

Fräulein Schober (St) schlägt die Klappe zur 22. Szene von „Der Planet der Affen“ und Lex Barker (D) hält vor dem Spiegel einen Monolog über sein dekadentes und missglücktes Leben. Sein Leben wie er es schildert erinnert an „Das Bildnis des Dorian Grey“ von Oscar Wilde.

Szene 20: Liebesdreieck / Hinterbühne (Fortsetzung)

Parallel dazu beschwert sich Hans Moser (S) bei ihrem Mann (M), dass er die Liebesbriefe für das Drehbuch zu „Der Planet der Affen“ verwendet hat, was er damit erklärt, dass er zeigen wollte, wie verlogen die Liebesbriefe waren. M ist verzweifelt: er hat viele Affenbücher gelesen, ohne etwas Nützliches über seinen Nebenbuhler (C) herausgefunden zu haben.

Stroheim (H) bringt ihm ein weiteres Aspirin, Hans Moser (S) möchte sich kein Bild von ihrer Trainingsbeziehung zu C machen und dann gibt Stroheim, der nun auch der Regisseur Cecil. B. DeMilles ist, das Startsignal für einen Film.



Bild 2: Autoverfolgungsjagd auf der Hinterbühne.

Szene 21: Filmdreh / Hinterbühne (Fortsetzung)

Hinter der Bühne wird eine wilde Autoverfolgungsjagd inszeniert, die auf der Leinwand der Vorderbühne erscheint wie die Autoverfolgungsjagden in Kinofilmen der 50er-70er Jahre mittels Blue-box. Während der Verfolgungsjagd unterhält sich Hans Moser als Krankenschwester (S) mit Lex Barker (D), der jetzt einen Blinden spielt. D liegt am Boden, den Kopf im Schoß von S. Sie unterhalten sich über das Erfrieren vor einem Nekrophilenclub und über Gynäkologen, die seltene Augenfehler interessieren.

Szene 22: Liebesdreieck / Hinterbühne (Fortsetzung)

Der Affe Eve Harrington (C) kommt hinzu und wird vom Hund Hans Moser (S) freudig willkommen geheißen. Sie begeben sich auf das Bett auf der Hinterbühne.

In die Beziehungsreflexion, die der Affe und der Hund dann betreiben, ruft Josef Tura (M) empört „Was hat dieser Schimpanse, das ich nicht habe!“⁷¹ hinein, und kommt zu dem Schluss, dass er den Affen erschießen könnte, denn immerhin ist C ja nur ein Tier. M hat eine Pistole in der Hand und zielt auf C.

Hans Moser (S) protestiert, wirft sich in die Schussbahn und wird von der Kugel getötet.⁷² DeMilles (H) ruft Cut.

71 Pollesch, René: Liebe ist kälter als das Kapital. Rowohlt, Reinbek, 2009. S. 103.

72 Ein Filmzitat aus Winnetou 3. Teil, der Tod von Winnetou.



Bild 3: Josef Tura (M) erschießt seine Frau, den Hund Hans Moser (S).

Szene 23: Filmdreh / Vorderbühne (Fortsetzung)

Als Filmdreh mit dem Regisseur H geht das Geschehen auf der Vorderbühne weiter. Lex Barker (D) trägt den Hund Hans Moser (S) im Arm⁷³ und will ihn im Pool beerdigen.

Während er mit dem Affen Eve Harrington (C) diskutiert, tritt Josef Tura auf und erkundigt sich, was das für ein Hund ist und was die beiden mit ihm wollen. Sie erzählen, woher der Hund (angeblich ein Blindenhund) hergekommen sei, und dass er nicht tot ist, sondern schläft.

Die Szene ist fertig, als DeMilles wieder „Und Cut!“ ruft.

Szene 24: Liebesdreieck / Vorderbühne (Fortsetzung)

Josef Tura (M) überlegt laut, was zu tun ist, wenn eine Lebenslüge aufgedeckt wird und glaubt nicht, dass man so etwas leben kann. H läuft ihm mit Aspirin und einem Glas Wasser auf einem Silbertablett hinterher. C widerspricht ihm und schließt seinen Einwand mit dem Satz: „Glückliche Leben beruhen auf Lügen.“⁷⁴ Hans Moser (S) bestätigt sie indem sie nur dann von einer perfekten Liebesgeschichte sprechen mag, wenn es eine mit einem Betrüger oder Geheimagenten ist.

73 Ebenso ein Filmzitat aus Winnetou, wo Old Shatterhand Winnetou genauso auf Armen trägt.

74 Pollesch, René: Liebe ist kälter als das Kapital. Rowohlt, Reinbek, 2009. S. 107.



Bild 4: Die Schauspielerin⁷⁵ berichtet über ihre Erfahrung mit der Süddeutschen Zeitung.

Szene 25: Filmdreh / Hinterbühne (Fortsetzung)

Es folgt eine Filmszene mit der Schauspielerin (Sa) in einem Zugabteil. DeMilles ruft: „Und Action!“, die Schauspielerin (Sa) berichtet wie sie ein Hörbuch mit Thomas-Bernhard-Texten für die Süddeutsche Zeitung aufgenommen hat und auch einen Artikel für die Zeitung hierzu schreiben musste. Sie klagt, dass die Journalisten etwas ganz Bestimmtes von ihr wollten, und ihre Überlegungen zu Thomas Bernhard nicht akzeptierten. Sie formuliert ihren Ärger, nicht das schreiben zu können, was sie sich dachte, sondern lediglich Vorlagen zu liefern, die der Journalist selbst zu einem Artikel ausformulierte. Der Ärger steigert sich am Ende der Filmszene, DeMilles ruft „Und Cut!“. Die Schauspieler formieren sich um das golden bezogene Bett, die Eifersucht (Sa) legt sich drauf, und spielt eine Szene aus „Der Exorzist“ nach.

Die Kamera richtet sich dann auf Lex Barker (D), der über Verachtung, Tierquälerei und der Ähnlichkeit zwischen Tier und Mensch spricht.

75 Die Schauspielerin ist ident mit Holzauge und der Eifersucht.



Bild 5: Die Eifersucht (Sa) spielt eine vom Teufel besessene aus dem Film „Der Exorzist“.

Szene 26: Filmdreh / Vorderbühne (Fortsetzung)

Dann verlagert sich das Geschehen wieder auf die Vorderbühne. Josef Tura (M) bemerkt, dass der Hund tot ist, Eve Harrington (C) und Lex Barker (D) wollen ihn davon überzeugen, dass er bloß schläft, und Beruhigungsmittel bekommen hätte. Josef Tura (M) geht durch die rechte Tür ab, und Eve Harrington (C) und Lex Barker (D) versuchen hektisch den Hund los zu werden. Eve geht nach links und durch den Bücherschrank ab. Der Regisseur DeMilles ruft „Und Cut!“ und erklärt ihr, dass sie die Tür und nicht den Bücherschrank für den Abgang benutzen muss. Sie wiederholen die Szene. Eve nimmt wieder den Bücherschrank. Sie wiederholen die Szene, Eve nimmt diesmal das Fenster.

Szene 27: Liebesdreieck / Vorderbühne (Fortsetzung)

Josef Tura (M) führt seine Überlegungen zur Lebenslüge weiter und endet damit, dass in Liebesgeschichten die Konversation ins Stocken geraten ist.

Szene 28: Drama / Vorderbühne (Fortsetzung)

Nun sitzen er und Eve Harrington (C) in ihrer Funktion als Zweitbesetzung von Hans Moser (S) auf den Fauteuils. Das Bild ist wie zu Beginn des Stücks, nur das nun C statt S die Frau von M spielt. C

liest M einen Brief vor, in dem sie offen legt, wie sie es durch Betrügereien im Internet geschafft hat, als Freund von Orlando Bloom zu gelten und dadurch berühmt wurde. Als C fertig ist, betritt S als die Mutter von C die Vorderbühne durch die rechte Tür. Nach einer kurzen Szene in der die Geschichte des Haares im Darmtrakt einer Termite im Mittelpunkt steht, geht S wieder ab.

Szene 29: Zweitbesetzung / Hinterbühne (Fortsetzung)

S wird von Fräulein Schober (St) darüber in Kenntnis gesetzt, dass Eve Harrington (C) als ihre Zweitbesetzung gespielt habe und sehr gut war. Hans Moser (S) empört sich darüber, dass der Schimpanse ihre Zweitbesetzung sei. Es kommt zum finalen Schlagabtausch, in der auf der Hinterbühne Josef Tura (M) schwärmt, wie gut Eve (C) als Zweitbesetzung war. Als Hans Moser (S) erkennt, dass Eve so gespielt hat, wie Josef Tura (M) sich die Rolle gewünscht hat, beschimpft sie ihren Mann als Ratte, und dann ist das turbulente Spiel zu Ende.

3.2.4 Zusammenfassung der Struktur

Eine Hauptaussage der Inszenierung kann dahin gehen, dass überall und immerzu gespielt wird. Die Vorgänge laufen darauf hinaus, dass die Grenzen des Spiels nicht einfach am Rand der Bühne verlaufen, sondern dass unsere Leben von Spiel durchzogen sind, die wieder Authentizität hervorrufen. Dies geschieht zum Beispiel durch die Bereitschaft, das Spiel eines Darstellers auf der Bühne oder im Film als authentisch zu bewerten. Dies kommt in vielen Varianten vor, worauf im Folgenden einzugehen ist.

Drama

Das zu Beginn dargestellte Drama, dass sich dann verliert und gegen Ende in Szene 28 fortgesetzt wird, stellt die erste Ebene der Inszenierung dar. Es ist ein Stück, das dem Stile von Henrik Ibsen nachempfunden wurde. Für diese Interpretation gibt es zahlreiche Hinweise. 1. M führt wiederholt als Ort der Handlung Rosmersholm an, was ein Stücktitel von Henrik Ibsen⁷⁶ ist. 2. Es wird das Thema Lebenslüge behandelt – C führt ein Doppel Leben, in gewisser Weise auch S – was das Motiv ist, das Ibsen am häufigsten in seinen Werken verwendet hat. 3. Der Raum, in dem das Drama aufgeführt wird, ist im Stile eines bürgerlichen Salons aus der Zeit Ibsens gestaltet.⁷⁷ 4. Die übergroße Zigarette auf dem aufgemalten Beistelltischchen legt ein Puppenheim nahe. „Nora oder

76 Ibsen, Henrik: Rosmersholm. Reclam, Stuttgart, 1978.

77 Rene Pollesch gibt auch den Ingmar Bergmann Film „Die Herbstsonate“ als Referenz an. Siehe Abschnitt „Filmdreh“ weiter unten in diesem Kapitel.

ein Puppenheim“⁷⁸ ist ein Werk von Henrik Ibsen.

Das Drama selbst enthält keine Zitate aus Ibsen-Stücken, sondern ist eine Parodie. Mit einfachen Sätzen schürt das Drama zunächst Erwartungen an einen langsamen Handlungsaufbau, was dann mit schnell vorgetragenen, komplizierten Briefen gebrochen wird.

Das Drama dient für die gesamte Inszenierung als Startrampe.

Liebesdreieck

M und S sind miteinander verheiratet oder führen eine langjährige Beziehung.⁷⁹ S hat eine Affäre mit C. Diese Affäre dauert bereits länger an, doch weiß M bisher nichts davon. Wie er es herausfindet, wird in der Inszenierung nicht gezeigt, er weiß es ab Szene 15 plötzlich. Im Folgenden versucht er etwas über seinen Nebenbuhler herauszufinden, der von M und S als Affe bezeichnet wird. Schließlich beschließt er, den Affen zu erschießen, weil er ja nur ein Tier ist. M springt in die Schusslinie und wird statt C getötet.

Während den Szenen, die das Liebesdreieck behandeln, kreisen die Äußerungen Ms immer um die Frage der Wahrheit und Lüge. Er beschwert sich über die Täuschungen in der Wirklichkeit, und bezweifelt, ob man eine Beziehung mit jemanden leben kann, der einen belügt. Das Problem, an dem er sich abarbeitet ist die Kontingenz. Kontingenz bezeichnet die prinzipielle Offenheit menschlicher Erfahrungen. M ist in der Position des Belogenen, und reagiert hysterisch auf Lügen. In der selben Position ist auch S. Sie wird von C belogen, weiß es auch, aber kann nicht zwischen ihren lügenhaften und wahren Aussagen unterscheiden. Schließlich werden beide getäuscht, da sich C auf diesen Weg die Rolle ergattert. C vertritt eine andere Einstellung zur Lüge. Sie möchte vom Authentizitätszwang befreit werden, und ein Leben leben, das nichts mit ihrem Leben zu tun hat. Dies spottet jeglicher bürgerlichen Moral Hohn, tatsächlich ist sie aber jene, die ihre eigenen Lügen durchschaut und Erfolg hat. S hat mit ihren Lügen gegenüber ihrem Mann weniger Glück. Aus Liebe zu C opfert sie ihr Leben.

Die Szenenabfolge lässt keine eindeutige Interpretation zu, sondern stellt einen Diskurs über Täuschungen dar. Es werden verschiedene Möglichkeiten von Umgang mit Wahrheit kombiniert. Die Zuschreibung von Tiergattungen auf C und S erfolgen aus dem Spiel heraus. M bezeichnet C als Affe (der den Publikumsraum verlassen hat), also ist sie ein Affe, nicht nur für ihn, sondern auch für S. M bezeichnet S als Hund (der ihn betrogen hat) und sie ist in der Folge ein Hund, der zum Hundetraining muss und so weiter. Diese Zuschreibungen haben aber keinen Effekt für den Verlauf der Handlung, denn obwohl M sagt, dass er Affenbücher studiert, um etwas über seinen

78 Ibsen, Henrik: Nora oder ein Puppenheim. Reclam, Stuttgart, 1972.

79 Im Stück wird nicht geklärt, was genau der Fall ist. Es gibt aber Besitzansprüche an den Partner und Eifersucht.

Nebenbuhler herauszufinden, und C sagt, dass sie mit M zum Hundetraining muss, bleibt dies auf der Ebene der sprachlichen Zeichen, und könnte genauso gut mit etwas anderem ersetzt werden. Diese Zeichen sind daher signifikant.

Für unser Thema interessant sind sie in der Hinsicht, dass sich M immer wieder über die Täuschungen in der Wirklichkeit beschwert, was sinnvoll auf diese Zuschreibungen bezogen werden kann. Eine weitere sinnvolle Interpretation in dieser Hinsicht ist, dass Behauptungen Wahrheit werden, was einerseits auf die Zuschreibungen der Tiernamen (und auch anderen Namen, wie z.B. Hans Moser für S) zutrifft, andererseits auch für Vorgänge, worauf im Unterkapitel Filmdreh hingewiesen wird. Sie werden Wahrheit, indem sie im sozialen Zusammenhang akzeptiert werden.

Zweitbesetzung

C ist zu Beginn eine erfolglose Schauspielerin und Drehbuchautorin. Sie versucht sich Aufmerksamkeit zu verschaffen, indem sie Monologe in die Kamera hält. Sie spricht in den Monologen davon, dass sie ihre Aussagen über sich selbst nicht mit ihrem Leben belegen möchte. Dieser Wunsch wird erst am Ende verständlich, wenn sie in Szene 28 den Brief vorliest, wie sie sich durch eine Lüge (dass sie gemeinsam mit Orlando Bloom einen Film gemacht hat) eine gewisse Prominenz im Internet verschafft hat. Als sie den Brief vorliest, gewinnt man den Eindruck, sie würde sich dafür entschuldigen. Die gesamte Inszenierung hindurch bis zu diesem Punkt aber bekennt sie sichfordernd zur Lüge, und rechtfertigt ihre Forderung. Ihre Rolle ist aber nicht die eines Bösewichts, denn sie lügt aus der Not heraus, und rechtfertigt ihre Lügen mit ihrem schauspielerischem Talent. Da sie aber als Schauspielerin kein Engagement findet, ist sie genötigt in der Wirklichkeit zu spielen. Ihre einzige Bezugsperson ist S. S beschwert sich über die Lügen von C, aber liebt sie dennoch. S opfert schließlich ihr eigenes Leben, um das von C zu retten. Am Schluss bekommt C was sie will. Sie kann als Zweitbesetzung spielen und wird von M bejubelt. In diesem Handlungsstrang erhält die Lüge einen pragmatischen Wert, der zum Erfolg führt.

Filmdreh

Was sich auf der Hinterbühne abspielt wird immer von einer Live-Kamera aufgenommen und an die Leinwand auf der Vorderbühne übertragen. Dies stellt allerdings nicht den eigentlichen Filmdreh dar.

H übernimmt die meiste Zeit seines Spiels die Rolle des Regisseurs. Er gibt wenig Anweisungen, oft beschränken sich seine Wortmeldungen auf „Action“- oder „Cut“-Rufe. Es werden mehrere Filme gedreht: 1. Anna Karenina auf der Freud Couch, 2. Planet der Affen, 3. Flucht mit dem Auto,

4. Vor dem Nekrophilenclub, 5. Der tote Hund, 6. Schauspielerinneninterview im Zug, 7. Der Exorzist.

Die Filme stellen einerseits eine Metaebene dar, die das, was in Liebesdreieck geschieht, symbolisch mit einem Filmzitat darstellen, zum anderen heben sie die Geschehnisse in Liebesdreieck auf eine Metaebene, und wirken somit entschärfend. Als Zuschauer wird man oft erst als der Regisseur „Cut!“ ruft, darauf aufmerksam, dass nun eine Szene gedreht wurde. (Auf der Hinterbühne sind ständig mehrere Kameras präsent, und somit ist der Ruf des Regisseurs das einzige signifikante Zeichen für einen Filmdreh.)

Film 2, 3, 4, 6 und 7 finden auf der Hinterbühne statt. Film 1 überschneidet sich mit Szene 17, Liebesdreieck und findet auf der Vorderbühne statt. In Szene 19 wird der Planet der Affen gedreht. Es ist der Abschiedsbrief, der von St gelesen wird. Diese Szene kann als ein Vorankündigung für die kurz darauf erfolgende Erschießung von S interpretiert werden.

Die beiden Clips 3. Autoverfolgungsjagd, 4. Vor dem Nekrophilenclub kommen in direktem Anschluss in Szene 21. Diese beiden kurzen Clips können als die Emotionen von M gelesen werden. Es handelt sich dabei um die selbe Metaebene, die bereits in Szene 19 zur Anwendung kommt. M ist rasend eifersüchtig (Autoverfolgungsjagd) und beschließt seinen Nebenbuhler zu töten (Vor dem Nekrophilenclub).

In Szene 22 erschießt M aus Eifersucht S, was eine Fortsetzung von Planet der Affen darstellt. Diese Szene wird zwar von H durch einen „Und Cut!“ Ruf beendet, und somit entschärft, da sie nicht mehr Wirklichkeit ist, sondern Film wird, doch im weiteren Verlauf der Inszenierung hat sie Konsequenzen, und kann deshalb nicht der Metaebene zugeordnet werden, sondern fügt sich in den Handlungsverlauf von der Liebesdreieck-Szenen ein.

In der nächsten Szene trägt St die tote S auf die Vorderbühne. Er wird von M aufgehalten, der ihn fragt, was er mit dem toten Hund möchte. St behauptet, dass der Hund nur schläft. Da sich Behauptungen in dieser Inszenierung sofort in Wahrheit verkehren – egal was vorher stattgefunden hat – folgt in der Logik des Stückes nun ein Clip auf der Metaebene.

Das Schauspielerinneninterview stellt diesen Clip der Metaebene dar. Da Sa die Schauspielerin darstellt, und Sa zuvor die Eifersucht repräsentierte, kann dieser Clip, und der darauf folgende, wo an ihr ein Exorzismus vorgenommen wird, als das Verhältnis von M zu S interpretiert werden. Im Clip 7. Der Exorzist wird an Sa eine Teufelsaustreibung vorgenommen. Sinnvoll lässt sich diese Szene nur so interpretieren, dass dadurch S wiederbelebt wird, denn sie tritt im späteren Verlauf, in Szene 28, wieder als lebendig auf.

Clip 5 „Der tote Hund“ wird auf der Vorderbühne fortgesetzt. Der Clip wird mehrmals wiederholt, weil der Regisseur möchte, dass C über die rechte Tür abgeht, sie diese Anweisung aber nicht

ausführen kann.

Die Filme folgen insgesamt dem Schema, dass auch schon bei den Zuschreibungen durch Tier- oder Personennamen Anwendung bei der Inszenierung fand. Der Film löscht die Konsequenzen aus dem gerade gesehenen. Dem liegt das Konzept zu Grunde, dass menschliche Taten im außertheatralen oder -filmischen Leben natürlich Konsequenzen haben, vor allem ob man die Wahrheit spricht oder lügt. Durch das Mittel Filmdreh kann aus dem Ablauf gelesen werden, dass diese Konsequenzen vernichtet werden, oder aber auch umgekehrt, dass sich Behauptungen in Wahrheit verwandeln, weil sie von allen SchauspielerInnen als Wahrheit angesehen werden.

Im Interview mit Andreas Beck spricht René Pollesch noch weitere Filme an, die er als Inspiration verwendet hat. Er bezeichnet diese Filme auch als Steinbruch, an dem er sich bedient um Rollen und Situationen zu extrahieren und für seine Inszenierung verwendet.

Er verwendet für das Drama den Film „Die Herbstsonate“ von Ingmar Bergman aus dem Jahr 1978. Die Szenerie der Kulisse ist ähnlich, genauso wie die Figurenkonstellation Mutter-Tochter. Allerdings verwendet Pollesch diese Schablone stark abgewandelt.

Hans Moser, der in der Inszenierung von Sophie Rois gespielt wird, ist eine Anspielung auf den Film „Der Millionär“ aus dem Jahr 1947. Lediglich die Tatsache, dass Hans Moser in dem Film Postbote war, der, nachdem er eine Million geerbt hat, weiterhin Post austragen will, findet in der Inszenierung Einzug.

Ein sehr wichtiger Film für den Handlungsverlauf ist „Max mon amour“ von Nagisa Oshima aus dem Jahr 1986. In dem Film geht es um eine Diplomatin, die eine Affäre mit einem Schimpansen hat.

Für den Nebenhandlungsstrang hat sich Pollesch an dem Hollywood-Film „Sunset Boulevard“ bedient. Der Film von Billy Wilder aus dem Jahr 1950 handelt von einem erfolglosen Drehbuchautor, der sich verzweifelt aller möglichen Mittel bedient, um aus seiner prekären Finanzlage heraus zu kommen. Diese Rolle wird größtenteils von C ausgefüllt. Darüber hinaus findet sich auch der Charakter Cecille B. DeMille, der 1881 geborene Hollywoodregisseur, Schauspieler und Produzent, der in der Inszenierung von H dargestellt wird. Der Nebenhandlungsstrang lehnt sich weiters an den Film „All about Eve“ von Joseph L. Mankiewicz. Aus diesem Film wurde einerseits der Name Eve Harrington entlehnt, den C zeitweise trägt, und andererseits die Konstellation der aufsteigenden Schauspielerin. Das Ende des Stücks weist eine deutliche Parallelie zum Filmende auf.

Der Titel „Das purpurne Muttermal“ stammt aus dem Film „Der Hofnarr“ von Melvin Frank und Norman Panama aus dem Jahr 1955. Das purpurne Muttermal zierte in diesem Film das Gesäß des Thronerben, und wird von allen in dem Film gesucht.

3.2.5 Bemerkungen

Im Interview, dass Andreas Beck mit René Pollesch geführt hat, erläutert er sein Anliegen, dass er mit dem Stück verfolgt. Gemäß seinem Credo, Fragen auf der Bühne zu verhandeln, ohne konkrete Antworten zu geben, untersuchte er das Spiel in der Wirklichkeit: „Das Theater ist ein guter Spielplatz für die Möglichkeit, dass alles anders sein könnte. Wenn das Spiel in der Natur des Menschen liegt, wie Schiller sagt, ist das Theater ein Ort, an dem man, enthoben von allen physikalischen Gesetzen und Gesetzen moralischer Grenzen spielen kann. Das Spiel in der Wirklichkeit ist ein großes Thema von „Das purpurne Muttermal“. Wenn Leute ins Theater gehen, wissen sie, da oben auf der Bühne wird gespielt. Aber das Spielen in der Realität sorgt für Ungewissheit.“⁸⁰

Der Schwerpunkt liegt also anders als bei „Der Gott des Gemetzels“ auf einer Erprobung von Möglichkeiten innerhalb der Wirklichkeit. Die Lüge und Täuschung sind speziell naheliegende Möglichkeiten bei diesem Spiel. Dieses Experiment mit der Kongruenz entzieht sich einer Prüfung durch eine eindeutige Interpretation. Eine Aussage des Stücks kann nicht festgemacht werden, zumindest kann sie keine Bestätigung durch den Macher des Stücks erfahren, wohl aber ein Themenkreis. Die Tatsache, dass die Inszenierung stets gut besucht war bzw. es sogar schwierig war, Karten zu bekommen und der Nestroy-Preis 2007 für das beste Stück (Autorenpreis) an „Das purpurne Muttermal“ ging, zeigt die erfolgreiche Wirkung dieses Konzepts.

⁸⁰ Pollesch, Rene: Das purpurne Muttermal. Programmheft des Burgtheaters, Wien 2006. S. 21.

3.3 schöner lügen – Hochstapler bekennen

3.3.1 Vorbemerkungen

„schöner lügen“ ist eine dokumentarische Revue, die von drei SchauspielerInnen (eine Frau, zwei Männer) dargeboten wird. Das Thema Hochstapler, wie der Titel bereits angekündigt, steht im Zentrum der Revue. Sie setzt sich zum Teil aus Texten von Thomas Mann's „Die Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull“ und Dokumenten mehrerer Personen des 20. Jahrhunderts, die als Hochstapler aufgedeckt wurden, zusammen. Der Text wurde vom Regisseur Bastian Kraft arrangiert und im Rahmen der Spieltriebe im Burgtheater Vestibül aufgeführt.

Regie: Bastian Kraft

Bühne: Peter Baur

Kostüme: Dagmar Bald

Musik: Arthur Fussy

S1: Pauline Knof

S2: Hans Dieter Knebel

S3: Markus Meyer

Premiere: 15. November 2008

Die SchauspielerInnen, die häufig die Rollen wechseln und auch als ErzählerInnen agieren, werden im Folgenden S1, S2 und S3 genannt.

Die Musik von Arthur Fussy im Stil einer 20er Jahre Salonmusik mit Dixieland-Anklängen, gibt den Rhythmus vor. Die Musik wird bei jedem Szenenwechsel eingespielt, variiert leicht und schafft flüssige Übergänge das ganze Stück hindurch.

Als das dominante Zeichen in der Revue „schöner lügen – Hochstapler bekennen“ wurde die Sequenz von symbolischen Handlungsabläufen als dominant erkannt. Auf dieser Zeichenebene lassen sich anschauliche und aufschlussreiche Interpretationen bilden.

Der Lehmann'schen Einteilung folgend bildet diese Darstellungsweise Stufe 3: „Das Zeigen tritt gleichberechtigt neben das Gezeigte. Es wird als Zeigen gezeigt und durchdringt das Gezeigte“⁸¹

⁸¹ Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. Verlag der Autoren. Berlin, 1999. S. 192.

3.3.2 Ablauf

Als das Licht angeht, sitzen die SchauspielerInnen S1, S2 und S3 auf dem Holzbalken, der in leichter Schrägen fast parallel zum Publikum die Bühne teilt. Sie beginnen abwechselnd eine Passage aus Thomas Manns „Die Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull“⁸² zu erzählen. In der Erzählung besucht der kleine Felix Krull mit seinem Vater nach einer Theatervorstellung die Garderobe eines Schauspielers, und erlebt das Abschminken des Schauspielers.⁸³ Der Junge sieht, dass die abgeschminkte Gesichtshälfte des Schauspielers von eitriegen Pickeln übersät ist, im Kontrast zu der idealisch erscheinenden, geschminkten Gesichtshälfte. Das bringt Felix Krull dazu, über die Verführbarkeit des Publikums durch den Schein nachzugrübeln. Er kommt zu dem Schluss, dass es ein allgemeines menschliches Bedürfnis gibt, sich verführen und täuschen zu lassen. Auf der Leinwand sind währenddessen Nebelschwaden zu sehen.

Nach der Erzählung bringen die beiden männlichen Schauspieler den Holzbalken in eine andere Position, so dass er die Bühne in der Mitte in eine linke und rechte Hälfte teilt. Der Balken schließt hinten mit der Wand ab. Links hinten an der Wand neben dem Balken steht ein hölzerner Klappstuhl. S1 holt indessen eine Akte vom Bücherregal links, knipst die Lampe am Schreibtisch an, legt die Akte ins Licht und setzt sich an den Schreibtisch.

Das Bühnenlicht wechselt, so dass der Balken nun der Länge nach ins Licht getaucht ist. S2 betritt den schmalen Balken und geht bis an sein vorderstes Ende, dem Publikum entgegen. Der Balken wirkt wie ein Laufsteg bei Modeschauen, nur dass er sehr schmal ist. S1 öffnet eine Akte, dessen Inhalt per Videobeamer auf die auf der rechten Bühnenseite befindliche Leinwand projiziert wird.

Thorsten Schmitt

S1 erzählt einige Details aus dem Leben Thorsten Schmitts, der sich für unterschiedliche Personen ausgegeben hat, unter anderem als Nato-General, Top-Manager, Botschafter, Arzt, obwohl er keine Ausbildung und kein Studium hatte. S2 übernimmt kurz die Rolle des Thorsten Schmitt und sagt, dass er zwar keine Ahnung gehabt hatte, aber dass er einmal ein medizinisches Buch gelesen hätte. S2 hüpfst vom Balken, und übernimmt den Platz von S1 am Schreibtisch, während sie sich an die hintere Wand begibt.

82 Mann, Thomas: Die Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull. Europ. Buch- u. Phonoklub u.a., Stuttgart u.a., 1971.

83 Ebda. S. S. 28 ff.

Graf Victor Lustig

S3 läuft inzwischen den Balken entlang bis an sein vorderstes Ende. S2 am Schreibtisch öffnet eine andere Akte. Es ist die von Graf Victor Lustig, der als Schrotthändler den Eiffelturm als Altmetall verkauft hat, und dem es gelang Al Capone zu betrügen. S3 auf dem Balken sagt, die Hände in den Hosentaschen und breit grinsend als Victor Lustig: „Ich habe Luft verkauft. Einige sagen, ich hätte Träume verkauft.“

Gert Postel

S3 wechselt zum Schreibtisch, S1 läuft den Balken entlang nach vor und stellt sich etwas schräg, den rechten Arm unter die Brust geschlagen, den linken angewinkelt, als würde sie eine Zigarette rauchen. S3 am Schreibtisch klappt die Akte von Gert Postel auf, der als angelernter Postbote sich immer wieder als Arzt ausgab und von 1995 an eine Oberarztstelle in einer psychiatrischen Klinik inne hatte. Kurz vor der Enttarnung wurde er zum Universitätsprofessor und Chefarzt berufen. S1 sagt als Postel: „Ich habe mich in der Klinik als Hochstapler unter Hochstaplern gefühlt. Man musste nicht viel können, man musste nur viel sein.“

Karl May

Sie geht wieder zum Schreibtisch, wo sie sich hinsetzt und die nächste Akte vorliest. Diesmal ist es Karl May. Auf dem Balken kommt wieder S2 nach vorne, diese Choreographie bleibt die ganze Zeit unverändert. Der Schauspieler steht frontal dem Publikum gegenüber und biegt den Oberkörper etwas nach hinten, was ihm eine unschuldige, fast tollpatschige Ausstrahlung verleiht. Der Schauspieler weist als Karl May auf seine Narben hin und sagt: „Was sollen die andauernden Zweifel? Solche Geschichten kann man nicht in der Studierstube erfinden.“

Jürgen Harksen

Die nächste Akte betrifft Jürgen Harksen, der als Investmentberater Renditen bis zu 1300 % angeboten hatte und fiktive Mondfahrten verkauft. S3 auf dem Balken sagt dazu: „1991/92 fing das an. Da konnte ich sagen, was ich wollte, sie hätten mir trotzdem eine Million gegeben.“

Therese Humbert

Die nächste Akte handelt von Therese Humbert. Eine Anfang des 19. Jahrhunderts in Paris lebende Frau, die sich als Millionärserbin ausgab, und sich riesige Summen lieh. Sie stieg aus einfachen ländlichen Verhältnissen zum Mittelpunkt der Pariser Gesellschaft auf. S1 als Therese, wobei sie die Schultern hochzieht – quasi als entschuldigende Geste – und die Hände einladend ausstreckt: „Darf

ich sie zu einem Tee einladen? Oben im Salon, wo der Safe steht?“

Frank Abagnale

Die nächste Akte ist die von Frank Abagnale⁸⁴, der sich erfolgreich als Pilot, Arzt und Rechtsanwalt ausgegeben, und in 26 Ländern Banken mit falschen Schecks betrogen hat, bevor er mit 21 Jahren verhaftet wurde. S2 als Frank Abagnale: „Was ich damals gemacht habe, ist heute noch hundertmal einfacher.“

Walter Serner

Der nächste Hochstapler ist der Schriftsteller Walter Serner, der „Das Handbrevier für Hochstapler“ verfasst hat, und behauptete, dass es ausschließlich auf praktischen Erfahrungen beruhe. S3, mit vor der Brust verschränkten Armen, seinen Blick ruhig über das Publikum schweifen lassend: „Dichtung bleibt, wenn auch eine Art höherer, Schwindel. Ich lege Wert darauf, das das erste Mal gesagt zu haben. Menschen gestalten heißt sie fälschen.“

Ludwig Vogt

Als nächster an der Reihe ist Ludwig Vogt, auch bekannt als Hauptmann von Köpenik. Er zog sich eine Uniform an, brachte 12 Soldaten unter sein Kommando, besetzte das Rathaus von Köpenik, verhaftete den Bürgermeister und beschlagnahmte die Stadtkasse. S1, mit leicht eingezogenem Kopf und schüchtern nach hinten gedrehten Fäusten neben dem Körper dazu: „Wissen sie, das ist weiter nichts. So eine Uniform, die macht das meiste ganz von alleine.“⁸⁵

Die Vorstellungsrunde ist damit beendet. Die drei Schauspieler nehmen auf dem Balken Platz: S1 setzt sich vorne hin, die Beine nach rechts, die Arme verschränkt, dahinter steht, links neben dem Balken S3, die Arme ebenfalls verschränkt, S2 steht auf dem Balken dahinter, auch seine Arme hat er verschränkt. Das Licht geht an und sie rufen gemeinsam: „Felix Krull“. In der kurzen Selbstbeschreibung, die von den dreien abwechselnd vorgebracht wird, betont Felix Krull, eine natürliche Begabung für die gute Form zu besitzen. Alle drei Lächeln freundlich. Das Licht geht aus, nur der Bereich um den Schreibtisch bleibt erleuchtet.

84 Auch bekannt aus dem Film „Catch me if you can“ von Steven Spielberg aus dem Jahre 2002.

85 In Berliner Akzent gesprochen.

Die Musterung des Felix Krull⁸⁶

S3 geht zum Schreibtisch, die beiden anderen bringen den Balken in eine neue Position, parallel zum Publikum sehr nah an der Rampe. Davor wird der Klappstuhl in Position gebracht, worauf sich S1, mit dem Rücken zum Publikum, setzt. Sie hat ein Notizheft in der Hand. Es wird die Musterung beim Militär aus dem Roman „Die Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull“ gespielt. S3 entkleidet sich langsam. Er legt seine Kleidungsstücke auf den Schreibtisch, sodass sie über den Camcorder auf die rechts befindliche Leinwand projiziert werden. Nachdem er sich Sakkos, Krawatte und Hemd ausgezogen hat, erklärt er, dass jeder Lüge eine höhere Wahrheit zugrunde liegen muss, sonst ist sie für den Erstbesten durchschaubar. Nachdem er sich die Hose ausgezogen hat, führt er dies in umständlicher Art genauer aus. Er bleibt dabei freundlich. Er hat am Ende noch ein weißes Unterhemd, weiße Boxershorts und weiße Socken an.

Sobald er geendet hat, wechselt das Licht. S1 bittet ihn, näher heranzutreten. Er folgt unmittelbar, stellt sich im hinteren Bühnenbereich in die Mitte und sagt: „Ich bin vollkommen diensttauglich.“ Er folgt den Anweisungen und Befragungen von S1. Während der Befragung fängt Felix Krull im Gesicht und mit den Schultern zu zucken an. Sie erhebt sich und tritt zu ihm. Er soll husten und über frühere Krankheiten Auskunft geben. Es kommt heraus, dass er in der 6. Klasse mehrfach krank gewesen ist. Sie setzt sich wieder hin und macht einen Gehörtest mit ihm, wofür er sich hinter den Säulen verstecken muss. Er kann alle ihre leise und schnell vorgebrachten Zahlen genau wiederholen. Sie fragt ihn noch genauer zu seinem Krankheitsverlauf und über den Beruf seines Vaters aus, der Schaumweinfabrikant war. Als sie darauf besteht, über die genaue Todesursache seines Vaters Auskunft zu erhalten, bekommt Felix Krull einen epileptischen Anfall. Während der Schauspieler den epileptischen Anfall in Zeitlupe performt, nimmt S2 am Schreibtisch Platz und erzählt, wie er sich mithilfe einer medizinischen Schrift auf die Musterung vorbereitet hat, um alle Symptome eines Epileptikers genau an- und aufzuführen. S1 erhebt sich in Zeitlupe indessen von ihrem Klappstuhl und hebt die Arme. Dann schnippt sie mit den Fingern, worauf das Licht wechselt. Felix Krull und die Ärztin handeln wieder in normaler Zeit. Nach ein paar Fragen wird er als untauglich eingestuft.

S2 am Schreibtisch legt die medizinische Schrift beiseite und geht mit den Kleidungsstücken zu dem in Unterwäsche befindlichen S3. Währenddessen erklärt S1, auf dem Klappstuhl sitzend, zum Publikum gewendet, worum es sich genau bei der Krankheit handelt und schließt mit den Worten: „Ein Fall wie aus dem Lehrbuch.“

86 Mann, Thomas: Die Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull. Europ. Buch- u. Phonoklub u.a., Stuttgart u.a., 1971. S. 86 ff.

Gert Postel

Das Licht wird gedimmt, S3 kleidet sich im Hintergrund wieder an, wofür ihm die Schauspielerin den Klappstuhl reicht. Sie lehnt sich an den Balken, während S2 eine Akte am Schreibtisch öffnet, so dass sie auf der Leinwand rechts vom Publikum gesehen werden kann. Es ist die Akte von Gert Postel.

S1 erzählt in der Rolle, wie er dazu kam, sich für die Oberarztstelle zu bewerben. S1 hat eine leicht gekrümmte Haltung, und gestikuliert unbeholfen, wobei sie sich immer wieder auf die Oberschenkel klopft oder die Hände faltet.

Gert Postel, rief, nachdem er die Anzeige für die offene Stelle gelesen hatte, bei dem Chef der Psychiatrie, Dr. Gutfreund, an und stellte sich als Dr. von Berg, Leiter der psychiatrischen Klinik Köln, vor. Er empfahl seinen Arzt Postel und fragte, ob es Sinn mache, dass er sich für die offene Stelle bewirbt. Postel wurde daraufhin von Dr. Gutfreund eingeladen. Er fälschte die nötigen Zeugnisse und stellte sich selbst ein Arbeitszeugnis unter den Namen Dr. von Berg aus und gab als Durchwahlnummer für Rückfragen seine eigene Telefonnummer an.

S1 steigt während der Erzählung auf den Balken und zeigt auf die Zeugnisse, die nacheinander auf der Leinwand erscheinen. Dann hüpfte S1 vom Balken und berichtet weiter, dass er ein sehr angenehmes Gespräch mit Dr. Gutfreund hatte. Doch die Entscheidung lag bei den Haltern der Klinik – dem Ministerium, die der evangelischen Kirche nahe standen. Mit seinem bescheidenen Auftreten setzte er sich gegen seine, westdeutschen, ihren Wohlstand zur Schau stellenden Mitbewerber, durch. Musik und Lichtwechsel.

Felix Krull bewirbt sich als Hotelboy⁸⁷

Der Balken wird schräg gestellt, so dass er links vorne bis rechts hinten den Raum teilt. An den Enden wird je ein Stuhl gestellt. Rechts ein Klappstuhl, links ein drehbarer Bürostuhl. S2 und S3 treffen sich vor dem Balken in der Mitte und schütteln sich die Hand. Dann setzen sie sich, S2 links auf den Bürostuhl. Er holt ein Papier aus seinem Sakko – das Bewerbungsschreiben Felix Krulls als Hotelboy. Im Gespräch, dass der ältere Mann in mürrischer, zurückgelehnter Haltung, die Beine übereinandergeschlagen, führt, glänzt Felix Krull durch Bescheidenheit und Sprachenkenntnis und wird schließlich angestellt. Beim Abgang erwähnt Felix, dass er seine Arbeit besser machen wird als Eustache. Darauf holt ihn der Chef zurück. Felix kriecht auf allen Vieren über den Balken und hüpfte dann bei der Frage des Chefs, ob er Sozialist sei, auf. Er tanzt über den Balken hin und her und verneint: „Mir gefällt die Gesellschaft genau so wie sie ist, und ich brenne darauf, ihre Gunst zu gewinnen.“ Das Vorstellungsgespräch endet mit der neuerlichen Beteuerung der Anstellung Felix'

87 Ebda. S. 133 ff.

als Liftboy.

Thorsten Schmitt

S2 tritt zur Mitte des Balkens, zieht sein Sakko aus, wirft es lässig über den Balken und setzt sich schräg daneben auf den Balken. Er beginnt mit: „Und dann war ich also der Diplomat Dr. Becker.“ Er schildert, wie er sich einen Diplomatenpass ausgestellt, und einen teuren Audi über das auswärtige Amt gekauft hat. Er erhielt darauf einen Anruf vom auswärtigen Amt, da die keinen Dr. Becker kannten. S1 am Schreibtisch spielt das auswärtige Amt. Sie fragt ihn, was das soll. Er putzt sie aber unbekümmert runter, und beruft sich auf seinen Freund Dr. Joschka Fischer. Dann legt er auf. Die Schauspielerin legt ebenso auf.

Er erzählt, wie schnell er sich in eine andere Person verwandelt. Wenn bloß ein LKW mit einer Werbeaufschrift, die ihm gefällt, vorbei fährt, ist er blitzartig der Geschäftsführer dieser Firma. Im Plauderton gibt er eine weitere Anekdote zum Besten. Er hat als Nato-Major eine Nato-Sicherheitskonferenz einberufen. Während er erzählt, lehnt er sich immer wieder leicht zurück, sich auf den linken Arm abstützend, und sieht versonnen in die andere Richtung. Er erzählt, wie er für die Konferenz ein ganzes Hotel und eine ganze Station im Krankenhaus gemietet hat. Weiters hat er zehn neue Autos angemietet, und ein Bürohaus, das er mit Computern und Waffenschränken für das Sicherheitspersonal ausstatten lies. Schließlich ist er mit dem Bürgermeister essen gegangen, der sich sehr erfreut über die Entwicklung der Konferenz zeigte. An dieser Stelle kommt der, nun fertig angekleidete, S3 hervor und setzt sich auf das linke Ende des Balkens. Der andere erzählt weiter, wie die Polizei dann ins Hotel gekommen ist, um ihn zu überprüfen, er sie aber nicht ernst genommen hat. Er berief sich auf seine diplomatische Immunität, hat sich ins Auto gesetzt und ist weggefahren.

Währenddessen ist S1 auf das rechte Ende des Balkens gestiegen und als „Dr. Becker“ geendet hat, bekommt sie Licht.

Jürgen Harksen

S1 beginnt mit: „Wenn Sie diesen Mann auf der Straße sehen, ist das der klassische Vorzeigebürger: kleiner Mercedes, Einfamilienhaus, Pulli, Hemd, Cordhose, nichts sagend.“ S3 übernimmt die Rolle des Jürgen Harksen und sagt: „Meine Kunden waren zu 99 Prozent Multimillionäre.“ Diese Menschen erschienen normal, aber hatten in ihrem Inneren eine Gier, die sie zu einem leichten Opfer von Harksen machten. Abwechselnd erzählen die drei Schauspieler, wie die Kunden von Harksen auf ihr Geld warteten, und sich bereitwillig auf später vertrösten ließen. Die Kunden schöpften keinen Verdacht, selbst wenn er ihnen ins Gesicht sagte, dass er sich mit dem Geld ein

Auto kaufen würde.

Felix Krull schläft mit einer reichen Dame⁸⁸

Das Licht geht aus, Musik, und der Balken wird in eine andere Position gebracht. Er reicht nun von links hinten in einem 45 ° Winkel nach rechts vorne. S2 holt ein Kuvert mit Fotos aus dem Regal und setzt sich an den Schreibtisch. Die beiden anderen positionieren sich rechts neben ihm mit Mikrofonen. Vor ihnen haben sie ein Pult mit Text aufgestellt. S2 legt am Schreibtisch die Fotos übereinander (so dass sie auf der Leinwand dem Publikum sichtbar werden und sich eine Bildergeschichte abspielt), und man sieht darauf, wie eine reiche Dame den Lift benutzt und mit dem Liftboy (Felix Krull) flirtet. Sie nimmt ihn dann mit auf ihr Zimmer. Dort entkleidet sie ihn. Er lässt es sich etwas überrascht gefallen. Nach dem Liebesakt beginnen die Schauspieler zu sprechen. Felix fragt, ob sie beim Auspacken des Koffers etwas vermisst hätte und gesteht, dass er ihr ein Kästchen mit Schmuck gestohlen hat. Sie freut sich, findet es spannend, mit einem Dieb im Bett zu liegen. Die beiden sind gut gelaunt. Während die Fotos noch weiter wechseln, stoßen sie mit Champagner an (die beiden Schauspieler mit Wassergläsern) und kichern. Die Frau erzählt, dass ihr reicher Mann sie aus schlechtem Gewissen mit Schmuck behängt. Sie fordert ihn auf, noch einmal zu stehlen. Sie will sich schlafend stellen, und er soll währenddessen weiteren Schmuck entwenden. Er willigt nach einem gewissen Zögern ein.

Jenga

Danach stellen sie die Mikrofonstände und das Pult wieder beiseite, die Fotos werden weggepackt und S1 holt ein Jenga-Spiel⁸⁹ aus dem Regal. Der Tisch wird etwas weiter in die Mitte der Bühne gerückt. Das Spiel wird so auf den Tisch platziert, dass es auf der Leinwand von oben gesehen werden kann. S1 nimmt das erste Hölzchen aus dem Spiel und liest vor, was darauf steht. Sie legt das Hölzchen oben auf den Turm. Dann kommt der nächste dran, und so geht es reihum. Auf jedem Hölzchen steht etwas geschrieben. Es sind dies jeweils Lektionen aus „Die hundert Lektionen des Hochstaplers“ aus Walter Serners „Das Handbrevier für Hochstapler“⁹⁰. Da in jeder Aufführung andere Lektionen vorgelesen werden (Zufallsprinzip des Spiels), seien hier alle angeführt:

88 Ebda. S. 163 ff.

89 Ein Jenga-Spiel ist ein aus Hölzchen aufgebauter Turm. Jeder der Mitspieler muss abwechselnd ein Hölzchen aus dem Turm nehmen und oben auf den Turm ablegen. Der Spieler, bei dem der Turm umkippt hat verloren.

90 Serner: Walter: Letzte Lockerung – ein Handbrevier für Hochstapler und solche, die es werden wollen. Goldmann, München, 1988. S. 86 ff.



Bild 6: S1, S2 und S3 spielen Jenga.

-) Dramatisiere nie. Vereinfache immer.
-) Wisse die Suggestion der Krawattenfarbe zu schätzen, die des Parfums und vor allem die des Wetters.
-) Strahle Wichtigkeit aus, ohne zu protzen.
-) Reinige dich stets gewissenhaft. Täglich kann dir das Glück nahen.
-) Die Chance ist keine Hausiererin. Aber gleichwohl immer unterwegs.
-) Dein größter Vorteil ist es, nicht zu sein, was du scheinst, und nicht einmal scheinen zu wollen, was du nicht bist.
-) Markiere so oft, wie es angeht und ohne dass es auffällt, großes Erstaunen.
-) Sei ein guter Zuhörer.
-) Keiner ist so unnachgiebig, wie er sich stellt. Selten einer so weich, wie du ihn haben möchtest.
-) Wer Menschen beherrschen will, darf sich nie verblüffen lassen.
-) Es gibt weder Herren noch Diener. Alle sind Sklaven ihrer Fähigkeiten und Temperaturen.
-) Zeige niemals, dass du dich langweilst.
-) Alles an dir muss stets einen vermögenden Eindruck machen. Aber führe das Geld nur selten im Mund.

-) Stelle keine persönlichen Fragen. Früher oder später wirst du auch unverlangt viel Privates erfahren.
-) Auch du wirst Höchstleistungen nur erzielen, wenn du dich trainierst.
-) Sei immer pünktlich und betrinke dich nie.
-) Im Hotelzimmer tue Wichtiges nur sehr leise und bei geschlossenen Vorhängen.
-) Nimm immer an, dass die Wände Ohren haben.
-) Lass dich nicht von einer plötzlichen Freude überrumpeln.
-) Trau, schau, niemandem.
-) Sei nur dann mutig, wenn es sich lohnt. Feigheit kann dir das Leben retten.
-) Riskiere nur Geld. Niemals deine Freiheit.
-) Kämpfe nie um etwas. Spiele darum.
-) Beherrsche die Regeln, ohne sie zu kennen.
-) Sei ein Taschenspieler des Geistes und ein Verwandlungskünstler der Persönlichkeit.
-) Auch ein Rauchfangkehrer kann ein Blender sein. Und jeder immer alles.
-) Gehe nie ins Theater, das verdirbt dein Spiel.
-) Wippe nicht mit dem übergeschlagenen Bein.
-) Durch nichts machst du dich schneller verdächtig als durch einen unbürgerlichen Lebenswandel.
-) Lass dein Leben nicht zu regelmäßig werden. Du kannst Gefallen daran finden und in einem Jahr einen Bauch haben und ein Kind. Jeder Abstieg geht rasch vor sich.
-) Älter zu werden als sechzig Jahre ist kein großes Vergnügen und oft ein Malheur. Bedenke das, wenn du dreißig bist, und karge nicht mit dir.
-) Jede Regel ist eine Ausnahme.
-) Interessante Menschen sind immer ein wenig brutal.
-) Es gibt eine Art von Selbstzufriedenheit, die sogar dem dir am nächsten stehenden missfällt.
-) Wenn es dir schlecht geht, bemühe dich, es zu verbergen.
-) In jenen nie völlig zu vermeidenden Stunden, da unbezwangliche Sehnsucht nach einem inneren Halt dich überkommt, tiefer Selbststekel und das quälende Bewusstsein des großen Nichts: trinke zwei Tassen heißer Schokolade, schlucke eine Aspirin-Tablette und lege dich ins Bett.

-) Sei dein eigener Bankier.
-) Solange du gegen dich selber noch misstrauisch bist, bist du sentimental.
-) Der wahrhaft Überlegene trägt stets die große Gleichgult um die Lippen.
-) Sprich sparsam von deinem Privatleben.
-) Ärger darfst du nicht einmal markieren.
-) Sprich ironisch, ohne zu lächeln.
-) Singe und Pfeife nicht. Auch nicht, wenn du allein bist.
-) Wohne mit niemandem zusammen.
-) Lege großen Wert auf Bügelfalten. Tue aber alles, um das Gegenteil zu beweisen.
-) Blicke jedem, mit dem du sprichst, ins Gesicht.
-) Liebesbriefe sind Dummheiten.
-) Die Welt will betrogen sein. Sie wird sogar ernstlich böse, wenn du es nicht tust.

Nachdem der Turm gekippt ist, bauen sie ihn schnell wieder auf, und lesen noch mehrere Lektionen dabei vor.⁹¹ Dann werden die Hölzchen weggeräumt.

Felix Krull und der Marquis Venosta⁹²

Der Tisch wird wieder an das Bücherregal links geschoben und S1 legt ihren Kopf auf die Tischplatte. Sie hat ein Mikrofon in der Hand und schaut in den Camcorder, so dass ihr Gesicht auf der Leinwand zu sehen ist. Mit gesenkter Stimme und geradem Blick erklärt sie, wie man das Vertrauen von Menschen gewinnt.

Danach richtet sie sich auf, und setzt sich an den Schreibtisch. Sie nimmt ein Kuvert mit Fotos, und legt sie nacheinander auf die Tischplatte. Diesmal ist der Speisesaal eines Hotels zu sehen, wo sich Felix Krull an den Tisch zu einem reichen Marquis setzt. Während sie bei einem Foto stoppt, erzählt S3 als Felix Krull seine Gedanken über die Menschen im Speisesaal: Die Gäste könnten genauso gut Kellner oder Bedienstete sein. Die Aristokratie des Geldes ist eine reine Zufallsaristokratie.

⁹¹ Bei der Videoaufzeichnung ist das so zu sehen. In den beiden Aufführungen, die ich besucht habe, wurden die Hölzchen einfach vom Tisch in einen Karton geschoben, und es folgte sofort die nächste Szene.

⁹² Mann, Thomas: Die Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull. Europ. Buch- u. Phonoklub u.a., Stuttgart u.a., 1971. S. 220.

In der Hand hält er einen braunen Schal und einen Kassettenrekorder. Beides legt er nach seinem kurzen Monolog auf den Balken, holt den Mikrofonständer und richtet das Mikrofon auf den Kassettenrekorder. Er geht auf die andere Seite des Balkens und schaltet ihn ein.

Speisesaalgeräusche (Klappern von Besteck und Tellern, Gespräche im Hintergrund) und ein Gespräch zwischen Marquis Venosta und Krull sind zu hören. Während des Gesprächs setzt S1 fort, Fotos aufzulegen. Venosta möchte in Paris bei seiner Geliebten bleiben, aber dessen Vater will ihn auf Weltreise schicken. Deshalb schlägt er Krull vor, statt ihm auf Weltreise zu gehen. S3 unterbricht die Wiedergabe des Kassettenrekorders, und wirft als Erzähler ein: „Wie doch das erfängerische Leben die Träume unserer Kindheit zu verwirklichen weiß.“ Dann setzt er den Rekorder wieder in Gang. Nachdem sich Krull die Unterschrift des Marquis hat zeigen lassen, um sich in seinem Namen Kreditbriefe auszahlen zu lassen, wird der Marquis auf jemanden aufmerksam, der ihn fotografiert. Damit endet diese Sequenz.

Täuschung des Publikums

Das Licht wechselt auf blau. Das Mikrofon, der Rekorder und der Schal werden beiseite geschafft und der Balken so positioniert, dass er den Raum in eine linke und rechte Hälfte teilt. S1 und S2 gehen rasch auf der rechten Seite durch eine Tür von der Bühne ab. S2 filmt dabei S1. S3 setzt sich auf das vordere Ende des Balkens und bindet sich seine Krawatte. Auf der Leinwand ist zu verfolgen, dass S1 und S2 sich durchs Burgtheater bewegen, durch Zuschauer, die an der Garderobe stehen, vorbei, hinter die Bühne. Es ist nicht ersichtlich, was sie vorhaben. Schließlich landen sie im Foyer, in dem S3 sitzt, und auf sie wartet. S3 befindet sich aber noch auf der Bühne und bindet sich dort die Krawatte. Das Publikum wurde also hinters Licht geführt.

Jürgen Harksen

S3 erzählt die Geschichte von Jürgen Harksen weiter. Als er in seinem Privatflugzeug nach Ibiza flog, hat er zwei reiche Herren mitgenommen, und ihnen - eher aus einer Laune heraus, weil sie ihn bedrängt hatten – erzählt, dass er zum Millenium einen Flug zum Mond plane, der enorme Gewinne durch Werbeeinnahmen abwerfen würde. Er verkaufte ihnen dann Plätze auf der Rakete zum Preis von fünf Millionen Dollar pro Platz. Die reichen Herren bedrängten ihn, große Summen Geldes anzunehmen, die er bestmöglich anlegen sollte.

Inzwischen sind die beiden anderen Schauspieler zurückgekehrt. S1 hat sich auf das hintere Ende des Balkens gestellt, S2 hinter S3 in lockerer Haltung, mit der rechten auf den Balken gestützt, die linke Hand in der Hosentasche, Position bezogen. S2 erzählt weiter, wie er – als Jürgen Harksen – angefangen hat, seine Geschichten selbst zu glauben, und eines Tages zu einem Notar fuhr, um ein

Dokument beglaubigen zu lassen. Es fiel ihm erst dort auf, dass er diese Geschichte mit dem Notar bloß jemanden erzählt hatte. Er hatte begonnen, seine eigenen Lügen zu glauben und danach zu handeln. S1 setzt fort: „Ich habe begonnen, mich wie ein Schauspieler zu verhalten, weil ich einsam war.“ Je mehr er aber log, desto mehr fürchtete er, die Menschen, die an ihn glaubten, zu enttäuschen. Deshalb kam er jahrelang nicht aus der Geschichte heraus. Er konnte niemanden einweihen, und musste immer weiter lügen. Aber diese Welt war reine Fantasie, sie stand auf keinem realistischen Boden.

Die Memoiren von Felix Krull⁹³

S1 setzt sich zum Schreibtisch und nimmt ein Buch zur Hand. Sie schreibt als Thomas Mann dessen Memoiren nieder. S2 nimmt ebenfalls ein Buch aus seiner Tasche und blättert es auf. S3 verlässt seinen Platz am vorderen Ende des Balkens und positioniert sich auf dem Sims beim Spiegel, wo er sich mit ausgestreckten Beinen hinsetzt. Er ist Felix Krull als Zugreisender. Der Schauspieler liest als Thomas Mann eine Stelle aus „Felix Krull“. Er befindet sich auf einer Bahnfahrt, nun in der Identität von Marquis Venosa. Er denkt nach und merkt, dass seine alte Existenz nun ausgeblasen ist. Die Stelle wird im Verlauf von den drei Schauspielern gleichzeitig, leicht versetzt vorgetragen. Auf der Leinwand ist eine vorbeifahrende Landschaft, vom Zugfenster aus, zu sehen. In der Erzählung wird Krull bewusst, dass er sich – als Marquis Venosa – an kaum etwas aus seinem Leben erinnern kann, und ihm auch die Erinnerungen des Felix Krull verblassen.

Catch me if you can

S1 fängt zu singen an. Nach einer Weile – auf der Leinwand ist nun das leere Vestibül zu sehen, die Kamera fängt es in einer beständigen Kreisbewegung ein – stimmen die beiden anderen mit ein und singen „Catch me if you can“ von John Williams. Nach dem ersten Refrain holen sie sich Mikrofone. S1 nimmt den Platz von S3 auf dem Sims rechts ein, S2 positioniert sich gegenüber auf der linken Seite des Sims, der S3 steigt auf den Balken. Nach einer Strophe hüpfte er vom Balken und S1 kommt von hinten und singt. S3 setzt sich auf den Sims rechts, S1 läuft zurück und nimmt in der Mitte Platz. Beim Refrain gehen sie dann alle drei Richtung Publikum, S1 auf dem Balken, die beiden anderen links und rechts von ihr am Boden. Die beiden setzen sich auf das vordere Ende des Balkens. S1 streut Glitzer über alle aus.

93 Ebda. S. 233.

Ende

Während das Orchester (vom CD) die letzten Akkorde des Liedes spielt, hüpfst S1 vom Balken und sie stellen den Balken ganz nach hinten. Alle drei gehen nun gerade auf das Publikum zu. Sie treten an die Rampe und sprechen mit dem Publikum: „Vertrauen sie mir.“ „Ich habe einen Adelstitel, aber ich trage ihn nicht.“ „Wären sie so freundlich, mir diesen Scheck einzulösen?“ „Was ist los? Sie sehen gar nicht glücklich aus. Kann ich ihnen helfen?“ und dergleichen mehr. Dabei versuchen sie mit Blicken direkten Kontakt mit einzelnen Personen aus dem Publikum aufzunehmen. Zunächst sind zwischen den einzelnen Sätzen noch längere Pausen, dann wird es mehr und mehr zu einem Wettkampf. Die Sätze fallen schneller, und die drei versuchen, jeder für sich, das Vertrauen einzelner aus dem Publikum zu gewinnen. Nach einigen Minuten setzt die Musik ein, und übertönt schließlich die immer noch sprechenden Schauspieler. Die Musik endet abrupt und S2 sagt: „Kommen sie schon, sie wollen es doch auch.“

3.3.3 Raum

Die Inszenierung findet auf der kleinen Nebenbühne „Vestibül“ im Burgtheater statt. Als Bühnenbild dient ein auf Metallböcken montierter etwa 3 Meter langer Holzbalken, dessen Position im Raum von den SchauspielerInnen mehrfach geändert wird, ein Schreibtisch auf der linken Seite, daneben ein Bücherregal voller Aktenordner und Bücher. Rechts, in ca. 2,5 Metern Höhe, befindet sich eine Leinwand mit etwa 2 Metern Diagonale. Über dem Schreibtisch ist ein Camcorder montiert, der die Vorgänge auf der Tischplatte aufnimmt, die in Echtzeit auf die Leinwand übertragen werden. Teilweise werden Gegebenheiten der Spielstätte genutzt. So befinden sich im Vestibül auf der Bühne vier Marmorsäulen an der hinteren Wand und in der Mitte befindet sich ein großer Spiegel mit einem etwa halben Meter breiten Sims. Der Sims findet in der Inszenierung Verwendung. Der Spiegel bleibt ohne besondere Funktion. (Das Publikum kann sich auf Grund der Beleuchtung im Spiegel nicht sehen, von einigen kurzen Szenenübergängen abgesehen.) Bedarfsweise kommen einfache hölzerne Klappstühle zum Einsatz.

Der Holzbalken kann als die Gratwanderung interpretiert werden, auf die sich ein Hochstapler begibt. Ständig in Gefahr, dass seine wahre Identität aufgedeckt wird, muss er auf jeden seiner Schritte achten.

Der Schreibtisch mit den Akten und Büchern im Regal daneben zeigen die Hausaufgaben, die jeder Hochstapler machen muss, um eine überzeugende Täuschung zu vollbringen. Der Camcorder, der über dem Schreibtisch montiert ist und die dortigen Vorgänge aufnimmt, um sie auf die Leinwand auf der rechten Bühnenseite zu übertragen, kann als das bewusste Spiel eines Hochstaplers mit den

Projektionen bzw. Wünschen der Individuen der Öffentlichkeit interpretiert werden, und auch, dass der Hochstapler eine Rolle spielt, ähnlich dem Schauspieler auf der Leinwand.

3.3.4 Kostüme und Requisiten

Die SchauspielerInnen sind in dunkle Hosenanzüge gekleidet. In der Szene, wo Felix Krull gemustert wird, zieht sich der Schauspieler bis auf die Unterwäsche aus, ansonsten behalten alle drei immer das Kostüm in der selben Weise an. (Einige Ausnahme: beim Jenga-Spiel ziehen sich die beiden männlichen Schauspieler ihr Sakko aus.)

Die Anzüge vermitteln Seriösität und unauffällige Eleganz, und stellen das Standard-Outfit eines Hochstaplers dar, der nicht zu viel Aufmerksamkeit, weder im guten noch im schlechten, auf sich ziehen will, sondern lediglich einen gepflegten Eindruck hinterlassen möchte.

Als Requisiten dienen die Akten der vorgestellten Hochstapler. Sie kommen mittelbar durch den Videobeamer zur Geltung. Es sind dies Dokumente wie Reisepass, Zeugnisse und Fotos. Diese sollen die Authentizität der Fälle belegen.

Ein Bandgerät ist eines der beiden Requisiten, die auf der Bühne beim Spiel der SchauspielerInnen zum Einsatz kommen. Es geschieht dies während der Szene, in der Felix Krull mit dem Maquis Venosta verhandelt. Es verstärkt die Unechtheit der Unterhaltung, denn genauso gut hätten die Schauspieler den Text live sprechen können.

Das andere Requisit sind zwei Wassergläser, die während der Szene, in der Felix Krull im Bett mit der reichen Dame ist, eingesetzt werden. In der Szene ist auf der Leinwand zu sehen, wie die beiden Champagner trinken. Die beiden Schauspieler, die den Text über Mikrofon zu den Fotografien sprechen, trinken dabei geräuschvoll aus Wassergläsern. Die Interpretation der Diskrepanz von Schein und Sein drängt sich hier auf.

Das Jengaspel kann als Requisit bezeichnet werden. Es bildet die Waghalsigkeit des Hochstapels sehr treffend ab. Einerseits im Wortsinn, da die Holzteile übereinander gestapelt sind, andererseits in seiner Dynamik, da mit jedem herausgenommenen Holzteilchen der Stapel instabiler wird und zu fallen droht. Auf jedem Holzteilchen steht eine Lektion für Hochstapler geschrieben. Dies kann so interpretiert werden, dass der Schauspieler, der das Holzteilchen erfolgreich aus dem Stapel gezogen hat (ohne dass der Stapel umstürzt), die Lektion gelernt hat.

Die Kamera ist eine mittelbares Requisit. In „Täuschung des Publikums“ wird sie verwendet, um einen Trick vorzuführen, der sehr gut funktioniert. Es gibt eine kurze dunkle Pause, wenn die Darsteller S1 und S2 die Bühne durch die Tür verlassen. In dieser Pause wird das andere, zuvor aufgenommene Video eingespielt. Während das Publikum gespannt die beiden auf der Leinwand

beobachtet, wie sie durch die Gänge des Burgtheaters laufen, entsteht kein Verdacht, dass die Bilder auf der Leinwand nicht Echtzeit übertragen werden. Die Kostüme der SchauspielerInnen sind die selben wie jene, die sie zuvor auf der Bühne getragen haben, und dass sie Menschen auf den Gängen treffen verstärkt den Eindruck von Authentizität. Im Publikum herrscht eine Stimmung des völligen Vertrauens der SchauspielerInnen gegenüber, da sie im Laufe der Inszenierung Hochstapler aufgedeckt haben, mit Dokumenten ihre Geschichten belegt haben, und so Wahrheit und Lüge klar getrennt dem Publikum präsentierten. Umso größer war die Wirkung dieser Täuschungsaktion.

3.4 Zusammenfassung der Darstellungsweisen von Wahrheitsdiskursen im Spiel

In der abschließenden Zusammenfassung werden die wesentlichen Mittel, mit der Wahrheit und Lüge in den drei Inszenierungen auf die Bühne gebracht werden, einander gegenüber gestellt.

Der Gott des Gemetzels

Als dominantes Zeichensystem wurden die sprachliche Zeichenebene und die kinesische Zeichenebene genannt. Durch die Widersprüche, die in der Kombination dieser beiden Zeichenebenen entstanden, und zwar sukzessiv wie auch simultan, wurde Lüge sichtbar, bzw. Glaubwürdigkeit erlangt. Die Mittel waren dabei sehr einfach. Bei den simultanen Kombinationen waren dies: ein kurzer Seitenblick, ein Erstarren des Körpers, Gleichgültigkeit ausgedrückt durch keine Bewegung oder abrupten Themenwechsel, bzw. Ablenken lassen durch das Mobiltelefon. Sukzessive kamen die Widersprüche durch plötzliches oder allmähliches Vertreten einer anderen Meinung, Ausagieren spontaner Emotionen, Rücksichtslosigkeit in Wortwahl und Handlungen, offen vorgetragener Pessimismus bzw. Optimismus und destruktiv werdendere Interaktionen zum Vorschein.

Das purpurne Muttermal

Die dominanten Zeichensysteme hierbei war die sprachliche Zeichenebene und die Zeichenebene Raum. Im Raum wurde durch die Zweiteilung eine Sphäre geschaffen, in der mittels Video-Übertragung in den ersten Raum zum Publikum hin Effekte der Täuschung möglich machte. Es wurden Filmausschnitte nachgespielt und miteinander montiert um das Thema Spiel in der Wirklichkeit zu befragen. Auf der Zeichenebene des gesprochenen Textes wurde das Thema direkt diskutiert. Täuschungen wurden als Problem benannt, oder als Wunsch geäußert. Verschiedene Identitätszuschreibungen behandelten die Frage nach der Wirklichkeit einer konstruierten oder erfundenen sozialen Umgebung. Im Handlungsverlauf entstanden dadurch Betrügergeschichten, die parallel zu der direkten Diskussion von Kongruenz Möglichkeiten durchspielten.

schöner lügen – Hochstapler bekennen

In der Revue wurden die Zeichenebene der sprachlichen Zeichen und die Zeichenebene der Requisiten als dominante Zeichensysteme erkannt. Der Grundgestus war eine erzählende Haltung, in der begleitet von der Präsentation von Dokumenten und Fotos Hochstaplerbiographien dargelegt wurden. Kurze spielerische Sequenzen lockerten die Erzählung auf, und einfache Mittel im Bühnenbild oder Verwendung von Requisiten stellten die Situation der Hochstapler dar. Dem Publikum wurde ein Täuschungstrick mit Hilfe eines Camcorders vorgeführt, und die Wirkung von rhetorischen Fertigkeiten zur Gewinnung von Vertrauen wurde am Publikum erprobt. Anweisungen, wie man besser lügen lernt wurden über ein Gesellschaftsspiel kommuniziert.

4. Bibliographie

Primärliteratur:

Kraft, Bastian u. a.: schöner lügen – Hochstapler bekennen. Inszenierung im Burgtheater Vestibül, 2008. Textbuch, 44 Seiten.

Mann, Thomas: Die Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull. Europ. Buch- u. Phonoklub u.a., Stuttgart u.a., 1971.

Pollesch, Rene: Das purpurne Muttermal. Programmheft des Burgtheaters, Wien 2006.

Pollesch, René: Liebe ist kälter als das Kapital, rororo, Reinbeck bei Hamburg 2009.

Reza, Yasmina: Der Gott des Gemetzels, Programmheft des Burgtheaters, Wien 2008.

Serner: Walter: Letzte Lockerung – ein Handbrevier für Hochstapler und solche, die es werden wollen. Goldmann, München, 1988.

Sekundärliteratur:

Balme, Christopher: Einführung in die Theaterwissenschaft. E. Schmidt Verlag. Berlin 2008.

Braun, Michael [Hrsg.]: Man erzählt Geschichten, formt die Wahrheit – Thomas Mann, Deutscher, Europäer, Weltbürger. Verlag Lang, Frankfurt am Main, Wien u.a., 2003.

Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters, Band 3, Die Aufführung als Text. Gunther Narr Verlag. Tübingen, 1988.

Ibsen, Henrik: Rosmersholm. Reclam, Stuttgart, 1978.

Ibsen, Henrik: Nora oder ein Puppenheim. Reclam, Stuttgart, 1972.

Huizinga, Johan: *Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel.* Rohwolt Verlag. Reinbek 1994.

Kotte, Andreas: *Theaterwissenschaft.* Böhlau Verlag. Köln, Weimar, Wien, 2005.

Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater.* Verlag der Autoren. Berlin, 1999.

Nietzsche, Friedrich: *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne*, in: *Werke in drei Bänden*, Bd.3, Wissenschaftl. Buchgesellschaft, Darmstadt 1994.

Reza, Yasmina: *Das Lachen als Maske des Abgründigen.* Libelle, Lengwil 2004.

Schiller, Friedrich: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen.* Reclam. Stuttgart 2000.

Schuster, Andrea: „*Die Freiheit hat ausgezogene Schuhe*“. Dipl.-Arb. Wien, 2001.

Stiglmayr, Emmerich: *Augustinus – Verpflichtung zur Wahrheit.* Universität für Völkerkunde Universität Wien, Wien, 1979.

Bildnachweis:

Bild 1 bis Bild 5: Alle Rechte bei Burgtheater Wien, 2006.

Bild 6: Alle Rechte bei Burgtheater Wien, 2008.

Filmographie:

Die aufgelisteten Werke betreffen ausschließlich die Inszenierung „Das purpurne Muttermal“.

Bergmann, Ingmar: Die Herbstsonate. Schweden, Frankreich und BRD, 1978.

Frank, Melvin und Panama, Norman: Der Hofnarr. USA, 1955.

Mankiewicz, Joseph L.: All about Eve. USA, 1950.

Oshima, Nagisa: Max mon amour. Frankreich, USA und Japan, 1986.

Reinl, Harald: Winnetou 3. Teil. BRD, Italien und Jugoslawien, 1965.

Stemmle, Robert: Der Millionär. Deutschland, 1947.

Wilder, Billy: Sunset Boulevard. USA, 1950.

Curriculum Vitae
Josef Prenner

Geburtsdatum: 02. Mai 1981
 Geburtsort: Neunkirchen
 Eltern: Margit Prenner (Zimmereigesellin) geb. Sitzenkopf
 Josef Prenner (Landwirt)

Bildungsweg:

1987-1991 Volksschule, 2870 Unteraspang
 1991-1995 Hauptschule, 2870 Aspang
 1995-2000 HTBLuVA für Elektrotechnik, 2700 Wiener Neustadt
 2000-2001 Freies Jugendseminar, D-78234 Engen
 2001-2002 Hauptuniversität Wien, Studium der Volkswirtschaftslehre
 2002-2004 Theaterakademie, 70190 Stuttgart, Studium Schauspiel und Theaterpädagogik
 seit 2004 Hauptuniversität Wien, Studium der Theater- Film- und Medienwissenschaft

Praktika:

03. März 2006 – 11. Juni 2006

Theatergruppe Spieltrieb in der Aera-Bühne, 1010 Wien
 Arthur Schnitzler: „Anatol“, (Regie, Dramaturgie und Produktion)

03. August 2006 – 23. September 2006

Theater Kulturpolizei im dieTheater Künstlerhaus, 1010 Wien
 Peter Kern: „Liebesgesänge 1+2“, (2. Regieassistent, Requisite)

15. September 2008 – 16. Dezember 2008

Stuthe im Reigen, 1140 Wien
 Arthur Schnitzler: „Reigen“, (Dramaturgie)

15. Oktober 2009 – 20. Dezember 2009

Centraltheater, D - 04109 Leipzig
 Clemens Schönborn: „Medea“ (Dramaturgiehospitanz)

Abstract

In der Arbeit werden drei Inszenierungen untersucht, um die Mittel, wie das Spiel von Wahrheit und Lüge auf der Bühne zur Darstellung kommen, aufzuzeigen.

Im ersten Teil wird das Themengebiet abgegrenzt und die Arbeitsschritte erläutert. Es findet sich eine Erklärung, weshalb die drei Inszenierungen ausgewählt wurden. Die Methode für die Strukturierung und Analyse der Inszenierungen wird entwickelt. Die Vorgehensweise, die für jede Inszenierung leicht variiert wird entsprechend erschlossen. Es wurde eine Methode gewählt, die sowohl abstrakt genug ist, um unterschiedliche Bühnenästhetiken zu analysieren, um eine Vergleichbarkeit zu gewährleisten und gleichzeitig spezifisch ist. Die Hauptbegriffe für die Analyse – Spiel, Wahrheit und Lüge – mussten definiert werden, um eine Vergleichbarkeit der Inszenierungsmittel zu gewährleisten.

Den Hauptteil der Arbeit bilden die Untersuchungen an den drei Inszenierungen „Der Gott des Gemetzels“, „Das purpurne Muttermal“ und „schöner lügen – Hochstapler bekennen“.

In der Analyse von „Der Gott des Gemetzels“ wird der Schwerpunkt auf die Körperbewegungen der Darsteller und auf die Sprache im Verhältnis zu den drei Hauptbegriffen gelegt. Einer genauen Deskription der Bühnenvorgänge folgt - darauf aufbauend - die Reflexion über die Bühnenvorgänge zu den Hauptbegriffen.

Bei der Analyse von „Das purpurne Muttermal“ nimmt die Strukturierung der Inszenierung einen wichtigen Teil ein. Die Struktur wurde mit Hilfe der Deskription herausgearbeitet, und im Anschluss reflektiert. Eine Herausarbeitung der Filme, die in der Inszenierung zitiert werden, zeigen die Arbeitsweise der Inszenierung auf, und geben der komplexen Handlung Übersicht. Die Bühne und die Sprache stellen die Mittel dar, die im Verhältnis zu den Hauptbegriffen evident sind. Die Inszenierung „schöner lügen – Hochstapler bekennen“ bildet das dritte Untersuchungsobjekt. Die Vorgänge dieser Revue werden beschrieben und als wesentliche Mittel wurde die Sprache und die zeigenden Gesten bzw. Abläufe reflektiert, die in Verbindung mit den drei Hauptbegriffen stehen. Da diese Inszenierung das Spiel von Wahrheit und Lüge per se behandelt, treten die verwendeten Mittel offensichtlich in Erscheinung.

Den Abschluss der Arbeit bildet eine Gegenüberstellung der Mittel der Inszenierungen, für die Darstellung des Spiels von Wahrheit und Lüge.