



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Kunst, ein Thema? Bildende Kunst in der zeitgenössischen
Dramatik von Neil LaBute und Yasmina Reza.“

Verfasserin

Franziska Julia King

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

ao. Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall

Inhaltsverzeichnis

0	EINLEITUNG.....	III
1	BEGRIFFSDEFINITIONEN.....	1
1.1	(BILDENDE) KUNST	1
1.2	INNERHALB DES STÜCKES.....	9
1.3	ZENTRALES THEMA	11
2	METHODE.....	12
2.1	DRAMENANALYSE	12
2.2	ANALYSESHEMA.....	14
2.2.1	<i>Handlungsort</i>	17
2.2.2	<i>Handlung</i>	18
2.2.3	<i>Gliederung und Aufbau</i>	20
2.2.4	<i>Dramaturgie</i>	22
2.2.5	<i>Dialog - Monolog</i>	23
2.2.6	<i>Nebentext</i>	25
2.2.7	<i>Figuren</i>	25
2.2.8	<i>Konflikt</i>	28
2.2.9	<i>Das Kunstwerk</i>	29
3	ANGEWANDTE ANALYSE „KUNST“	35
3.1	YASMINA REZA	35
3.2	DAS STÜCK „KUNST“ („ART“).....	40
3.2.1	<i>Einflüsse</i>	40
3.2.2	<i>Analyse</i>	43
3.2.2.1	<i>Handlungsort</i>	44
3.2.2.2	<i>Handlung</i>	46
3.2.2.3	<i>Gliederung und Aufbau</i>	49
3.2.2.4	<i>Dramaturgie</i>	52
3.2.2.5	<i>Dialog - Monolog</i>	53
3.2.2.6	<i>Figuren</i>	55
3.2.2.6.1	<i>MARC</i>	56
3.2.2.6.2	<i>SERGE</i>	59
3.2.2.6.3	<i>YVAN</i>	65
3.2.2.6.4	<i>Zusammenfassung der Figurenanalyse</i>	69
3.2.2.7	<i>Konflikt</i>	71
3.2.2.8	<i>Das Kunstwerk</i>	74
3.3	ERGEBNIS DER ANALYSE „KUNST“	86

4	ANGEWANDTE ANALYSE „DAS MAß DER DINGE“	88
4.1	NEIL LABUTE	88
4.2	DAS STÜCK „DAS MAß DER DINGE“ („THE SHAPE OF THINGS“)	91
4.2.1	<i>Einflüsse</i>	91
4.2.2	<i>Analyse</i>	93
4.2.2.1	Handlungsort	93
4.2.2.2	Handlung	95
4.2.2.3	Gliederung und Aufbau	99
4.2.2.4	Dramaturgie	101
4.2.2.5	Dialog – Monolog	102
4.2.2.6	Figuren	105
4.2.2.6.1	EVELYN	106
4.2.2.6.2	ADAM	113
4.2.2.6.3	JENNY	116
4.2.2.6.4	PHILLIP	119
4.2.2.6.5	Zusammenfassung der Figurenanalyse	122
4.2.2.7	Konflikt	124
4.2.2.8	Das Kunstwerk	125
4.3	ERGEBNIS DER ANALYSE „DAS MAß DER DINGE“	136
5	ERGEBNIS DER GESAMTANALYSE/ CONCLUSIO	139
6	BIBLIOGRAPHIE	144
6.1	PRIMÄRQUELLEN	144
6.2	SELBSTÄNDIG ERSCHIENENE WERKE	144
6.3	UNSELBSTÄNDIG ERSCHIENENE WERKE	146
6.4	NACHSCHLAGEWERKE	148
6.5	ZEITSCHRIFTEN, ZEITUNGEN	149
6.6	INTERNET	149
6.7	ABBILDUNGEN	150
7	ANHANG	151
7.1	ZUSAMMENFASSUNG	151
7.2	ABSTRACT	154
7.3	DATEN DER INSZENIERUNGEN	156
7.3.1	<i>Kunst/ Reza</i>	156
7.3.2	<i>Das Maß der Dinge/ LaBute</i>	158

0 Einleitung

In der vorliegenden Arbeit, „Kunst, ein Thema? Bildende Kunst in der zeitgenössischen Dramatik von Neil LaBute und Yasmina Reza.“, zur Erlangung des Magistertitels beschäftige ich mich mit der Frage, welchen Stellenwert Kunst in zeitgenössischen Theaterstücken einnimmt. Mein Vorhaben ist es, in dieser Arbeit die Stücke „Kunst“ von Yasmina Reza sowie „das Maß der Dinge“ von Neil LaBute zu analysieren um Aufschluss darüber zu gewinnen, wie mit dem Thema Kunst in diesen beiden Stücken umgegangen wird und zu welchen Schlussfolgerungen es Anlass leistet. Um klären zu können welchen Stellenwert Kunst in den beiden ausgewählten Stücken einnimmt, wird es zu allererst wichtig und notwendig sein zu klären, welche Position und dramatische Funktion das Kunstwerk innerhalb der ausgewählten Stücke einnimmt. Des Weiteren wird zu untersuchen sein, welche Parallelen und welche Unterschiede sich in den beiden Stücken bezüglich des Umgangs mit Kunst, beziehungsweise bezüglich des Umgangs mit dem Kunstwerk aufzeigen lassen.

Ausgangspunkt zur Entwicklung der Fragestellung war der Besuch einer Aufführung beider Theatertücke. Sie wurden nahezu zeitgleich im Akademietheater Wien im September der Saison 2002/2003 aufgeführt. Genaue Daten zu den jeweiligen Inszenierungen finden sich im Anhang der Arbeit. Das eine, „das Maß der Dinge“/LaBute, eine Koproduktion des Wiener Burgtheaters mit den Salzburger Festspielen und das andere, „Kunst“/Reza, ein Gastspiel des Renaissance Theaters Berlin. Beide Stücke sind im Umfeld der zeitgenössischen Kunst positioniert. Die Aufführungen waren, wie bereits erwähnt, Ausgangspunkt zur Entwicklung der Fragestellung der Arbeit, stehen jedoch nicht im Zentrum dieser Arbeit.

Im Zentrum der Untersuchung dieser Arbeit steht der Aufführungstext, die Bühnenmanuskripte der beiden Stücke. Welchen Stellenwert hat Kunst und welche Position und dramatische Funktion nimmt das Kunstwerk innerhalb des Theatertextes der beiden untersuchten Stücke ein? Dies sind die zentralen Fragen der vorliegenden Arbeit. Es gilt zunächst zu klären, ob es überhaupt sinnvoll ist jeweils ein Stück dieser beiden AutorInnen zu untersuchen, um mögliche Tendenzen und Entwicklungen aufzuzeigen.

Zu ihren Gemeinsamkeiten lässt sich neben der Tatsache, dass sie beide international erfolgreiche BühnenautorInnen sind und nahezu zeitgleich am Akademietheater Wien, aufgeführt wurden, auch belegen, dass LaBute bereits in Kritiken zu seinen Stücken, öfters mit Reza verglichen wurde.¹ Das mag zum einen an der Ähnlichkeit des in den Stücken vorkommenden Duktus der Sprache liegen, der sich trotz der Übersetzung ähnelt, aber zum anderen auch daran, dass diese beiden Stücke sich eben in unterschiedlicher Weise einer ähnlichen Frage widmen: Was ist Kunst und wie weit darf Kunst gehen?

Oder, wie Weiss² es in ihrer Arbeit über LaBute artikuliert:

„Thematically, various parallels to Yasmina Reza can be identified: verbal confrontations, escalation of conflicts or the question „What is art?“.“³

Diese allgemeine Grundfrage der beiden Stücke kann man auf verschiedene Schwerpunkte spezifizieren. Zum einen, wie weit geht man um Kunst zu besitzen? in Rezas Stück, während LaBute sich die Frage stellt wie weit man geht, um Kunst zu erschaffen? Dazu LaBute in einem Interview, welches im Programmheft des Almeida Theatre/London 2001 anlässlich der Uraufführung abgedruckt ist und in der deutschen Übersetzung von Hans Mrak im Programmheft des Theater Phönix/Linz in der Spielzeit 2011/2012 wiedergegeben wurde:

„Das Stück dreht sich auch ein bisschen um Kunst, denke ich. Was Kunst ist, was nicht. So in etwa. Und dass Künstler, während sie Kunst produzieren, immer ein bisschen Blut vergießen müssen. Sie sind die neuen Azteken – sie bringen Menschen um, aber nennen es „Opfer“, weil es dann etwas freundlicher klingt. Gute Künstler verlieren auf ihrem Weg viele Freunde ...“⁴

Über den moralischen Aspekt zu diesen Fragen wurde bereits im Rahmen einer Arbeit über die zwischenmenschlichen Beziehungen in den Stücken LaButes, auf dem Theater- Film- und Medienwissenschafts- Institut der Universität Wien in Form einer Diplomarbeit

¹ Vgl. Weiss, Gunda. „'The Truth is just so damn. . . elusive': Selected Plays by Neil LaBute – Dramatic Aesthetics and Reception on Viennese Stages“, Diplomarbeit Wien: 2010, S. 101f., 106.

s.a. <http://www.faz.net/aktuell/rhein-main/kultur/theater-kunst-oder-leben-1412417.html> Stand: 06.04.2012

² Weiss 2010.

³ Weiss 2010, S. 102.

⁴ Blauensteiner, Sigrid. Neil LaBute das maß der dinge Theater Phönix. Programmheft 3. Spielzeit 2011/12, S. 11.

geforscht.⁵ Ebenso wie über die Genderperspektive bei den Figuren Rezas.⁶ Über die Rezeption von LaButes' Stücken, welche auf Wiener Bühnen gespielt wurden, existiert eine Diplomarbeit aus dem Fachbereich der Anglistik.⁷

Zu den weiteren Gemeinsamkeiten gehört, dass beide AutorInnen der gleichen Generation von BühnenschriftstellerInnen angehören. Zwischen ihnen existiert lediglich ein Altersunterschied von vier Jahren. Sowie die Tatsache, dass beide AutorInnen der untersuchten Stücke, zum Zeitpunkt des Verfassens dieser Arbeit noch am Leben sind, und somit ihr künstlerisches Schaffen noch nicht abgeschlossen ist. Dies kann einerseits ein Hinweis auf die Aktualität dieser Arbeit sein, zum Anderen bedeutet es, dass die Aussagen der AutorInnen auf die Bezug genommen wird nur für den Status Quo definitiv gültig sind, da sich Ansichten und Meinungen im Laufe eines Lebens und im Laufe der weiterführenden künstlerischen Arbeit wandeln und ändern können. Dies gilt speziell für die Aussagen der AutorInnen, auf die in Form von vorhandenen Interviews zugegriffen wird, welche immer auch unter dem Gesichtspunkt gelesen werden müssen, dass das Auftreten, die Persona, der „öffentlichen“ Person des Künstlers, der Künstlerin, von der privaten Person des Künstlers, der Künstlerin, in den meisten Fällen divergiert. So kann es sein, dass Interviews „medientauglich“ gehalten werden, da auch die AutorInnen selbst in gewisser Weise ein Produkt sind, das sich verkaufen muss. Da solche, in der Öffentlichkeit getätigten Aussagen, jedoch eine der wenigen Quellen, vom Werk an sich abgesehen, sind, werde ich in Folge auf sie zugreifen.

Aufgrund der zuvor erwähnten Gemeinsamkeiten habe ich diese beiden Stücke gewählt, um sie auf den Umgang mit Kunst, als einem Thema der zeitgenössischen Dramatik zu untersuchen und Rückschlüsse über den Grund der momentanen Häufung dieses Themas zu erlangen.

Ich bin mir dessen bewusst, dass diese Auswahl auch eine Einschränkung mit sich bringt und andere Stücke mit einem ähnlichen Thema somit vernachlässigt

⁵ Fehle, Ursula Elisabeth. Betrachtungen der zwischenmenschlichen Beziehungen im Bühnenwerk Neil LaButes. Wien: Diplomarbeit, 2009.

⁶ Krenn, Veronika. Yasmina Rezas Theatertexte unter Berücksichtigung der Gender-Perspektive von Judith Butler. Diplomarbeit Wien: 2008.

⁷ Weiss, Gunda. „'The Truth is just so damn. . . elusive': Selected Plays by Neil LaBute – Dramatic Aesthetics and Reception on Viennese Stages“, Diplomarbeit Wien: 2010.

werden.⁸ Diese Einschränkung erscheint mir jedoch notwendig und unabdingbar, um einen Grad an Fokussierung auf das gewählte Thema zu gewährleisten, der nachvollziehbare Rückschlüsse ermöglicht.

Die Gliederung der Arbeit ergab sich aus der Fragestellung. Folgende Einteilung erwies sich als praktikabel und zielführend für die Umsetzung. Die Arbeit ist in einen Theorieteil und einen angewandten Teil gegliedert. Im Kapitel Begriffsdefinitionen werden die Begrifflichkeiten, welche die Grundlage der Fragestellung bilden, festgelegt und erläutert. Und zwar: „Kunst“, „Innerhalb des Stückes“ und „zentrales Thema“. Das zweite große Kapitel des Theorieteils beinhaltet die Modifizierung einer allgemeinen Dramenanalyse auf Parameter, die für die spezifische Fragestellung notwendig sind, um die Ausgangsfrage zu beleuchten. Hier wird vor allem, aber nicht ausschließlich auf die Arbeiten von Asmuth⁹ und Pfister¹⁰ zugegriffen. Die so erarbeiteten Parameter kommen im praktischen Teil der Arbeit zur Anwendung um Erkenntnisse über die Fragestellung zu erhalten. Der angewandte Teil der Arbeit unterteilt sich ebenfalls in zwei große Blöcke. Zum einen die Anwendung der extrahierten Parameter auf das Stück „Kunst“ von Yasmina Reza und zum anderen die Anwendung, der extrahierten Parameter, auf „dass maß der dinge“ von Neil LaBute. Beiden dieser Blöcke ist ein Kapitel über die Autorin, beziehungsweise den Autor vorangestellt, welches eine Einordnung der Autorin und des Autors in die zeitgenössische Dramenlandschaft erleichtern soll. In den Kapiteln 3.2.1 und 4.1 mit dem Titel Einflüsse wird eine Spurensuche unternommen, nach eben jenen Einflüssen, die maßgebend für die Entstehung des jeweiligen Stückes waren. Beiden Analysen ist eine Zusammenfassung der

⁸ z.B.: Leev un Lust, de Kunst un Currywust/ Dieter Bauer
Haus der Kunst/ Paul Divjak
Die Kunst der Alten Meister/ Simon Gray
Im Zeichen der Kunst/ Lee Hall
Die Aufhänger oder die von der Kunst/ Larissa Kikol
Du holde Kunst/ Uschi Krämer
Lightning Field oder Kunst muss Kribbeln/ Alexander Pelz
Pool (no water)/ Marc Ravenhill
Jeffers Akt/ Botho Strauß
Der Kuß des Vergessens/ Botho Strauß
Der Narr und seine Frau heute abend in Pancomedia/ Botho Strauß
Trilogie des Wiedersehens/ Botho Strauß
Kunstverein Apollo oder wie man über Kunst spricht/ Jean Tardieu
Plansoll-Kunst ... erfüllt Genossen/ Hermann Weineregon. Ein Kunst-Stück/ Philipp Weiss

⁹ Asmuth, Bernhard. Einführung in die Dramenanalyse. 7., aktualisierte Auflage. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 2009.

¹⁰ Pfister, Manfred. Das Drama: Theorie und Analyse. 11. Auflage. Germany: W. Fink UTB, 2001.

jeweiligen Erkenntnisse hintangestellt. Im Kapitel 5 Ergebnis der Gesamtanalyse/ Conclusio werden die gewonnenen Erkenntnisse der beiden Analysen zusammengefügt, um die Ausgangsfrage, welchen Stellenwert Kunst innerhalb der Stücke einnimmt, zu beantworten und etwaige Parallelen und Unterschiede zwischen den beiden Stücken aufzuzeigen. Es folgt die Bibliographie, welche die Ausweisung der verwendeten Literatur beinhaltet. Im Anhang der Arbeit findet sich, den formalen Richtlinien entsprechend eine Zusammenfassung der Arbeit, sowie selbige in englischer Sprache, das Abstract. Zusätzlich finden sich auch an dieser Stelle die Daten der eingangs erwähnten Inszenierungen, die und das sei an dieser Stelle noch einmal hervorgehoben, Ausgangspunkt für die Entwicklung der Fragestellung der vorliegenden Arbeit waren, jedoch nicht in ihrem Zentrum stehen.

1 Begriffsdefinitionen

Um die im Titel der Arbeit „Ist Bildende Kunst in den behandelten Stücken ein zentrales Thema?“ zusammengefasste Frage nach dem Stellenwert der Kunst und der Position des Kunstwerks innerhalb der beiden untersuchten Stück beantworten zu können, ist es zunächst wesentlich die Begrifflichkeiten der Termini abzuklären. Es müssen zunächst die Elemente „Bildende Kunst“, „Zentrales Thema“ und „Innerhalb des Stückes“ genauer umrissen, und eine klare Definition angenommen werden mit der in weiterer Folge gearbeitet wird. Zu diesem Zwecke wurde der Titel in folgende Einzelteile zergliedert, die gesondert bearbeitet werden:

Definition: Bildende Kunst

Definition: Innerhalb des Stückes

Definition: Zentrales Thema

1.1 *(Bildende) Kunst*

Bildende Kunst ist eine Unterkategorie der Kunst. Daher ist es sinnvoll sich zuerst über die Definition des Begriffes Kunst Gedanken zu machen. Es ist ein Begriff, dessen Definition im Laufe der Zeit eine große Öffnung, Erweiterung und Veränderung erfahren hat. Und es ist immer auch mitzudenken, dass das Verständnis des Begriffes regional bedingt und von den jeweiligen Normen des Kulturkreises in dem man sich befindet abhängig ist. Von einem relativ abgegrenzten und einheitlichen Verständnis, welches sich über die Kunstfertigkeit des Handwerks, sowie über die philosophische Disziplin der Ästhetik definiert hat, entwickelte sich das Verständnis des Begriffes über den romantischen Kult, welcher vom Bild des einsamen, oft missverstandenen Genies und seiner produzierten Werken geprägt war, bis hin zu heutigen Varianten der Definition, die sich hauptsächlich auf das Verhältnis der Werke zum Markt beziehen.¹¹

¹¹ Vgl. Crawford 2004, S. 34 - 45.

Oder wie Wolfgang Zinggl es in seinem Artikel „Kunst als Konstrukt“, 2003, formuliert:

„Werte, Normen und Funktionen in der Kunst unterliegen einem ständigen Wandel. Diese Erkenntnis, so trivial sie auf den ersten Blick erscheinen mag, hat weitreichende Folgen. [...] Was beispielsweise als immerwährende Kunst in den Museen archiviert wird, entspricht vornehmlich dem Kunstbegriff des frühen 19. Jahrhunderts und unterscheidet sich durchaus von dem, was andere Epochen unter dem Wort verstanden haben.“¹²

Und, wie ergänzend zu sagen ist, auch heute unter dem Begriff verstanden wird. Es gibt keine Einheitlichkeit des Begriffs, ein Umstand, der das Verhandeln über Kunst als zu untersuchenden Gegenstand erschwert. Es lässt sich feststellen, dass es in früheren Zeiten, einen größeren Konsens gab, was Kunst ist und vor allem auch, wie diese zu lesen und folglich auch zu bewerten ist.

„Im 19. Jahrhundert war der Kunstbegriff im Wesentlichen auf Gemälde und Skulpturen beschränkt. Er war zudem eng mit dem Anspruch auf Mimesis (*Nachahmung; Anm. d. Red.*), Virtuosität (*Meisterhaftigkeit; Anm. d. Red.*), Originalität und Ästhetik (*das Schöne in Natur und Kunst; Anm. d. Red.*) verknüpft. Es war also damals leicht die Spielregeln der Kunst zu beherrschen, und wer sich daran hielt, konnte mitreden und mitspielen.“¹³

Die Vereinbarung, was Kunst ist und wie sie zu bewerten ist muss jedoch, mit jedem neuen Phänomen und jeder neuen Situation immer aufs Neue getroffen werden um ein gegenseitiges Verständnis zu ermöglichen und ist immer auch unter einer historischen und gesellschaftspolitischen Dimension zu sehen. Kunst ist ein sehr bewegliches Phänomen und lebt gerade auch dadurch, dass es sich nicht endgültig begrenzen und festmachen lässt. Kunst und Kunstbewertung ist gesellschaftliche Übereinkunft. Die Definitionsmacht hat sich von den Künstlern und Künstlerinnen auf die KuratorInnen, JournalistInnen und KunstkritikerInnen verlagert. Dies ist die Situation, in der wir uns heute befinden. Die Deklaration der KünstlerInnen allein ist ungenügend geworden.

Wie Dieter Schrage richtig festhält: „Es müssen noch die Akzeptanz und die Verstärkung durch andere hinzukommen.“¹⁴

¹² Zinggl 2003, S. 7.

¹³ Zinggl 2003, S. 7.

¹⁴ Schrage 2003, S. 5.

Zusammenfassend lässt sich sagen:

„Kunst ist das, was im Kunstbetrieb zur Kunst erklärt wird.“¹⁵

Dies ist zwar kein neues Phänomen, denn: „Werke der Bildenden Kunst bewegen sich, seitdem das Kunstschaffen aus den Gefilden der Zünfte, der Kirche und des Adels entlassen wurde, schon immer auf einem Markt. [...] Doch in den letzten 25 Jahren ist das Pendel wie noch nie zum Kunstmarkt hin ausgeschlagen.“¹⁶

Eine andere Herangehensweise zur Definition was Kunst ist und sein kann, formuliert Ruth Aspöck in dem Buch „Was ist Kunst?: Diskussion in Permanenz“. Anstoß für ihre Auseinandersetzung war die Verärgerung über Kulturpolitiker, „die sich vor Entscheidungen drücken und daher alles irgendwie als irgendwie Kunst anerkennen“¹⁷. Aspöck hat drei Eigenschaften festgelegt, an Hand derer sie Phänomene wie Philosophie, Religion, Wirtschaft, Wissenschaft und Kunst geprüft und zugeordnet hat. Leitende Frage ihrer Untersuchung war, welche Phänomene an welchen der drei aufgestellten Eigenschaftskategorien (kreativ, spirituell, spielerisch) Anteil tragen.

Das Ergebnis Aspöcks Überlegungen wird in folgender Tabelle dargestellt und visualisiert, um ein schnelles Verständnis ihres Ansatzes zu ermöglichen¹⁸:

	kreativ	spirituell	spielerisch
Philosophie	X		
Religion	X	X	
Wirtschaft	X		X
Wissenschaft	X		in Ansätzen
Kunst	X	X	X

Dem Phänomen Wirtschaft wird ebenfalls, wie Wissenschaft und Kunst das Attribut des Spielerischen zugeordnet. Eine Kategorisierung, die anfänglich irritiert, jedoch

¹⁵ Schrage 2003, S. 5.

¹⁶ Schrage 2003, S. 5.

¹⁷ Aspöck 2004, S.23.

¹⁸ Aspöck 2004, S. 23,24.

nachvollziehbar wird durch die Überlegung, dass der Markt an und für sich gesättigt ist und es der Wirtschaft daher nicht primär um die Sättigung der Grundbedürfnisse gehen kann, sondern um das Gewinnen (z.B.: Wachstumssteigerung) und die Auslotung beziehungsweise Verschiebung der bestehenden Grenzen. Zwei Aspekte die, unter anderem, auch bei einem Spiel zum Tragen kommen.

Das besondere ihres Ansatzes ist, dass sie sowohl die vereinenden, als auch die trennenden Aspekte berücksichtigt hat. Ein Denkansatz, der hilfreich ist, da immer beide Kräfte in einem Phänomen zur Wirkung kommen. In der bisherigen Kunstgeschichte wurde oftmals entweder das Verbindende oder das Trennende hervorgehoben, die Analyse somit zwangsläufig eines Teiles beschnitten.

Bildende Kunst ist eine Unterkategorie der Kunst und es zeigt sich, dass Lexikaeinträge bei dem Versuch einer genauen Begriffsbestimmung wenig hilfreich sind. Sie beziehen sich hauptsächlich auf die handwerklich, technische Herstellung von Kunst und vernachlässigen somit ganze Strömungen wie zum Beispiel die der Konzeptkunst und die der Performancekunst. Folgende Einträge sollen diesen Umstand veranschaulichen:

So wurde der Begriff Bildende Kunst im Duden von 1972 wie folgt definiert:

„bildende Kunst: die Kunst einen bildenden Stoff so zu gestalten, daß ein Kunstwerk entsteht; zusammenfassende Bez. für Malerei, Plastik, Baukunst, Graphik und Kunstgewerbe.“¹⁹

In Meyers Großem Taschenlexikon, welches 1992 erschienen ist findet sich nahezu die gleiche Definition, wenn auch eingeschränkter:

„bildende Kunst, zusammenfassende Bez. für Baukunst, Plastik, Malerei, Graphik und Kunstgewerbe (bzw. Kunsthandwerk)“²⁰

und 1996 findet sich folgende Definition im Brockhaus:

„bildende Kunst, bildende Künste; i.e.S. zusammenfassende Bezeichnung für → Bildhauerkunst, → Malerei, → Grafik und → Kunsthandwerk, in Unterscheidung zu Literatur, Musik und darstellende Kunst verwendet; i.w.S.zählen zur b.K. auch → Architektur und künstler. → Fotografie.“²¹

¹⁹ Duden Lexikon Bd.1, S. 241.

²⁰ Meyers Großes Taschenlexikon Bd. 3, S. 210.

²¹ Brockhaus Bd.3, S. 318.

Am 07 Juni 2004 fand in der Akademie der Bildenden Künste²² eine Diskussionsveranstaltung zu eben diesem Thema mit dem Titel „Was ist Kunst?“ statt. Meine Überlegungen stützen sich großteils auf die für diese Veranstaltung erstellten Texte, welche in dem Buch „Was ist Kunst?: Diskussion in Permanenz“²³ 2004 in Wien erschienen sind, da die darin festgehaltenen Denkansätze einen guten Überblick über die momentan herrschenden Unsicherheiten bezüglich der Begriffsdefinition Kunst bieten. In eben diesem Buch lassen sich auch Hinweise und Ansätze finden, was bei einer neuen Definition Gewicht haben sollte und im Moment bei dem Versuch einer Definition Gewicht hat. So ist das Verständnis und die Übereinkunft des Begriffs Kunst immer Zeit, Ort und gesellschaftsgebunden.

„Der Begriff der Kunst wie der der Schönheit ist zu einem großen Teil an die jeweilige Gesellschaft als ein Produkt dieser konkreten Gesellschaft, meist auch einer bestimmten Klasse gebunden.“²⁴

Es ist jedoch illusorisch anzunehmen, dass der Kunstbegriff von der Masse geprägt wird, viel eher wird er von einigen wenigen geprägt und dann je nach Zweckdienlichkeit übernommen. Eine Ansicht, die auch Dieter Schrage vertritt, wie nachstehendes Zitat verdeutlicht:

„In dieser Szene finden wir auch die, die erklären, oder verbreiten, was Kunst ist. Dazu gehören die Kunstkritiker/innen, Publizist/inn/en, die Händler/innen, Sammler/innen und die kunstfördernden Institutionen mit ihren Beamten/innen und Beiräten, die Museen mit ihren Kurator/inn/en [...]. Das Publikum wurde in dieser Aufzählung an letzter Stelle genannt. Es ist tatsächlich in diesem Betrieb oft nur eine marginale, häufig auch nur statistische Größe.“²⁵

Auf Grund dieser Umstände entwickelte „George Dickie auch die „Institutionelle Theorie“ der Kunst. Er postulierte, dass sich der Kunstbegriff immer gesellschaftlich konstituiert, dass Kunst immer etwas ist, das von der Gesellschaft geschätzt wird. Aber, was jeweils geschätzt werden soll, was als Kunst anerkannt wird und was nicht, das bestimmen eine Reihe mächtiger Institutionen wie sie Medien, Großausstellungen, Zeitschriften und Kunstsammlungen darstellen.“²⁶

²² seit 1998 Universität der bildenden Künste, jedoch unter Beibehaltung ihres ursprünglichen Namens.

²³ Aspöck, Ruth (Hrsg.). Was ist Kunst?: Diskussion in Permanenz. Wien: Edition die Donau hinunter, 2004.

²⁴ Aspöck 2004, S. 19.

²⁵ Schrage 2003, S. 5.

²⁶ Zinggl 2003, S. 8.

Vier Zuschreibungen lassen sich aus der Zusammenfassung der zuvor erwähnten Diskussionsveranstaltung extrahieren.

Erstens: Kunst sucht und erwartet etwas.

„Kunst sucht zukunftsweisend neue Lösungen und fordert auch vom Betrachter, Zuhörer und Zuseher, vom Leser eine differenzierte Reaktion. Künstler möchten lang anhaltende Spannung erzeugen, wünschen sich vom Publikum eine Beschäftigung mit dem Werk.“²⁷

Zweitens: Kunst ist mehrdeutig.

„Hier haben wir erstmals den Hinweis, wie zeitgenössische Ästhetiken den Kunstbegriff formulieren: entscheidendes Kriterium für die ästhetische Qualität eines Kunstwerks wird seine Mehrdeutigkeit. Ein Kunstwerk erscheint demnach nicht als vollendeter ästhetischer Gegenstand mit einer festen inhärenten Bedeutung, sondern muss vielmehr erst von einem Interpreten wahrgenommen & verstanden werden. Der Text/das Bild wird erst durch die Interaktion mit dem Leser/dem Betrachter quasi *komplettiert* und entsteht nun erst vollends.“²⁸

Drittens: Kunst ist eine Erweiterung der bestehenden Wahrnehmung.

„Durch Kunst kann zwar kein Problem gelöst werden, aber sie könnte die Menschen doch dazu befähigen, durch Schauen, Hören und Lesen freier zu werden und zu denken, vielleicht zu neuen Überlegungen zu kommen.“²⁹

Viertens: Kunst braucht ein Publikum.

„Kunst und Kultur beruhen eben, es zeigt sich immer wieder, auf gesellschaftlicher Vereinbarung. Ohne verstandene Äußerung, ohne menschliche Kommunikation ist Kunst nicht existent. Kunst benötigt Publikum und ist daher als Disziplin genötigt es zu suchen.“³⁰

²⁷ Aspöck 2004, S. 20.

²⁸ Sula 2004, S. 51.

²⁹ Aspöck 2004, S. 26f..

³⁰ Aspöck 2004, S. 32.

Über das Ziel von Kunst denkt Aspöck: „[Kunst ist dazu da,] um in den Betrachtern/Zuhörern/Lesern eigene und daher durch die Produzenten nicht steuerbare Aktivitäten freizusetzen.“³¹

Wenn nun diese extrahierten Zuschreibungen für die Oberkategorie Kunst gelten, müssen sie in logischer Folge auch für die Definition der Unterkategorie Bildender Kunst gültig sein, da diese ja ein Teil ersterer ist.

„Hinter diesen neueren Kriterien der Kunst stecken aber auch wieder nur die alten Vorstellungen, dass für Kunst überhaupt etwas Verbindendes vorliegen müsse.“³²

„Der Begriff *Kunst*, so könnte man mit Ludwig Wittgenstein sagen, ist dort angebracht, wo er von Menschen im etwa selben Sinn regelmäßig verwendet wird.“³³

Und schließlich:

„Es gibt Fragen, die immer wieder gestellt werden müssen, auch wenn sie wohl kaum eindeutig und schlüssig und für immer beantwortet werden können.“³⁴

Auch wenn die Frage, was Kunst ist, nicht final beantwortet werden kann, macht es dennoch Sinn diese Frage immer wieder zu stellen, um über die vorherrschenden Wahrnehmungen, Regeln und Schwerpunkte einer Zeit informiert zu sein. Dass diese Frage nichts an Aktualität eingebüßt hat, obwohl ihre endgültige Beantwortung mit jeder Erweiterung des Phänomens immer unwahrscheinlicher wird, zeigt auch die Tatsache, dass sich gerade auch immer wieder Menschen, die sich mit Kunst als ihrem Hauptlebensinhalt auseinandersetzen, für diese Frage interessieren. Deswegen wird hier, die Gedanken abschließend, die Internetseite „Wie geht Kunst“³⁵ angeführt, ein Projekt, welches von zwei Absolventinnen der Kunstuniversität Linz ins Leben gerufen wurde. Auf dieser Seite beziehen verschiedene Persönlichkeiten des Kunstbetriebs zu einem Fragenkatalog bezüglich des Wesens der Kunst Stellung.

³¹ Aspöck 2004, S. 23f..

³² Zinggl 2003, S. 7.

³³ Zinggl 2003, S. 7.

³⁴ Aspöck, Ruth (Hrsg.). Was ist Kunst?: Diskussion in Permanenz. Wien: Edition die Donau hinunter, 2004, S. 9.

³⁵ <http://www.wiegehtkunst.com/> Stand: 04.08.2013

Zusammenfassend lässt sich sagen:

Der Kunstbegriff ist:

- zeitgebunden
- ortsgebunden
- gesellschaftsgebunden
- vom Markt und der Einschätzungen der Kunstinstitutionen abhängig

Und Kunst ist ihrer Natur nach:

- mehrdeutig
- forschend
- wahrnehmungserweiternd
- und publikumsabhängig

In den, in dieser Arbeit behandelten, Stücken finden sich folgende für die Fragestellung relevanten Werke der bildenden Kunst:

In „Kunst“: das weiße Bild

In „das Maß der Dinge“: Adam

Beide eher im klassischen, lexikalischen Sinn der Definition verstanden, den formalen Aspekt betreffend. Zur Frage, ob es möglich ist einen Menschen als Kunstwerk zu definieren, sei hier nur kurz den Belgier Wim Delvoye³⁶ mit seinem Kunstwerk „TIM“³⁷ angeführt, sowie die französische Künstlerin Orlan³⁸.

³⁶ Konzeptkünstler, geb. 1965 in Wervik/ Belgien.

³⁷ Der Schweizer Tim Steiner, ließ sich den gesamten Rücken mit einem Motiv von Delvoye tätowieren. 2008 kaufte der deutsche Kunstsammler Rik Reinking das Werk 150.000 Euro. Tim Steiner ist seitdem verpflichtet, das Kunstwerk auf seinem Rücken für drei bis vier Wochen pro Jahr zu präsentieren. Nach Steiners Tode wird die tätowierte Hautpartie dem Käufer oder dessen Erben übergeben. Tim Steiner sozusagen gehäutet und präpariert.

³⁸ Body-Art und Performancekünstlerin, geb. 1947 in Saint-Étienne/ Frankreich.

1.2 Innerhalb des Stückes

Ursprüngliche Überlegung der vorliegenden Arbeit war, die beiden Aufführungen, welche in der Einleitung erwähnt wurden und Grundlage zur Entwicklung der Fragestellung dieser Arbeit waren, auf ihren Umgang mit Kunst als einem Thema zu analysieren. Im Zuge der ersten Recherchen hat sich jedoch schnell erwiesen, dass es notwendig ist die Untersuchung weitest möglich zu beschränken. Nur so sind nachvollziehbare, schlüssige Antworten zu erwarten. Daher wurde für diese Arbeit die Entscheidung getroffen die Untersuchung auf den Theatertext, also das Textbuch der beiden Theaterstücke einzuschränken. Der Hauptfokus liegt auf eben dieser Textebene des Dramas aufbauend auf folgender Überlegung: nämlich, dass jeder Regisseur, jede Regisseurin immer auch seinen/ihren Anteil an Interpretation bei der Umsetzung des Stückes für die Bühne einbringt und, dass es dadurch zu einer Verschiebung der Schwerpunkte kommen kann, die unter anderem sehr individuell ausfallen können. Hinzu kommen die ökonomischen Bedingungen, die bei der Realisation eines Stückes einen nicht zu unterschätzenden Einflussfaktor bilden. Die Tatsache berücksichtigend, dass der Theatertext mittlerweile als autonomes Kunstwerk anerkannt ist und jeder Regisseur, jede Regisseurin bei einer Inszenierung darauf zurückgreifen muss, werden alle Parameter auf den geschriebenen Theatertext angewendet.

Geiger schreibt, dass die dramatische Vorlage der kleinste gemeinsame Nenner aller daraus erwachsender Inszenierungen ist:

„Verständliche Sätze“ sind nur deshalb verständlich, weil sie im Prozeß wechselseitigen Verstehens Sinn herstellen. Zumeist ist es gerade die dramatische Vorlage, die die gegenseitige Produktion von Sinn im Theater erst ermöglicht, da sie die Beteiligten auf eine gemeinsame Geschichte zu verpflichten trachtet.“³⁹

Und weiter:

„Das Drama beansprucht mithin, den Weg vorzugeben, auf dem die theatralische Interaktion vonstattengehen soll“⁴⁰.

Jedoch lässt sich unter anderem aus der Formulierung „dramatische Vorlage“ ablesen, dass Geiger zum Zeitpunkt des Verfassens seines Textes, dem Theatertext seine Autonomie noch nicht zuerkennt. Er geht davon aus, dass der Theatertext lediglich Hilfestellung für

³⁹ Geiger, S. 12.

⁴⁰ Geiger, S. 12.

die daraus erwachsenden Inszenierung und kein eigenständiges Werk ist. Ein Ansatz, von dem hier Abstand genommen wird.

Die Eigenständigkeit des Theatertextes anerkennend wird auf Grund eben genannter Argumente und der Natur des Untersuchungsgegenstandes entsprechend, in der vorliegenden Arbeit das Werkzeug der Dramenanalyse als Instrument zur Erkenntnisgenerierung in Anspruch genommen. Zuallererst stellt sich die Frage, welche Erkenntnis die Dramenanalyse liefern kann. Ein wesentlicher Anteil der Antwort ist es, einen Einblick in die intendierte Kommunikation des Autors zu gewähren. Auf Grund dessen ist der Theatertext auch die Grundlage der in dieser Arbeit vorgenommenen Analyse, die Basis auf die sich die in der Arbeit getätigten Überlegungen beziehen.

Theater an sich ist eine sehr bewegliche Kunstform, die von und durch die Zusammenarbeit und den Zusammenfluss vieler verschiedener einzelner Menschen und Faktoren lebt. Um jedoch eine nachvollziehbare Klarheit und Verständlichkeit gewährleistet zu sehen wird es als notwendig erachtet sich im Rahmen dieser Arbeit auf den Theatertext als zu untersuchendes Medium zu beschränken. Um Aussagen darüber zu erlangen, was ursprünglich vom Autor, von der Autorin festgeschrieben wurde. Zentrales Anliegen dieser Arbeit ist es somit eine den Theatertexten angepasste Analyse zu liefern, deren Ziel es ist die Position und Funktion des „Kunstwerks“⁴¹ innerhalb des Theatertextes festzustellen und zu verorten, um Erkenntnis über die jeweilige Funktion dieses Phänomens zu erlangen. In dieser Arbeit sei von hier an, die geschriebene Ebene des Dramas, also die Textebene in Anlehnung an Gerda Poschmann als Theatertext definiert.⁴²

⁴¹ Siehe Kapitel Begriffsdefinitionen/ Bildende Kunst.

⁴² Poschmann 1997, S. 38-42.

1.3 Zentrales Thema

Der Begriff „zentrales Thema“ im Titel der Arbeit ist Platzhalter für die spezifischere Frage, welchen Stellenwert Kunst in den beiden untersuchten Stücken einnimmt. Dafür ist es notwendig die dramatische Funktion und Position des Kunstwerks und der Kunst im Allgemeinen zu bestimmen.

Als Indikator für die Wichtigkeit, beziehungsweise das Gewicht, den Stellenwert, lässt sich zum einen die Häufigkeit des Themas Kunst, also die Frequenz, als auch der Umfang festmachen. Jedoch ist eine quantitative Analyse an sich niemals komplett, wenn der qualitative Aspekt der Aussagen innerhalb des Stückes vernachlässigt wird, und kann somit immer nur Tendenzen aufzeigen. Das angewandte Analyseschema zum Bearbeiten der Frage, welche Funktion und Position das Kunstwerks innerhalb des Stückes einnimmt wird im Kapitel 2.2 Analyseschema aufgeschlüsselt. Die so gewonnenen Erkenntnisse werden bei der angewandten Analyse der beiden Theatertexte in den Kapiteln 3.2.2 und 4.2.2. zusammengefasst, interpretiert und erläutert.

2 Methode

2.1 Dramenanalyse

Für die Untersuchung stellt sich die Frage nach geeigneten Kategorieschemata ästhetischer Verfahren, also dem Messbarmachen des Stellenwertes der Kunst, sowie der Funktion und Position des Kunstwerks, in den Theaterstücken und somit danach, wie sich diese operationalisieren lassen, um nachvollziehbare, argumentierbare Ergebnisse zu erhalten. Die Herausforderung, die sich stellt, ist ein dem Erkenntnisinteresse entsprechendes Bündel an ergebnisorientierten Methoden zu extrahieren, um festzustellen mit welchem Grad an Wahrscheinlichkeit das betreffende Phänomen innerhalb jenes abgegrenzten Bereiches anzutreffen ist. Eine weitere Herausforderung besteht darin, dass beide zu analysierenden Theatertexte in der heutigen Gesellschaft, im Zeitraum vor der Währungsumstellung zum Euro bis zur „Jetztzeit“ verortet sind.

Oder wie Fehle schreibt:

„Wir befinden uns mitten im Geschehen des Heutigen. Es ist nicht irgendeine längst vergangene Ära, von der wir hier sprechen. Es ist unsere Zeit. Steckt man mitten drin, fehlt meist der nötige Abstand, um typische Merkmale zu erkennen und eine Analyse wird dadurch erschwert. Durch das nähere Betrachten soll der Blick für die momentanen Vorgänge geschärft werden.“⁴³

Um dieses Manko einer fehlenden Distanz zu dem zu erforschenden Phänomen auszugleichen und aufzuwiegen ist eine gewissenhafte, klare und genaue Bestimmung der Parameter, nach denen analysiert wird, unumgänglich. Da die Basis der Untersuchung der Theatertext ist, wurde wie im Kapitel 1.2 Innerhalb des Stückes bereits erwähnt, die Dramenanalyse als Grundlage für die Erarbeitung der Parameter, nach denen analysiert wurde gewählt.

Die Dramenanalyse hat ihren Ursprung in der Literaturwissenschaft und wurde als Werkzeug für die Analyse dramatischer Texte entwickelt. Sie wurde im Laufe der Zeit erweitert, um dem Sachverhalt und der Eigenheit gerecht zu werden, dass ein dramatischer

⁴³ Fehle 2009, S. 9.

Text seinem Wesen nach für die Bühne konzipiert ist, und somit ohne eine Umsetzung auf der Bühne vor Publikum nicht komplett ist.⁴⁴ Mit der abermaligen Erweiterung der Form dramatischer Texte und der damit einhergehenden Abwendung von narrativen Erzählstrukturen⁴⁵ folgte die Erkenntnis der „Unzulänglichkeit herkömmlicher Beschreibungskategorien“⁴⁶. Darauf aufbauend wurde der Theatertext als eigenständiger, autonomer Untersuchungsgegenstand anerkannt. Ebenso wie die Inszenierung heute als eigenständiger, autonomer Untersuchungsgegenstand gilt.

Dazu Poschmann:

„[...] doch gerade angesichts der festgestellten Unzulänglichkeiten herkömmlicher Beschreibungskategorien und Analysemodelle scheint es geboten, von den vorliegenden Texten selbst (als vorläufig einziger „gesicherter Wahrheit“) auszugehen.“⁴⁷

Und weiter:

„Obgleich nach wie vor auf der Bühne präsent, ist der literarische Text heute nicht mehr unbestrittener Mittelpunkt und Zweck der theatralen Veranstaltung, sondern wird zusehends als sprachliches Material einer autonomen Inszenierungskunst betrachtet und als solcher auch verwendet, wird gegen den Strich gebürstet, >>zerfleddert<< dekonstruiert.“⁴⁸

Nachdem es sich bei den beiden untersuchten Theatertexten jedoch um Texte mit einer klassischen narrativen Struktur und einem klassischen dramatischen Aufbau handelt⁴⁹, wird zur Entwicklung der Analyseschemata hauptsächlich auf die Werke von Pfister und Asmuth zugegriffen, die für die Analyse postdramatischer Texte unzulänglich wären. Zusammengefasst, „soweit es sich um Analysekatoren handelt, die vom konkreten Einzelfall abstrahierbar sind“⁵⁰ wurde sie 1977 von Manfred Pfister in seinem Buch „Das Drama“, das als eines der Standardwerke für die Analyse konventionell gebauter, narrativer, dramatischer Texte gilt.

⁴⁴ s. Asmuth 2009, S. 183ff., u. Pfister 2001, Kapitel 2, S. 34 – 66.

⁴⁵ z.B.: Theatertexte von Elfride Jelinek

⁴⁶ Poschmann 1997, S. 19.

⁴⁷ Poschmann 1997, S. 19.

⁴⁸ Poschmann 1997, S. 20.

⁴⁹ s. Kapitel 3.2.2.3 und Kapitel 4.2.2.3

⁵⁰ Pfister 2001, S. 13.

Es ging ihm in dieser Arbeit um „die Entwicklung einer möglichst kohärenten, systematischen und operationalisierten Metasprache zur Analyse und Beschreibung dramatischer Texte“⁵¹, wie Pfister selbst im Vorwort zu „Das Drama“ schreibt.

Eine Arbeit, die:

„Beschreibungsmodelle zur Verfügung stellt, die die Diachronie von Strukturen und Funktionen sichtbar und beschreibbar machen.“⁵²

So ist es auch problemlos nachzuvollziehen, dass die Analyse einer konkreten Fragestellung, die sich auf spezifische Stücke bezieht nur erfolgreich sein kann, wenn sie sich aus den verschiedenen existierenden Ansätzen synthetisiert und modelliert. Ein Ansatz, den auch Bernhard Asmuth in seinem Buch, „Einführung in die Dramenanalyse“⁵³, bekräftigt, um eine adäquate Methode der Analyse zu extrahieren und zusammzusetzen.

„Alle bisher besprochenen Bestimmungen kranken daran, dass sie von sekundären Merkmalen ausgehen, die das Drama nicht begründen, sondern sich erst aus ihm ergeben oder sich eher zufällig mit ihm verbinden. Aber auch die Erklärungen, die sich wirklich auf die grundlegenden Elemente stützen, stellen nicht ohne weiteres zufrieden.“⁵⁴

2.2 *Analyseschema*

Es ist sinnvoll keine erschöpfende Dramenanalyse der beiden Werke vorzunehmen, sondern sie auf die nachfolgenden Parameter zu beschränken, damit der Fokus auf das zu untersuchende Kunstwerk und seinen Stellenwert innerhalb des Stückes gerichtet bleibt. Als wesentlicher Teil dieser Arbeit wurden zu diesem Zweck die Aspekte der allgemeinen Dramenanalyse, die Erkenntnisse über den Stellenwert der Kunst innerhalb der Stücke versprechen, extrahiert und der Fragestellung entsprechend angepasst. Und zwar: Handlungsort, Handlung, Gliederung und Aufbau, Dramaturgie, Dialog – Monolog, Nebentext, Figuren und Konflikt.

⁵¹ Pfister 2001, S. 14.

⁵² Pfister 2001, S. 14.

⁵³ Asmuth 2009.

⁵⁴ Asmuth 2009, S. 3.

Zusätzlich zu diesen modifizierten Kategorien wurde in dieser Arbeit eine weitere für die beiden Stücke spezifische Kategorie entwickelt, die den Titel „Das Kunstwerk“ trägt. Eine Herangehensweise, die auch von Poschmann gestützt wird, indem sie schreibt:

„Die Kriterien der Analyse sollen vielmehr aus Annäherungsversuchen an die Werke erst entwickelt werden [...]“⁵⁵

Die Kategorie mit dem Titel „Das Kunstwerk“ beschäftigt sich speziell mit den Parametern, die auf das konkrete Kunstwerk der beiden Stücke, also das weiße Bild, und die Figur Adam, angewendet werden und Rückschlüsse auf die Funktion und Position des Kunstwerks ermöglichen.

Der Schwerpunkt der praktischen Analyse liegt auf der Untersuchung der Figurenrede der ausgewählten Stücke, aufgrund ihrer besonderen Stellung innerhalb des Dramas.

„Unter dem Gesichtspunkt des Redekriteriums erscheint als wichtigstes Element des Dramas der Dialog der Figuren oder allgemeiner – bei Einbeziehung von Monolog und Monodrama (Einpersonenstück) – die Figurenrede.“⁵⁶

Die Figurenrede nimmt im Drama für gewöhnlich eine Monopolstellung ein, da „die Figurenrede das einzige Medium ist, von dem im normalen Drama ausdrückliche Aussagen zu erwarten sind. Aufgrund dieser Monopolstellung muß sie auch Funktionen übernehmen, die einem normalen Gespräch abgehen.“⁵⁷

„Deshalb wird auf der Bühne manches in Worte gefaßt, was normalerweise ungesagt bliebe. Das außersprachliche Handeln und Wahrnehmen der Personen wird stärker durch Worte verdeutlicht, als dies im Leben üblich ist. Vor allem aber kommen auf der Bühne auch Dinge zur Sprache, über die man sonst gar nicht, nicht so ausführlich oder zumindest nicht so laut spricht, nämlich Gedanken und Gefühle. Das Theater duldet letztlich keine Geheimnisse.“⁵⁸

Wird die Verteilung des Redevolumens auf die einzelnen Figuren analysiert, ermöglicht dies, Rückschlüsse auf die Aktivität einer Figur zu ziehen und ebenso die mit der Verschiebung des Redevolumens einhergehenden Verschiebung der Aktivität von einer

⁵⁵ Poschmann 1997, S.19.

⁵⁶ Asmuth 2009, S. 9.

⁵⁷ Asmuth 2009, S.81.

⁵⁸ Asmuth 2009, S. 81.

Figur zu der oder den anderen. Besonders relevant für diese Arbeit wird es sein, Aktivitätsverschiebungen in Richtung des Kunstwerks festzustellen. Um eine möglichst vollständige Analyse eines Stückes zu gewährleisten, muss sowohl das Maß, also der Umfang der Rede, als auch die Häufigkeit, also die Anzahl des zu-Wort-kommens berücksichtigt werden. Und es ist immer mitzudenken, dass das Feststellen der Menge und Häufigkeit keine definitive, endgültige Aussage ermöglicht, sondern durch ihre Ermittlung nur eine Tendenz ablesbar wird. Denn manchmal hat das nicht Ausgesprochene einen größeren Einfluss auf die Dynamik einer Situation und mehr Gewicht als das Artikulierte, in Worte gefasste.⁵⁹

Nachdem es jedoch nicht Ziel dieser Arbeit ist, eine generelle Analyse der beiden Stücke durchzuführen, werden im praktischen Teil der Arbeit vorwiegend jene Stellen analysiert, die auf das Kunstwerk Bezug nehmen. Eine derart gestaltete Analyse ermöglicht auch die Feststellung der Interaktionshäufigkeit mit dem Kunstwerk. Denn, Asmuths Erläuterungen folgend, ist Reden ebenso wie eine gesetzte Aktion, im Drama als gleichwertige Handlung zu verstehen.

„Die neuere Sprachwissenschaft, speziell die von Austin und Searle begründete Sprechakttheorie, versteht das Reden jedenfalls ausdrücklich als Handeln. Im Drama ist es die beherrschende Art des Handelns und zugleich Medium außersprachlicher, z. B.: innerer Vorgänge. Das normale Drama ist Sprechdrama.“⁶⁰

Da nun über die Wichtigkeit und den besonderen Stellenwert der Figurenrede im Drama kein Zweifel mehr besteht, ist es sinnvoll, das Hauptaugenmerk der praktischen Analyse der Texte beider Stücke auf die Figurenrede zu legen. Kommunikation ist also Grundvoraussetzung für jedes Drama und für eine allgemeine Analyse dieser erscheint es sinnvoll die Kommunikation in unterschiedliche, kleinere Gebiete zu unterteilen.

Und zwar, wie Asmuth für eine allgemeine Analyse vorschlägt, in:

- die Kommunikation zwischen den Figuren
- die Kommunikation der Figur mit sich selbst, während sie sich alleine wähnt und inneren Regungen Ausdruck verleiht, beziehungsweise sich selbst ergründet

⁵⁹ Vgl. Pfister 2001, S. 226f.

⁶⁰ Asmuth 2009, S. 8.

- sowie die Kommunikation mit dem Publikum

Für die spezifische Analyse der Figurenrede, der ursprünglichen Fragestellung folgend, wurden, als wesentlicher Teil dieser Arbeit, die von Asmuth vorgeschlagenen Kategorien abgewandelt. Und zwar:

- in die Frage nach der Kommunikation der Figuren über Kunst im Allgemeinen
- und die Frage nach der Kommunikation über das Kunstwerk

In folgenden Kapiteln 2.2.1 bis 2.2.9, werden die verwendeten, durch Abwandlung entwickelten, Analyseschemata erläutert, die dann in dem praktischen Teil der Arbeit zur Anwendung kommen. Die nachfolgenden Schemata für diese Arbeit wurden unter der Berücksichtigung der gängigen Analyseschemata, insbesondere der von Asmuth⁶¹, Pfister⁶², Werling⁶³, Geiger⁶⁴ und Haarmann⁶⁵ erarbeitet.

2.2.1 Handlungsort

Das Kapitel Handlungsort, im Sinne von Ort der Handlung, soll sich nicht lediglich mit der geographischen Verortung der Stücke beschäftigen, sondern vielmehr eine Verortung des Stückes innerhalb des Milieus, in das der Autor, die Autorin das Stück platziert hat, ermöglichen. Hier stellt sich die Frage, ob das Stück an einem festgelegten Ort verankert ist, oder ob die Schauplätze eher eine Atmosphäre vermitteln und der Ereignisverlauf an vielen ähnlichen Orten gleichermaßen stattfinden könnte. Die primäre Frage der Arbeit berücksichtigend, ergeben sich folgende weiterführende Fragen:

- Gibt es einen freien Zugang zu Möglichkeiten der Kunstbetrachtung, wie Galerien, Ausstellungsräume und Museen?

⁶¹ Asmuth, Bernhard. Einführung in die Dramenanalyse. 7. , akt. Auflage. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 2009.

⁶² Pfister, Manfred. Das Drama: Theorie und Analyse. 11. Auflage. Germany: W. Fink UTB, 2001.

⁶³ Werling, Susanne. Handlung im Drama: Versuch einer Neubestimmung des Handlungsbegriffs als Beitrag zur Dramenanalyse. Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang GmbH, 1989

⁶⁴ Geiger, Heinz u. Haarmann, Hermann. Aspekte des Dramas: Eine Einführung in die Theatergeschichte und Dramenanalyse. 4., neubearb. und erw. Auflage, Opladen: Westdeutscher Verlag, 1996.

⁶⁵ s. o.

- Kann man auf Grund der Lebensrealität der Figuren daraus schließen, dass sie eine Grundbildung in Kunstbetrachtung erhalten haben, und wenn nicht, sie sich diese an dem Ort wo sie sich befinden, wo das Stück spielt, aneignen könnten?
- Gehört es eventuell zum guten Ton, über Kunstwerke, diskutieren zu können, das heißt, ist es ein kunstinteressiertes und in der Rezeption von Kunstwerken versiertes Milieu?

Dies sind die Fragen, die durch die Analyse des Schauplatzes der beiden Stücke beleuchtet werden sollen.

2.2.2 Handlung

Um eine bessere Einordnung und Orientierung innerhalb der Analyse zu gewährleisten, wird im Folgenden, angewandten Teil der Arbeit, unter dem Punkt Handlung eine kurze Wiedergabe des Ereignisverlaufes des jeweiligen untersuchten Stückes gegeben, denn: „Das Wort Handlung erfasst den Drameninhalte in seiner eigentlichen Substanz.“⁶⁶

Der Begriff Handlung trägt jedoch durchaus auch weitere Bedeutungen, wie zum Beispiel Tat und Aktion:

„Das Tätigsein, das ziel- und willengeleitete Handeln aktiver Figuren, die in Konflikten aufeinandertreffen, bestimmt denn auch weitgehend die Vorstellung von Handlung im Drama bis in die heutige Zeit.“⁶⁷

Susanne Werling hat sich in ihre Arbeit, „Handlung im Drama: Versuch einer Neubestimmung des Handlungsbegriffs als Beitrag zur Dramenanalyse.“, eben dieser Neubestimmung des Begriffs Handlung gewidmet. Und zwar um: „durch den konsequenten Rekurs auf eine außerliteraturwissenschaftliche Handlungstheorie [vorwiegend sozialwissenschaftliche Handlungstheorien] zu einer Neubestimmung zu gelangen, [...]“.⁶⁸ Die Mehrfachbedeutung des Begriffs Handlung formuliert Werling folgendermaßen:

⁶⁶ Asmuth 2009, S. 8.

⁶⁷ Werling, S. 1.

⁶⁸ Werling, S. 1.

„Handlung im Drama ist aber nicht nur ein inhaltsbezogener Begriff, meint nicht nur individuelles Tun der Figuren, sondern ist zugleich ein strukturanalytischer Terminus, bedeutet auch Organisationsstruktur, ist als Ganzes gesehen Produkt eines bestimmten vom Autor vorgegebenen Plans.“⁶⁹

Der vorgegebene Plan des Autors, kann somit als ein Gefüge und eine festgelegte Abfolge von verschiedenen Situationen verstanden werden.

„Die Situation[nach Kempfski] setzt sich zusammen aus Personen und Gegenständen, die in bestimmter Beziehung zueinander stehen. Sie ist definiert durch ein bestimmtes Beziehungsgefüge der sie konstituierenden Personen und Gegenstände.“⁷⁰

Und weiter:

„Die Situation bildet nach Parsons⁷¹ den Ausschnitt der Welt, der für den Akteur relevant ist und indem er handelt.“⁷²

Dies anerkannt wird Handlung deshalb von nun an im Sinne von Asmuth verstanden, nämlich als: „[...] summative[r] Bezeichnung des Drameninhalts, und zwar des fertig gestalteten, [...]“⁷³

Handlung im Sinne einer Zusammenfügung einzelner Situationen in denen die fiktiven Figuren, gemäß ihres Entwurfes, durch den Autor, die Autorin, agieren. Für die Handlungen der einzelnen Figuren in den jeweiligen Situationen, die nach Pfister als Handlungssequenzen und Handlungsphasen zu benennen wären⁷⁴, ist für die weitere Arbeit der Begriff Aktion verwendet, um eine deutliche Abhebung zum Handlungsverlauf zu gewährleisten. Der festgeschriebene Ablauf der Handlung wiederum hat Einfluss auf die Figurenkonzeption. Figur und Handlung stehen somit in abhängiger Wechselbeziehung.

Dazu Pfister:

„Hat der reale Kontext der Lebensumstände einem realen Charakter gegenüber eine prägende oder determinierende Wirkung, so hat der fiktive Kontext einer fiktiven Figur gegenüber definierende Funktion.“⁷⁵

⁶⁹ Werling 1989, S. 1.

⁷⁰ Werling 1989, S. 153.

⁷¹ Parsons, Talcott, geb. 1902 in Colorado, gest. 1978 in München; s.a. Werling 1989, S. 156.

⁷² Werling 1989, S. 159.

⁷³ Asmuth 2009, S. 7.

⁷⁴ s. Pfister 2001, S. 269.

⁷⁵ Pfister 2001, S. 221.

2.2.3 Gliederung und Aufbau

Die Gliederung eines Stückes verrät etwas über die Struktur und den Aufbau eben dieses. Es ist sinnvoll die Gliederung eines Stückes zu analysieren, um Hinweise auf die Gewichtung einzelner Abschnitte zu erlangen, und dadurch eventuelle Schlüsselszenen zu extrahieren. Eine klare nachvollziehbare Einteilung erleichtert zudem auch die Nachvollziehbarkeit der geführten Argumentation und ist somit elementar. Allgemein verstanden beinhaltet die Gliederung eines Stückes die Regelung von Personenzahl und Auftrittsfolge. Nachdem diese jedoch nicht zu allen Zeiten gleich behandelt und eingeteilt wurde, sei eine für diese Arbeit verbindliche Einigung getroffen:

„Szene bedeutet erstens und ursprünglich Schauplatz und auf dieser Grundlage das Geschehen zwischen zwei Schauplatzwechseln, zweitens Auftritt, d.h. das Geschehen zwischen zwei Personenwechseln.“⁷⁶

Unter Szene wird in dieser Arbeit, auf den ursprünglichen Begriff, Asmuth folgend, zurückgreifend „das Geschehen zwischen zwei Schauplatzwechseln“ verstanden, während für „das Geschehen zwischen zwei Personenwechseln“ fürderhin der Begriff Auftritt verwendet wird.⁷⁷ In dem vollen Bewusstsein, dass zum Beispiel in der französischen Klassik sowohl erster Wechsel, als auch zweiter Wechsel unter dem Begriff Szene geführt wurde. Pfister artikuliert, neben der von Asmuth genannten Bedingung des Personenwechsels noch die „raum-zeitliche Kontinuität“ als Charakteristikum für einen Auftritt.

„Für einen Auftritt gelten also zwei Bedingungen: raum-zeitliche Kontinuität und unveränderte Konfiguration.“⁷⁸

Eine weitere wichtige Frage, den Aufbau betreffend, abgesehen von der Struktur ist: wie viel Information dem Publikum, dem Leser, der Leserin und wie viel Information den einzelnen Figuren zu welchem Zeitpunkt des Handlungsverlaufs zugänglich ist?

⁷⁶ Asmuth 2009, S. 38.

⁷⁷ Asmuth 2009, S. 38f.

⁷⁸ Pfister 2001, S. 314.

Denn:

„Insgesamt gesehen ist das Drama nicht nur eine Handlungsfolge, sondern auch ein – mehrperspektivischer – Wissensprozeß.“⁷⁹

Das Maß der gezielten Informationsvergabe durch den Autor, die Autorin, wird vor allem für die Analyse des zweiten Stückes, „das Maß der dinge“ noch ein wesentlicher Faktor sein. Publikum und Figuren, beziehungsweise Leser, Leserin des dramatischen Textes und Figuren weisen oftmals einen unterschiedlichen Grad an Informiertheit auf. Die Figur, da sie konstruiert ist, und einen endlichen Satz an Informationen besitzt, wie im Kapitel 2.2.7 Figuren des Theorieteils noch näher erläutert wird, weiß nur die Dinge, welche sie im Laufe der Handlung auch artikuliert.

Dazu Pfister:

„Die Figuren bringen aus der Vorgeschichte bereits ein Vorwissen mit ins Spiel, das sie im Verlaufe der Handlung artikulieren. Nur dieses artikuliert Vorwissen ist relevant; Spekulationen über darüber hinausgehendes Vorwissen verkennen den Status fiktiver Figuren.“⁸⁰

Jedoch ist bis zum Ende eines Stückes nie sicher gestellt, ob noch Informationen durch die Figurenrede preisgegeben werden. Erst wenn das letzte Wort gesagt ist, kann der Zuschauer, die Zuschauerin beziehungsweise der Leser, die Leserin des dramatischen Textes sicher sein, alles zu wissen, was auch jede einzelne der Figuren weiß und kann somit diese Informationen zu einem gesamten Bild zusammenfügen.

Oder in den Worten Pfisters:

„Das Publikum ist also in der Lage, die jeweils nur partielle Informiertheit der einzelnen Figuren zu summieren und miteinander korrelieren.“⁸¹

Dadurch hat das Publikum, der Leser, die Leserin meistens einen Informationsvorsprung.

„Der Informationsvorsprung der Zuschauer gegenüber den einzelnen Figuren ist im Korpus vorliegender dramatischer Texte von der Antike

⁷⁹ Asmuth 2009, S. 114.

⁸⁰ Pfister 2001, S. 80.

⁸¹ Pfister 2001, S. 81.

bis zur Gegenwart die quantitativ dominierende Struktur diskrepanter Informiertheit“⁸²

Wenn jedoch Informationen vom Autor, der Autorin durch die Figuren zurückgehalten werden, um erst später offenbart zu werden, kommt es zu einem Informationsrückstand. Diesen Zustand der unterschiedlichen Informiertheit, sowohl den Informationsvorsprung, als auch den Informationsrückstand, bezeichnet Pfister, in Anlehnung an die englische Literaturwissenschaft als „discrepant awareness“⁸³ oder „diskrepante Informiertheit“⁸⁴. Wenn sich das Publikum in einem Informationsrückstand befindet, kann es Täuschungsmanöver der Figuren noch nicht als solche erkennen und sie können erst rückblickend, bei Erhalt aller notwendigen Informationen, wahrgenommen und eingeordnet werden. Wenn ein Drama auf diese Art gebaut ist erzeugt es für gewöhnlich starke Spannungs- und Überraschungseffekte.⁸⁵

2.2.4 Dramaturgie

In diesem Unterkapitel werden der Anfang und das Ende, also der erste und der letzte Auftritt der beiden Stücke untersucht. Diesen beiden Eckpunkte eines Stückes ist besondere Aufmerksamkeit zu widmen, da es die beiden Punkte sind, zwischen denen sich die Handlung entfaltet. Hier ist der Strang der Handlung sozusagen fix vertäut, und ihm entlang wird das Publikum geführt. Wie und wo wird das Publikum, der Leser, die Leserin in die Geschichte eingeführt und abgeholt? Ist Kunst bereits zu Beginn ein Thema? Dies sind die Fragen den Anfang betreffend. Das Ende des Stückes betreffend stellt sich auch hier die Frage ob Kunst von Relevanz ist und vor allem: Wie wird das Publikum, der Leser, die Leserin aus der Geschichte entlassen? Gibt es eine Lösung des Konfliktes, oder bleibt der Konflikt ungelöst? Wird eine erwartete Lösung Seitens des Autors, der Autorin dem Publikum vorenthalten, beziehungsweise verweigert? Diese Fragen sind insofern von Bedeutung, da das Maß der Undefiniertheit beziehungsweise Offenheit auch immer etwas über die Gesellschaft und das zur Zeit der Entstehung des Stückes herrschende Weltbild

⁸² Pfister 2001, S. 81.

⁸³ Pfister 2001, S. 80.

⁸⁴ Pfister 2001, S. 80.

⁸⁵ s. Pfister 2001, S. 85f.

aussagt. Der Offenheit der Gesellschaft und ihrem Weltbild ebenso wie gleichzeitig und unvermeidbar auch der damit einhergehenden Orientierungslosigkeit.

Oder wie Asmuth es formuliert:

„Eine Affinität zwischen geschlossener/offener Bauform und „geschlossenem“/„offenem“ Sinn ist nicht auszuschließen, ebenso wenig eine Verwandtschaft zur „Geschlossenheit“/„Offenheit“ von Weltbild und Gesellschaft, [...]“⁸⁶

Zwar bezieht Asmuth diese Äußerung im Konkreten auf die architektonische Bauweise des gesamten Dramas, jedoch lässt sich diese Aussage ohne Sinnverlust auf die reine Form des Endes übertragen. Ein geschlossenes Ende wäre auf der anderen Seite, auf Grund der enorme Vernetzung unserer Welt und dem Bewusstsein der Eigenverantwortung jedes Individuums nicht mehr nur die logische Schlussfolgerung in der die Handlung zwangsläufig endet, sondern vielmehr eine Beschneidung von allen anderen möglichen Varianten und somit immer ein Verlust. Die Verfasserin erwartet, aus einer Untersuchung des Anfangs und des Endes der Stücke Erkenntnis über das diesen Stücken eingeschriebene Weltbild, um in Folge weitere Hinweise auf den Stellenwert der Kunst in den beiden Stücken zu erhalten.

2.2.5 Dialog - Monolog

Bernhard Asmuth versteht den Begriff Monolog als „Selbstgespräch“⁸⁷ und noch genauer eingegrenzt als „Einzelrede ohne vom Sprecher intendierte Adressaten“⁸⁸. Dies exkludiert somit per Definition die „an jemanden gerichtete längere Äußerungen, also Reden in des Wortes vorherrschender Bedeutung.“⁸⁹ Asmuth unterscheidet weiter zwischen drei Arten von Monologen: dem „Innenleben – Monolog“, dem „epischen Monolog“ und dem „Übergangsmonolog“. Der epische Monolog ist in dieser Einteilung weniger als Selbstgespräch, sondern vielmehr als Vortrag ans Publikum zu verstehen, was obiger Erstdefinition eigentlich widerspricht.

⁸⁶ Asmuth 2009, S. 50.

⁸⁷ Asmuth 2009, S. 82.

⁸⁸ Asmuth 2009, S. 82.

⁸⁹ Asmuth 2009, S. 82.

Der Typus des Übergangsmonologs ist weitgehend durch die technische Notwendigkeit der Szenenverknüpfung charakterisiert. Diese drei Monologtypen sind nicht scharf abgegrenzt und können sich demzufolge in der Praxis auch überlagern.⁹⁰ Pfister nimmt eine andere Differenzierung des Begriffs Monolog vor. Zwei Kriterien unterscheiden laut Pfisters Argumentation den Monolog vom Dialog und stellen ihn in Gegensatz zu eben diesem. Zum einen der situative Kontext und zum anderen die Struktur. Das Kriterium des situativen Kontext lässt sich eindeutig mit ja oder nein beantworten, während sich das Strukturkriterium nur mit eher ja und eher nein bewerten lässt. Deswegen etabliert Pfister in seinem Buch „Das Drama“, auf Mukařovský bezogen unter anderem die Kategorien des „monologisierten Dialogs“ und des „dialogisierten Monologs“.⁹¹ Der dialogisierte Monolog „[...] beruht immer darauf, daß die Identität von Sprecher und Hörer, die sich für den Monolog aus dem situativen Kriterium ergibt, in ein Gegenüber von Sprecher und Angesprochenem aufgelöst wird [...]“.⁹² Ebenfalls zu einer Dialogisierung des Monologs kommt es, wenn sich die Figur ans Publikum wendet. Wie es, wie sich in der praktischen Analyse zeigen wird, im Stück „Kunst“ der Fall ist. Pfister unterstreicht, dass es selbst dann zu einer Dialogisierung des Monologs kommt, wenn sich das Publikum nicht aktiv am Kommunikationsprozess beteiligt.

Dazu Pfister:

„Diese Dialogisierung vollzieht sich auch dann, wenn das reale Publikum in keiner kommunikativ relevanten Weise – etwa durch Applaus, Zwischenrufe usw. – auf das *ad spectatores* reagiert, denn der Adressat ist ja nicht das reale Publikum, sondern ein fiktives, das durch die Publikumsrede erst konstituiert wird.“⁹³

Das strukturelle Kriterium betreffend gilt das Maß der Änderung der Haltung der Figur bezüglich ein und derselben Sache als Hinweis auf die Dialoghaftigkeit eines Monologs.

Dazu ebenfalls Pfister:

„Je häufiger und radikaler in einer Textpassage die semantischen Richtungsänderungen sind, desto stärkeren Dialogcharakter weist sie auf und umgekehrt.“⁹⁴

⁹⁰ s. Asmuth 2009, S. 82f.

⁹¹ s. Pfister 2001, S. 180ff.

⁹² Pfister 2001, S. 184.

⁹³ Pfister 2001, S. 185.

⁹⁴ Pfister 2001, S. 182.

2.2.6 Nebentext

Der Nebentext bekommt im praktischen Teil der Analyse kein eigenes Kapitel ausgewiesen, damit die Übersichtlichkeit der Analyse gewährleistet bleibt. Bei Notwendigkeit wird in den einzelnen Kapiteln der praktischen Analyse jedoch auf ihn Bezug genommen und deswegen hier, in diesem Kapitel, seine Begrifflichkeit erläutert. Roman Ingarden hat diese Unterscheidung zwischen Haupttext und Nebentext erstmals in seiner Arbeit, „Das literarische Kunstwerk“, 1960, vorgeschlagen.⁹⁵ Charakteristikum des Nebentextes ist, dass er optisch gegenüber der direkten Figurenrede abgehoben ist. Er beinhaltet unter anderem Schauplatzbeschreibungen, die Figurennennung, den Titel, aber auch Regieanweisungen des Autors, der Autorin. Asmuth unterstellt der Kategorie Nebentext ebenfalls die Nennung der Figur bei Beginn einer Äußerung ein. Hier wird jedoch der Standpunkt vertreten, dass diese Nennung der Figuren zu Beginn der Figurenrede nicht unter die Kategorie Nebentext fallen sollte, denn sie findet sich in fast allen Theatertexten, und ist eine gattungsspezifische, formale, bei den meisten Theatertexten vorhandene technische Notwendigkeit. Das heißt sie ermöglicht Rückschlüsse auf die Form Theater, aber in keinem Falle eine Aussage über die Eigenheiten eines konkreten zu analysierenden Einzelstückes.

2.2.7 Figuren

Die Figur, nach Pfister, im Gegensatz zu Personen oder Charakteren des realen Lebens, ist ein fiktives, intentionales Konstrukt, mit einem endlichen, abgeschlossenen Satz von Informationen. Der Satz von Informationen kann nicht erweitert werden, da er durch den Text festgeschrieben ist.⁹⁶

Dies hat zur Folge:

„daß der ideale Rezipient zunächst einmal davon ausgeht, daß jedes Detail bezeichnend und bedeutsam ist, und daß er sich erst, wenn sich keinerlei Korrelationsmöglichkeit eröffnet, dazu entschließt, es als nicht charakterisierend, sondern die Kontingenz der realen Welt imitierend aufzufassen.“⁹⁷

⁹⁵s. Asmuth 2009, S. 51.

⁹⁶ s. Pfister 2001, S. 221ff.

⁹⁷ Pfister 2001, S. 222.

Pfister verwendet in „Das Drama“ die Begriffe Person und Charakter ausschließlich für die reale Wirklichkeit, da seiner Argumentation folgend sowohl der Terminus Person, als auch der Terminus Charakter den Begriff der Handlung, im Sinne von frei gewählter Tat, impliziert und diese Eigenheit, wie bereits in Kapitel 2.2.2 Handlung erwähnt, bei fiktiven Figuren nicht zum Tragen kommt. „Um[nicht] [...], dramatische Figuren wie Personen oder Charaktere des realen Lebens zu diskutieren, [...]“⁹⁸ wird nun in der vorliegenden Arbeit der Terminus Figur verwendet, auch wenn die Figuren in beiden behandelten Stücken unter dem Terminus Personen angeführt sind.

Des Weiteren muss bei der Analyse der Figuren durch ihre Rede und ihr Verhalten, das durch die Figurenrede sichtbar wird, immer beachtet bleiben, dass die Figur nur dann im Namen des Autors, der Autorin spricht, wenn sich dies durch externe Aussagen des Autors, der Autorin belegen und bestätigen lässt. Ist dies nicht der Fall kann eine derart getätigte Vermutung nicht bewiesen werden. Sie ist somit möglich, oder aber auch nicht und es lassen sich keine darauf aufbauenden wissenschaftlichen Aussagen tätigen.

Oder in den Worten Asmuths:

„Nur wenn sich der Autor außerhalb des Dramas im gleichen Sinne geäußert hat wie die ihn vertretenden Figuren, darf der Interpret sicher sein, dass sie tatsächlich in seinem Auftrag sprechen. Für viele Dramen gibt es derartige Zusatzerklärungen aber nicht.“⁹⁹

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass bei der Analyse immer mitzudenken ist, dass die Figuren von dem Autor, der Autorin konstruiert sind und ihnen auf Grund dieses fiktiven Konstrukts keine Wahlmöglichkeiten inne liegen, wie sie realen Personen zur Verfügung stehen. Die Figuren der untersuchten Stücke werden in dieser Arbeit primär unter dem Gesichtspunkt der Fragestellung und ihren Kriterien analysiert. Das heißt, die Figurenanalyse in dieser Arbeit ist und soll auch keine rein psychologisch motivierte Analyse der Figuren sein. Jedoch wird auf psychologische Aspekte der Figuren hingewiesen, falls dies für die Nachvollziehbarkeit und für das Verständnis der Schlussfolgerungen notwendig scheint.

Im Konkreten bedeutet das, dass die Haltung der einzelnen Figuren zur Kunst im Allgemeinen untersucht wird, und dann im speziellen ihre Haltung bezüglich des

⁹⁸ Pfister 2001, S. 221.

⁹⁹ Asmuth 2009, S. 60.

konkreten Kunstwerks innerhalb des jeweiligen Theatertextes. Welche Einstellung zu Kunst ist ihnen inhärent, wie reden sie über das Kunstwerk und welche Haltung und Position nehmen sie in einer etwaigen Diskussion über das Kunstwerk mit den anderen Figuren ein? Diese Fragen sind für das Kapitel Figuren maßgebend. Selbstverständlich ist es in einem Stück notwendig, die Figuren so unterschiedlich wie möglich zu konstruieren, um einen Konflikt zu erzeugen, der die Handlung vorantreibt. Je unterschiedlicher die Figuren konstruiert sind, umso interessanter wird ihr zusammen- und aufeinandertreffen. Die Notwendigkeit der Unterschiedlichkeit der Figuren innerhalb eines Stückes anerkannt ist es somit elementar zu untersuchen, wo die Unterschiedlichkeit der Figuren bezüglich des Kunstwerks sichtbar wird, und wie sie sich äußert. Basis dieser Untersuchung zur Beantwortung der oben gestellten Fragen ist die Figurenrede. Die Haltung, Einstellung und Herangehensweise der einzelnen Figuren werden in Verhältnis zu den anderen Figuren gestellt und anschließend auf Übereinstimmungen und Abweichungen geprüft, um das Konfliktpotenzial des Kunstwerks zu ermitteln. Durch die Ermittlung dieses Konfliktpotenzials können in Folge Aussagen über den Stellenwert des Kunstwerks innerhalb der beiden Stücke getroffen werden.

Nachstehende Tabelle wurde zu diesem Zweck für die angewandte Analyse entwickelt.

	Selbstbild		Fremdbild	Herangehensweise	Toleranz
	Einstellung (innerlich)	Haltung (äußerlich)			
			Eindruck auf die anderen Figuren	(Interaktion) Bezug zur Kunst/ zum Bild	gegenüber anderen Einstellungen
Figur 1					
Figur 2					
Figur 3					

Die einzelnen Positionen werden auf Grund der von den Figuren im Theatertext getätigten Aussagen bewertet. Und zwar: positiv +, neutral ~, und negativ -. Zusätzlich wird diese Bewertung mit ein paar Schlagworten erläutert. Dies geschieht für jede Figur gesondert. Im

Anschluss werden die einzelnen Tabellen zu einer Tabelle zusammengefügt, um eine schnelle Erfassung der grundsätzlich herrschenden Dynamik innerhalb des Stückes bezüglich der ursprünglichen Fragestellung zu ermöglichen. Das Kapitel Figuren im praktischen Teil der Arbeit ist zusätzlich unterteilt. Und zwar in einen allgemeinen Teil die Figuren betreffend, in einen speziellen Teil jede einzelne Figur betreffend und in eine Zusammenfassung der Figurenanalyse.

2.2.8 Konflikt

Um zu einer begründeten, nachvollziehbaren Einschätzung des Stellenwertes zu gelangen, den Kunst in den beiden untersuchten Stücken einnimmt, ist es von Bedeutung, den Konflikt, der jedem Theaterstück innewohnt, zu beleuchten. Denn der Konflikt, wie auch Asmuth argumentiert, ist „das Kernstück der meisten Dramenhandlungen“.¹⁰⁰

„Daß die Dramenhandlung meist nicht von einem einzigen Faktor abhängt, sondern durch die Konkurrenz mehrerer Faktoren bestimmt ist, lenkt das Interesse auf den Konflikt als das Kernstück der meisten Dramenhandlungen.“¹⁰¹

Anders formuliert, auf den Konflikt baut sich der Handlungsablauf eines Theaterstückes und auch eines Theatertextes auf, sofern es sich um einen klassisch konstruierten Theatertext handelt, wie es bei den beiden untersuchten Theatertexten der Fall ist. Der Begriff Konflikt wurde ursprünglich für reale Tötlichkeiten verwendet, hat sich aber im Laufe der Zeit gewandelt und verändert:

„Waren ursprünglich die gegenseitigen Tötlichkeiten der Konflikt, so klingt es jetzt angemessener zu sagen, daß der Konflikt sich in ihnen >>äußert<<. Zweitens gelten seit langem nicht nur handgreifliche, sondern auch rhetorische Auseinandersetzungen, etwa vor Gericht, als Konflikte bzw. als Äußerung von Konflikten. Dieses Verständnis kommt dem Drama entgegen.“¹⁰²

In diesem Sinne sei in dieser Arbeit die rhetorische Auseinandersetzung der Figuren als Konflikt zu verstehen. Bezüglich der ursprünglichen Fragestellung der Arbeit gilt es in

¹⁰⁰ Asmuth 2009, S. 141.

¹⁰¹ Asmuth 2009, S. 141.

¹⁰² Asmuth 2009, S. 142.

diesem Kapitel zu untersuchen, welche Begebenheiten durch die Figurenrede als Konflikt festgemacht werden:

- Was sind die hauptsächlichen Themen der Diskussionen der Figuren?
- Worum kämpfen sie?
- Wie werden sie auf die Probe gestellt? Und wofür entscheiden sie sich?

Dies sind die Leitfragen für die angewandte Analyse der beiden untersuchten Stücke, die unter dem Kapitel Konflikt Beachtung finden.

2.2.9 Das Kunstwerk

Um Erkenntnis darüber zu erlangen, welchen Stellenwert Kunst in den beiden untersuchten Stücken einnimmt ist es zuerst wesentlich zu prüfen, welche Funktion und Position das Kunstwerk, innerhalb des jeweiligen untersuchten Stückes einnimmt. Dies bedeutet ein System zu finden, dass es ermöglicht nachvollziehbare Schlüsse über die Häufigkeit und Qualität des Themas Kunst, sowie die Funktion und Position des Kunstwerks zu ziehen. Wie im Kapitel 1.1 (Bildende) Kunst bereits erwähnt, wird für das erste zu analysierende Stück, „Kunst“, das weiße Bild als Kunstwerk definiert. Für das zweite zu analysierende Stück, „das Maß der Dinge“, wird die Figur Adam als Kunstwerk definiert. Für die angewandte Analyse wird Adam, die Figur als Kunstwerk, ebenfalls als Objekt gehandelt. Das Kunstwerk im ersten untersuchten Stück, „Kunst“, ist somit statisch und das Kunstwerk im zweiten untersuchten Stück, „das Maß der Dinge“, dynamisch. Die beiden definierten Kunstwerke sind somit in ihrer Qualität als Objekt unterschiedlich zu klassifizieren. Einmal das Bild als non-soziales Objekt und auf der anderen Seite die Figur Adam als soziales Objekt. Dazu Werling über Parsons Handlungstheorie, die die Erklärung der beteiligten Faktoren an einer Situation aus sozialwissenschaftlicher Sicht folgendermaßen darstellt:

„An der Situation beteiligt sind neben dem Akteur zwei Klassen von Objekten, einmal sogenannte non-soziale Objekte, wie zum Beispiel physikalische Objekte (Baum, Haus, Auto etc.) und kulturelle Objekte (Gedicht, mathematischer Beweis ebenso wie Gesetze oder Ideen), zum

anderen soziale Objekte, d. h. andere Personen oder Gemeinschaften, die nicht die Funktion des Aktors einnehmen.“¹⁰³

Non-soziale Objekte können ihrer Natur nach nicht interagieren, während es sozialen Objekten durchaus möglich ist aktiv in die jeweilige Situation einzugreifen und diese dadurch auch zu verändern und zu formen.

Oder wie Werling formuliert:

„Der nach Parsons entscheidende Unterschied in der Welt der Objekte liegt in der Tatsache begründet, daß die sozialen Objekte mit dem Aktor in Interaktion treten können und die non-sozialen Objekte nicht.“¹⁰⁴

Und weiter:

„Sind die sozialen Objekte mögliche Interaktionspartner, so können die non - sozialen Objekte Mittel, Bedingungen, Ziele oder Hindernisse der Handlung des Aktors darstellen. Eine Sonderstellung nehmen die kulturellen Objekte ein, als Elemente kultureller Traditionen können sie internalisiert und institutionalisiert werden, sich zu Normen verfestigen. Dann sind sie aber nicht mehr Objekte der Handlung, sondern Teil des Orientierungssystems des Aktors.“¹⁰⁵

Bei Anwendung der Handlungstheorie von Parsons aufs Drama ist, wie Werling unterstreicht, immer mitzudenken, das die Theorie für reale, lebensweltliche Situationen und Systeme entwickelt wurde und es durch die Übertragung auf eine fiktive Handlungswelt zwangsläufig zu Anpassungen kommen muss.

Oder anders ausgedrückt:

„Bedingung für eine Übertragbarkeit einer Handlungstheorie auf das Drama ist die Anerkennung der Fiktionalität der Dramenhandlung und damit die Anerkennung ihres eigenen Stellenwertes als Fabel.“¹⁰⁶

Das Handlungssystem Drama unterscheidet sich von realen Handlungssystemen unter anderem dadurch, dass es ein geschlossenes System ist, das bedeutet, „es ist zeitlich begrenzt“¹⁰⁷.

¹⁰³ Werling 1989, S. 159.

¹⁰⁴ Werling 1989, S. 159.

¹⁰⁵ Werling 1989, S. 160.

¹⁰⁶ Werling 1989, S. 177.

¹⁰⁷ Werling 1989, S. 177.

Grundsätzliche Fragen die sich bei der Ermittlung des Stellenwertes von Kunst, und dadurch der Ermittlung der Funktion und Position die das Kunstwerks innerhalb des jeweiligen Stückes einnimmt ergeben, sind:

- Wie wird das Kunstwerk eingeführt/ vorgestellt?
- Ist das Kunstwerk in der Szene vorhanden?
- Ist das Kunstwerk/ Kunst Objekt des Gesprächs?
- Welche Figur initiiert das Gespräch bzw. lenkt es auf das Kunstwerk/ Kunst?
- Welche Besonderheiten fallen beim Umgang der Figuren mit dem Kunstwerk ins Auge?
- Welche Besonderheiten fallen beim Umgang der Figuren mit Kunst im Allgemeinen ins Auge?

Nachdem es zur Ermittlung der spezifischen Fragestellung der Arbeit natürlich keine Standardparameter gibt, die zur Anwendung kommen können, ist es wichtig, die Texte zuerst aufmerksam zu lesen und alle Besonderheiten zu notieren. Eine Herangehensweise, die auch Asmuth, in Bezug auf die Analyse der spezifischen Sprechweisen der Figuren eines Stückes, vorschlägt:

„Für die Ermittlung und Beschreibung der in einem Drama wirksamen personen-, gruppen- oder emotionsspezifischen Sprechweisen gibt es keine festen Regeln. Man notiere alles, was im jeweiligen Zusammenhang durch Ungewöhnlichkeit oder Häufigkeit auffällt, sei dies nun lexikalischer, syntaktischer oder auch phonetischer Art, und prüfe dann, ob es auch weiterhin für die Person, Gruppe oder Emotion typisch bleibt.“¹⁰⁸

Besondere Aufmerksamkeit bei der Analyse der Figurenrede, zum Zweck der Festmachung des Stellenwertes der Kunst bzw. der Funktion und Position des Kunstwerks innerhalb der beiden untersuchten Stücke ist auch auf die Zeigewörter oder Deixis zu legen.

¹⁰⁸ Asmuth 2009, S. 72.

Weil, wie Asmuth feststellt:

„Die Anzahl der Zeigewörter in einem Auftritt ist ein Indiz für dessen Handlungs- und Wirkungsintensität.“¹⁰⁹

Unter Zeigewörtern versteht man hinweisende Wörter, wie zum Beispiel: „dieser Dolch“¹¹⁰. Und genauer:

„Deiktisch sind Wörter, die auf etwas zeigen (nach griech. deiknymi = ich zeige). Ihre genaue Bedeutung erhalten sie erst in Verbindung mit der Situation oder den Situationsbestandteilen, auf die sie sich beziehen. Am deutlichsten situationsgebunden sind die lokalen Deiktika, also Demonstrativpronomina und –adverbien, besonders dann, wenn sie von zeigenden Gesten begleitet werden.“¹¹¹

In der Linguistik wird zwischen temporalen, lokalen und personalen Zeigewörtern unterschieden. Diese Differenzierung ist jedoch für die Untersuchung der Fragestellung dieser Arbeit nicht von weiterem Interesse, da die Anzahl der situationsbezogenen Zeigewörter eines Auftritts ausschlaggebend für seine Wirkungs- und Handlungsintensität ist und nicht der Typus des vorkommenden Zeigewortes. Deswegen werden bei der praktischen Analyse alle drei Zeigeworttypen zusammengefasst. Auf Grund des eben erwähnten Zusammenhangs zwischen der Anzahl der Zeigewörter und der Handlungs- und Wirkungsintensität ist es sinnvoll die Menge der Zeigewörter pro Szene festzustellen, um die Wichtigkeit der einzelnen Szenen untereinander in Relation zu setzen. Danach ist zu prüfen, welche Funktion das Kunstwerk, in der handlungsintensivsten Szene einnimmt, um wiederum einen Rückschluss auf die Position des Kunstwerks, und dadurch den Stellenwert der Kunst, innerhalb des Stückes zu ermöglichen. Unter Handlungsintensität sei der begrifflichen Einigung dieser Arbeit folgend die Aktionsintensität verstanden.

Die Analyse des Stellenwertes der Kunst innerhalb der Stücke macht es auch notwendig die Zielbögen der Figuren zu untersuchen. Dabei ist immer mitzudenken, dass das Erreichen von Zielen eine sehr bewegliche Sache ist und sich auch an den Reaktionen des Umfelds gegebenenfalls korrigiert.

„Das zu einem bestimmten Zeitpunkt in Auge gefasste Ziel ist nur der gerade gespannte Pfeil aus einem Köcher latenter Interessen. Noch

¹⁰⁹ Asmuth 2009, S. 65.

¹¹⁰ Asmuth 2009, S. 64.

¹¹¹ Asmuth 2009, S. 64.

verwickelter gerät die Konstellation der Ziele dadurch, dass sich den Hauptabsichten Zwischenziele und Methoden, nicht zuletzt auch solche der Zielverheimlichung, zuordnen lassen. Genau genommen, verkörpert beinahe jede Äußerung ein neues Teilziel.¹¹²

Eben diese Analyse der Gesprächsthemen und Redeziele ermöglicht es jedoch, Rückschlüsse auf die Beweggründe und Interessen der einzelnen Figuren und somit dem Thema, auf das der Autor, die Autorin die Aufmerksamkeit lenken möchte, zu ziehen. Wo setzen die Figuren, beziehungsweise der Autor, die Autorin, dessen Werkzeug die Figuren sind Schwerpunkte? Wie beharrlich verfolgen die Figuren ihre Ziele? Diese sogenannten Zielbögen der Figuren lassen sich laut Asmuth am besten durch die Ermittlung der stattfindenden Themenwechsel festmachen.

„Thematisieren lässt sich im übrigen alles, was der Mensch tut und erleidet, was er wahrnimmt und sich vorstellt, was er fühlt und denkt, was er weiß und kann, was er will und soll.“¹¹³

Daraus ergeben sich für die praktische Analyse der Funktion und Position des Kunstwerks innerhalb des Stückes bezüglich der Zielbögen der Figuren folgende Fragen:

- Wie oft, das heißt in welchen Auftritten, ist Kunst beziehungsweise das Kunstwerk Thema des Gespräches?
- Welche Figur initiiert das Gespräch über Kunst bzw. das Kunstwerk?

Zusätzlich ermöglicht eine Analyse der Themen, Ziele und Themenwechsel Rückschlüsse auf die kompositorischen Prinzipien eines Stückes.

Oder wie Asmuth schreibt:

„Themenwechsel sind die wichtigsten Anhaltspunkte für die Binnengliederung der Auftritte und die möglicherweise dahinter verborgenen kompositorischen Prinzipien (z.B.: Steigerung, Rahmenform, Symmetrie)“¹¹⁴

Durch die Analyse von Zusammenspiel und Hierarchie der einzelnen Ziele der jeweiligen Figuren werden weitere Erkenntnisse über die Position und Funktion des Kunstwerks und

¹¹² Asmuth 2009, S. 62,63.

¹¹³ Asmuth 2009, S. 63.

¹¹⁴ Asmuth 2009, S. 63.

somit darüber, welchen Stellenwert Kunst in den beiden zu untersuchenden Stücken einnimmt, erwartet. Das Kapitel Kunstwerk im praktischen Teil der Arbeit beinhaltet somit quantitative, statistische Erhebungen, als auch qualitative, beschreibende Vorgehensweisen. An dieser Stelle noch einmal die Zusammenfassung der für das Kapitel Kunstwerk relevanten Fragen:

- Wie wird das Kunstwerk eingeführt/ vorgestellt?
- Ist das Kunstwerk in der Szene vorhanden?
- Ist das Kunstwerk/ Kunst Objekt des Gesprächs?
- Welche Figur initiiert das Gespräch bzw. lenkt es auf das Kunstwerk/ Kunst?
- Welche Besonderheiten fallen beim Umgang der Figuren mit dem Kunstwerk ins Auge?
- Welche Besonderheiten fallen beim Umgang der Figuren mit Kunst im Allgemeinen ins Auge?
- Analyse der Zeigewörter
- Analyse der Zielbögen

3 Angewandte Analyse „Kunst“

3.1 Yasmina Reza

Yasmina Reza wurde 1959 in Paris geboren. Über ihr Elternhaus spricht sie folgendes: „meine Eltern waren Ausländer, meine Mutter Ungarin und mein Vater russisch-iranisch, meine Brüder und Schwestern und ich gehörten zu der ersten Generation, die französisch sprach, die in Frankreich geboren wurde.“¹¹⁵ Sie studierte Schauspiel, Soziologie und Theaterwissenschaft in Paris und sagt in einem der Interviews, welches Ulrike Schrimpf mit Yasmina Reza im Zeitraum von 2002 bis 2004, im Rahmen ihrer Forschungen zu ihrer Magisterarbeit „‘Ecrire hors saison‘: Die Perspektive des Alters im Werk einer jungen Autorin. Zur Literatur Yasmina Rezas“¹¹⁶ führte, über sich:

„Reza: Ich betrachte mich überhaupt nicht mehr als Schauspielerin. Seit vielen Jahren schon sehe ich mich überhaupt nicht mehr als Schauspielerin, ich spiele nahezu nie. Die Schauspielerin Yasmina Reza gehört wirklich der Vergangenheit an.“¹¹⁷

Über ihre Herangehensweise beim Schreiben tätigt Yasmina Reza ganz konkrete Aussagen, die hier wiedergegeben sind und ein erstes Verständnis ihrer Arbeitsweise ermöglichen:

„Reza: [...] Wenn ich schreibe, dann herrscht in meinem Kopf Chaos. Da ist nichts klar. Aber das ergibt zum Schluss ganz klare Dinge.

Schrimpf: Das erinnert mich an den Satz aus >>KUNST<<, als Yvan sagt: >>In Wirklichkeit kann ich keinen rationalen Diskurs mehr ertragen, nichts, was die Welt ausgemacht hat, nichts, was je schön und groß in dieser Welt gewesen ist, ist rationalen Diskursen entsprungen.<<

Reza: Ja, genau. Alles, was im Voraus definiert ist, im Voraus gedacht, im Voraus entworfen, alles, was konstruiert ist, bevor man überhaupt anfängt zu schreiben, funktioniert in meinen Augen nicht. Das ist alles zu künstlich für mich. Ich habe so noch nie arbeiten können. Niemals, das ist

¹¹⁵ Reza 2004 [A], S. 29. Interview: November 2002.

¹¹⁶ In: Reza 2004 [A].

¹¹⁷ Reza 2004 [A], S. 63. Interview: April 2004.

unmöglich, das existiert schlicht nicht für mich, es ist mir nie in den Kopf gekommen, einen Plan oder eine Struktur zu machen.“¹¹⁸

Dennoch lässt sich, wie sich im Kapitel 3.2.2.3 Gliederung und Aufbau der praktischen Analyse des Stückes „Kunst“ zeigen wird, eine klare Struktur des Stückes herausarbeiten, die für die weitere Analyse auch notwendig und unabdingbar ist. In eben diesen Interviews findet sich auch eine Stelle, die Hinweise auf Yasmina Rezas Haltung zur Kunst und ihr eigenes Kunstverständnis geben.

„Reza: Ich denke nicht, dass der Schriftsteller den Menschen verändern kann. Ich denke auch nicht, dass der Schriftsteller die Menschen korrigieren sollte, indem er sie unterhält, denn die Menschen korrigiert man nicht. Die Formel >>L’art pour l’art<< ist derart abgegriffen, dass ich sie nicht mehr verwenden kann. >>L’art pour l’art<< stört mich als Formel. Um aber trotzdem auf Ihre Frage zu antworten, würde ich sagen, dass ich mich trotzdem dem >>L’art pour l’art<< noch am nächsten fühle. Ich denke, dass das Kunstwerk überhaupt keine Macht über das Allgemeine hat, dass es aber Macht über einen einzelnen Menschen haben kann. Das Kunstwerk ist nur für den Einzelnen da. Kunst ist also nicht in dem Sinne wirkungslos, dass sie überhaupt nichts bewirken könnte. Das denke ich übrigens nicht als Schriftstellerin, sondern als Leserin, als Zuschauerin und als Musikliebhaberin. Die Werke, die mich aufgewühlt haben, waren einschneidende Ereignisse in meinem Leben. Ich denke also, dass Kunst eine Funktion hat. Und als Kunstschaffende, als Schriftstellerin, denke ich nie, also wirklich nie weder an die Gesellschaft noch an den Menschen im Allgemeinen und noch nicht einmal an den Menschen im Besonderen. Ich schreibe für mich.“¹¹⁹

Trotz der Behauptung, dass sie eigentlich nur für sich selber schreibt, gelingt es ihr offensichtlich die von Geiger angesprochene Balance zwischen künstlerischer Qualität und Zeitvertreib zu halten. Was Geiger hier über das Theater im Allgemeinen schreibt kann ohne Sinnverlust ebenso auf ein Stück einer Autorin, eines Autors im Einzelnen umgelegt werden.

„Wohl aber wird ein erfolgreiches, ein größeres Publikum ansprechendes Theater die schwierige Balance halten müssen zwischen künstlerischer Qualität (Innovation) und dem allgemeinen Wunsch nach Zeitvertreib.“¹²⁰

Und nachdem Reza ein sehr großes Publikum anspricht, gelingt es ihr offensichtlich gerade diese, von Geiger angesprochene, Balance zu halten.

¹¹⁸ Reza 2004 [A], S. 67. Interview: April 2004.

¹¹⁹ Reza 2004 [A], S. 71, 72. Interview: April 2004.

¹²⁰ Geiger, S. 13,14.

Aber großes Publikum muss nichtzwangsläufig bedeuten, dass von einem breitgefächerten Publikum die Rede ist. Theaterpublikum ist immer auch ein Spezialpublikum. Denn Theater erleben und rezipieren muss, wie jede andere Kulturleistung (z.B.: lesen, schreiben), gelernt werden. Ein Umstand, der in dem vermehrten Angebot von Kunstvermittlung durch ausgebildete KunstpädagogInnen seinen Niederschlag findet. Die große Rezeption des Stückes „Kunst“ in verschiedensten Ländern und Kulturkreisen führt Ulrike Schrimpf auf den „universellen“ Charakter des Stückes zurück.

„Ulrike Schrimpf: [...] Das hat mich überrascht, denn Humor ist ja bekanntlich auch kulturabhängig, und ich hatte befürchtet, dass >>KUNST<< mit dieser Debatte um ein weißes Bild zu >europäisch< für die [ihre SchülerInnen] sein könnte, aber das war überhaupt nicht der Fall.

Reza: Ja, genau, das ist erstaunlich. Das überrascht mich auch. Ich bin immer erstaunt, wenn ich erfahre, in wie vielen verschiedenen Ländern verschiedener Kulturen mein Stück gespielt wird. Und ich frage mich immer: >>Aber was ist daran von Interesse für sie?<<

Schrimpf: Ich glaube, es sind vor allem die zwischenmenschlichen Beziehungen, die Sie in Ihren Stücken darstellen.

Reza: Die zwischenmenschlichen Beziehungen...;ja, das muss es sein. Im Grunde ist das Stück wegen der menschlichen Beziehungen für alle verständlich. Denn die Handlung könnte auch eine andere sein. Sie ist nur Vorwand.“¹²¹

Ulrike Schrimpf stellt fest, dass die Autorin Reza von den Kritikern „immer wieder unterschätzt und fälschlicherweise dem reinen Boulevardtheater zugeordnet wird“¹²².

Ein Grund könnte sein, dass Reza nicht von dem Anspruch getrieben ist, die Welt durch ihre Theaterstücke zu verbessern, „der soziale Mensch“ interessiert sie nach eigenen Aussagen nicht. Dazu Yasmina Reza:

„Reza: Ich habe an der Sorbonne gesagt, dass mir der Mensch als Bürger total egal ist. Das mich der soziale Mensch nicht interessiert. Was nur mehr oder weniger wahr ist, weil man nicht über zeitgenössische Figuren schreiben kann, ohne sie sozial zu bestimmen. Aber dieser Mensch interessiert mich nicht. Mich interessiert der Mensch im Angesicht des Todes, auf der Suche nach dem Sinn des Lebens, der

¹²¹ Reza 2004 [A], S. 31. Interview: November 2002.

¹²² Reza 2004 [A], S. 11. Interview: November 2002.

Mensch an sich, ob Mann oder Frau. Metaphysische und vor allem existentielle Fragestellungen interessieren mich.“¹²³

Und weiter im selben Interview von 2002:

Reza: [...] Ich schrieb einfach so. Aber es scheint mir, dass mein Schreiben nicht dem Sinn den Vorrang gibt, nicht von der Absicht getrieben ist, Ideen auszudrücken, sondern es ist ein Schreiben, dass sich auf die Suche begibt. Auf die Suche wonach? Auf die Suche nach existentiellen Fragen. Also da sehe ich keinen Widerspruch. Denn existentielle Fragen können nicht affirmativ sein. Sie sind nur Befragungen, Hypothesen, Eindrücke [...]“¹²⁴

Auf Grund Rezas Interesse an existenziellen Fragen ist es ein Charakteristikum ihrer Werke, dass sich der Konflikt nicht an sozialen Differenzen entzündet, sondern an äußeren Umständen. Dies zeigt sich zum Beispiel bei dem Stück „Kunst“ durch den Ankauf des Bildes. Ein äußerer Umstand, der später jedoch sehr wohl über die sozial unterschiedliche Stellung und den unterschiedlichen Bildungsgrad der Figuren ausgetragen wird.¹²⁵

Ein anderer interessanter Aspekt bei dem Versuch, einen Eindruck der Autorin zu gewinnen, ist die Tatsache, dass Reza, wie sie selbst behauptet, aus der Perspektive des Mannes schreibt.

„*Reza:* [...] >>Warum? Warum fühle ich mich ohne Unterlass beinahe dazu ... verpflichtet, aus der Perspektive des Mannes zu schreiben?<< Ich habe keine wirkliche Antwort darauf, das ist sehr, sehr schwierig, weil ich einfach glaube ..., gut, abgesehen von den anderen Antworten, die ich vielleicht schon gegeben habe, bezüglich des Wortschatzes usw.

Reza: Ja. Der Hauptgrund ..., ich glaube, dass ich nicht als Frau schreibe. Ich schreibe als Mann. Ich glaube, dass es ein Geschlecht des Schriftstellers gibt, das nicht notwendig mit seinem biologischen Geschlecht übereinstimmt. Das nicht mit dem Geschlecht übereinstimmt, das man im Leben entwickelt. [...] Die großen Mythen sind männlich. Als ich ein Teenager war [...], waren die großen Helden der Einsamkeit für mich Männer. [...] Und das Erbe dieser Männer, die für mich gleichzeitig Mythen, ideale Menschen waren, dieses Erbe hat sich auf die Figuren in meiner Literatur ausgewirkt.“¹²⁶

¹²³ Reza 2004 [A], S. 15. Interview: November 2002.

¹²⁴ Reza 2004 [A], S. 19, 20. Interview: November 2002.

¹²⁵ s.a. „Gott des Gemetzels“

¹²⁶ Reza 2004 [A], S. 15,16. Interview: November 2002.

Wichtigstes Leitmotiv in der Arbeit Yasmina Rezas ist der Humor, wie sie selbst formuliert, denn: „Mit glücklichen Menschen kann man nicht lachen.“¹²⁷ Infolge des Gesprächs mit Ulrike Schrimpf über den Stellenwert des Humors in ihrer Arbeit prägt Yasmin Reza den Begriff „Das Lachen der Niederlage“¹²⁸, welcher am ehesten als „fröhlicher Pessimismus“¹²⁹ zu verstehen ist. Auch ihre Figuren stellen immer wieder Gedanken über das Verhältnis zwischen Freude und Trauer an, wie zum Beispiel die Figur Aurelia aus „Ein Spanisches Stück“¹³⁰:

„Ich spiele gerne etwas Lustiges, lustig ist nicht weniger wert als traurig. Trotzdem, Trauriges hallt stärker nach, und länger“¹³¹

Bezeichnend ist, dass Yasmina Reza, wie vorhin festgestellt, eher Situationen analysiert, als Geschichten erzählen will. Atmosphären nachspürt und in ihrem Schreiben die Heftigkeit und Tiefe von Gefühlen auslotet. Sie zählt sich selbst zu den postmodernen Autorinnen.

„Reza: Ich denke, dass ..., aber das ist wirklich eine sehr persönliche Haltung, die man geradezu >>postmodern<< nennen könnte. Aber da ich diese Konzepte überhaupt nicht verstehe, benutze ich sie sicherlich sehr ungeschickt. Ich habe überhaupt nicht das Gefühl zu den klassischen Erzählern zu gehören. Das heißt, ich schreibe nicht, um Geschichten zu erzählen. Das habe ich nie gemacht, noch nicht einmal in meinen Stücken erzähle ich Geschichten. Ich erzähle Situationen, Atmosphären ..., was erzähle ich? Ich erzähle von der Gewalt der Gefühle, von der Niederlage des Augenblicks, also, ich weiß nicht genau, wie ich das erklären soll, aber sicherlich erzähle ich keine Ereignisse, keine Geschichte, keinen Ablauf in der Zeit, nie habe ich so etwas gemacht. Also gilt für meine Literatur nicht das klassische Argument des Schreibens, das man nämlich etwas erzählen will. Mein Schreiben ist eher ein Blick ..., ein Versuch jedenfalls, eine gewisse Art von Blick auf das Schicksal der Menschheit und die Komplexität des Lebens zu werfen. Und dieser Blick ist wesentlich ein Blick des Mitgefühls.“¹³²

Der nüchterne Blick auf Situationen, und das Manövrieren der Figuren in ihnen, ist auch das wesentliche Element, welches die Autorin Reza mit dem Autor LaBute und dem Umgang mit dem ihm eigenen Figurenpersonal verbindet. Trotz allem nüchternen

¹²⁷ ebda.: S. 32.

¹²⁸ Reza 2004 [A], S. 41. Interview: Januar 2003.

¹²⁹ ebda.: S. 41.

¹³⁰ Reza 2004 [B].

¹³¹ Reza 2004 [B], S. 36.

¹³² Reza, 2004 [A], S.48. Interview: Januar 2003.

Beobachtens, welches stattfindet, bleibt bei Reza immer eine emotionale Verbundenheit zu ihren Figuren bestehen, die Schripf als einen „warmherzige[n] Blick“¹³³ auf das Geschehen beschreibt.

Dazu Reza über die Autorin Yasmina Reza:

„Reza: Ja. Ich denke nicht, dass meine Geschichten kalt oder zynisch sind. Selbst wenn die Figuren fürchterlich sein können ... Ich liebe sie.“¹³⁴

3.2 *Das Stück „Kunst“ („ART“)*

3.2.1 Einflüsse

„Kunst“ wurde am 28. Oktober 1994 in der Comédie des Champs-Élysées in Paris uraufgeführt. Abweichend dazu gibt Palm, in SPECTACULUM 62, den 03. November 1994 als Datum der Uraufführung an.¹³⁵ Deutschlandpremiere hatte das Stück „Kunst“ ziemlich genau ein Jahr nach der französischsprachigen Uraufführung, nämlich am 29. Oktober 1995 in der Schaubühne am Lehniner Platz in Berlin, unter der Regie von Felix Prader.

Nachdem über den Zeitraum der Entstehung des Stückes „Kunst“ keine Aussagen seitens Reza verfügbar sind ist es notwendig eine Kontextualisierung in das Zeitgeschehen in Form von Ereignissplittern zu geben, um eine Verbindung zum Zeitgeist des vermutlichen Entstehungszeitraumes (1991 – 1994) des Stückes herstellen zu können.

Die UNO ließ 1991 angeführt von den USA Krieg gegen den Irak führen, einen ihrer Mitgliedsstaaten, nachdem dieser 1990 gewaltsam Kuwait annektierte.¹³⁶

Die Schifffahrtsstraße von der Nordsee zum Schwarzen Meer wird 1992 fertiggestellt.¹³⁷

Der Bosnienkrieg wütet 1992-1995 in Ex-Jugoslawien.

¹³³ ebda.: S. 48. Interview: Januar 2003.

¹³⁴ Reza 2004 [A], S. 48. Interview: Januar 2003

¹³⁵ Die Optimisten sind tödlich: Yasmina Reza im Gespräch mit Reinhard Palm: S. 271.

¹³⁶ Die Coron Chronik 1999 [A], S. 923.

¹³⁷ Die Coron Chronik 1999 [A], S. 923.

1993 wird Bill Clinton als 42. Präsident der USA vereidigt.¹³⁸ In Frankreich folgt nach der Niederlage der Sozialisten bei den französischen Parlamentswahlen der Neogaullist Edouard Balladur Ministerpräsident Pierre Bérégovoy im Amt.¹³⁹ Frankreich will Russland im Oktober 1993 bei der Vernichtung seiner Atomwaffen technisch unterstützen. Zwei Monate später simuliert das französische Atomforschungszentrum Cadarache ungeachtet heftiger Proteste einen GAU¹⁴⁰.¹⁴¹

Im Jahr 1994 trat das Abkommen über die Schaffung eines europäischen Wirtschaftsraums (EWR) in Kraft und das Europäische Währungsinstitut (EWI) wurde gegründet. Es ist auch das Jahr, indem mit der Besetzung mehrerer Gemeinden in Chiapas Mexiko der Aufstand der Zapatisten beginnt. Französischer Staatspräsident ist François Mitterrand und Nelson Mandela¹⁴² wird Präsident Südafrikas. Kurt Cobain, Sänger der Band Nirvana und Idol einer ganzen Generation Jugendlicher begeht Suizid.¹⁴³ Die Anbindung der britischen Inseln durch einen Eisenbahntunnel unterhalb des Ärmelkanals wird fertiggestellt.¹⁴⁴ Eines der größten Massaker der jüngsten Geschichte, mit mehr als einer halben Million Opfer, findet in Burundi zwischen den verfeindeten Uhutus und Tutsis statt. Der UN-Sicherheitsrat billigt eine Militärintervention Frankreichs in Burundi.¹⁴⁵ Am 28.3.1994 stirbt der französische Dramatiker Eugène Ionesco. Einen Tag später verstirbt der französische Zeichentrickfilmer und Regisseur Paul Grimault.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass es in den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts politisch und ökonomisch zu einem Zusammenrücken in Europa kam und gleichzeitig zu einer Verschärfung der Einkommensunterschiede und der sozialen Lage der Bevölkerung.

Dazu aus der Coron Chronik:

„In den westlichen Industrieländern vernichtet der technische Fortschritt – auch in Zeiten der Hochkonjunktur – mehr Arbeitsplätze als er schafft.“¹⁴⁶

¹³⁸ Die Coron Chronik 1999 [A], S. 940.

¹³⁹ Die Coron Chronik 1999 [A], S. 942.

¹⁴⁰ größter anzunehmender Unfall

¹⁴¹ Die Coron Chronik 1999 [A], S. 944.

¹⁴² Die Coron Chronik 1999 [B], S.60, 71, 96, 114, 142.

¹⁴³ Die Coron Chronik 1999 [A], S. 948.

¹⁴⁴ Die Coron Chronik 1999 [A], S. 923.

¹⁴⁵ Die Coron Chronik 1999 [A], S. 948.

¹⁴⁶ Die Coron Chronik 1999 [A], S. 923.

Die allgemeine wachsende Unzufriedenheit mit der sozialen Lage der Bevölkerung fand unter anderem ihren Ausdruck in den Protesten in den Banlieues, den Vororten von Paris, im Oktober und November 2005.¹⁴⁷

Die Texte zu dem Stück „Kunst“ sind immer in einem Zug entstanden, obwohl Reza nach eigenen Aussagen sonst nie so arbeitet.¹⁴⁸ Als ausschlaggebender Impuls dieses Stück zu verfassen, kann folgendes Erlebnis der Autorin Yasmina Reza, welches sie in einem Interview mit Reinhard Palm erzählt, verortet werden:

„Die Geschichte ist mir passiert mit einem Freund, der ein weißes Bild gekauft hat. Er ist Dermatologe, und ich habe dieses verrückte Bild bei ihm gesehen und ihn gefragt: „Wie viel hast du dafür bezahlt?“ Und er hat geantwortet: „Zweihunderttausend Francs.“ Und ich brüllte vor Lachen. Er allerdings auch. Das Wunderbare daran war, dass er sein Bild liebte und dass er lachte, weil ich lachte. Es war ihm klar, dass ich lachen würde, er kennt mich, und so habe ich ihm das Stück gewidmet. Wir sind Freunde geblieben, weil wir lachten. Als er das Stück las, lachte er auch. Es hindert ihn nicht daran, sein Bild weiterhin zu lieben.“¹⁴⁹

Ihre Arbeitsweise betreffend tätigt Reza, in einem der Interviews mit Ulrike Schrimpf, folgende Aussage:

„Reza: [...] Ich zitiere, was ich liebe. Und was mich inspiriert. Also das ist ein bisschen geschummelt, weil man denkt, dass die Figur die Musik liebt. Aber eigentlich liebe ich die Musik. Das ist nicht ganz sauber.“¹⁵⁰

Aus diesen zitierten Abschnitten geht hervor, dass Reza sehr autobiographisch schreibt und immer wieder Begebenheiten ihres Lebens und persönliche Vorlieben zitiert. Dabei übernimmt sie auch unverändert größere Teile dieser realen Begebenheiten, was sich daran zeigt, dass die Figur Serge ebenfalls Dermatologe ist, wie der Freund, dessen realer Kunstankauf Anlass für Reza war das Stück „Kunst“ zu verfassen. Selbst das „weiße Bild“ wurde eins zu eins übernommen und in die fiktive Handlung des Theaterstückes übertragen. Trotz dieser engen Bindung zu privat Erlebtem ist Yasmina Reza in der Lage die Stücke zu abstrahieren und sie so weit von sich zu entfernen, dass die Stücke in Folge

¹⁴⁷ <http://www.spiegel.de/netzwelt/web/randale-blogs-das-geht-jetzt-weiter-nonstop-a-383602.html/> Stand: 30.10.2013

¹⁴⁸ Reza 2004 [A], S. 44. Interview: Januar 2003. Vgl. Kapitel Yasmina Reza.

¹⁴⁹ Die Optimisten sind tödlich: Yasmina Reza im Gespräch mit Reinhard Palm: S. 274.

¹⁵⁰ Reza 2004 [A], S. 20. Interview: November 2002.

ein beachtliches Kollektiv ansprechen, das sich in ihnen erkennen kann. Dies lässt sich unter anderem an dem großen Erfolg ablesen, den Yasmina Reza mit ihren Theaterstücken¹⁵¹ hat. Selbst wenn man die Verselbständigung der Faktoren Erfolg und Mode mitbedenkt ist dies eine beachtliche Leistung. Dazu Patrice Pavis in seinem Buch „Das französische Theater der Gegenwart: Textanalysen von Koltès bis Reza“:

„Das Stück „Art“ von Yasmina Reza war in den letzten Jahren in der ganzen Welt einer der größten Publikums- und Kassenerfolge. Dieser Erfolg lässt sich sicherlich durch den raffinierten Umgang mit der Thematik und die sich hier geradezu anbietende Satire auf die zeitgenössische Kunst erklären“¹⁵²

Als weiteren Einfluss in ihrer Arbeit verortet Yasmina Reza selbst die „Trilogie des Wiedersehens“¹⁵³, jedoch bleibt diese Feststellung ohne Erläuterung und weiterführende Erklärung.

„*Schrimpf*: Sie haben mal gesagt, die Trilogie des Wiedersehens habe Ihr Stück >>KUNST<< beeinflusst ...

Reza: Die Trilogie des Wiedersehens ist ein Stück, das mich inspiriert hat. Sicherlich. Aber nicht nur beim Schreiben von >>KUNST<<, sondern im Allgemeinen.

Schrimpf: In welcher Form?

Reza: Ich merke den Einfluss, aber ich kann ihn nicht definieren.“¹⁵⁴

3.2.2 Analyse

Yasmina Reza hat den Theatertext „Kunst“ einer spezifischen Kategorie zugeordnet, die sich aus dem Untertitel ablesen lässt: „>>Kunst<<: *Komödie für drei Schauspieler*“.¹⁵⁵ Das Lachen nimmt eine besondere Position im Theatertext ein, da die Unfähigkeit zu Lachen von den Figuren als Beweis für das Vorhandensein eines Problems gewertet wird.

¹⁵¹ Kunst, Drei Mal Leben, Ein spanisches Stück

¹⁵² Pavis 2008, S. 183.

¹⁵³ Botho Strauß, 1977.

¹⁵⁴ Reza 2004 [A], S. 24. Interview: November 2002.

¹⁵⁵ Reza 1996, S.168.

„MARC [...] Denn siehst du, was mich im Grunde wirklich verletzt, ist, daß man nicht mehr mit ihm lachen kann.“

[...]

YVAN Hast du es versucht?

MARC Natürlich. Ich habe gelacht. Von ganzem Herzen. Was sollte ich auch tun? Er hat die Zähne nicht auseinander gebracht. Na ja, zwanzig Riesen, ist auch etwas teuer, um noch lachen zu können.“¹⁵⁶

An der Aussage Marcs „Was sollte ich auch tun?“ zeigt sich seine Unfähigkeit anders mit der Situation umzugehen, da sie ihn überfordert. Der deutsche Philosoph Odo Marquard¹⁵⁷ schreibt zu diesem Thema:

„Wir lachen, weil wir mit etwas nicht fertig werden. [...] Das Lachen ist eine Möglichkeit der Distanz zu Situationen in denen der Mensch keine Antwort mehr findet.“¹⁵⁸

So ist das Lachen im Theatertext „Kunst“ als ein Lachen der Notlage, oder eben auch wie Yasmin Reza selbst sagt als Lachen der Niederlage¹⁵⁹ zu lesen.

3.2.2.1 Handlungsort

Im Theatertext zu Beginn des Stückes „Kunst“ findet sich nach der Figurenauflistung folgender Text, der auch im Original nicht kursiv gestellt ist:

„Das Wohnzimmer einer Wohnung. Ein einziges Bühnenbild. So schlicht und neutral wie möglich. Die einzelnen Szenen spielen nacheinander bei Serge, Yvan und Marc. Der Dekor bleibt unverändert, außer dem ausgestellten Bild.“¹⁶⁰

Auf Seite 183 findet sich jedoch folgender Text, der darauf schließen lässt, dass sich eben jenes „Wohnzimmer einer Wohnung“ in einer Wohnung in Paris befindet:

„SERGE Am Montag bin ich im Museum Beaubourg gewesen. Weißt du, wie viele Antrios‘ im Beaubourg hängen? ... Vier! Vier Antrios‘! ... Im Beaubourg!

¹⁵⁶ Reza 1996, S. 174.

¹⁵⁷ *1928

¹⁵⁸ Monopol 2013, S. 68.

¹⁵⁹ s. Kapitel 3.1

¹⁶⁰ Reza 1996, S. 169.

MARC Toll.

SERGE Und meiner ist mindestens genauso schön! [...]“¹⁶¹

Beaubourg ist eine umgangssprachliche Bezeichnung für das Centre national d'art et de culture Georges Pompidou in Paris, in dem auch das Musée National d'Art Moderne (M.N.A.M) untergebracht ist. Beaubourg deswegen, weil die Straße, 19 Rue Beaubourg, direkt beim Centre Pompidou beginnt. Zur Zeit der Uraufführung des Stückes „Kunst“ im Oktober 1994 zeigte das Centre Pompidou eine Ausstellung über den französischen Dichter, Dramatiker und Zeichner Antonin Artaud¹⁶² mit Schwerpunkt auf seinen Zeichnungen und graphischen Arbeiten. Sowie eine Ausstellung über den russischen Dichter und Schriftsteller Boris Pasternak¹⁶³, den italienisch- amerikanischen Künstler Francesco Clemente¹⁶⁴, den französischen Schriftsteller Louis-René des Forêts¹⁶⁵ und die Geschichte der Musik- und Filmfirma „Pathé Frères“¹⁶⁶.

Ein weiterer Hinweis auf eine Verortung des Stückes in Paris, oder zu mindestens in einer Großstadt ist, folgende Textstelle:

„SERGE [...] Hör zu, ich mach dir einen Vorschlag, wenn Yvan nicht in genau drei Minuten da ist, ziehen wir Leine. Ich habe ein ausgezeichnetes Lyoneser Restaurant entdeckt.“¹⁶⁷

Auch die Tatsache, dass Marc und Serge in eben oben erwähnter Szene auf Yvan warten um ins Kino zu gehen, lässt auf eine urbane Platzierung des Stückes „Kunst“ schließen.

Pavis kommt in seiner Analyse des Stückes zu einer anders gearteten Auffassung den Handlungsort betreffend. Er bewertet den Handlungsort als „imaginären Ort“¹⁶⁸ und künstlich geschaffenen „Vorführraum“¹⁶⁹.

Und genauer:

„Ein geschlossener Raum, aus dem man nicht entkommen kann, wo die Protagonisten für einen Kernversuch und eine Kettenreaktion abgesondert worden sind und wo die Momente des vorübergehenden Stillstands und der monologischen Einschübe nur für Augenblicke und unter Ausschluss

¹⁶¹ Reza 1996, S. 183.

¹⁶² *1896 - †1948

¹⁶³ *1890 - †1960

¹⁶⁴ *1952

¹⁶⁵ *1918 - †2001

¹⁶⁶ <http://www.centrepompidou.fr/cpv/agenda/expositions?agenda.dateCal=01-10-1994/> Stand: 30.10.2013.

¹⁶⁷ Reza 1996, S. 183.

¹⁶⁸ Pavis 2008, S. 188.

¹⁶⁹ Pavis 2008, S. 188.

der Öffentlichkeit Einblick in die Überlegungen der Protagonisten gewähren.¹⁷⁰

Diese Beschreibung des Handlungortes erinnert an Jean Paul Sartres „Hinter geschlossenen Türen“ und verkennt den Umstand, dass es sich nicht, wenn auch um ein einziges Bühnenbild, um einen einzigen Raum handelt, sondern um drei zugegebenermaßen bis auf das jeweilige Bild nahezu identische Wohnzimmer. Zusätzlich wird nicht anerkannt, dass die Figuren diesen Raum sehr wohl verlassen und wieder betreten können. Die Figuren sind der gegebenen Situation nach frei zu kommen und zu gehen. Dies zeigt sich unter anderem durch die Figur Yvan, die zum Beispiel in Szene 7 Serges Wohnzimmer verlässt und dieses zu einem späteren Zeitpunkt wieder betritt.

Dazu der Nebentext aus Szene 7:

„Bei diesen Worten faßt Yvan seinen Entschluß: er geht überstürzt hinaus, [...]“¹⁷¹

Und:

„Es klingelt. Serge geht aufmachen. Sogleich kommt Yvan herein, und, wie schon zuvor, fängt er an zu reden, kaum daß er angekommen ist.“¹⁷²

3.2.2.2 Handlung

Serge, ein erfolgreicher Dermatologe und Kunstliebhaber hat sich ein neues Kunstwerk um die beachtliche Summe von zweihunderttausend Francs¹⁷³ gekauft. Es ist ein weißes Bild mit weißen Querstreifen. Dieser Ankauf stellt die langjährige Männerfreundschaft zwischen Serge, Marc und Yvan auf die Probe.

„SERGE Dann sind wir also jetzt am Ende einer fünfzehnjährigen Beziehung.

MARC Ja ...

YVAN Erbärmlich ...¹⁷⁴

¹⁷⁰ Pavis 2008, S. 189.

¹⁷¹ Reza 1996, S. 190.

¹⁷² Reza 1996, S. 191.

¹⁷³ entsprachen 2007 ungefähr 30.000 Euro.

¹⁷⁴ Reza 1996, S. 199.

Marc kennt weder den Künstler, Antrios¹⁷⁵, noch den Galeristen, Handtington, und ist entsetzt, dass Serge für solch ein Werk so viel Geld ausgibt. „Hast du für diese Scheiße wirklich zweihunderttausend Francs bezahlt?!“¹⁷⁶ Marc beunruhigt der Ankauf des Bildes und er beschließt mit Yvan darüber zu sprechen. Yvan findet nichts Irritierendes daran: „YVAN Wenn es ihm Spaß macht ... Er verdient ja genug ...“¹⁷⁷ Marcs Problem ist, dass man seit dieser Investition „[...] nicht mehr mit ihm lachen kann.“¹⁷⁸ Yvan besucht Serge und auch ihm wird das Bild vorgestellt. „Yvan betrachtet das Bild, und seltsamerweise gelingt es ihm nicht, herzlich zu lachen, wie er es vorgehabt hatte.“¹⁷⁹ Nachdem Serge Yvan den Preis genannt hat bricht Serge in Lachen aus und Yvan schließt sich an. „Beide lachen sehr herzlich.“¹⁸⁰ In der nächsten Szene ist Yvan bei Marc auf Besuch und erzählt, dass er mit Serge über das Bild gelacht hat, und dass es sogar dieser war, der mit dem Lachen begonnen hat. Im folgenden Gespräch äußert Yvan, dass er das Bild als Kunstwerk anerkennt. Als Reaktion darauf wirft Marc ihm vor, dass er nur die Worte von Serge nachplappert.

„YVAN Du [Marc] streitest ab, daß ich dieses Bild in meinem Namen mögen kann?

MARC Natürlich.“¹⁸¹

Und er fragt prüfend, ob sich Yvan freuen würde, wenn er das Bild zu seiner bevorstehenden Hochzeit mit Catherine geschenkt bekommen würde. In einem folgenden Bekenntnis zum Publikum gesteht er, dass er sich nicht darüber freuen würde, behauptet aber gleichzeitig, dass dies mit seiner Veranlagung, sich nicht über Dinge freuen zu können, zusammenhängt und nicht mit dem Bild an sich. In dem folgendem Auftritt spricht Serge alleine und verteidigt sein Bild. Dann ist Marc alleine und sieht ein, dass er einen „konzilianteren Ton“¹⁸² bei dem anfänglichen Gespräch mit Serge hätte finden sollen. Er trifft sich mit Serge um sich für seine Direktheit zu entschuldigen. In diesem Gespräch reibt Serge Marc unter die Nase, dass er keinen Humor hat und das Yvan dasselbe von ihm denkt. Serge empfiehlt Marc daraufhin das Buch „Vom glücklichen Leben/Seneca“, in

¹⁷⁵ fiktiver Künstler

¹⁷⁶ Reza 1996, S. 170.

¹⁷⁷ Reza 1996, S. 173.

¹⁷⁸ Reza 1996, S. 174.

¹⁷⁹ Reza 1996, S. 175.

¹⁸⁰ Reza 1996, S. 176.

¹⁸¹ Reza 1996, S. 179.

¹⁸² Reza 1996, S. 180.

Serges Augen ein Meisterwerk. Sie warten auf Yvan, da sie zu einer Kinovorstellung gehen wollen. In den folgenden dialogischen Monologen von Serge und Yvan wird deutlich, dass sich die Annäherung der beiden nur an der Oberfläche abgespielt hat.

„Serge, allein.

SERGE Er [Marc] geht mir auf die Nerven. Das stimmt. Er geht mir auf die Nerven. [...] Sollte es der Kauf des Antrios sein? ... Der Kauf des Antrios, der diese Befangenheit zwischen uns ausgelöst hat? ... Ein Kauf ..., der nicht seine Zustimmung gefunden hat? ... Aber seine Zustimmung ist mir wurscht! Mir ist deine Zustimmung wurscht, Marc! ...“¹⁸³

Und Marc berichtet von einer früheren Situation. Er sieht das Übel des schwelenden Zerwürfnisses darin verwurzelt, dass Serge bei einer vergangenen Diskussion mit Marc über einen Kunstgegenstand Marcs Meinung nicht ernst genommen hatte und sich herablassend über seinen Standpunkt geäußert hatte:

„Marc, allein.

MARC [...] Von welcher Warte aus bist du in der Lage, dich von den anderen auszuschließen, abzugrenzen? h[!]at mir Serge auf geradezu unerträgliche Weise entgegnet. Was ich von ihm am wenigsten erwartet hätte ... Wer bist du denn, mein kleiner Marc, daß du dich für überlegen hältst? ... An diesem Tag hätte ich ihm meine Faust in die Fresse wuchten sollen. [...]“¹⁸⁴

Yvan kommt schließlich, und erzählt von einem Konflikt zwischen der Familie seiner Braut und seiner Familie. „Yvan kommt redend ins Zimmer. YVAN Also dramatisch, ein unlösbares, dramatisches Problem, die beiden Stiefmütter wollen auf der Einladungskarte[der Hochzeit] stehen.“¹⁸⁵ Nachdem Yvan ausführlich in einem Monolog die Situation, die sein Zuspätkommen verursachte seinen Freunden dargelegt hat, fällt sein Blick auf das Buch „Vom glücklichen Leben/Seneca“, das Serge zuvor Marc empfohlen hat und sofort entbrennt wieder eine Diskussion, diesmal um das Wort Meisterwerk. Schließlich verlagert sich die unterdrückte Aggression von Marc und Serge auf Yvan, die ihm raten die bevorstehende Heirat mit Catherine rückgängig zu machen. Yvan rettet sich aus dieser Situation, indem er den Fokus wieder auf das Kunstwerk richtet.

¹⁸³ Reza 1996, S. 183.

¹⁸⁴ Reza 1996, S. 184.

¹⁸⁵ Reza 1996, S. 184.

„YVAN [...] Sie[Catherine] hat Qualitäten, die ausschlaggebend sind, wenn man einen Kerl wie mich heiratet ... *auf den Antrios zeigend*: Wo willst du[Serge] es hinhängen?“¹⁸⁶.

Serge und Marc geraten wieder aneinander und die Aggression mündet in einer Handgreiflichkeit, deren Opfer unbeabsichtigter Weise Yvan wird.

„*Marc stürzt sich auf Serge. Yvan eilt herbei um dazwischenzugehen. [...] Es folgt etwas wie ein grotesker, sehr kurzer Kampf, der mit einem Schlag endet, der unglücklicherweise Yvan trifft.*“¹⁸⁷

Zum Ende der Szene fordert Serge Marc auf mit Yvans blauem Filzstift auf das Bild zu malen und Marc zeichnet „*eifrig einen kleinen Skifahrer mit Mütze [...] – Serge ist nicht zu erschüttern. – Yvan ist wie versteinert.*“¹⁸⁸ Nach dieser Aktion fordert Serge Marc und Yvan auf, schließlich doch noch essen zu gehen. In der letzten Szene des Stückes putzt Serge das Bild, während Marc ihm den Wasserkocher hält. „*Der Antrios hat sein ursprüngliches Weiß wiedergefunden.*“¹⁸⁹

Von Yvan erfährt das Publikum, dass sie an diesem Abend anschließend essen waren und dass einer von ihnen den Ausdruck „*Versuchsperiode*“¹⁹⁰ gebraucht hat, als sie über ihre Freundschaft gesprochen haben. Serge gesteht dem Publikum, dass er von Anfang an wusste, dass sich der Filzstift abwaschen lässt, es aber geleugnet hatte, als Marc ihn fragte. Und Marc spricht schließlich assoziativ über das Bild und beendet das Stück mit folgenden Worten:

„MARC [...] Mein Freund Serge, der seit langem mein Freund ist, hat ein Bild gekauft. Es ist ein Gemälde von etwa ein Meter sechzig auf ein Meter zwanzig. Es stellt einen Mann dar, der einen Raum durchquert und dann verschwindet.“¹⁹¹

3.2.2.3 Gliederung und Aufbau

Reza verzichtet in ihrem Stück auf eine Nummerierung der einzelnen Szenen. Die einzelnen Abschnitte werden im Nebentext jedoch als Szenen bezeichnet.¹⁹²

¹⁸⁶ Reza 1996, S. 188.

¹⁸⁷ Reza 1996, S. 195.

¹⁸⁸ Reza 1996, S. 203.

¹⁸⁹ Reza 1996, S. 203.

¹⁹⁰ Reza 1996, S. 204.

¹⁹¹ Reza 1996, S. 204.

¹⁹² Reza 1996, S. 169.

Um eine leichtere Übersichtlichkeit bei der Analyse zu gewährleisten, werden die Szenen des Stückes, für diese Arbeit, wie folgt chronologisch nummeriert.

Szene		Auftritt 1	Auftritt 2	Auftritt 3	Auftritt 4
1.	Serges Wohnzimmer	M Heterotopie Auftakt/Prolog	M/S	S Heterotopie	
2.	Serges Wohnzimmer	M/S	S Heterotopie	M Heterotopie	
3.	Yvans Wohnzimmer	Y	Y/M		
4.	Serges Wohnzimmer	S/Y			
5.	Marc's Wohnzimmer	Y/M	Y Heterotopie	S Heterotopie	M Heterotopie
6.	Serges Wohnzimmer	S/M	S Heterotopie	M Heterotopie	
7.	Serges Wohnzimmer	M/S	M/S/Y	S/M	Y/S/M
8.	Serges Wohnzimmer	Y Heterotopie Epilog	S Heterotopie Epilog	M Heterotopie Epilog	

Zwölf Auftritte, die in der Tabelle den Zusatzhinweis „Heterotopie“ ausgewiesen bekamen sind Auftritte, die nicht in der fiktiven Wirklichkeit des Stückes verortet sind, sondern eher der filmischen Technik der Blende entsprechen. Eine Erkenntnis, zu der auch Pavis in seiner Analyse des Stückes „Kunst“ kommt:

„Vielmehr handelt es sich um Unterbrechungen des Handlungsflusses, *time offs*, die von der Zeit der dramatischen Handlung abgekoppelt sind.“¹⁹³

Unter dem Begriff Heterotopie wird in dieser Arbeit in Anlehnung an Michel Foucaults Essay „Andere Räume“, ein Zwischenort verstanden, der „[sein] volles Funktionieren [erreicht], wenn die Menschen mit ihrer herkömmlichen Zeit brechen.“¹⁹⁴ Ein Zwischenort,

¹⁹³ Pavis 2008, S. 187.

¹⁹⁴ Foucault 2002, S. 43.

der einen Illusionsraum schafft, der die Räume auf die er sich bezieht „als noch illusorischer denunziert.“¹⁹⁵ Nachdem alle Auftritte, welche den Zusatz „Heterotopie“ ausgewiesen bekamen gleichzeitig auch Monologe sind, werden sie im Kapitel 3.2.2.5 Dialog-Monolog der praktischen Analyse von „Kunst“ noch einmal eingehender besprochen.

Wenn man der im Theorieteil aufgestellten Prämisse folgt, sind Szene 1 und Szene 2, eigentlich als eine Szene zu lesen, da zwischen ihnen kein Schauplatzwechsel stattfindet. Der Nebentext nach dem dritten Auftritt der ersten Szene, legt jedoch nahe, dass die Autorin den Abschnitt von Seite 169 bis Seite 171 als zwei Szenen verstanden haben möchte. Der Nebentext weist explizit aus: „*Dieselben. Selber Ort. Selbes Bild.*“¹⁹⁶ Diese Spezifizierung wäre nicht notwendig, wenn die Szene einfach weitergeführt werden würde und markiert eine Zäsur. Ebenso wären Szene 6, 7 und 8, der Prämisse folgend, eigentlich als eine Szene zu lesen. Aber auch hier markiert der Nebentext „*Bei Serge.*“¹⁹⁷ Zäsuren, die in der aufgestellten Einteilung berücksichtigt werden.

Bezüglich der Informationsvergabe des Stückes „Kunst“ zeigt sich, dass das Publikum, der Leser, die Leserin, auf Grund der „Heterotopien“ des Stückes, einen leichten Informationsvorsprung gegenüber den Figuren des Stückes besitzt. Ein Informationsvorsprung, der sich hauptsächlich in einem klareren Verständnis der Figuren und der ihnen innewohnenden Motivationen niederschlägt. Der Aufbau und die Gliederung des Stückes „Kunst“ folgen einer klassischen Struktur von Exposition, Konflikt, Steigerung, retardierendes Moment (Yvans Monolog), Steigerung, Eskalation und Auflösung. Auch Pavis kommt zu dem Schluss, dass es sich bei „Kunst“ um einen klassischen, traditionellen, erprobten Aufbau handelt:

„Trotz der Unterbrechungen durch monologische Einschübe wiederholt sich in der Struktur der Intrige das Schema einer klassischen ‚Geschichte‘: Exposition, Entfaltung des Konflikts mit Steigerung, Auflösung.“¹⁹⁸

¹⁹⁵ Foucault 2002, S. 45.

¹⁹⁶ Reza 1996, S. 170.

¹⁹⁷ Reza 1996, S. 180, 184 u. 203.

¹⁹⁸ Pavis 2008, S. 185.

Abschließend bemerkenswert, die Gliederung betreffend, ist der Umstand, dass alle Auftritte, mit Ausnahme der Heterotopien, denen kein konkreter Ort zugeordnet werden kann, in privaten Räumen stattfinden. Dies ist insofern von Bedeutung, da dieser Umstand bei der Analyse der Figurenrede mitzudenken ist. Der private Raum ermöglicht ein anderes Sprechen in Bezug auf die Wahrung der Würde der Figuren und bedingt ein geringeres Maß an Zurückhaltung im Vergleich zur relativen Ausgesetztheit eines öffentlichen Raumes.

3.2.2.4 Dramaturgie

Das Stück „Kunst“ beginnt und endet mit der Figur Marc, die einen dialogischen Monolog hält, der ans Publikum gerichtet ist. Dies sind die beiden Klammern die das Stück einfassen. Die Struktur und den Aufbau des Stückes berücksichtigend sind diese zwei Monologe am ehesten als verwobener, handlungsinterner Prolog, beziehungsweise Auftakt, und als Epilog, beziehungsweise Ausklang zu klassifizieren. Kennzeichen des handlungsinternen Prologs, beziehungsweise der handlungsinternen Exposition ist, dass die sprechende Figur nicht von der Handlung an sich abgehoben ist und auch nicht über das Ende des Stückes Bescheid weiß. Oder wie Asmuth schreibt:

„Hier spricht nicht mehr eine der Handlung enthobene auktoriale Figur, die den Ausgang des Geschehens schon kennt, sondern eine handelnde Person (oder mehrere). Möglicher Gegenstand der Exposition ist nun nicht mehr der gesamte Inhalt, sondern nur die zu Beginn des Stückes geltenden Voraussetzungen der Handlung.“¹⁹⁹

In beiden Monologen ist der Ankauf des Bildes, die langjährige Freundschaft mit Serge und dessen Leidenschaft für Kunst, sowie die Beschreibung des Bildes in Worte gefasst. Dies lässt darauf schließen, dass alle diese drei Aspekte für das Stück „Kunst“ elementar sind und einen besonderen Stellenwert einnehmen. Außerdem auffallend ist, dass sich die von der Figur Marc verwendeten Worte des Anfangsmonologs und des Endmonologs wiederholen und gespiegelt werden. Eine Besonderheit, die auch Pavis in seiner Analyse des Stückes „Kunst“ hervorhebt:

¹⁹⁹ Asmuth 2009, S. 103.

„Die letzte Replik, gesprochen von Marc, nimmt den Eröffnungsmonolog wieder auf, indem hier die gleichen Worte, allerdings in entgegengesetztem Sinn, verwendet werden.“²⁰⁰

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass das Stück genau dort endet, wo es begonnen hat, der Kreis schließt sich. Eine Lesart, die Pavis ebenfalls untermauert:

„Was die Schlußpointe betrifft, so ist sie ernüchternd: Alles wird gelöscht, alles bleibt beim Alten und alles fängt wieder von vorne an. Kunst hat keinen objektiven Wert. Man kann darin sehen, was man will, man kann das eine behaupten – aber auch das Gegenteil.“²⁰¹

3.2.2.5 Dialog - Monolog

Dialog und Monolog haben im Stück Kunst unterschiedliche dramatische Funktionen inne. Dies wird durch die, wie in Kapitel 3.2.2.3 Gliederung und Aufbau bereits erwähnten, „Unterbrechung des Handlungsflusses“²⁰² bei den Monologen besonders deutlich. Die Dialoge haben eine horizontale Ausrichtung, den Handlungsverlauf vorantreibend, während die Monologe eine vertikale Ausrichtung haben, welche die Charakterisierung der Figuren vertieft. Pavis schreibt über die funktionale Unterscheidung des Dialogs und des Monologs im Stück „Kunst“ folgendes:

„Die Dialoge der miteinander streitenden Figuren folgen dem dramatischen, die Monologe dieser Figuren hingegen dem narrativen (oder epischen) Prinzip. Der Übergang von einer Form zur anderen vollzieht sich ziemlich abrupt und unerwartet, wirkt wie eine von den Spielern beschlossene Unterbrechung des Spiels: In einem ihnen geeignet erscheinenden Moment legen sie dem Publikum wie auch sich selbst den Stand der Dinge dar.“²⁰³

Pavis klassifiziert die Monologe der Figuren als episch, eine Einordnung, der in dieser Arbeit nicht gefolgt werden kann, da die Figuren immer noch als Figuren zum Publikum sprechen und nicht als Schauspieler, die aus der Figur herausgetreten sind und sich bewusst sind, dass sie spielen. Die Monologe der Figuren geben Aufschluss über die Sicht der Dinge der jeweiligen Figur, die sich in diesem Moment auch der Existenz des Publikums bewusst ist. Das bedeutet, dass im Stück „Kunst“ die vierte Wand etabliert und niedergerissen wird, je nach Notwendigkeit der Dramaturgie. Wenn die Figuren innerhalb

²⁰⁰ Pavis 2008, S. 185.

²⁰¹ Pavis 2008, S. 186.

²⁰² Pavis 2008, S. 187.

²⁰³ Pavis 2008, S. 186.

ihrer Rolle mit dem Publikum kommunizieren, das bedeutet, wenn die vierte Wand durchbrochen wird, so wird das Publikum im Gegensatz zu dem epischen Bestreben Brechts in das Geschehen einbezogen und auch in einen Bund von Mitwisserschaft hineingezogen. Ein mitwissendes Publikum ist immer auch ein mitspielendes Publikum. Am augenscheinlichsten wird eine derartige Mitkomplizenschaft bei der Form des Kasperltheater, wo aktive Einmischung im Sinne von Ratschlägen ausdrücklich gewünscht ist.²⁰⁴

In abgeschwächter Form findet sich diese Verbrüderung auch in dem Stück „Kunst“, vor allem in den Auftritten, die in der Tabelle der Gliederung des Stückes „Kunst“ in Kapitel 3.2.2.3 Gliederung und Aufbau mit der Zusatzinformation „Heterotopie“, deren Begrifflichkeit bereits in Kapitel 3.2.2.3 Gliederung und Aufbau erläutert wurde, ausgewiesen sind. Diesen Monologen kommt in dem Stück auf Grund ihrer Häufigkeit und der Regelmäßigkeit ihres Vorkommens eine besondere Bedeutung zu. Ein Schluss zu dem auch Pavis, trotz einer anderen Einteilung der Gliederung des Stückes „Kunst“, kommt:

„Überhaupt kommt dem Monolog in diesem Stück eine zentrale Funktion zu: Zwölf der achtzehn Szenen sind Monologe, die in regelmäßigen Abständen den jeweiligen Standpunkt eines jeden Protagonisten darlegen, vor allem gegen Ende der jeweiligen Sequenz.“²⁰⁵

Das Besondere an diesen Stellen ist, dass sich die Autorin offensichtlich selbst als Teil des Publikums sieht und nicht als externer Faktor, der für die Einheit Publikum schreibt. Diese Feststellung untermauert sich zum Beispiel durch die Nebentexte der Auftritte 1 und 2, der Szene 8.

Dazu Szene 8:

„Er[Serge] betrachtet noch einmal sein Bild. Dann dreht er sich um und kommt auf uns zu.“²⁰⁶

„YVAN Wie allein. Er spricht mit leicht gedämpfter Stimme zu uns.“²⁰⁷

²⁰⁴ vgl. Asmuth 2009, S. 58ff.

²⁰⁵ Pavis 2008, S. 185.

²⁰⁶ Reza 1996, S. 204.

²⁰⁷ Reza 1996, S. 203.

3.2.2.6 Figuren

Es sind nur drei Figuren auf der Bühne, nämlich Marc, Serge und Yvan. Es werden noch weitere Figuren erwähnt, wie zum Beispiel Catherine, die zukünftige Frau von Yvan, die Stiefmutter, der Onkel Catherines, der Therapeut Finkelzohn, Marcs Freundin Paula und Serges Exfrau Françoise. Da diese Figuren jedoch weder räumlich noch inhaltlich mit dem Kunstwerk in Verbindung stehen und auch nicht im Nebentext zu Beginn des Stückes ausgewiesen sind, können sie in der weiteren Analyse des Stückes, bezüglich der ursprünglichen Fragestellung der Arbeit, vernachlässigt werden. Serge und Marc stellen sich gegenseitig, bei Abwesenheit des jeweils anderen, in Form eines dialogisierten Monologs, dem Publikum vor, während Yvan sich selbst vorstellt. Er wird jedoch von Marc in seiner vorhergegangenen Rede bereits eingeführt.

„Marc, allein.

MARC [...] Das [der Ankauf des Bildes] muß ich unserem gemeinsamen Freund Yvan erzählen, ich muß mit Yvan darüber reden. [...]“²⁰⁸

Die Figuren wissen in dem Moment, dass sie zum Publikum reden und von den anderen, die sich eventuell auf der Bühne befinden nicht gehört werden. Dies lässt sich aus den Tatsachen ablesen, dass Marc erwähnt, dass Yvan ein „gemeinsamer Freund ist“ und das Yvans erste Worte, die er in dem Stück spricht, während er alleine ist, ich heiße Yvan sind.

„Bei Yvan. [...] Während des Suchens dreht er sich um und stellt sich vor.

YVAN Ich heiße Yvan. [...]“²⁰⁹

Beides sind Informationen, die den Figuren aller Logik nach geläufig sind und nicht auf diese Art und Weise erwähnt werden müssten, wenn es sich nicht um einen dialogisierten Monolog handeln würde. Auch der Nebentext „*stellt sich vor*“ unterstützt diese Lesart, denn für gewöhnlich stellt man sich nur unbekanntem Personen vor, nicht jedoch seinen Freunden.

Pavis kommt in seiner Analyse des Stückes „Kunst“ zu dem Schluss, dass die drei Figuren in ihrer grundsätzlichen Konzeption den Figuren der Commedia dell'arte ähneln:

²⁰⁸ Reza 1996, S. 171.

²⁰⁹ Reza 1996, S. 171.

„Ihr stereotypes und widersprüchliches Verhalten erinnert an die Figuren eines zeitgenössischen Commedia dell'arte-Stückes, ein Zeitstück nach dem Muster der italienischen Komödie, von dem bereits Copeau träumte. Serge wäre darin der gelehrte und lächerliche Dottore, Marc der Capitano, ein streitsüchtiger aber wankelmütiger Prahlhans und Yvan der volkstümliche Arlecchino, der es allen recht machen will und doch ein Einfaltspinsel ist, der Diener zweier Herren, ohne eigene Meinung immer bereit zu[!] mitzumachen, während er jedoch nur Prügel einsteckt.“²¹⁰

Eine Interpretation, der in dieser Arbeit zugestimmt wird, da wie im Kapitel 3.2.2.4 Dramaturgie dargelegt wurde, die Figuren im Verlauf der Handlung keine wesentlichen Veränderungen ihre Haltung betreffend durchlaufen. Die Figuren sind am Ende der Handlung im Grunde dieselben wie zu Beginn. Das Stück könnte immer wieder von neuem beginnen. Dies wird als ein Hinweis auf die Stereotypenhaftigkeit der von Yasmina Reza entworfenen Figuren gesehen und legt somit den Vergleich mit der stereotypen Figurenkonzeption der Commedia dell'arte nahe.

3.2.2.6.1 MARC

Er ist Ingenieur der Aeronautik und wie Serge über ihn, in seinem dialogisierten Monolog in Szene 1, Auftritt 3, sagt: „[...]“, gehört zu diesen neuen Intellektuellen, die sich nicht allein damit begnügen, Feinde der Moderne zu sein, sondern die sich unbegreiflicher Weise auch noch etwas darauf einbilden. Man findet bei den Anhängern der guten alten Zeit seit kurzem eine wirklich verblüffende Arroganz.“²¹¹ In der ersten Auseinandersetzung von Marc und Serge über den Ankauf des Bildes spricht Serge zu und über Marc:

„SERGE Du interessierst dich nicht für die zeitgenössische Malerei, du hast dich nie dafür interessiert. Du hast nicht die geringste Kenntnis auf diesem Gebiet, wie kannst du also behaupten, ein bestimmter Gegenstand, der Gesetzen gehorcht, von denen du nichts weißt, sei eine Scheiße?“²¹²

In Szene 9, bei Marc zu Hause, gibt es einen weiteren Hinweis zu Marcs Kunstverständnis, welcher sich im Nebentext findet: „Bei Marc. An der Wand ein figuratives Bild, das eine durch ein Fenster gesehene Landschaft darstellt.“²¹³

²¹⁰ Pavis 2008, S. 189.

²¹¹ Reza 1996, S. 170.

²¹² Reza 1996, S. 170.

²¹³ Reza 1996, S. 177.

- „SERGE Ja ... Dabei vermag ich durchaus auch ein figuratives Bild zu schätzen. Zum Beispiel deinen Hypo-Flamen. Sehr angenehm.
- MARC Was ist denn an diesem Bild flämisch? Es ist eine Ansicht von Carcassonne²¹⁴.
- SERGE Ja, aber schließlich ..., es hat so etwas Flämisches ..., das Fenster, die Aussicht, das ..., was auch immer, es ist sehr hübsch.“²¹⁵

Die Haltung der Figur Marc gegenüber dem Kunstwerk wird vor allem von der Figur Serge zur Sprache gebracht, wie die zwei folgenden Zitate verdeutlichen:

- „SERGE Man kann sagen, versteh ich nicht, begreif ich nicht, man kann aber nicht sagen, „das ist eine Scheiße“.“²¹⁶
- „SERGE Ich werfe ihm [Marc] ja nicht vor, daß er für diese Malerei keine Antenne hat, dazu fehlt ihm eben die Bildung, er hat das nicht gelernt, weil er es nie lernen wollte oder weil er keine besondere Neigung dazu hatte, wie auch immer, nein was ich ihm vorwerfe, ist der Ton, ist seine Selbstgefälligkeit, sein mangelnder Takt. Ich werfe ihm seine Rücksichtslosigkeit vor. Ich werfe ihm nicht vor, daß er sich nicht für die zeitgenössische Malerei interessiert, das ist mir wurscht, ich mag ihn auch so ...“²¹⁷

Yasmina Reza selbst sagt in einem Interview aus der Interviewreihe, welche Ulrike Schrimpf im Zeitraum von 2002 bis 2004, wie bereits im Kapitel 3.1 Yasmina Reza erwähnt führte, über die Figur Marc:

„Reza: [...] Das sind Männer, die die Diktatur der Modernität kategorisch ablehnen. Für Marc ist das klar, wenn er dem weißen Bild gegenübersteht, da gibt es überhaupt keine Zweideutigkeit. [...] Alle meine Figuren lehnen die Diktatur des Progressismus, der Modernität, des >Gut-Denkens< ab. Sie wollen nicht auf der guten Seite stehen. Das sind keine Figuren, die gut denken. Das sind Figuren, die böse denken.“²¹⁸

„Schrimpf: Könnte man sagen, dass der sarkastische, exzessive und elitäre alte Mann gewissermaßen das Gravitätszentrum Ihrer Werke ist? Ich habe den Eindruck, dass alle anderen Figuren sich um ihn drehen wie die Planeten um die Sonne, dass er die anderen Figuren dominiert, die Themen von denen gesprochen wird, den Handlungsverlauf...“

²¹⁴ Festungsanlage in Südfrankreich, seit 1997 UNESCO Weltkulturerbe und beliebtes Touristenziel.

²¹⁵ Reza 1996, S. 180.

²¹⁶ Reza 1996, S. 176.

²¹⁷ Reza 1996, S. 177.

²¹⁸ Reza 2004 [A], S. 14. Interview: November 2002.

Reza: Das stimmt vielleicht, aber ich würde nicht von dem >>alten<< Mann sprechen, denn Marc beispielsweise ist nicht alt.²¹⁹

Die Ablehnung des Kunstwerks von Seiten der Figur Marc erreicht ihren Höhepunkt in Szene 7, Auftritt 3, wo Marc das Kunstwerk tätlich angreift, indem er mit Yvans Filzstift hineinzeichnet, nachdem ihn Serge dazu durch seine Aufforderung herausgefordert hat.²²⁰ Marc vermischt, ebenso wie sich später zeigen wird Serge, die den beiden gegensätzliche, diametral konzipierte Einstellung zum Kunstwerk, mit der persönlichen, zwischenmenschlichen Ebene:

„MARC [...] Wenn Yvan duldet, daß Serge sich für zwanzig Riesen eine weiße Scheiße hat kaufen können, dann heißt das, daß Serge ihm wurscht ist. Das ist klar.“²²¹

Und:

„MARC Es stimmt, ich kann mir wirklich nicht vorstellen, daß du[Serge] dieses Bild aufrichtig magst.

YVAN Aber warum denn nicht?

MARC Weil ich Serge mag und unfähig bin, den Serge zu mögen, der dieses Bild kauft.“²²²

Am deutlichsten unterstreicht diese Feststellung folgendes Zitat, Szene 7, Auftritt 4:

„SERGE Was ist dir denn nicht wurscht?

MARC Daß du dieses Bild gekauft hast. Daß du zwanzig Riesen für diese Scheiße ausgegeben hast.“²²³

²¹⁹ Reza 2004 [A], S. 16, 17. Interview: November 2002.

²²⁰ Reza 1996, S. 202f.

²²¹ Reza 1996, S. 171.

²²² Reza 1996, S. 194.

²²³ Reza 1996, S. 193.

Das Verhalten und die Aussagen prüfend ergibt sich folgende Einordnung der Figur Marc bezüglich Kunst. Der Figur, die laut Reza und Schrimpf, wie bereits vorhin erwähnt, die dominanteste des Stückes ist:

	Selbstbild		Fremdbild	Herangehensweise	Toleranz
	Einstellung (innerlich)	Haltung (äußerlich)	Eindruck auf die anderen Figuren	(Interaktion) Bezug zur Kunst/ zum Bild	gegenüber anderen Einstellungen
Marc	- / konservativ, traditionell	- / konservativ, nicht interessiert	- / verbittert, humorlos, ignorant	- / aktive Ablehnung Angriff	0

Die Figur Marc lehnt das weiße Bild Serges ab. Marc ist konservativ und vertritt traditionelle Werte gleichzeitig ist er auch derjenige, der den Streit auslöst und immer wieder neu entfacht, den Konflikt somit am Laufen hält. Ungewöhnliche Änderungen seines Lebensumfeldes bringen ihn aus dem Konzept und aus der Fassung. Ebenso der Ankauf des Bildes, dem er auch, da es nicht in seine Kategorien passt den Status eines Kunstwerkes abspricht und sich schließlich so von ihm bedroht fühlt, dass er es tätlich angreift indem er hineinzeichnet. Marc ist von der Richtigkeit seiner Meinung überzeugt und lässt seinen engen Horizont nicht einmal durch die Sichtweisen seiner beiden Freunde Serge und Yvan erweitern. Jede Meinung, die nicht mit seiner Konform geht wird als lächerlich und dumm abgetan. Toleranz gegenüber anderen Wahrheiten und Weltansichten ist nicht vorhanden und alles was nicht in sein Weltbild passt, muss von ihm eliminiert werden, da es ihn und sein Selbstverständnis bedroht.

3.2.2.6.2 SERGE

Marc spricht gleich in seinem ersten Auftritt ganz zu Beginn des Stückes über Serge:

„MARC [...], er ist Dermatologe, und er liebt die Kunst. Am Montag bin ich bei ihm gewesen, um mir das Bild anzuschauen, das

Serge am Samstag gekauft hat, mit dem er aber schon seit Monaten liebäugelte. [...]“²²⁴

Diese Stelle weist darauf hin, dass der Ankauf des Kunstwerks nicht aus einer Laune heraus geschehen ist, also nicht als Spontanaktion zu werten ist, sondern eine wohlüberlegte Aktion von Seiten Serges war. Er hat sich eine gewisse Expertise bei der Kunstbetrachtung angeeignet. Als Beispiel sei folgende Aussage herausgegriffen:

„SERGE Nein, nein. Du müßtest mittags kommen. Die Vibration der Monochromie, die überkommt einen nicht bei künstlichem Licht“²²⁵

Aus dieser Aussage Serges lässt sich auch ablesen, dass die sinnlich – körperliche Wahrnehmung von Kunst, also die Empfindung die Kunst auslösen kann, für Serge wichtig ist.

Auch in Szene 3, im Gespräch zwischen Yvan und Marc, wird deutlich, dass sich Serge schon längere Zeit mit Kunst beschäftigt, daraus lässt sich schließen, dass Serge über Kunst und ihren Diskurs interessiert und auch darüber informiert ist.

„YVAN Du [Marc] scheinst das erst jetzt zu bemerken. Er [Serge] hat sich schon immer auf geradezu lächerliche Weise in den Gemäldegalerien herumgetrieben, er ist immer ein Ausstellungsfex gewesen ...“²²⁶

„MARC [...] um dir [Yvan] zu zeigen, daß er nicht nur ein Ästhet ist, der so viel in ein Bild investieren kann, wie du nicht einmal in einem Jahr verdienst, sondern daß er dein alter, ikonoklastischer Kumpel bleibt, mit dem man seinen Spaß hat.“²²⁷

„YVAN Du [Marc] streitest ab, daß ich dieses Bild in meinem Namen mögen kann?

MARC Natürlich.

YVAN Und warum?

MARC Weil ich dich kenne. Weil du, abgesehen von deinem Grundfehler, nämlich der Nachsicht, ein gesunder Mensch bist.“²²⁸

²²⁴ Reza 1996, S. 169.

²²⁵ Reza 1996, S. 176.

²²⁶ Reza 1996, S. 174.

²²⁷ Reza 1996, S. 178.

²²⁸ Reza 1996, S. 179.

Obiges wie nachfolgende Zitate zeigen, dass weder Yvan noch Marc, Serges Interesse und Auseinandersetzung mit Kunst ernst nehmen und es als eine Spinnerei von Seiten Serges abtun, während Yvan jedoch eindeutig toleranter als Marc gegenüber Serges Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Kunst ist:

„YVAN Wenn es ihm Spaß macht ... Er verdient ja genug ...“²²⁹

Vergleichend dazu Marcs Haltung zum Ankauf des Bildes, Szene 5, Auftritt 4:

„Marc, allein.

MARC [...] Was kann es mir schon ausmachen, daß sich Serge von der zeitgenössischen Kunst zum besten halten lässt? ... Doch, es ist schlimm. Aber ich hätte es ihm anders sagen können. [...]²³⁰

Außerdem zeigt sich, dass nicht nur Marc intolerant ist, sondern auch Serge selbst eine intolerante Haltung gegenüber anderen Meinungen hat und die Grenzen zwischen objektiver und subjektiver Kunstbetrachtung bei ihm verschwimmen. Das bedeutet, dass die Diskussion über das Kunstwerk unweigerlich auf eine persönliche, emotionale Ebene abrutschen muss.

„Serge, allein.

SERGE Für mich ist es nicht weiß. Wenn ich sage, für mich, dann meine ich objektiv. Objektiv gesehen ist es nicht weiß. [...] Man kann sagen, daß es sehr blaß ist. Wäre es weiß würde es mir nicht gefallen. Marc sieht es weiß ... Das ist seine Beschränkung ... Marc sieht es weiß, weil er in der Vorstellung verrannt ist, es sei weiß. Yvan nicht. Yvan sieht, daß es nicht weiß ist. Marc mag denken, was er will, er kann mich am Arsch lecken.“²³¹

Serge sieht den Kauf des Bildes sehr wohl auch als finanziell lohnende Investition, ist sich demnach bewusst, dass der Markt in der Kunstbewertung eine nicht zu vernachlässigende Rolle spielt. Dazu:

„MARC Und warum hat Handington[Der Galerist] es nicht gleich gekauft?

²²⁹ Reza 1996, S. 173.

²³⁰ Reza 1996, S. 180.

²³¹ Reza 1996, S. 179.

SERGE Weil die Kunsthändler daran interessiert sind, an Privatleute zu verkaufen. Der Markt muß in Bewegung bleiben.“

Und:

„MARC Ach, weißt du, es[Marcs Bild] ist nichts wert.

SERGE Das ist doch wurscht! ... Übrigens, Gott allein weiß, wieviel der Antrios eines Tages wert sein wird! ...“²³²

Sowie:

„SERGE Am Montag bin ich im Museum Beaubourg gewesen. Weißt du, wie viele Antrios‘ im Beaubourg hängen? ... Vier! Vier Antrios‘! ... Im Beaubourg!

MARC Toll.

SERGE Und meiner ist mindestens genauso schön! ... [...]“²³³

Die Ausrufezeichen hinter den Sätzen sind ein Hinweis darauf, dass die Autorin wollte, dass diese Sätze entweder mit einer besonderen Aufmerksamkeit gelesen oder bei einer Umsetzung auf der Bühne mit Nachdruck gesprochen werden. Sie sind hervorgehoben. Marc wertet den Ankauf des Kunstwerks als Hinweis auf das Entgleiten Serges aus ihrer Freundschaftsbeziehung:

„MARC [...] und kauft dann, um sich seinen neuen Status zu bestätigen, ein weißes Bild.“²³⁴

Das Serges und Marcs Einstellungen gegenüber dem Kunstwerk diametral konstruiert sind verdeutlicht folgende Sequenz:

„MARC Ist das Heftpflaster?

SERGE Nein es ist eine Art Packpapier ... Vom Künstler hergestellt.

MARC Amüsant, daß du der Künstler sagst.

SERGE Wie soll ich sonst sagen?

MARC Du sagst der Künstler, du könntest auch der Maler sagen ... oder ... wie heißt er noch ... Antrios ...

SERGE Ja ...?

²³² Reza 1996, S. 181.

²³³ Reza 1996, S. 183.

²³⁴ Reza 1996, S. 199.

MARC Du sagst der Künstler wie eine Art von ... na ja, ist auch unwichtig. [...]

[...]

SERGE [...] Was wolltest du sagen? Ich sage der Künstler wie was?

MARC Nichts ich wollte gerade eine Dummheit sagen.

SERGE Nein, nein sag schon!

MARC Du sagst der Künstler wie eine ... wie eine unantastbare Entität. Der Künstler ... Eine Art Gottheit ...

SERGE *er lacht*: Aber für mich ist er eine Gottheit! Du glaubst wohl nicht, daß ich diese Summe für einen gewöhnlichen Sterblichen hingeblättert hätte! ...

MARC Natürlich nicht.²³⁵

Bezüglich des Eindrucks, den die Figur Serge auf andere macht, lässt sich feststellen, dass seine Freunde sein Interesse an Kunst wahrnehmen, jedoch nicht ernstnehmen und Marc sich durch Serges Interesse an zeitgenössischer Kunst sogar bedroht fühlt.

Dazu Szene 3, Auftritt2:

„MARC Siehst du denn nicht, daß Serge sich plötzlich, auf die groteskste Weise, für einen *Sammler* hält?“²³⁶

²³⁵ Reza 1996, S. 182.

²³⁶ Reza 1996, S. 174.

Das Verhalten und die Aussagen prüfend ergibt sich folgende Einordnung der Figur Serge bezüglich Kunst:

	Selbstbild		Fremdbild	Herangehensweise	Toleranz
	Einstellung (innerlich)	Haltung (äußerlich)	Eindruck auf die anderen Figuren	(Interaktion) Bezug zur Kunst/ zum Bild	gegenüber anderen Einstellungen
Serge	+ / Experte, der Einzige der sich auskennt und folglich ernst zu nehmen ist	+ / Expertise, informiert und interessiert, möchte andere für Kunst begeistern	~ / Ausstellungsfex „Sammler“ Interesse = lächerliche Spinnerei, lässt sich zum Besten halten	+ / investiert in Objekt und in Aufklärungsarbeit bezüglich Marc und Yvan, d. h. Zeit und Energie	0

Serge ist die einzige Figur, die sich mit Kunst auseinandersetzt und das daraus erwachsende Kennertum lässt er seine beiden Freunde in der Diskussion um das Bild auch spüren. Er sieht sich selbst als Sammler und hält sich auf Grund seiner angeeigneten Kenntnisse die Kunst betreffend als überlegen. Auf seine beiden Freunde, Marc und Serge, wirkt seine Leidenschaft für Kunst, die solange sie niemandem geschadet hat, sprich Marc sich dadurch nicht bedroht gefühlt hat, wie eine lächerliche Spinnerei. Serge hat schon geraume Zeit mit dem Gedanken an den Ankauf des Bildes verbracht und er investiert sowohl in die Aufklärungsarbeit, das heißt das Kunstverständnis seiner Freunde, als auch in das Objekt selbst. Seine Toleranz gegenüber anderen Sichtweisen ist jedoch, wie auch schon bei der Figur Marc gleich Null.

3.2.2.6.3 YVAN

Yvans Haltung gegenüber dem Kunstwerk lässt sich am besten mit seinen eigenen Aussagen in Szene 5 belegen:

„YVAN Ich habe dieses Bild zwar nicht gemocht ..., ich habe es aber auch nicht abgelehnt.“²³⁷

Und:

„YVAN Da ist etwas. Es ist keineswegs nichts.“²³⁸

Sowie:

„YVAN Ich bin nicht so streng wie du [Marc]. Es ist ein Kunstwerk, hinter dem ein Gedanke steckt.“²³⁹

Und:

„YVAN Es ist kein Bild, das aufs Geratewohl gemacht ist, es ist ein Kunstwerk innerhalb eines festgelegten Weges ...“²⁴⁰

Obwohl er selbst nicht so viel mit dem Kunstwerk anfangen kann, kann Yvan das Kunstwerk als solches erkennen, akzeptieren und anerkennen. Aber wie Serge treffend sagt ist Yvan sowohl der Akt des Ankaufes als auch das Kunstwerk selbst egal.

„SERGE Das ist nicht der Punkt. Auch bei dir ist es ... na ja, ich meine, dir ist es wurscht.“²⁴¹

Nachdem Yvan seine bevorstehende Hochzeit derart in Anspruch nimmt, dass er bereits vier Kilo abgenommen hat, kümmert er sich nicht um den Grund der Auseinandersetzung zwischen Marc und Serge. Seine primäre Priorität ist es zwischen den beiden zu vermitteln und zu beschwichtigen, in der Hoffnung, dass ihn diese Auseinandersetzung zwischen seinen zwei besten Freunden nicht auch noch in Anspruch nimmt. Es lässt sich jedoch feststellen, dass Yvan dem Kunstwerk gegenüber eine neutrale bis eher leicht positive Einstellung hat.

²³⁷ Reza 1996, S. 178.

²³⁸ Reza 1996, S. 178.

²³⁹ Reza 1996, S. 178.

²⁴⁰ Reza 1996, S. 178.

²⁴¹ Reza 1996, S. 176.

Die Figur Yvan ist so von Reza konzipiert, dass ihr in jedem Fall die Beziehungsebene der Freundschaft bei weitem wichtiger ist als die Notwendigkeit, bezüglich des Kunstwerks ihre Meinung durchzusetzen.

Dies lässt sich durch das folgende Zitat belegen:

„YVAN [...] Es gibt nicht den geringsten Grund, daß wir uns Grobheiten an den Kopf werfen, noch dazu wegen einem Bild.“²⁴²

Yvan tendiert dazu, sich der momentan vorherrschenden Meinung anzuschließen, um Konflikte zu verhindern. Seine widersprüchlichen Aussagen bezüglich des Kunstwerks verschärfen jedoch die aufeinandertreffenden Fronten von Serge und Marc, da jeder der beiden in Yvan einen Verbündeten sucht.

„SERGE Bist du darauf eingestellt zu lachen?

MARC Sag schon.

SERGE Yvan hat den Antrios gemocht.“²⁴³

Serge reibt Marc unter die Nase, dass Yvan das Kunstwerk mochte, eine Aussage, die Marc bezweifelt, da er doch von Yvan zuvor Gegenteiliges gehört hat.

„MARC Als ihr euch das letzte Mal gesehen habt, hat Yvan zu dir[Serge] gesagt, daß er dein Bild sehr mag und daß es mir an Humor fehlt ...

SERGE Ach ja, ja, das Bild, sehr, wirklich. [...]“²⁴⁴

Davor in Szene 5, Auftritt 1, Yvan und Marc sind alleine:

„MARC Hat dich Serges Bild aufgewühlt?

YVAN Nein.“²⁴⁵

Als alle drei in Szene 7, Auftritt 1, in Serges Wohnzimmer erneut über das Kunstwerk diskutieren, schlägt sich Yvan auf die Seite von Serge. Im Allgemeinen tendiert die Figur Yvan dazu, die Meinung der jeweils dominanten Seite zu übernehmen.

²⁴² Reza 1996, S. 193.

²⁴³ Reza 1996, S. 180.

²⁴⁴ Reza 1996, S. 181f.

²⁴⁵ Reza 1996, S. 179.

„MARC Serge hat mir gesagt, daß du sehr empfänglich warst für sein Bild.

YVAN Ja ... Ich bin ziemlich empfänglich für dieses Bild, ja ... Du nicht, ich weiß.

MARC Nein. [...]“²⁴⁶

Sowie später:

„YVAN zu Serge: Und alles nur, weil er nicht glauben will, daß ich deinen Antrios schätze.

SERGE Es ist mir wurscht, was ihr beide von diesem Bild haltet.

YVAN Je öfter ich es sehe, um so mehr mag ich es. Glaub mir.“²⁴⁷

Erst als jeglicher Beschwichtigungs- und Vermittlungsversuch gescheitert ist, nimmt sich Yvan kein Blatt mehr vor den Mund:

„YVAN *während er die Oliven ißt:* ... Daß man sich zu solchen Tätlichkeiten hinreißen läßt ... Eine Katastrophe wegen einer weißen Holzspanplatte.

SERGE Sie ist nicht weiß.

YVAN Eine weiße Scheiße! ... *bricht in lautes Gelächter aus:* Denn es ist eine weiße Scheiße! ... Gib's doch zu, Junge! ... Völlig verrückt, was du da gekauft hast! ...“²⁴⁸

²⁴⁶ Reza 1996, S. 187.

²⁴⁷ Reza 1996, S. 192.

²⁴⁸ Reza 1996, S. 202.

Das Verhalten und die Aussagen prüfend ergibt sich folgende Einordnung der Figur Yvan bezüglich Kunst:

	Selbstbild		Fremdbild	Herangehensweise	Toleranz
	Einstellung (innerlich)	Haltung (äußerlich)	Eindruck auf die anderen Figuren	(Interaktion) Bezug zur Kunst/ zum Bild	gegenüber anderen Einstellungen
Yvan	~/ Offen	~/ gleichgültig	-/ desinteressiert, schlaff, hybrid	~/ passiv	1

Serge ist offen gegenüber allem, eine Haltung, die ihn, von seinem Ausbruch in Szene 7 abgesehen, im Verlauf der Handlung oft gleichgültig wirken lässt. Er unterstützt den Ankauf des Bildes, da der Besitz des Bildes Serge offensichtlich Freude bereitet. Er bezieht kaum eine eigene Haltung und richtet sich meist nach der gerade eben vorherrschenden Meinung. Bei seinen beiden Freunden löst sein Verhalten Aggressionen aus und er wird von ihnen als desinteressiert²⁴⁹, „schlaff“²⁴⁹ und „hybrid“²⁵⁰ abgestempelt. Bezüglich des Kunstwerks lässt sich Yvans Haltung als passiv beschreiben, da er sich erst durch Serges Art und Weise darüber zu sprechen dafür erwärmen lässt, jedoch nicht aus eigenem Antrieb die Auseinandersetzung mit dem Kunstwerk gesucht hätte. Er ist das Kunstwerk betreffend definitiv die toleranteste Figur, was auch an seiner zur Schau gestellten Gleichgültigkeit gegenüber dem Werk und Kunst im Allgemeinen liegen kann.

²⁴⁹ Reza 1996, S. 188, 200.

²⁵⁰ Reza 1996, S. 188.

3.2.2.6.4 Zusammenfassung der Figurenanalyse

Nachstehende Tabelle fasst die Einzeltabellen der Figurenanalyse zwecks einer besseren Übersichtlichkeit noch einmal zusammen:

	Selbstbild		Fremdbild	Herangehensweise	Toleranz
	Einstellung (innerlich)	Haltung (äußerlich)	Eindruck auf die anderen Figuren	(Interaktion) Bezug zur Kunst/ zum Bild	gegenüber anderen Einstellungen
Marc	- / konservativ, traditionell	- / konservativ und nicht interessiert	- / verbittert, humorlos, ignorant	- / aktive Ablehnung Angriff	0
Serge	+ / Experte, der Einzige der sich auskennt und folglich ernst zu nehmen ist	+ / Expertise, informiert und interessiert - aber Interesse = lächerliche Spinnerei, lässt sich zum Besten halten	~/ Ausstellungsfex „Sammler“ Interesse = lächerliche Spinnerei, lässt sich zum Besten halten	+/ investiert in Objekt und in Aufklärungsarbeit bezüglich Marc und Yvan, d. h. Zeit und Energie	0
Yvan	~/ offen	~/ gleichgültig	- / desinteressiert, schlaff, hybrid	~/ passiv	1

Patrice Pavis²⁵¹ kommt in seiner Analyse der Figuren des Stückes „Kunst“ zu folgender Feststellung und Leseart der Figurenkonstellation:

„Dieses Trio verkörpert zugleich drei weitverbreitete Einstellungen des Publikums zur Kunst, insbesondere zur Zeitgenössischen Kunst.“²⁵²

Einer Einschätzung, der auf Grund der getätigten Figurenanalyse dieser Arbeit voll und ganz zugestimmt wird. Und zwar:

Serge als Befürworter moderner, im Sinne von zeitgenössischer Kunst.

Dazu Marc, Szene 7, Auftritt 2:

„MARC Du [Serge] hast *äußerst modern* gesagt, als sei modern das Nonplusultra des Kompliments. Als könne man, wenn man von etwas spricht, nichts Höheres, nichts endgültig Höheres sagen als modern.

SERGE Na und?“²⁵³

Marc als Vertreter der traditionellen, konservativen Ansicht über Kunst und somit gleichzeitig der Ablehnung von zeitgenössischer Kunst.

Dazu Szene 7, Auftritt 3:

„MARC ... Ich glaube nicht an die Werte, die für die heutige Kunst bestimmend sind. Das Gesetz des Neuen. Das Gesetz der Überraschung ... Die Überraschung ist etwas Totes. Tot, kaum daß sie konzipiert ist, Serge ...“²⁵⁴

Und schließlich Yvan als Stellvertreter für „jenen „populären“, einfachen und auf Ausgleich bedachten Geschmack, der genau besehen keiner ist: [...]“²⁵⁵

Dazu Szene 7, Auftritt 2:

„YVAN Ach ja. Ich hab heute an dich gedacht, wir haben im Geschäft fünfhundert Plakate gedruckt von einem Kerl, der weiße, völlig weiße Blumen auf weißem Untergrund malt.

SERGE Der Antrios ist nicht weiß.

YVAN Nein, natürlich nicht. Ich sag ja auch nur.

MARC Findest du das dieses Bild nicht weiß ist, Yvan?

²⁵¹ Pavis 2008, S. 183-205.

²⁵² Pavis 2008, S. 190.

²⁵³ Reza 1996, S. 186.

²⁵⁴ Reza 1996, S. 199.

²⁵⁵ Pavis 2008, S. 190.

- YVAN Nicht ganz, nein ...
- [...]
- MARC Yvan, du hast eben keinen Charakter. Du bist ein hybrider, schlaffer Mensch.
- SERGE Warum bist du so aggressiv zu Yvan?
- MARC Weil er ein kleiner, serviler Speichellecker ist, der sich vom Zaster täuschen läßt, der sich täuschen läßt von dem, was er für Kultur hält, eine Kultur, die ich übrigens ein für alle Mal verabscheue.
*Kurzes Schweigen.*²⁵⁶

Auch die bereits bei der Analyse der Figur Yvan zitierte und hervorgehobene Indifferenz bezüglich des Kunstwerks unterstreicht die Einschätzung der Figur Yvan als Vertreter der Populärkultur. Eine Stelle, die auch Pavis in seiner Analyse zitiert.²⁵⁷

3.2.2.7 Konflikt

Der Ankauf des Bildes löst den Konflikt aus, auf dem das ganze Stück aufgebaut wird und welcher das Stück trägt. Er wird ganz zu Beginn des Stückes eingeführt, welches mit diesem Satz eröffnet wird:

„MARC Mein Freund Serge hat sich ein Bild gekauft.“²⁵⁸

Marc gibt in Szene 6, Auftritt 3, jedoch einen Hinweis darauf, dass der Konflikt für Marc bereits vor den Geschehnissen, von denen auf der Bühne bis zu dieser Szene berichtet wurde, begonnen hat. Dies wird bei einer genaueren Lektüre deutlich:

„*Marc, allein.*

MARC Sollte es der Antrios sein, der Kauf des Antrios? ... Nein – Das Übel hat tiefere Ursachen ... Es begann genau an dem Tag, an dem du[Serge], völlig humorlos, im Zusammenhang mit einem Kunstgegenstand das Wort *Dekonstruktion* benutzt hast. Es ist nicht so sehr der Terminus Dekonstruktion, der mich aus der Fassung gebracht hat, als vielmehr der Ernst, mit dem du ihn ausgesprochen hast. Du hast allen Ernstes, ohne Distanz, ohne eine Andeutung von Ironie, das Wort *Dekonstruktion* benutzt, du, mein Freund. Da ich nicht wußte,

²⁵⁶ Reza 1996, S. 188.

²⁵⁷ s. Pavis 2008, S. 190.

²⁵⁸ Reza 1996, S. 169.

wie ich mit dieser Situation umgehen soll, habe ich dir entgegengeschleudert, daß ich zum Menschenfeind werde, und du hast mir geantwortet, aber wer bist du schon? [...]“²⁵⁹

Serge jedoch ist davon überzeugt, dass der Ankauf des Kunstwerks die Ursache für den Konflikt ist. Dazu Szene 7, Auftritt 3:

„YVAN Was habt ihr nur? ... Was ist zwischen euch vorgefallen? Es muß etwas zwischen euch vorgefallen sein, daß ihr so irre geworden seid?

SERGE Ich habe ein Kunstwerk gekauft, das Marc nicht zusagt.“²⁶⁰

Im Verlauf der Handlung verschiebt sich der Konflikt über den Ankauf des Kunstwerks auf die persönliche, zwischenmenschliche Beziehung zwischen den Figuren. Vor allem zwischen Marc und Serge, während Yvan der Spielball zwischen den beiden bleibt.

„MARC Du hast auch keinen Grund mir deswegen[Marcs Beziehung] böse zu sein.

SERGE Du hingegen hast Grund, mir böse zu sein ..., siehst du, beinahe hätte ich gesagt, weil ich mit dem Antrios zusammenlebe!

MARC Ja.

SERGE ... Etwas begreife ich nicht.

MARC Ich habe dich nicht durch Paula ersetzt.

SERGE Habe ich dich etwa durch den Antrios ersetzt?

MARC Ja.

SERGE ... Ich habe dich durch den Antrios ersetzt?!

MARC Ja. Durch den Antrios ... und Compagnie.

SERGE *zu Yvan:* Verstehst du, was er sagt? ...

YVAN Das ist mir wurscht, ihr seid doch beide bescheuert.“²⁶¹

²⁵⁹ Reza 1996, S. 183.

²⁶⁰ Reza 1996, S. 196.

²⁶¹ Reza 1996, S. 197.

Und weiter eine Stelle, die ebenfalls Marcs Eifersucht auf Serges Interesse an der zeitgenössischen Kunst unterstreicht:

„SERGE Was für ein Fehlschlag!

MARC Für mich vor allem ... Du hast eine neue Familie für dich entdeckt. Dein götzendienerisches Naturell hat andere Gegenstände entdeckt. Den Künstler! ... *Die Dekonstruktion!*
...

Kurzes Schweigen.

YVAN Was ist denn das, *die Dekonstruktion?* ...

MARC Du kennst nicht die Dekonstruktion? ... Frag Serge, er beherrscht diesen Begriff sehr gut ... *zu Serge:* Um ein absurdes Kunstwerk für mich lesbar zu machen, hast du deine Terminologie im Handwörterbuch für Hoch- und Tiefbau gesucht. Ach, du lächelst! Siehst du, wenn du so lächelst, schöpfe ich wieder Hoffnung, so ein Arschloch ...²⁶²

Der Begriff Dekonstruktion ist abgesehen von seiner technischen Bedeutung, des Auseinandernehmens, wie Marc ihn verwendet, ein Begriff, welcher von dem französischen Philosophen Jacques Derrida²⁶³ geprägt wurde und seitdem Namensgeber einer Philosophischen Strömung ist. Über den Begriff Dekonstruktion, Jacques Derrida in einem Interview mit Florian Roetzer:

„Was ich Dekonstruktion nenne, kann natürlich Regeln, Verfahren oder Techniken eröffnen, aber im Grunde genommen ist sie keine Methode und auch keine wissenschaftliche Kritik, weil eine Methode eine Technik des Befragens oder der Lektüre ist, die ohne Rücksicht auf die idiomatischen Züge des Gegenstandes in anderen Zusammenhängen wiederholbar sein soll. Die Dekonstruktion hingegen befasst sich mit Texten, mit besonderen Situationen, mit der Gesamtheit der Philosophiegeschichte, innerhalb derer sich der Begriff der Methode konstituiert hat. Wenn die Dekonstruktion also die Geschichte der Metaphysik oder die des Methodenbegriffs befragt, dann kann sie nicht einfach selbst eine Methode darstellen. Die Dekonstruktion setzt die Umwandlung selbst des Begriffes des *Textes* und der *Schrift* voraus. [...] Ich nenne eine Institution ebenso wie eine politische Situation, einen Körper oder einen Tanz ›Text‹, was offenbar zu vielen Mißverständnissen geführt hat, weil man mich beschuldigte, die ganze Welt in ein Buch zu stecken. Das ist offensichtlich absurd.“²⁶⁴

²⁶² Reza 1996, S. 198.

²⁶³ *1930 - †2004

²⁶⁴ Roetzer 1987, S. 11,12.

Für die Eskalation des Konfliktes zwischen Marc und Serge, die in einer Handgreiflichkeit endet, wird schließlich Yvan verantwortlich gemacht:

„SERGE Und deine schlaffe Gegenwart, deine Gegenwart eines schlaffen, neutralen Zuschauers führt Marc und mich zu den schlimmsten Exzessen.

YVAN Du also auch! Du haust in dieselbe Kerbe?!

SERGE Ja, weil ich in diesem Punkt völlig einer Meinung mit ihm[Marc] bin. Du schaffst die Bedingungen für den Konflikt.“²⁶⁵

Der Konflikt wird durch Serge scheinbar gelöst, indem er Marc auffordert in das Bild zu zeichnen. Durch dieses Zugeständnis, dass ihm die Freundschaft zu Marc wichtiger ist als sein Bild, entspannt sich die Lage. Die Lösung ist jedoch nur eine aufgeschobene, da Serge das Opfer des Bildes nur inszeniert hat. Oder in den Worten Pavis:

„Befriedet wird der Konflikt schließlich nur durch den (falschen) Verzicht auf das Bild, dessen Besitzer vorgibt, es auf dem Altar der wiedergefundenen Freundschaft zu opfern.“²⁶⁶

3.2.2.8 Das Kunstwerk

Marc beschreibt gleich zu Beginn des Stückes das Bild das Serge gekauft hat folgendermaßen:

„MARC [...] Ein Ölgemälde von etwa ein Meter sechzig auf ein Meter zwanzig, ganz in Weiß. Der Untergrund ist weiß, und wenn man die Augen zusammenkneift, kann man feine weiße Querstreifen erkennen.“²⁶⁷

Später beschreibt er Yvan das Bild, der es zu diesem Zeitpunkt noch nicht selbst gesehen hat:

„MARC Weiß. Stell dir ein Ölgemälde von etwa ein Meter sechzig auf ein Meter zwanzig vor ... Weißer Untergrund ..., ganz weiß. ..., in der Diagonale ganz feine, weiße Querstreifen ...,

²⁶⁵ Reza 1996, S. 200.

²⁶⁶ Pavis 2008, S. 188.

²⁶⁷ Reza 1996, S. 169.

verstehst du ..., und als Ergänzung vielleicht eine horizontale Linie, nach unten ...²⁶⁸

Serge ist stolz auf seinen neuen Ankauf, eine Haltung, die Marc fassungslos aufnimmt.²⁶⁹ Durch diese Gesprächssequenz wird jedoch nicht deutlich, was Serge an diesem Bild gefällt und es ist auch nicht klar, wie sehr er sich bis dato mit dem Konzept des Künstlers Antrios auseinandergesetzt hat. Auffallend ist, dass er keine Scheu besitzt sein Gegenüber wissen zu lassen wie viel er für das Bild gezahlt hat. Das bedeutet, dass ihm auch gefällt, die Möglichkeit zu haben über diesen Ankauf eine weitere Botschaft, nämlich die des eigenen Status, zu senden. Ohne mit der Wimper zu zucken ein Bild um umgerechnet circa 30.000 Euro zu erstehen, weil es einem gefällt, oder weil der Künstler, einer Aktienanleihe ähnlich, gut eingestuft ist, und bei Weiterverkauf Gewinne zu erzielen sind. Dies ist eine nicht unübliche Strategie der Selbstverortung in einer Welt, in der Status und Erfolg sehr eng gekoppelt sind.

„MARC Wie heißt der ...?

SERGE Maler? Antrios.

MARC Bekannt?

SERGE Sehr. Sehr!²⁷⁰

Wer Kunst kauft, kauft immer auch Status. Kunst ist Luxusware und in dieser Funktion die einzige „nicht – Massenware“.

Jede der drei Figuren in Yasmina Rezas Stück ist im Besitz eines Bildes, das seinerseits das Kunstverständnis der Figuren kommentarlos lesbar macht und die Figuren ihrerseits wiederum charakterisiert.

Das Bild bei Serge: *„Auf dem Boden steht ein weißes Ölgemälde mit feinen weißen Querstreifen.“²⁷¹*

Das Bild bei Yvan: *„An der Wand ein Schinken.“²⁷²*, den sein Vater gemalt hat.

Das Bild bei Marc: *„An der Wand eine figuratives Bild“²⁷³*, das eine Ansicht von Carcassonne zeigt.

²⁶⁸ Reza 1996, S. 172.

²⁶⁹ Vgl. Reza 1996, 169f.

²⁷⁰ Reza 1996, S. 170.

²⁷¹ Reza 1996, S. 169.

²⁷² Reza 1996, S. 171.

²⁷³ Reza 1996, S. 177.

Für die eingehende praktische Analyse des Stellenwertes von Kunst innerhalb des Stückes „Kunst“ wurden folgende Fragen, spezifisch die Position und Funktion des Kunstwerks, also Serges‘ Bild, innerhalb des Stückes betreffend gestellt und untersucht.

- Ist das Kunstwerk vorhanden?
- Ist das Kunstwerk Objekt des Gesprächs? / Ist Kunst Objekt des Gesprächs?
- Wer initiiert das Gespräch über das Kunstwerk? Und wie oft wird das Gespräch innerhalb einer Szene/eines Auftritts auf das Kunstwerk gelenkt?
- Wie ist das Verhältnis der Zeigewörter?
- Welche Besonderheiten des Kunstwerks sind beobachtbar?

Ist das Kunstwerk vorhanden?

Nachstehende Tabelle zeigt an ob im Stück „Kunst“ das Kunstwerk im jeweiligen Auftritt auf der Bühne vorhanden ist:

Szene	Auftritt 1	Auftritt 2	Auftritt 3	Auftritt 4
1.	ev. (Heterotopie)	Ja	Ja	
2.	Ja	ev. Ja (Heterotopie)	ev. Ja (Heterotopie)	
3.	Nein, Yvans Bild	Nein		
4.	Ja, wird geholt			
5.	Nein, Marcs Bild	Nein Y	Nein S (Heterotopie)	Nein M (Heterotopie)
6.	Ja, wird geholt	ev. S (Heterotopie)	ev. M (Heterotopie)	
7.	Ja	Ja	Ja	Ja, wird aber von Serge weggeräumt, wieder geholt, und an dieselbe Stelle gebracht.
8.	Ja	Ja	Ja	

Bei einer Gesamtzahl von dreiundzwanzig Auftritten ist das Kunstwerk in zwölf Auftritten ausgewiesener Weise vorhanden. Bei sechs Auftritten ist es ausgewiesener Weise nicht vorhanden. Bei fünf Auftritten lässt sich über das Vorhandensein oder nicht Vorhandensein des Kunstwerks keine definitive Aussage machen und liegt bei einer Umsetzung für die Bühne im Ermessen des Regisseurs, der Regisseurin.

Das bedeutet, dass das Kunstwerk, wenn man die achtzehn Auftritte bedenkt, bei denen die Zuordnung definitiv ist, in zwei Drittel der Auftritte vorhanden ist.

Ist das Kunstwerk Objekt des Gesprächs?

Ist Kunst Objekt des Gesprächs?

Nachstehende Tabelle zeigt an, ob im Stück „Kunst“ das Kunstwerk Objekt des jeweiligen Gespräches des Auftritts ist. Selbstverständlich bedeutet diese Erhebung nicht, dass im jeweiligen Auftritt ausschließlich über das Kunstwerk geredet wird.

Szene	Auftritt 1	Auftritt 2	Auftritt 3	Auftritt 4
1.	Ja	Ja	Nein	
2.	Ja	Ja	Ja	
3.	Nein	Ja		
4.	Ja			
5.	Ja	Nein	Ja	Ja
6.	Ja	Ja	Ja	
7.	Nein	Ja	Nein	Ja
8.	Ja	Ja	Ja	

Bei einer Gesamtzahl von dreiundzwanzig Auftritten ist das Kunstwerk in achtzehn Auftritten Objekt des Gesprächs.

In einem der fünf Auftritte in denen es nicht Objekt des Gesprächs ist, nämlich Szene 1, Auftritt 3, wird über Kunst im Allgemeinen gesprochen, während in Szene 3 und Szene 7, jeweils Auftritt 1, in Szene 5, Auftritt 2, und in Szene 7, Auftritt 3, weder über das Kunstwerk noch über Kunst im Allgemeinen gesprochen wird.

Das heißt in vier von dreiundzwanzig Auftritten wird weder über das Kunstwerk noch über Kunst im Allgemeinen gesprochen. Diese quantitative Häufung ist ein deutlicher Hinweis auf die Wichtigkeit des Kunstwerks innerhalb des Stückes.

Wer initiiert das Gespräch über das Kunstwerk?

Und wie oft wird das Gespräch innerhalb einer Szene/eines Auftritts auf das Kunstwerk gelenkt?

Nachstehende Tabelle zeigt an, welche Figur in dem Stück „Kunst“ das Gespräch über das Kunstwerk initiiert und auch wie oft das Gespräch innerhalb eines Auftritts auf das Kunstwerk gelenkt wird. Ein x kennzeichnet, dass die jeweilige Figur in dem entsprechenden Auftritt nicht vorhanden ist.

Szene	1			2			3		4	5			
Auftritt	1.	2.	3.	1.	2.	3.	1.	2.	1.	1.	2.	3.	4.
Marc	1	1	x	0	x	1	x	1	x	1	x	x	1
Serge	x	1	0	1	1	x	x	x	1	x	x	1	x
Yvan	x	x	x	x	x	x	0	0	0	1	0	x	x

Szene	6			7				8		
Auftritt	1.	2.	3.	1.	2.	3.	4.	1.	2.	3.
Marc	3	x	1	0	1	0	3	x	x	1
Serge	2	1	x	0	0	0	2	x	1	x
Yvan	X	x	x	x	1	x	3	0	x	x

Die Gesprächsinitiativen der Figuren, das Kunstwerk betreffend, sind in nachstehender Tabelle, zwecks einer besseren Übersichtlichkeit, noch einmal zusammengefasst:

	Marc	Serge	Yvan
Gesprächsinitiative	15	11	5
Gesprächsinitiative Gesamt	31		

Bei einer Gesamtzahl von dreiundzwanzig Auftritten wird das Gespräch einunddreißig Mal auf Serges Bild gelenkt. Am häufigsten von der Figur Marc und zwar fünfzehn Mal, dicht gefolgt von der Figur Serge, die das Gespräch elf Mal auf ihre neue Investition lenkt. Die

Figur Yvan initiiert lediglich fünf Mal das Gespräch über das Kunstwerk. Auffallend dabei ist, dass drei von den fünf Mal in Szene 7, Auftritt 4, stattfinden.

Die Untersuchung der Anzahl der Lenkung des Gespräches auf das Kunstwerk pro Szene lässt sich aus folgender Tabelle ablesen.

	1	2	3	4	5	6	7	8
Gesprächsinitiative / Szene	3	3	1	1	4	7	10	2

Die häufigste Lenkung des Gespräches auf das Kunstwerk, nämlich zehn an der Zahl finden in Szene 7 statt und noch genauer acht davon in Auftritt 4 der Szene 7. Immer wieder wird das Gespräch durch die Figuren auf das Kunstwerk zurückgelenkt und zwar je vier Mal von Marc und Yvan und lediglich zwei Mal von Serge.

Diese oftmaligen Themenwechsel zeigen an, dass der Szene 7 eine große Dynamik und somit ein hohes Tempo zu Grunde liegt. Sie ist der Höhepunkt des Stückes. An ihrem Ende manifestiert sich die Katastrophe dadurch, dass Marc in das Bild hineinzeichnet.

Szene 7 ist auch das Gesamtredensum der Figuren betreffend die Szene des Stückes mit dem größten Umfang. Nun könnte man vorschnell schließen, dass es auf Grund der Länge der Szene logischerweise zu einer Häufung der Themenwechsel kommt. Dem ist jedoch nicht so. Denn bei zwei der vier Auftritte von Szene 7, nämlich Auftritt 1 und Auftritt 3, wird das Gespräch kein einziges Mal auf das Kunstwerk gelenkt. Das bedeutet, der Großteil der Themenwechsel findet wie anfangs aufgeschlüsselt im letzten Auftritt der Szene statt.

Der längste Abschnitt, indem weder über das Kunstwerk noch über Kunst im Allgemeinen gesprochen befindet sich ebenfalls in Szene 7. Es ist Yvans Monolog in Auftritt 2, der die Komplikationen seiner bevorstehenden Hochzeit mit Catherine zum Thema hat.

Das Verhältnis der Zeigewörter

Folgende Tabelle zeigt die Anzahl der situationsbezogenen Zeigewörter des Stückes „Kunst“ sowohl pro Auftritt, als auch pro Szene:

Szene	1			2			3		4	5			
Auftritt	1.	2.	3.	1.	2.	3.	1.	2.	1.	1.	2.	3.	4.
Zeigewörter	3	17	2	22	1	10	8	81	55	70	8	5	9
Zeigewörter / Szene	22			33			89		55	92			

Szene	6			7				8		
Auftritt	1.	2.	3.	1.	2.	3.	4.	1.	2.	3.
Zeigewörter	128	5	11	2	203	25	463	2	2	2
Zeigewörter / Szene	144			693				6		

Der Auftritt mit den meisten situationsbezogenen Zeigewörtern ist Auftritt 4 von Szene 7, mit einer Anzahl von vierhundertdreiundsechzig Stück.

Der Auftritt mit einer ebenfalls signifikanten Häufung situationsbezogenen Zeigewörtern befindet sich auch in Szene 7, und zwar Auftritt 2, mit einer Anzahl von 203 Stück. Somit ist Szene 7 die Szene mit den meisten Zeigewörtern, nämlich 693 gesamt, und somit die aktions- und wirkungsintensivste Szene des Stückes „Kunst“. Die zweit aktions- und wirkungsintensivste Szene die Zeigewörter betreffend ist Szene 6, die mit nur 144 situationsbezogenen Zeigewörtern den zweiten Platz in dieser Hierarchie einnimmt. Die Szene mit dem geringsten Vorkommen an Zeigewörtern ist Szene 8 mit einer Stückzahl von 6.

Bei einer Gesamtzahl von 1134 situationsbezogenen Zeigewörtern im ganzen Stück und acht Szenen beträgt der statistische Durchschnitt der Zeigewörter pro Szene 141,75 ungefähr der Wert der situationsbezogenen Zeigewörter von Szene 6.

Die Besonderheiten des Kunstwerks

Auffallende Besonderheit des Stückes „Kunst“ ist, dass die Figuren dem Kunstwerk unterschiedlichste Zuschreibungen attestieren, welche, als spezifische Eigenart des Stückes, einer genaueren Betrachtung bedürfen.

In nachstehender Tabelle sind die von den Figuren getätigten Aussagen bezüglich des Kunstwerks extrahiert und systematisiert. Den acht im Stück vorkommenden Zuschreibungen, ist zur besseren Einordnung, eine Wertung zugeordnet worden. Ebenfalls berücksichtigt in der Tabelle ist der Nebentext, da durch ihn der Autor, die Autorin, lenkend in das Stück eingreifen kann und somit die von ihm, ihr gewünschte Leseart unterstreichen und hervorheben kann.

	Antrios (+)	Kunst werk (+)	(weißes) Ölgemälde (+)	Gemälde (~)	weißes Bild (~)	Bild (~)	weiße Holz- spanplatte (-)	(weiße) Scheiße (-)
Marc	3		2	1	5	26		5
Serge	8	1				6		
Yvan	1				1	7	1	2
Neben text	6		1			16		

Im Stück „Kunst“ findet sich eine Gesamtzahl von zweiundneunzig ausgewiesenen Zuschreibungen, die das Kunstwerk betreffen.

Die Wertung der Zuschreibungen ist in nachstehender Tabelle, zwecks einer besseren Übersichtlichkeit, noch einmal zusammengefasst:

	Marc	Serge	Yvan	Nebentext
Zuschreibungen Gesamt	42	15	12	23
Zuschreibungen Negativ	5	0	3	0
Zuschreibungen Neutral	32	6	8	16
Zuschreibungen Positiv	5	9	1	7

Die meisten Zuschreibungen das Kunstwerk betreffend tätigt die Figur Marc. Bemerkenswerterweise hält sich die Anzahl der positiven Zuschreibungen mit der Anzahl der negativen Zuschreibungen exakt die Waage. Der Großteil der Zuschreibungen der Figur Marc sind, entgegen der ersten Einschätzung, neutral, nämlich 32 Stück.

Marc ist die dominante Figur im Stück „Kunst“ und da seine Zuschreibungen hauptsächlich neutral sind bedeutet dies, dass seitens der Autorin Reza kein Schwerpunkt forciert wird, wie man Kunst zu bewerten hat. Das Publikum, der Leser, die Leserin kann und soll sich eine eigene Meinung bezüglich der Bewertung des Kunstwerks bilden.

Danach folgt, mengenmäßig, die Erwähnung und die ihr innewohnenden Zuschreibungen, im Nebentext. Auch hier findet sich der Schwerpunkt bei den neutralen Zuschreibungen, und bezeichnenderweise ist keine einzige negative Zuschreibung vorhanden.

Der Großteil der Zuschreibungen der Figur Serge, nämlich neun von fünfzehn, ist positiv. Auffallend, aber der Logik der Figur folgend nicht ungewöhnlich, existiert bei der Figur Serge keine einzige negative Zuschreibung.

Definitiv mehr negative Zuschreibungen als positive macht die Figur Yvan. Und zwar quantitativ gesehen mehr als doppelt so viele negative wie positive. Das Verhältnis ist 3:1. Zwei Drittel der Zuschreibungen, und somit der mengenmäßige Schwerpunkt der Zuschreibungen, der Figur Yvan sind jedoch neutral.

Des Weiteren auffallend, das Kunstwerk betreffend, ist seine weiße Farbe auf weißer Leinwand. Ein Umstand, der im Laufe des Stückes selbst auch immer wieder verbalisiert wird.

Dazu als Beispiel Szene 6, Auftritt 1:

„Serge [...] Ich bin gezwungen, mich auf das Wesentliche zu beschränken.

Marc ... Wie in der Malerei ... Wo du ja vorteilhafterweise Form und Farbe ausgemerzt hast. Diese beiden Schlacken.“²⁷⁴

Diese Besonderheit eröffnet mehrere Deutungsmöglichkeiten.

Die weiße Leinwand kann auf der einen Seite als Projektionsfläche des unterschwellig schwelenden Konfliktes gelesen werden. Ein Konflikt, der sich in der Männerfreundschaft zwischen Marc und Serge seit dem Vorfall, als Serge „völlig humorlos, im Zusammenhang mit einem Kunstgegenstand das Wort Dekonstruktion benutzt“²⁷⁵ hat, ausgebreitet und verdichtet hat. Dieser Vorfall hat sich jedoch bereits weit vor Beginn des Stückes abgespielt und wird nur erzählt und zwar von der Figur Marc in Szene 6, Auftritt 3. Das Kunstwerk als Projektionsfläche, welche für jede beteiligte Figur den Raum lässt, das hineinzulegen, was sie den anderen Figuren unterstellt, vorwirft und meint zwischen den Worten der jeweils anderen Figuren herauszuhören. Die weiße Leinwand als Platz der ungeschönten Wahrheit.

Auf der anderen Seite existieren rein weiße Bilder in der Realwirklichkeit und sind somit keine reine Fiktion. Einer der berühmtesten Vertreter dieser Kunstrichtung, der „minimal Art“ ist Robert Ryman.²⁷⁶ Wie Yasmina Reza sagt sind alle ihre Werke auch autobiographisch und haben einen starken Anker in ihrem erlebten Leben. So berichtet sie, wie im Kapitel 3.2.1 Einflüsse bereits aufgegriffen, dass ihr die Idee zu dem Stück kam, als ihr ein befreundeter Arzt seine neue Anschaffung, ein rein weißes Bild, zeigte. Aus dieser Begebenheit, in Zusammenhang mit dem in Kapitel 3.1 Yasmina Reza erwähnten Zitat über ihre Arbeitsweise, kann man schließen, dass Yasmina Rezas Werke nicht aus einer konzeptionellen Überlegung heraus entstehen, im Gegensatz zu den Bildern von Robert Ryman, sondern vielmehr aus einem Anstoß, der seinen Ursprung in der Realwirklichkeit hat.

Dennoch ist es wahrscheinlicher, dass das weiße Bild auf Grund seiner Positionierung im Stück eine metaphorische sowie dramatische Funktion übernimmt und nicht als direkter Verweis auf die Bilder der „minimal art“ gelesen werden will. Es ist somit Platzhalter für

²⁷⁴ Reza 1996, S. 180.

²⁷⁵ Reza 1996, S. 183.

²⁷⁶ s.a. Kapitel 4.2.2.6.1

das Konglomerat „moderner Kunst“ im Sinne von zeitgenössischer Kunst, verbildlicht diese, und ebenso alle diese Begrifflichkeit inkludierenden Urteile, Vorurteile und Missverständnisse.

Über die Platzierung des Bildes, als Objekt, lassen sich folgende Informationen aus dem Theatertext herauslesen:

„Der Dekor bleibt unverändert, außer dem ausgestellten Bild. [orig. nicht kursiv]“²⁷⁷

„Auf dem Boden steht ein weißes Ölgemälde mit feinen weißen Querstreifen.“²⁷⁸

Serge hat das Bild erst kürzlich erworben und es steht am Boden. Er hat noch keinen Platz gefunden, der es optimal zur Geltung bringt.

Dazu:

„YVAN Warum hängst du es nicht dort hin?

SERGE Weil es dort vom Tageslicht erdrückt wird.“²⁷⁹

Und widersprüchlicher Weise:

„SERGE Nein, nein. Du müßtest mittags kommen. Die Vibration der Monochromie, die überkommt einen nicht bei künstlichem Licht“²⁸⁰

Das Bild ist somit im Verlauf des Stückes ein bewegliches Objekt und wird auch weggeräumt und wieder geholt.²⁸¹ Das Bild ist nicht gerahmt und soll auch nicht gerahmt werden. Jedoch hat es eine Einfassung, eine „Art Packpapier“²⁸².

Dazu:

„SERGE Wille des Künstlers. Es soll nicht begrenzt werden. Es hat eine Einfassung ... [...]“²⁸³

²⁷⁷ Reza 1996, S. 169.

²⁷⁸ Reza 1996, S. 169.

²⁷⁹ Reza 1996, S. 188.

²⁸⁰ Reza 1996, S. 176.

²⁸¹ Reza 1996, S. 193.

²⁸² Reza 1996, S. 182.

²⁸³ Reza 1996, S. 182.

3.3 Ergebnis der Analyse „Kunst“

Die unvereinbaren Kunstauffassungen der drei Figuren Marc, Serge und Yvan treffen aufeinander, nachdem sie durch den Ankauf des weißen Bildes an die Oberfläche treten. Das Kunstwerk nimmt innerhalb des Stückes somit eine wichtige Funktion ein. Daraus ergibt sich, dass Kunst innerhalb des Stückes von Bedeutung ist, jedoch ist sie nicht Zentrum des Stückes.

Die Handlung, wie Reza betont, ist nur ein Vorwand, und Kunst somit nicht zentrales Thema des Stückes, obwohl das Stück selbst eben diesen Titel trägt: „Kunst“. Dazu Yasmina Reza zum wiederholten Male, wie bereits im Kapitel 3.1 Yasmina Reza zitiert:

„Schrumpf: Ich glaube, es sind vor allem die zwischenmenschlichen Beziehungen, die Sie in Ihren Stücken darstellen.

Reza: Die zwischenmenschlichen Beziehungen...ja, das muss es sein. Im Grunde ist das Stück wegen der menschlichen Beziehungen für alle verständlich. Denn die Handlung könnte auch eine andere sein. Sie ist nur Vorwand.²⁸⁴

Reza sagt also selbst, dass die Handlung von „Kunst“ nur ein Vorwand ist und auch eine andere sein könnte. Dass es im Grunde um die zwischenmenschlichen Beziehungen, um die Freundschaft zwischen Marc, Serge und Yvan geht, die in dem Stück neu verhandelt und ausgelotet wird.

„YVAN [...] Nachdem Serge in einem Wahnsinnsakt Marc bewiesen hat, daß ihm mehr an ihm als an seinem Bild liegt, sind wir zu Emile essen gegangen. [...]“²⁸⁵

Tatsache jedoch ist, dass die Handlung von „Kunst“ keine andere ist, sondern eben jene, konkrete, von der Autorin, festgeschriebene. Deswegen ist es wichtig, sich zunächst darüber klar zu werden, welche Funktion das Kunstwerk innerhalb des Stückes einnimmt.

Die Figuren sind von ihrem Status her ungefähr auf derselben Ebene, was Alter, Geschlecht und Beziehungsstatus betrifft, jedoch nicht den Bildungsgrad der einzelnen Figuren. Dies hat zur Folge, dass die Dynamik des Konflikts nicht primär über die soziale Ebene ausgetragen wird. Sondern, über die grundsätzlich unterschiedliche Auffassung der

²⁸⁴ Reza 2004 [A], S. 31. Interview: November 2002.

²⁸⁵ Reza 1996, S. 204.

Figuren bezüglich des weißen Bildes und der Sinnhaftigkeit des Ankaufs durch Serge. Der Konflikt rutscht aber wegen der unterschiedlichen Auffassungen der Figuren bezüglich zeitgenössischer Kunst und auf Grund der Intoleranz der Figuren Marc und Serge gegenüber anderen Meinungen und Einstellungen, sowie dem unterschiedlichen Bildungsgrad Kunstbetrachtung betreffend auf die persönliche, zwischenmenschliche Ebene.

Das weiße Bild wird somit zu einem Stellvertreterschauplatz, auf dem die zwischenmenschliche Beziehung und Dynamik einer langjährigen Freundschaft neu ausgefochten wird. Das Kunstwerk übernimmt somit innerhalb des Stückes „Kunst“ die Funktion einer Verhandlungsebene. Es bekommt eine Stellvertreterfunktion als Kriegsschauplatz, auf dem die an die Oberfläche kommenden, schon lange schwelenden, Konflikte schließlich konkret ausgetragen werden.

Dazu Pavis:

„Kunst ist nie von unserer Weltsicht und unserem Leben zu trennen, sie enthüllt und verstärkt die Spannungen und Mißverständnisse zwischen den Individuen.“²⁸⁶

Die weiße Leinwand, als unbeschriebenes Blatt, als ein Platz ohne Geschichte, an dem man sich neu positionieren kann. Auch Pavis hebt die vielen Möglichkeiten der Interpretation zeitgenössischer Kunst, ihre Deutungsvielfalt hervor:

„Was die Schlusspointe betrifft, so ist sie ernüchternd: Alles wird gelöscht, alles bleibt beim Alten und alles fängt wieder von vorne an. Kunst hat keinen objektiven Wert. Man kann darin sehen, was man will, man kann das eine behaupten – aber auch das Gegenteil.“²⁸⁷

Er unterstreicht zusätzlich ihre Subjektivität und die scheinbare Beliebigkeit, mit der Aussage, dass Kunst keinen objektiven Wert hat. Dies bedeutet aber nicht, dass keine Bewertungsmaßstäbe für zeitgenössische Kunst gefunden werden können, beziehungsweise existieren, und seien sie auch „nur“ monetärer Art.

²⁸⁶ Pavis 2008, S. 186.

²⁸⁷ Pavis 2008, S. 186.

4 Angewandte Analyse „das maß der dinge“

4.1 Neil LaBute

Neil LaBute wurde 1963 in Detroit geboren und studierte Film- und Theaterwissenschaft an der Brigham Young University in Provo/Utah, an der University of Kansas und an der New York University.²⁸⁸ Abweichend dazu gibt Joachim Lux 1961 als Geburtsjahr LaButes an.²⁸⁹

Über die Dynamiken der zwischenmenschlichen Beziehungen in Neil LaButes Werk wurde bereits, ebenfalls unter anderem am Theater-, Film-, und Medienwissenschafts-Institut der Universität Wien, geforscht, deswegen werde ich auf diesen Bereich nur insofern zugreifen, als er dem Verständnis der Zusammenhänge dient und für die grundlegende Fragestellung dieser Arbeit relevant ist. Ausführlichere Informationen finden sich unter anderem zum Beispiel in der Diplomarbeit von Ursula Elisabeth Fehle mit dem Titel „Betrachtungen der zwischenmenschlichen Beziehungen im Bühnenwerk Neil LaButes“²⁹⁰.

Einige interessante Informationen, die die Einordnung des Autors LaBute in die zeitgenössische Dramenlandschaft erleichtern sollen, möchte ich in diesem Kapitel angeben. Neil LaBute ist ein sehr widersprüchlich rezipierter Autor, die Wahrnehmungen reichen von dem genialsten amerikanischen Autor der Gegenwart, bis zu Namenszuschreibungen wie „La Brute“, „Mr. Nasty of contemporary theatre“, „Chronist des Hasses“ und „wütendster weißer Mann (angriest white male)“, um nur einige zu nennen.²⁹¹

Für ihn ist Theater Kontaktsport²⁹², und er sieht es als seine Pflicht, das Publikum nicht zu schonen. So sei hier auch die, in nahezu allen Werken über LaBute zitierte Übereinkunft wiedergegeben, die seiner Meinung nach zwischen Autor und ZuschauerInnen, Publikum, zu tragen kommt, und auf die sich LaBute immer wieder bezieht:

²⁸⁸ s. Bigsby u. Blauensteiner

²⁸⁹ Lux 2002, S. 5.

²⁹⁰ Fehle 2009.

²⁹¹ Vgl. Fehle 2009, S. 7,37,49,52,55,98.

²⁹² S.a. Fehle 2009, S. 7, 73.

„We (audience and dramatist) have a contract. You ask me to take you somewhere and, my God, I'm taking you, so hold on to your seat or get out“²⁹³

Neil LaBute ist jedoch in keinster Weise ein hoffnungsloser oder menschenverachtender Autor. Seine Grundmotivation ist den Zuschauer, die Zuschauerin auf den Verfall unserer Gesellschaft aufmerksam zu machen, damit jeder Einzelne der Verrohung der Gesellschaft entgegen treten kann.

Dazu Fehle:

„Er[LaBute] glaubt, dass aus großem Übel, welches meist in seinen Bühnenstücken dargestellt wird, etwas Gutes entstehen kann.“²⁹⁴

Und ebenda:

„LaBute zeigt verwerfliche Taten, raubtiergleiche Figuren und erschreckende Wendepunkte – all dies, weil er glaubt, aus sehr Schlechtem könne sehr Gutes entstehen.“²⁹⁵

Um zu handeln bedarf es zu allererst der Erkenntnis der momentanen Situation und danach einer Evaluierung in Bezug auf die eigenen Wert- und Moralvorstellungen.

Dazu LaBute, zitiert in Fehle:

„The interesting thing about sin is that we've gotten a bit away from it. There's a right and a wrong that goes beyond the daily practice of living, and I think we have gotten away from that idea, yet it sort hangs over all of.“²⁹⁶

Das Interesse LaButes bei der Erschaffung seiner Figuren liegt darin, auszuloten wie weit jede einzelne Figur bereit ist zu gehen, wenn die Umstände maximal radikalisiert werden. Diese Radikalisierung ist jedoch eine sehr subtile und in den meisten seiner Stücke bekommt das Publikum erst an den Wendepunkten, welche im letzten Drittel der Stücke angesiedelt sind, jene Informationen, welche zum vollen Ermessen der sich gerade entfaltenden Tragödie notwendig sind.

²⁹³ Spencer, Charles. Theatre should be a contact sport. In: The Daily Telegraph, 25.10.2003, S.8. In: Fehle, Ursula Elisabeth. Betrachtungen der zwischenmenschlichen Beziehungen im Bühnenwerk Neil LaButes. Wien: Diplomarbeit, 2009, S. 57.

²⁹⁴ Fehle 2009, S. 35.

²⁹⁵ Fehle 2009, S. 187.

²⁹⁶ Lahr, John. Show and Tell, New Yorker Profiles. Berkly/Los Angeles/London: University of California Press, 2002, S. 190. In: Fehle, S. 49.

In den Worten Fehles:

„La Bute[!] ist fasziniert von der Opferbereitschaft des Einzelnen, um momentane Befriedigung zu erhalten.“²⁹⁷

Eine Befriedigung, deren Fokus, LaButes Ansicht nach, sehr unbeständig ist.

Dazu LaBute, ebenfalls zitiert in Fehle:

„We live in a disposable society. It's easier to throw things out than to fix them. We even give it a name – we call it recycling. Especially as relationships go, we're too quick to say the easiest way is to end it because we don't want to do the work.“²⁹⁸

Es lässt sich feststellen, dass der Autor Neil LaBute primär daran interessiert ist die Menschen beim Verhandeln über die Wahrheit zu beobachten und die dadurch entstehenden Dynamiken durch das Exponieren auf einer Bühne sichtbar zu machen, um Erkenntnis zu generieren und im weiteren Sinne die Annahme der Eigenverantwortlichkeit jedes Einzelnen zu unterstützen und in gewisser Weise auch zu forcieren.

„Der Künstler setzt sich durch seine Arbeit in Beziehung zu der Zeit, in der er seine Werke erschuf.“²⁹⁹

Werkzeug für dieses Vorhaben LaButes ist das Theater und die mit ihm verbundene Verhandlung zwischenmenschlicher Beziehungen auf der Bühne.

Denn wie Fehle feststellt:

„Beziehungen sind für LaBute weniger Orte des Glücks, vielmehr ähneln sie Schlachtfeldern.“³⁰⁰

Bezüglich seines Selbstverständnisses als Autor schreibt LaBute pragmatisch:

„Das ist mein Job. Das mach' ich. Und das ist auch was ich liebe. Ich liebe es, das zu tun, und daher tu ich's. Und es hat immer noch wenig mit brauchen, sollen oder müssen zu tun. Ich tu's, weil ich es kann. Ich kann

²⁹⁷ Fehle 2009, S. 53.

²⁹⁸ Dickson, Mary. Who's afraid of Neil LaBute. In: Salt Lake City Weekly 21. September 1998. S. 15. In: Fehle 2009, S. 58.

²⁹⁹ Fehle 2009, S. 56. vgl. a. Lawrence, D.H. Morality and the Novel: Selected Literary Criticism. London: Heinemann, 1955.

³⁰⁰ Fehle 2009, S. 139.

es, ich mach es gut, und ich mach es besser als alles andere, das ich tu.“³⁰¹

4.2 Das Stück „das maß der dinge“ („*the shape of things*“)

4.2.1 Einflüsse

„das maß der dinge“ wurde am 24. Mai 2001 am Almeida Theatre in London in der Regie des Autors uraufgeführt und bald danach als das beste amerikanische Stück der letzten zehn Jahre gefeiert. 2002 erhielt „das maß der dinge“ in der Inszenierung von Igor Bauersima und Georg Lendorff am Akademietheater/Burgtheater den Nestroy Preis in der Kategorie „Beste Ausstattung“.

Nachdem über den Zeitraum der Entstehung des Stückes „das maß der dinge“ ebenfalls wie bei Reza keine Aussagen seitens des Autors verfügbar sind, an dieser Stelle abermals Ereignissplitter über das Zeitgeschehen der USA, der Jahre 2000-2001.

Im Jahr 2000 kam es bei den Präsidentschaftswahlen in den USA zu einem harten Kopf an Kopf rennen zwischen dem Vizepräsidenten Al Gore³⁰² und George Bush³⁰³. Das Ergebnis war schließlich von der Auszählung der Stimmen des amerikanischen Bundesstaates Florida abhängig, dessen Richtigkeit der Auszählung der abgegebenen Wahlstimmen jedoch äußerst umstritten war.³⁰⁴ Schließlich wird George Bush als neuer Präsident der Vereinigten Staaten, 2001, vereidigt.³⁰⁵ Von Anfang August bis Mitte September 2000 kommt es zu verheerenden Waldbränden im Westen der USA, denen ein unvorstellbares Areal von mehr als 2,6 Mio. Hektar Land zum Opfer fällt. In den Medien ist von den schlimmsten Waldbränden der letzten 50 Jahre die Rede.³⁰⁶

Das Jahr 2001 ist vor allem durch Grenzen erweiternde Ereignisse charakterisiert.

³⁰¹ in: Lux 2002, S.13.

³⁰² Demokrat

³⁰³ Republikaner

³⁰⁴ Die Coron Chronik 2003 [A], S.191, 194 - 197.

³⁰⁵ Die Coron Chronik 2003 [B], S.30.

³⁰⁶ Die Coron Chronik 2003 [A], S.150.

„Tatsächlich wirft der Fortschritt der medizinischen und gentechnischen Forschung neue Fragen nach den ethischen Grenzen der Wissenschaft auf, spätestens seit das Klonen menschlicher Embryonen möglich ist (1994) und die Patentierung sowohl neugeschaffener Lebewesen wie der Bausteine des Lebens selbst auf der Tagesordnung des europäischen Patentamtes steht (1995).“³⁰⁷

Zum ersten Mal in der Geschichte wurden menschliche Klonembryonen in einem Labor in den USA erzeugt.³⁰⁸ Dies entfachte eine erneute Diskussion über die ethischen Grenzen der Wissenschaft, wie bereits 1994. Ende April 2001 absolviert erstmals in der Raumfahrtgeschichte ein Privatmann³⁰⁹ einen Raumflug zur ISS³¹⁰³¹¹. Untrennbar mit dem Jahr 2001 verbunden sind auch die Terroranschläge am 11. September in den USA auf das World Trade Center und das Pentagon³¹², sowie die eine Woche danach beginnenden Anthrax - Anschläge.³¹³

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass im Jahr 2001 viele Grenzen erweitert wurden. Es zeigt sich interessanterweise, dass die Grenzüberschreitung, sei es nun zwischen Leben und Kunst, zwischen adäquat und unpassend, zwischen ethisch und unethisch auch Thema des Theaterstückes „das Maß der Dinge“ ist.

Biggsby verortet den Autor Neil LaBute in der Tradition von Harold Pinter und Wallace Shawn³¹⁴, welche LaBute selbst ebenfalls bewundert.

„What he was drawn to in Pinter was „his fearless examination of men and women while searching for answers, hoping for change, raging for equality – but never ducking for cover. Who, “he inquired“, can ask for more? What I really admire about Pinter’s work – and strive for in my own – is that the point of it is not merely to upset people, but that what’s being addressed is worth getting upset over. He had also, he confessed, learned something about structure from his work and the need to maintain interest rather than succumbing to a desire to please.“³¹⁵

³⁰⁷ Die Coron Chronik 1999 [A], S. 923.

³⁰⁸ Die Coron Chronik 2003 [B], S. 200.

³⁰⁹ Dennis Tito

³¹⁰ Internationale Raumstation

³¹¹ Die Coron Chronik 2003 [A], S. 149.

³¹² Die Coron Chronik 2003 [B], S. 360.

³¹³ Die Coron Chronik 2003 [B], S. 178.

³¹⁴ Biggsby 2007, S. 8.

³¹⁵ Neil LaBute, „Preface“, This Is How It Goes, New York, 2003. in: Biggsby 2007, S. 8, 9.

Und:

„JENNY ja, ins kino gehen und so. hier draußen gibt's ja nicht viel, für die neueren filme müssen wir immer bis in die stadt fahren, aber ich seh viel auf video. Phil guckt andauernd.“³²¹

Evelyn nennt ihrem Abschlussplädoyer, Szene 9, Auftritt 3, den Namen der Universität, an der sie studiert, und die sich am Handlungsort befindet, nämlich Clarkson.

„EVELYN [...] das hier[Abschluss ihres Studiums] ist nun mal die krönung meiner zeit hier am clarkson, [...]“³²²

Recherchen haben ergeben, dass eine Universität mit dem Namen Clarkson in den USA existiert. Genauer gesagt in Village of Potsdam im Bundesstaat New York. Inwiefern diese Universität jedoch Vorlage für den Schauplatz des Stückes „das maß der dinge“ war, lässt sich nicht mit Sicherheit feststellen, da es diesbezüglich keine Aussagen des Autors gibt, die diese Annahme bestätigen oder verwerfen würden. Es lässt sich jedoch vermuten, dass diese Übereinstimmung unbeabsichtigt ist, da der Name Clarkson im Theatertext nicht kursiv gestellt ist. Diese Art der Hervorhebung ist im Stück bei Bezug auf real existierende Phänomene ansonsten konsequent durchgeführt.

Wie zum Beispiel:

„PHILLIP ... wie auf den fotos in *life* oder so. im ernst.“³²³

Und:

„JENNY du weißt schon, in *cosmopolitan* oder so, diese tests, wo sie fragen, was du gern an deinem freund ändern würdest ...“³²⁴

Ursula Elisabeth Fehle bekräftigt in ihrer Arbeit die Auffassung des Handlungsorts als einen atmosphärischen Ort. Dazu Fehle:

„Diese Region[Mittlerer Westen] sieht LaBute als „Standard America“. Ihm geht es nicht um die Festlegung auf den Mittleren Westen, sondern

³²¹ LaBute 2002, S. 53.

³²² LaBute 2002, S. 68.

³²³ LaBute 2002, S. 17.

³²⁴ LaBute 2002, S. 54.

er möchte ein Bild des zeitgenössischen Amerikas zeichnen. „Standard America“ ist für ihn der geeignete Ort dafür.“³²⁵

Abschließend den Handlungsort betreffend ist noch hervorzuheben, dass die Beschreibung „konservative Stadt“ aus einem bewusst gesetzten Gegensatzpaar besteht und somit erste Hinweise auf den provokativen Charakter des Theatertextes von LaBute ermöglicht.

4.2.2.2 Handlung

Das Stück beginnt in einem Museum. Adam, der ewige Student, arbeitet hier als Aufseher, als er eine junge Frau mit einer Spraydose in der Hand entdeckt, die über die Absperrung getreten ist. Er tritt ebenfalls über die Absperrung um die junge Frau zurechtzuweisen. So lernen sich Adam und Evelyn kennen.

Evelyn möchte das Blätterbüschel, das den Penis einer Statue von Fornecelli³²⁶ bedeckt besprühen, da es erst nachträglich auf Grund von Beschwerden der Einwohner der Stadt, denen der Penis zu „lebensecht“³²⁷ war, hinzugefügt wurde.

Die Szene endet damit, dass Adam Evelyn um ihre Telefonnummer bittet. Evelyn diese in das Innenfutter seiner Jacke sprüht und er den Raum verlässt, da er Dienstschluss hat und seine Stechkarte lochen muss. Der Nebentext am Ende der Szene lautet wie folgt:

*„adam lächelt sie an, sieht sich wieder um, geht. evelyn bleibt allein zurück. sie dreht sich wieder zur statue um und schüttelt ihre spraydose. die kleinen kugeln in der dose rasseln laut.“*³²⁸

Adam und Evelyn gehen miteinander aus und Adam beginnt sich im Laufe des Stückes immer mehr zu wandeln. Selbst Phillip, sein ehemaliger Mitbewohner und Freund, und Phillips Freundin Jenny bemerken seine Veränderung. Er nimmt ab, ernährt sich bewusster, hat einen neuen Haarschnitt, legt seine Brille ab, trägt bald nur mehr Kontaktlinsen und hört sogar mit dem Nägel beißen auf. Adam wandelt sich so vom schüchternen unscheinbaren Studenten in einen attraktiven jungen Mann. Evelyn legt sehr viel Wert darauf, dass er diese Dinge auf einer freiwilligen Basis macht, jedoch vollzieht er diese Wandlung weil sie ihn auf diese Dinge hinweist und er ihr gefallen möchte.

³²⁵ Fehle 2009, S. 184.

³²⁶ fiktiver Künstler

³²⁷ LaBute 2002, S. 7.

³²⁸ LaBute 2002, S. 10.

Phillip und Jenny laden Adam und Evelyn zu sich nach Hause ein und teilen ihnen mit, dass sie heiraten werden. In diesem Gespräch wird offenkundig, dass Jenny ursprünglich an Adam interessiert war, er jedoch nie den Mut hatte sie anzusprechen. Letztendlich ist sie dann mit Phillip gegangen. Phillip hat sie, wie er Adam von einem Seminar, das Adam mit Jenny gemeinsam besuchte, abgeholt hat, einfach angesprochen und so sind Phillip und Jenny dann ins Kino gegangen und ihre Beziehung hat begonnen. Evelyn und Phillip geraten an diesem Abend heftig aneinander und so wird später auch plausibler, dass Evelyn fordert, Adam müsste sich zwischen ihr und seiner Freundschaft zu Phillip entscheiden. Adam entscheidet sich gegen seine langjährige Freundschaft mit Phillip und klappt sich somit von seinen letzten und einzigen Sozialkontakten ab.

Während dieser ganzen Geschehnisse infiltriert Evelyn Adams Leben zusehends, nimmt ihre Schäferstündchen auf Video auf und Adam gerät kontinuierlich in eine immer tiefer werdende Abhängigkeit.

Jenny verabredet sich mit Adam in einem Park, da sie sich Sorgen über das ungewöhnliche, „süße“³²⁹, Verhalten von Phillip macht, das in einer Art auftritt, wie es das letzte Mal vorkam, als es noch eine andere Frau in Phillips Leben gab. Sie hat ein schlechtes Gefühl, kann aber nicht einordnen, ob sie nur einen Grund sucht, nicht heiraten zu müssen, oder ob es wirklich noch eine andere Frau in Phillips Leben gibt. Bei diesem Gespräch gesteht Adam, dass er Jenny noch immer sehr attraktiv findet und schließlich kommen sich die beiden näher. Jenny ist beeindruckt von Adams „generalüberholung“³³⁰. Schließlich küssen sie sich. Nach einer kurzen Irritation beschließen sie, das eben Geschehene im Wald zu vergraben und gehen zu Jennys Auto. Jedoch ist offenkundig, dass sie es nicht im Wald begraben werden sondern nur aus der exponierten Lage fliehen.

„JENNY ja. *(sehr kurze pause.)* komm, wir gehen das jetzt begraben. im wald ...
sie küssen einander wieder, stehen dann langsam auf und gehen. sie legt ihren arm in seinen.“³³¹

Die nächste Szene zeigt Adam und Evelyn in einer Arztpraxis. Evelyn hat Adam offensichtlich sogar zu einer Nasenoperation überredet, alles auf freiwilliger Basis versteht sich. Im Wartezimmer der Arztpraxis zeigt Adam Evelyn sein Tattoo, das er extra für Evelyn machen hat lassen. „e a t.“ im Schambereich. Evelyn mutmaßt, dass Adam für das

³²⁹ LaBute 2002, S. 28.

³³⁰ LaBute 2002, S. 31.

³³¹ LaBute 2002, S. 34.

„me“ kein Geld mehr hatte, aber er weist sie darauf hin, dass dies ihre Initialen sind. Evelyn Ann Thompson.

Adam trifft sich zwischen zwei Seminaren mit Phillip auf dem Rasen. Phillip möchte wissen, was mit Adams Nase passiert ist, die dick eingebunden ist und Adam sagt er sei gefallen. Er wird jedoch der Lüge entlarvt, da Phillip Evelyn getroffen hat und sie ihm gesagt hat, dass sich Adam gerade von einer Operation erholt. Adam wird hellhörig und will wissen wo sie sich getroffen haben. Phillip weicht der Frage Adams aus, und bringt zur Sprache, dass Jenny ihm alles erzählt hat. Das Vertrauen der beiden in ihre Freundschaft ist gebrochen:

„sie starren einander an. fast sieht man die mauer, die plötzlich zwischen ihnen steht. adam blinzelt als erster und geht. phillip sieht ihm nach.“³³²

Evelyn hat sich mit Jenny in einer Coffee-Bar verabredet und Adam stößt ebenfalls dazu, irritiert beide anzutreffen: *„adam kommt an den tisch, offensichtlich nicht darauf vorbereitet, dass beide frauen auf ihn warten. sein nasenverband ist ab.“³³³*

Evelyn erzählt, dass sie in Adams Tagebuch geschnüffelt hat und offenbart, dass sie Hinweise auf Jenny und Adams Treffen im Park und den sich daraus ergebenden Waldaufenthalt hat. Im Laufe des Verhörs lässt sie beide wissen, dass auch Phillip und sie sich geküsst haben. Jenny verlässt den Schauplatz und Adam verspricht Evelyn alles zu tun was sie verlangt, um sie nicht zu verlieren. Evelyn fordert:

„(ausdruckslos) gib sie auf. als freunde, alle beide. ohne erklärung. triff sie nicht mehr und rede nicht mehr mit ihnen. nie wieder.“³³⁴

Adam entscheidet sich, Evelyns Forderung nachzukommen und gibt beide Freunde, seine einzigen, auf.

Im Auditorium bei Evelyns Diplompräsentation treffen sich Phillip, Jenny und Adam zum ersten Mal wieder, nachdem Adam den Kontakt zu den beiden ohne Erklärung abgebrochen hat. Bei dieser Begegnung erfährt Adam auch, dass Jenny Phillip verlassen hat. Schließlich betritt Evelyn das Podium und präsentiert ihre Semesterarbeit.

„eine menschliche skulptur, an der ich [Evelyn] in den vergangenen achtzehn wochen gearbeitet habe und auf die ich sehr stolz bin.“³³⁵

³³² LaBute 2002, S. 52.

³³³ LaBute 2002, S. 55.

³³⁴ LaBute 2002, S. 64.

³³⁵ LaBute 2002, S. 69.

Es ist Adam.

Das Stück endet im Ausstellungsraum, in dem das Begleitmaterial, von Adams Jacke mit der hineingesprayten Telefonnummer, über die Röntgenbilder der Nasenoperation bis hin zu den Sex-Videos, zu Evelyns „Objekt“³³⁶ Adam, ihrer „bildhauerischen Arbeit“³³⁷ ausgestellt ist.

In dem letzten Gespräch zwischen Adam und Evelyn wird klar, dass Evelyn sich für dieses Projekt eine künstliche Biographie zugelegt hat und nahezu nichts was Adam von ihr zu wissen geglaubt hat eine reale Basis hatte.³³⁸ Nahezu alles war von Evelyn für ihr Projekt erfunden worden. Nur eine Sache, die Evelyn Adam ins Ohr geflüstert hat, behauptet Evelyn, ist wahr gewesen. Evelyn geht, um sich mit den Leuten aus dem Fachbereich zu treffen. Adam bleibt allein zurück.

Er sucht die Videokassette mit dem Geflüster und spielt die Stelle noch einmal ab.

„er drückt 'play' und sieht sich die stelle an. er spult zurück und spielt sie noch mal ab, und noch mal. er rutscht rüber und zieht seine alte jacke an, kuschelt sich auf den boden. er sieht angestrengt hin, aber was gesagt wird, bleibt unklar. unhörbar. er macht weiter.

*stille. dunkel.*³³⁹

³³⁶ LaBute 2002, S. 71.

³³⁷ LaBute 2002, S. 69.

³³⁸ abgesehen davon, dass sie Kunst studierte und ihr Diplom machte

³³⁹ LaBute 2002, S. 81.

4.2.2.3 Gliederung und Aufbau

Neil LaBute verzichtet in seinem Stück „das maß der dinge“, ebenfalls so wie Yasmina Reza in „Kunst“, gänzlich auf eine Nummerierung der einzelnen Szenen. Sie werden im Theatertext durch den Beginn einer neuen Seite, der Ausweisung des Schauplatzes und einer kurzen Beschreibung der Örtlichkeit erkennbar, zum Beispiel:

„EIN WOHNZIMMER

*adam und evelyn sitzen auf einer couch, jenny und phillip in sesseln einander gegenüber. jeder hält ein volles glas in der hand.*³⁴⁰

Um auch hier, im Stück „das maß der dinge“, eine gute Nachvollziehbarkeit der Analyse zu gewährleisten, werden die Szenen des Stückes, für diese Arbeit, wie folgt chronologisch nummeriert:

Szene	Auftritt 1	Auftritt 2	Auftritt 3
1. EIN MUSEUM	A/E		
2. EIN RESTAURANT-VORRAUM	E/A	A/E/J/P	
3. EIN WOHNZIMMER	A/P/J/E	P/A/J	P/J
4. EIN SCHLAFZIMMER	E/A		
5. EIN PARK	A/J		
6. EIN WARTEZIMMER	A/E		
7. EIN RASEN	P/A		
8. EINE COFFEE-BAR	E/J	A/E/J	A/E
9. EIN AUDITORIUM	P/A	A/J/P	E/A/J/P
10. EIN AUSSTELLUNGSRAUM	A/E		

Das Stück „das maß der dinge“ unterteilt sich somit in zehn Szenen und siebzehn Auftritte. In Szene 1 im Museum findet sich folgende Anweisung im Nebentext: „*andere museumsbesucher gehen vorbei. sie sehen ihnen nach.*“³⁴¹.

Das bedeutet, dass Szene 1, der im Theorieteil aufgestellten Prämisse folgend, aus zwei Auftritten bestehen müsste. Nachdem der Effekt der vorbeigehenden Menschen jedoch auch ohne physisches Auftreten von Personen, allein durch die Reaktion der auf der Bühne

³⁴⁰ LaBute 2002, S. 17.

³⁴¹ LaBute 2002, S. 6.

befindlichen Schauspieler und Schauspielerinnen, also durch das Verhalten der Figuren, erreicht werden kann, lässt sich nicht klären, ob eben jener Nebentext als eine indirekte Regieanweisung für die Reaktion der SchauspielerInnen zu lesen ist, oder der Autor dieses Vorbeigehen physisch durch Personen umgesetzt haben wollte. Deswegen wurde für diese Arbeit die Entscheidung getroffen Szene 1, als einen einzigen Auftritt zu lesen. Ebenso in Szene 8, der Coffee-bar, verlässt die Figur Jenny den Schauplatz, um sofort wieder aufzutreten, zwischen ihrem Abgang und ihrem Auftritt gibt es keine Figurenrede und auch an dieser Stelle wurde die Entscheidung getroffen Szene 8 in drei Auftritte Anstelle von vier zu gliedern.

Die häufigste indirekte Regieanweisung des Stückes „das maß der dinge“ ist: *(sehr kurze pause.)*“

Nach der Personenaufzählung und der Handlungsortsbeschreibung findet sich eine zusätzliche „anmerkung des autors“³⁴² auf der ersten Seite des Stückes, die Folgendes besagt:

„ein / im dialog markiert die stelle, an der eine figur versucht, eine andere zu unterbrechen, oder ab der beide gleichzeitig reden“³⁴³

Das bedeutet, dass das Stück „das maß der dinge“ neben der strukturellen Gliederung in Szenen auch sehr präzise durchrhythmisiert ist. Die Rücksicht auf das Tempo des Stückes ist demzufolge ein besonderes Anliegen LaButes.

Die Informationsvergabe des Stückes prüfend ergibt sich, dass es sich bei dem Stück „das maß der dinge“ um ein Stück mit diskrepanter Informiertheit handelt. Das Publikum, der Leser, die Leserin unterliegt bis Szene 9 unwissentlich einem Informationsrückstand gegenüber der Figur Evelyn, ebenso wie die anderen drei Figuren des Stückes Adam, Jenny und Phillip. Erst mit Evelyns Monolog wird der Zustand kongruenter Informiertheit hergestellt.

Nur zwei der insgesamt zehn Szenen des Stückes „das maß der dinge“, spielen in privaten Räumen, die restlichen neun finden im öffentlichen Raum statt und verlangen somit ein

³⁴² LaBute 2002, S. 2.

³⁴³ LaBute 2002, S. 2.

anderes Sprechen in Bezug auf Zurückhaltung und die Wahrung der Würde der einzelnen Figuren als der private Raum.

4.2.2.4 Dramaturgie

Sowohl der Anfang als auch das Endes des Stückes „das maß der dinge“ spielt in einem Ausstellungsraum. Zu Beginn das Museum in dem Adam als Aufseher arbeitet, zu Ende die Ausstellung Evelyns Arbeit. Das heißt, der museale Raum ist die Klammer, die den Handlungsverlauf des Theatertextes „das maß der dinge“ umfasst. Zusätzlich beginnt und endet der Theatertext mit folgendem, identischen, Nebentext:

*„stille. dunkel.“*³⁴⁴

Ein Charakteristikum, das für die Stücke LaButes bezeichnend ist. Es gibt eine signifikante Häufung der gleichen Anfangs- und Endworte in den Werken LaButes, ein Schluss, zu dem auch Fehle in ihrer Arbeit kommt.

Dazu Fehle:

„Das Stück[In a dark, dark house] endet ein weiteres Mal mit den Worten, die beinahe an jedem Anfang und jedem Ende eines LaBute-Stückes bedeutungsvoll stehen – Stille, Dunkelheit“³⁴⁵

Nachdem der Informationsrückstand des Publikums durch den Monolog von Evelyn in Szene 9, Auftritt 3, aufgehoben wird, handelt es sich bei dem Stück „das maß der dinge“ um einen Text mit geschlossenem Ende.

Dazu Pfister:

„Und es gilt zum Beispiel für alle Texte mit „geschlossenem Dramenende“, daß in der letzten Spielphase die Informationsdiskrepanzen zwischen den Figuren und zwischen den Figuren und dem Publikum aufgelöst werden, also eine Struktur kongruenter Informiertheit hergestellt wird.“³⁴⁶

³⁴⁴ LaBute 2002, S. 81.

³⁴⁵ Fehle 2009, S. 167.

³⁴⁶ Pfister 2001, S. 86.

Trotz des geschlossenen Endes wird das Publikum, der Leser, die Leserin mit dem in ihm verursachten Chaos nach Hause geschickt beziehungsweise aus dem Stück entlassen und alleine gelassen. Es gibt keine befriedigende Lösung. Ein Aspekt, der ebenfalls ein Charakteristikum der Stücke LaButes ist, wie von Fehle hervorgehoben wird:

„Für ihn [LaBute] gilt, je mehr Fragen aufgeworfen, aber letztendlich unbeantwortet bleiben, desto intensiver setzt sich das Publikum mit den Fragen auseinander. Es kommt – hofft LaBute – zu einer Konfrontation mit den Problemen.“³⁴⁷

Bezüglich des ohne Lösung zurückgelassenen Publikums stehen mehrere Deutungsmöglichkeiten offen. Zum einen könnte dies zeigen, dass das Publikum vom Autor als Gegenüber auf einer Augenhöhe gesehen wird. Mit dem undefinierten Schluss wird das Publikum ermächtigt und ihm gleichzeitig zu verstehen gegeben, dass der Beitrag, den es durch sein zu Ende spielen des Stückes leistet, im Gegensatz zu der einstmals passiven Bewertung des Zuschauers, der Zuschauerin als reinem Konsumenten, reiner Konsumentin nunmehr als selbstverständlich gilt. Sowohl in der Theatertheorie wie auch in der Theaterpraxis. Denn ein nicht bevormundetes Publikum ist immer auch ein mündiges Publikum. Zum anderen könnte es ein Hinweis darauf sein, dass es keine Rezeptlösungen gibt, die auf verschiedene Situationen angewendet werden können und jede Situation, sei sie nun fiktiv oder real, als eigenständig zu betrachten ist.

4.2.2.5 Dialog – Monolog

Auffallend bei der Analyse des Stückes „das Maß der Dinge“ ist, dass das Stück nur einen einzigen Monolog aufweist. Nämlich in Szene 9, Auftritt 3, der Monolog, in dem Evelyn, im Auditorium ihre künstlerische Abschlussarbeit vorstellt, erklärt und verteidigt. Dies ist auch die Stelle, wo der Wissensrückstand des Publikums aufgelöst wird und es zu einem Punkt kongruenter Informiertheit zwischen dem Publikum und der Figur Evelyn, sowie zwischen den Figuren selbst, die ja ebenfalls bei Evelyns Vortrag als ZuhörerInnen anwesend sind, kommt. Es ist der Moment, wo LaBute den Wissensvorsprung der Figur Evelyn aufgibt, den sie bis zu diesem Zeitpunkt den anderen Figuren und auch dem Publikum gegenüber innehat. Hier verdichtet sich sozusagen das ganze Stück und es findet

³⁴⁷ Fehle 2009, S. 55.

sich die höchstmögliche Deckungsgleichheit bezüglich der Informationsvergabe innerhalb des Stückes. Nachdem die Informationen eines Stückes endlich sind, lässt sich zu diesem Punkt sagen: Alle wissen alles was es bis zu diesem Augenblick zu wissen gibt.

Bezüglich des Kunstwerks ist Evelyns Monolog aus dem Aspekt heraus interessant, da dies der Zeitpunkt ist, wo offenkundig wird, dass die Figur Adam gleichzeitig Evelyns Kunstwerk ist. Mit folgender Erklärung in ihrem Abschlussplädoyer offenbart sich schlagartig, dass alles von der Figur Evelyn geplant und inszeniert war:

„EVELYN [...], und so ersann ich ein szenarium, das es uns schließlich erlauben würde, scheinbar rein zufällig in verbindung zu treten. [...]"³⁴⁸

Und das Publikum, beziehungsweise der Leser, die Leserin einem Betrug aufgefressen ist.

„EVELYN [...] ... so ist das system, und ein mensch allein kann es nicht ändern ... sie aber vielleicht dazu bewegen, das system und ihre eigenen werte ein klein wenig zu hinterfragen. daher mein, äh, etwas dramatischer vortrag hier. [...]"³⁴⁹

Wie im Kapitel über LaBute bereits angeschnitten, ist LaBute ein Autor, der Werte und das Fehlen dieser untersucht. So liegt die Vermutung nahe, dass der Autor in obigem Zitat durch die Figur Evelyn spricht. Eine Vermutung, die aber auf Grund fehlender konkreter Aussagen des Autors nicht eindeutig belegt werden kann.

Die Materialien Evelyns Wahl sind, wie sie selbst betont: das menschliche Fleisch und der menschliche Wille. Sie unterstreicht in ihrem Abschlussplädoyer die Manipulierbarkeit beider. An einer anderen Stelle im Theatertext, wo Adam und Evelyn im Vorraum des Arztes auf Adams Nasenoperationstermin warten, Szene 6, bezieht die Figur Evelyn noch einmal Stellung bezüglich ihres Arbeitsmaterials und ihre Haltung zum Material „Fleisch“ wird offenbar:

„EVELYN jetzt sei nicht so morbide ... ist doch bloß fleisch.

ADAM ja, alles klar ... ‚bloß fleisch‘ ist natürlich gar nicht morbide.

³⁴⁸ LaBute 2002, S. 70.

³⁴⁹ LaBute 2002, S. 68.

EVELYN ist es auch nicht. fleisch ist eine der perfektesten
materien der welt. naturrein, wunderschön. denk
drüber nach ...³⁵⁰

Eine Besonderheit in Evelyns Monolog ist auch die Art und Weise, wie sie das Kunstwerk einführt und vorstellt. Dazu folgendes Zitat aus Szene 9, Auftritt 3:

„EVELYN [...] vor diesem hintergrund stelle ich ihnen also nun
mein neuestes werk vor. Eine *menschliche* skulptur,
an der ich in den vergangenen achtzehn wochen
gearbeitet habe und auf die ich sehr stolz bin. Seinen
namen darf ich ihnen heute abend aus rechtlichen
gründen nicht nennen, da wir noch keine schriftliche
einwilligung von ihm haben, den visuellen teil für die
öffentlichkeit freizugeben, [...]“³⁵¹

Und ebenda:

„EVELYN [...] das gesicht hier habe ich mtv-mäßig verfremdet
... [...]“³⁵²

Auch wie sie über ihre „menschliche Skulptur“, ihre Arbeit, spricht unterstreicht die Besonderheit der Konstellation. Dazu folgende vier Zitate ebenfalls aus Szene 9, Auftritt 3:

„EVELYN [...] das werk selbst – er – ist ohne titel, denn ich
denke und hoffe, dass es für jeden hier eine andere
bedeutung hat, offen gestanden: überhaupt für jeden,
der es sich ansieht. sein wirklicher name ist allerdings
äußerst passend.[...]“³⁵³

„EVELYN [...] aber ein anwalt hat mir tatsächlich geraten, dass
ich das sagen soll, 'ausgangsmaterial'[...]“³⁵⁴

„EVELYN [...] ich entdeckte, dass ich durch gutes zureden –
und, ja, von mir aus war das 'gute zureden' oft
sexueller natur – mein material im inneren genauso
formen konnte wie an der oberfläche. [...]“³⁵⁵

Die Figur Adam ist in den Worten der Figur Evelyns: „ohne Titel“, ihr „Ausgangsmaterial“ und „Material“. Der Mensch als Material künstlerischer

³⁵⁰ LaBute 2002, S. 38,39.

³⁵¹ LaBute 2002, S. 69.

³⁵² LaBute 2002, S. 69.

³⁵³ LaBute 2002, S. 69.

³⁵⁴ LaBute 2002, S. 70.

³⁵⁵ LaBute 2002, S. 71.

Intervention ist bei weitem keine neue Erfindung und lässt sich vor allem in der Performancekunst verorten, die besonders in den 1960er und 1970er Jahren des 20. Jahrhunderts von Künstlern und Künstlerinnen aufgegriffen wurde. Als Beispiel seien hier die Wiener Aktionisten³⁵⁶, Valie Export³⁵⁷ und Joseph Beuys³⁵⁸ angeführt. Zu einer weiteren Betrachtung der künstlerischen Strategien, welche die Figur Evelyn bei der Erschaffung ihres Werkes einsetzt, siehe Kapitel 4.2.2.6.1 Evelyn.

4.2.2.6 Figuren

„LaBute is unsettling. He disturbs in the same way as Harold Pinter, describing a familiar world but one in which motives are often obscured, relationships seldom what they appear. His characters frequently lack something more than the tact required for social living. They lack a concern for the consequences of their actions, treat life as a game in which their own needs take precedence.“³⁵⁹

„Beyond that, at times indirection seems a key to his aesthetics as well as to the strategies and tactics of his characters, though a number of them are inclined to lay out the details of their moral failings, even if they obdurately refuse to acknowledge them as such.“³⁶⁰

Diese allgemeinen Beschreibungen der Figurencharakteristika LaButes treffen auch auf die Figuren des Stückes „das Maß der Dinge“ zu. Fehle charakterisiert das Figurenpersonal LaButes zusätzlich als eines außerhalb haltgebender sozialer Gefüge:

„Sämtliche Figuren LaButes zeichnen sich durch ihre Losgelöstheit von sozialen Gefügen aus. Von Außen betrachtet existieren haltgebende Bande nur noch in Einzelfällen. Näher betrachtet zerfallen diese in ihre Einzelteile.“³⁶¹

Bezüglich der Nachnamen der Figuren lässt sich feststellen, dass keine im Nebentext zu Beginn des Stückes ausgewiesen sind. Lediglich die Vornamen der Figuren sind

³⁵⁶ Günter Brus *1938, Otto Muehl*1925 - †2013, Hermann Nitsch*1938 und Rudolf Schwarzkogler *1940 - †1969.

³⁵⁷ *1940

³⁵⁸ *1921 - †1986

³⁵⁹ Bigsby 2007, S. 8.

³⁶⁰ Bigsby 2007, S. 9.

³⁶¹ Fehle 2009, S. 187.

niedergeschrieben. Den Nachnamen von Adam erfährt man durch den Stückverlauf, als ihn der Arzt zu seiner Nasenoperation aufruft. Evelyns Nachname ist ein von ihr erfundener, da sie zum Zweck der Transformation Adams sich selbst zu einer Kunstfigur macht, indem sie sich eine neue fiktive Lebensgeschichte zulegt und diese Adam vorspielt. Das Pärchen Jenny und Phillip haben keine Nachnamen, weder im Nebentext zu Beginn des Stückes, noch im Verlauf des Stückes.

4.2.2.6.1 EVELYN

Evelyn studiert Kunst „auf diplom / angewandte theorie und kritik ...“³⁶² und ist aus diesem Grund in die „konservative stadt im mittleren westen der usa“³⁶³ gekommen. Beim ersten Aufeinandertreffen mit Adam ist sie gerade dabei ihre Diplomarbeit zu beginnen. „so eine art großinstallations- ... 'dings'“³⁶⁴.

Das heißt, die Figur Evelyn ist sowohl Kunstproduzentin als auch Kunstrezipientin, da sie sich ihr ganzes Studium lang mit Kunst und ihren Erscheinungsformen auseinandersetzt. Dadurch kann sie bezüglich Kunst auf einen großen Pool an Grund- und Fachwissen zugreifen, der sich anderen Figuren eventuell nur intuitiv erschließt. Innerhalb der ersten Szene erhält man bereits einen Aufschluss über die Grundhaltung der Figur Evelyns zur Kunst im Allgemeinen:

„EVELYN weil ich keine kunst mag, die nicht wahr ist.

ADAM ’wahr?. wie meinst du das?

EVELYN verlogene kunst. ich hasse so was ...

andere museumsbesucher gehen vorbei. sie sehen ihnen nach.

ADAM nein, die begriffe sind mir schon klar, wobei die ziemlich subjektiv sind, beide. ’kunst’. ’wahrheit’.

EVELYN eben! das ist ja das schöne an der kunst ... sie ist subjektiv.

ADAM [...] ... (*sehr kurze pause.*) hat oscar wilde nicht so was gesagt wie: ’in der kunst gibt es keine allgemein gültige wahrheit ...’ oder so ähnlich?

³⁶² LaBute 2002, S. 8.

³⁶³ LaBute 2002, S. 2.

³⁶⁴ LaBute 2002, S. 8.

EVELYN ja ... sehr gut. 'wahr ist in der kunst das, dessen
 Gegenteil ebenfalls wahr ist.' Stimmt, aber das ist eine
ästhetik. ich rede von praktiken. zensur. (*sie zeigt*.)
 diese skulptur. die ist falsch, sie ist nicht echt. und
 insofern verlogene kunst ...³⁶⁵

Für die Figur Evelyn bedeutet Kunstbewertung in allererster Linie eine subjektive Betrachtung und Sichtweise. Sie scheint einen für sie funktionierenden Bewertungsmaßstab gefunden zu haben, den sie jedoch nicht erläutert, sondern dogmatisch in der Welt verbreitet.

Hier stellt sich die Frage, ob sie so konstruiert wurde, dass sie, der inneren Logik der Figur folgend, nicht in der Lage ist ihren Bewertungsmaßstab zu erläutern, oder ob LaBute sie so konstruiert hat, dass sie es nicht für Wert hält sich mit „Normalsterblichen“ fachdidaktisch auseinanderzusetzen. Nachdem es diesbezüglich keine Aussagen über die Figur Evelyn von Seiten des Autors gibt, lässt sich diese Frage nicht klären.

Aus dem Theatertext heraus lässt sich feststellen, dass die Figur Evelyn dem Publikum und dem anderen Figurenpersonal des Stückes gegenüber eine Sonderposition einnimmt, die sich aus ihrer Funktion als Handlungsinitiatorin und als handlungsvorantreibender Faktor des Stückes „das maß der dinge“ erklärt und ableiten lässt. Aus dieser Sonderposition bezieht sie konsequenterweise einen unnahbaren Standpunkt bei der Interaktion mit dem übrigen Figurenpersonal. Es geht ihr in der Transformation Adams um ihr Werk, ihr Projekt und ihre Diplomarbeit.

Ihr Werk wird auf Grund seines Auftreffens in der Welt einen Mehrwert der Erkenntnis und Einsicht erzeugen, jedoch hat Evelyn diesen Mehrwert nicht mitgedacht. Sein Entstehen wird somit zufälliger und beliebiger Natur sein. Denn ein Künstler, der eine weitere Botschaft, in doppeltem Sinne, als die persönliche hat, wird Interesse daran haben die Rezeption und die Folgen seines Werkes mitzudenken. Oder wie der Titel der Schriftenreihe „Linzer Augen“ des Instituts für Bildende Kunst und Kulturwissenschaften an der Kunstuniversität Linz, Band 5, es treffend auf den Punkt bringt:

„wir müssen weiter denken als unsere pistolen schießen“³⁶⁶

Dies wäre der Fall gewesen, wenn sie Adam in das Projekt eingeweiht hätte, und er sich auf freiwilliger Basis zu diesem Experiment bereit erklärt hätte. Dieses Risiko wollte Evelyn jedoch nicht eingehen.

³⁶⁵LaBute 2002, S. 6,7.

³⁶⁶ Straeten, Van der 2007.

„EVELYN [...] sie werden sich vielleicht gerade fragen: 'hat sie ihn wenigstens eingeweiht?' natürlich nicht, nein, das konnte ich nicht. nicht vor heute abend, sonst wäre er ja kein wirkliches kunstwerk mehr. er wäre ein verschmähter liebhaber, ein abservierter verlobter und so weiter, aber er ist mehr als das ... er ist meine schöpfung. [...]"³⁶⁷

Dies kann auch als Hinweis gelesen werden, dass sie sich sehr wohl bewusst war etwas moralisch absolut fragwürdiges auf die Beine zu stellen, ihr jedoch ihr Studienabschluss und damit einhergehend ihr Projekt wichtiger als eventuelle Bedenken moralischer Natur waren.

Interessant an dieser Stelle ist auch die Überheblichkeit der Figur Evelyn, die sich in dem Verständnis der Figur spiegelt, dass Adam ihre Schöpfung sei. Die Figur Adam ist jedoch nicht ausschließlich ihre Schöpfung wie sie die Schöpfung des Autors LaBute im absoluten Sinne ist. Durch diese Aussage der Figur Evelyn entlarvt sie die Beliebigkeit ihres Standpunktes. Dies wird noch dadurch unterstrichen, dass sie zuvor im Gespräch mit Jenny deutlich hervorhebt, dass die ganze Transformation Adams eigener Wille war.

Dazu Szene 8, Auftritt 1:

„JENNY ... weißt du, ich wollte gerade sagen, ich find's wirklich toll, was du mit adam gemacht hast.

EVELYN und was hab ich gemacht?

JENNY na ja, einfach ... er hat sich verändert.

EVELYN stimmt. *er* hat sich verändert.

JENNY das meine ich ja.

EVELYN das war seine leistung ...

JENNY natürlich, ich wollte nicht sagen, dass du ...

EVELYN ich weiß. ich sag bloß, dass er das war.“³⁶⁸

Ein weiterer Hinweis der absoluten Selbstbezogenheit der Figur Evelyn ist jene Stelle, wo Evelyn, nachdem sie Jenny mitteilt, dass sie Phillip geküsst hat und Jenny konsterniert abrauscht, Jenny folgendes nachruft:

³⁶⁷ LaBute 2002, S. 70.

³⁶⁸ LaBute 2002, S. 54.

„EVELYN *(ruft ihr nach)* ihr kommt doch trotzdem zu meiner
ausstellung, oder? phil hat gesagt, dass ihr kommt!“³⁶⁹

Ein Hinweis für den unausgereiften Standpunkt der Figur Evelyns zur Kunst ist die Tatsache, dass die sonst so sehr auf Eigenständigkeit bedachte Evelyn sich bemüht dem Rat ihres Professors zu folgen und sich selbst in demselben Atemzug als brave kleine Studentin bezeichnet.

„EVELYN [...] vor fünf monaten gab mir mein professor den
folgenden rat ...‘erschaffe kunst, aber verändere die
welt.’ ziemlich weise worte hab ich mir damals
gesagt, und als brave kleine studentin habe ich mich
bemüht, sie zu befolgen. [...]“³⁷⁰

Das heißt die Hierarchiestruktur, die sie in ihrem Umfeld etabliert, ist dieselbe, der sie selbst in ihrem Studenumfeld folgt, allerdings auf der anderen Seite des Machtverhältnisses. Diesen ihr gegebenen Rat nahm sie als Anlass einen anderen Menschen zu ändern, um mit dieser Veränderung im Kleinen eine größere Veränderung zu initiieren.

„EVELYN [...] also entschied ich mich für das nächstbeste,
nämlich die welt eines anderen menschen zu
verändern. ich meine, immerhin ein anfang, oder? ein
mensch ändert sich, dann noch einer, und dann, na ja,
sie wissen schon ... plump, aber effektiv. [...]“³⁷¹

Es geht der Figur Evelyn in ihrer Arbeit darum, auszureizen, wie viel Veränderung sie durch Manipulation erwirken kann, sowie um die Grenzüberschreitung zwischen Kunst und Leben. Sie untersucht in ihrer Arbeit wie weit sie in vorgefundenes Material eingreifen kann und bedient sich dafür dem „found footage“ Adam. Die künstlerische Strategie Evelyns, mit der sie an ihr Werk herangeht, lässt sich somit am ehesten im „found footage“ verorten. Einem künstlerischen Verfahren, welches seinen namensgebenden Ursprung im Bereich des Experimentalfilms hat.³⁷² Es wird mit vorgefundenem Material gearbeitet, in dieses eingegriffen (zum Beispiel neu zusammengesetzt) und somit eine

³⁶⁹ LaBute 2002, S. 60.

³⁷⁰ LaBute 2002, S. 69.

³⁷¹ LaBute 2002, S. 69.

³⁷² s. Blümlinger 2009.

Umdeutung erreicht. Verwandte Begriffe und Strategien sind „Objet trouvé“, „Collage“ und „Ready made“^{373, 374}.

Dazu Szene 9, Auftritt 3:

„EVELYN [...] nur leider geschah das ganze nicht aus liebe, zuneigung oder fürsorge ... der punkt war einzig und allein: kann ich in dieser person die menge ‚x‘ an veränderungen produzieren, und das nur mittels manipulation, anstatt mit dem spachtel? [...]“³⁷⁵

Dieses Zitat zeugt jedoch auch von der Unsicherheit der Figur Evelyns bezüglich Kunst, denn dass die Welt, in der wir leben eine zutiefst manipulative ist, ist bei weitem keine neue Erkenntnis. Kunst benötigt jedoch immer auch das Potential Neues zu erschaffen, sei es auf Seite der Erschaffung oder auf Seite der Rezeption, auf Seite der Theorie oder auf Seite der Praxis. Die Manipulationsbereitschaft und Manipulierbarkeit von Menschen ist jedoch bereits, zum Beispiel in der Psychologie, hinreichend getestet worden und auch unsere Geschichte zeigt dieses Potential in mannigfaltigen Beispielen.

Das Selbstverständnis der Figur gegenüber Kunst und ihr Umgang damit verdeutlicht folgendes Zitat ebenfalls aus Szene 9, Auftritt 3:

„EVELYN [...] ich war schon immer arrogant und verblendet genug, mir einzubilden, dass ich künstlerin bin. mehr nicht. ich stehe in einer langen tradition von künstlern, die nicht an instanzen wie religion oder regierung, gemeinschaft oder sogar familie glauben. es gibt nur die kunst. kunst die erschaffen werden muss. um jeden preis. [...]“³⁷⁶

Hier bedient LaBute das sehr romantische, stereotype Bild des Künstlers als auserwähltes Genie. Des Künstlers, der in Evelyns Selbstverständnis eine absolute Freiheit genießt und nur seiner Arbeit verpflichtet ist.

Und weiter:

„EVELYN [...] als künstlerin allerdings hat mich die unerbittliche suche nach wahrheit und die traditionelle

³⁷³ Von Duchamp Marcel geprägter Begriff, *1887 - †1968

³⁷⁴ The Thames and Hutson Dictionary of Art Terms 2003, S. 58, 152, 181.

³⁷⁵ LaBute 2002, S. 70.

³⁷⁶ LaBute 2002, S. 72.

missachtung von gesetzen und regeln ... einen schritt weiter getrieben.[...]“³⁷⁷

Jedoch möchte die Verfasserin hier zu dem Gedankengang anregen, dass KünstlerInnen sehr wohl Teil des Systems Gesellschaft sind und wenn sie nicht an die Unumstößlichkeit traditioneller Instanzen glauben, es oftmals als ihre Aufgabe sehen Alternativen aufzuzeigen.

„L'art pour l'art“, welche Haltung auch der bereits erwähnte und im Stück öfter zitierte Oscar Wilde vertreten hat, entstammt einer französischen Kunsttheorie des frühen 19. Jahrhunderts. Die Formel besagt, dass Kunst reiner Selbstzweck ist, und somit auch allen ethischen und moralischen Werten überlegen. „L'art pour l'art“ eine Haltung, die in der zeitgenössischen Kunst als gemeinhin überholt betrachtet wird.

Interessanterweise wurde diese Haltung in Amerika unter anderem von Ad Reinhardt vertreten, der ähnlich wie Robert Rauschenberg, der in Bezug auf das weiße Bild in Rezas „Kunst“ bereits erwähnt wurde, arbeitete, allerdings mit Schwerpunkt auf der Farbe Schwarz. Auch Yasmina Reza selbst bezieht sich auf diesen Begriff in dem Interview, welches im Kapitel 3.1 Yasmina Reza zitiert ist und sagt, dass sie sich, trotz der Abgegriffenheit des Begriffes, ihm noch am nächsten fühlt.

In jedem Fall ist bemerkenswert, dass es zwischen der augenscheinlichen Auffassung der Figur Evelyn von Kunst und der Arbeitsweise der Figur Evelyns und ihrem Vorgehen eine große Diskrepanz gibt. Als Beispiel Evelyn in Szene 3, Auftritt 1:

„EVELYN [...] ...ich sage nur, dass das meiner *meinung* nach keine pornographie war, es war ein statement. und natürlich ist das schöne an statements, dass sie, wie die kunst, subjektiv sind. du und ich, wir können völlig verschiedene sachen denken und beide recht haben ... [...].“³⁷⁸

Und weiter ebenda:

„EVELYN wie auch immer, wer weiß was die person damit sagen wollte, wir wissen es nicht, aber ich halte es für eine geste. eine art manifest, wenn ihr so wollt ...“³⁷⁹

³⁷⁷ LaBute 2002, S. 71.

³⁷⁸ LaBute 2002, S. 20.

³⁷⁹ LaBute 2002, S. 21.

Der letzte Dialog zwischen Evelyn und Adam, Szene 10, verdeutlicht, dass sich Evelyn selbst für ihr Projekt zu einer Kunstfigur gemacht hat. Sie hat ein fiktives Alter-Ego konstruiert, welches ihr ermöglicht hat die notwendige Distanz zu ihrer Arbeit zu bewahren.

Das Verhalten und die Aussagen prüfend ergibt sich folgende Einordnung der Figur Evelyn bezüglich Kunst:

	Selbstbild		Fremdbild	Herangehensweise	Toleranz
	Einstellung (innerlich)	Haltung (äußerlich)	Eindruck auf die anderen Figuren	(Interaktion) Bezug zur Kunst	gegenüber anderen Einstellungen
Evelyn	+ / Expertise, erste Priorität	+ / Lebensinhalt, erste Priorität über alle Dinge erhaben	- / unnahbar	+ / neutral, forschend	0

Die Figur Evelyn hat die Erschaffung von Kunst zu ihrer oberste Maxime erhoben, der sie alle anderen Dinge unterordnet. Ihrem Objekt, Adam, gegenüber bezieht sie eine neutrale, forschende Haltung. Mit anderen Ansichten bezüglich Kunst setzt sie sich nicht auseinander, vor allem nicht, wenn sie von im Kunstdiskurs ungeschulten, uninformierten Figuren vertreten werden. Ihre Toleranz gegenüber diesen anderen von ihrer Weltsicht abweichenden Haltungen bezüglich Kunst ist gleich Null.

4.2.2.6.2 ADAM

„Adam, in the shape of things, has something of a Woody Allen character about him, intellectually acute but emotionally adrift, physically unappealing and socially inept.“³⁸⁰

Adam ist, als Figur, ein sehr konfliktscheuer Mensch. Eine Charaktereigenschaft, welche sich schon am Beginn des Stückes abzeichnet, als Evelyn über die Absperrung in dem Museum tritt, in dem Adam als Aufseher arbeitet. Dieser psychologische Aspekt der Figur Adam ist insofern von Bedeutung, da Adams Verhalten wesentlich dazu beiträgt, dass Evelyn ihn als ihr „ausgangsmaterial“³⁸¹ für ihre Abschlussarbeit wählt.

„ADAM keine ahnung ... ich hab hier in vielleicht zehn minuten schluss, ich würde wahrscheinlich bloß dastehen und aufpassen, dass sie nichts anfassen.

EVELYN echt?

ADAM doch, schon. kann ja die nächste schicht mit ihnen reden, sie rausschmeißen oder sonst was.

EVELYN sie würden mich nicht packen oder so?

ADAM nee. das ist zu ... wissen sie, das ist totaler stress, am ende wälzt man sich auf dem boden rum, sie verklagen wahrscheinlich das museum oder mich, und dann ... werd ich gefeuert, weil ich meinen job gemacht habe. muss nicht sein...“³⁸²

Nachdem im „maß der dinge“ der Sonderfall eintritt, dass die Figur Adam sowohl Figur als auch Kunstwerk ist, ist es notwendig bei der Analyse der Figur Adam eingehender auf psychologische Aspekte hinzuweisen. Er hat neben dem Job in dem Museum auch einen Job in einer Videothek, da er das Geld benötigt. Er studiert eigener Aussage zufolge: „ähmm ... beschaffung von studendarlehen, hauptsächlich, aber ich geh auch in ein paar anglistik-seminare.“³⁸³

Ein weiterer Ausdruck für die Konfliktscheue der Figur Adam ist das Faktum, dass er zur Kunst an sich keine Haltung bezieht, wie sich in dem ersten Dialog mit Evelyn zeigt, wo sie über die Rechtschaffenheit der Zensur der Geschlechtsteile der Statue im Museum diskutieren.

³⁸⁰ Bigsby 2007, S. 3.

³⁸¹ Vgl. LaBute 2002, S.70.

³⁸² LaBute 2002, S. 4.

³⁸³ LaBute 2002, S. 8.

Jedoch zeigen seine Arbeitsstellen, dass die Figur Adam so konstruiert ist, dass sie zwangsläufig einen großen Anteil ihrer Zeit von Werken der Kunst umgeben ist und sich auch mit ihnen auseinandersetzt. Das zeigt unter anderem das Zitieren eines Theaterstückes³⁸⁴, sowie die Oscar Wilde Zitate.³⁸⁵

Ebenfalls liest Adam die Plaketten an den Kunstwerken im Museum, jedoch lässt sich nicht mit Sicherheit feststellen, ob aus Langeweile oder aus Interesse. „nein, das ist ein fornecelli³⁸⁶, ganz sicher. ich hab mal das kleine dings da gelesen ...“³⁸⁷.

Erst in der letzten Szene, im Ausstellungsraum, Szene 10, wo das Begleitmaterial zu Adam als Kunstwerk ausgestellt ist, also seine eigenen Sachen, wird die Haltung der Figur Adam gegenüber Kunst und im speziellen gegenüber der Kunst die Evelyn erschafft deutlich. Ähnlich wie die Figur Yvan aus „Kunst“, bezieht Adam erst dann eindeutige Stellung, wenn bereits alles verloren ist.

Dazu, Szene 10:

„ADAM ... die 'kunstszene' kann sich offenbar bremsen, hm?“³⁸⁸

Und:

„ADAM [...] ...aber tu mir einen gefallen und bild dir nicht ein, das wär 'kunst'. okay? das ist ein kranker beschissener witz, aber keine 'kunst'.“³⁸⁹

Sowie:

„ADAM [...] weißt du, wenn picasso geschissen hat, hat er das nicht 'skulptur' genannt. er kannte den unterschied. deshalb war er ja auch picasso. und falls ich da falsch liege, ich meine, falls mir hier irgendwas fundamentales entgeht und es *tatsächlich* irgendwie kunst ist, den leuten seine kleinen beschissenen neurosen in den schoß zu kotzen, dann sollte dir wenigsten klar sein, dass das seinen preis hat ... weißt du? irgendwer zahlt für deine zwei minuten auf cnn. irgendwer zahlt immer für menschen wie dich. und

³⁸⁴ LaBute 2002, S. 13.

³⁸⁵ LaBute 2002, S. 7, 13.

³⁸⁶ fiktiver Künstler, dazu: Kapitel 4.2.2.8 Das Kunstwerk

³⁸⁷ LaBute 2002, S. 7.

³⁸⁸ LaBute 2002, S. 73.

³⁸⁹ LaBute 2002, S. 78.

wenn du das nicht kapiert, wenn du das nicht mal im *ansatz* begreifst ... machst du als nächstes wahrscheinlich lampenschirme aus kleinen babys und nennst das ‚möbel‘ (*sehr kurze pause.*) hör zu, ich weiß, das ganze wird ‚kunstszene‘ genannt, aber sie sollte sich nicht darin erschöpfen. einer scene. sie sollte mehr sein als das. [...]“³⁹⁰

Für die Figur Adam gibt es Regeln in der Kunst, die sich an den ethischen Werten der Gesellschaft orientieren. Auch der Mehrwert eines Kunstwerkes für die Gesellschaft ist wesentlicher Bestandteil des Kunstverständnisses der Figur Adam, wie in Szene 10 deutlich wird:

„ADAM es muss doch grenzen geben. damit kunst existieren kann, muss es irgendwo grenzen geben. grenzen, ob man wirklich etwas zu sagen hat oder bloß ... aufmerksamkeit braucht. (*sehr kurze pause.*) ... so, das war’s.“³⁹¹

Die Figur Adam ist der Figur Evelyn im Bereich der Literatur überlegen.³⁹² Hierfür spricht die Anzahl der Bezüge, die die Figur Adam auf externe Kunstwerke, und speziell Kunstwerke der Literatur, macht. Dies zeigt sich später noch bei der Analyse der Zitate, die auf externe Kunstwerke Bezug nehmen, deutlich. Die dazugehörige Tabelle ist unter dem Kapitel 4.2.2.8 Das Kunstwerk aufgeschlüsselt und erläutert.

³⁹⁰ LaBute 2002, S. 78.

³⁹¹ LaBute 2002, S. 78.

³⁹² vgl. Weiss, Gunda. „’The Truth is just so damn. . . elusive’: Selected Plays by Neil LaBute – Dramatic Aesthetics and Reception on Viennese Stages”, Diplomarbeit Wien: 2010.

Das Verhalten und die Aussagen prüfend ergibt sich folgende Einordnung der Figur Adam bezüglich Kunst:

	Selbstbild		Fremdbild	Herangehensweise	Toleranz
	Einstellung (innerlich)	Haltung (äußerlich)	Eindruck auf die anderen Figuren	(Interaktion) Bezug zur Kunst	gegenüber anderen Einstellungen
Adam	~/ Kunst hat Regeln zu folgen, denen ethische Werte zu Grunde liegen	+/ gebildet, interessiert	+/ belesen, versiert im Zitieren von Kunstwerken und Bezügen herstellen	~/ konservativ, aber interessiert	1

Die Figur Adam ist überzeugt davon, dass Kunst Regeln zu folgen hat, denen ethische Werte zu Grunde liegen. Alleine die Tatsache, dass ein Künstler, eine Künstlerin, beziehungsweise eine als Künstler, Künstlerin ausgebildete Person ein Werk schafft reicht für ihn noch nicht aus, um das Werk als Kunst zu klassifizieren. Er ist im Vergleich zu den anderen Figuren des Stückes sehr belesen und versiert im Herstellen von Bezügen zwischen unterschiedlichen Werken der Kunst. Seine Einstellung zu Kunst kann als konservativ, aber interessiert beschrieben werden.

4.2.2.6.3 JENNY

Die Figur Jenny erzählt von sich, in Szene 8, Auftritt 1:

„JENNY schön. hmhhh, ich mag kunst wirklich sehr.
 EVELYN wirklich?
 JENNY ja, ins kino gehen und so. hier draußen gibt's ja nicht viel, für die neueren filme müssen wir immer bis in

- die stadt fahren, aber ich seh viel auf video. phil guckt andauernd.
- EVELYN ja, und worauf steht er besonders?
- JENNY ach, alles mögliche, aber anspruchsvollere sachen als ich ... *aliens. blade runner. twelve monkeys.* waren das jetzt zwölf oder zehn?
- EVELYN zwölf ... ein dutzend affen, glaub ich, alles in allem.
- JENNY jedenfalls, so was eben. science fiction, aber auch mit tiefgang. und action.
- EVELYN hm. toll ... ich hasse science fiction. (*sehr kurze pause.*) und du? was siehst du gerne, jenny?
- JENNY ähm, alles, ganz egal ... aber wenn es um liebe geht, find ich das immer schöner.³⁹³

Zum einen ist die Figur Jenny so konstruiert, dass sie die Selbstauffassung besitzt Kunst auf einer intuitiven Basis zu mögen. Sie ist eine sehr angepasste Figur und es folgt ihrer inneren Logik, dass sie internalisiert hat, dass es zum guten Ton gehört Kunst zu mögen, egal ob man etwas damit anfangen kann, es einen persönlichen Mehrwert hat, oder nicht. Auf der anderen Seite wird durch obig zitierte Sequenz schnell deutlich, dass ihr Kunstbegriff mit dem der Unterhaltung gleichgesetzt ist. Sie ergreift jedoch selbst keine Initiative, denn: sie sieht viel auf Video, weil ihr Freund Phil andauernd guckt. Mainstream Kinoblockbuster fallen bei ihr bereits unter die Kategorie „anspruchsvoll“. Während die Kunstintervention Evelyns im Museum in der Wahrnehmung der Figur Jenny unter die Kategorie „Graffiti“ fällt.

- „JENNY ... ich glaube noch immer nicht, dass das ein statement war. das ist graffiti ...“³⁹⁴

Hier zeigt sich eine Nähe zu der Kunstauffassung ihres Freundes Phillip, der selbige Intervention als Vandalismus bezeichnet.³⁹⁵

³⁹³ LaBute 2002, S. 53, 54.

³⁹⁴ LaBute 2002, S. 21.

³⁹⁵ LaBute 2002, S. 20.

Und auch bei dieser Figur zeigt sich die bereits bei der Figur Yvan aus „Kunst“ und der Figur Adam festgestellte Dynamik, dass sich ihre Grundkonstruktion offenbart in dem Moment wo es nichts mehr zu verlieren gibt.

„JENNY [...] also ... tut mir leid, dass ich keinen kunst-fimmel hab und nicht cool genug bin oder, na ja, superklug bin ich auch nicht, tut mir echt leid. aber wenn es um das rein *menschliche* geht, ja?, einfach stinknormale menschen ...dann bin ich ganz okay. wirklich. [...].“³⁹⁶

Das Wort „Kunstfimmel“ legt nahe, dass Kunst in der Realität der Figur Jenny eine überflüssige Spinnerei ist, die zwar existiert, aber nicht weiter von Bedeutung für sie und ihr Leben ist. Hier gibt es eine Spaltung zwischen der Selbsteinschätzung der Figur und ihren Aussagen bezüglich Kunst.

Das Verhalten und die Aussagen prüfend ergibt sich folgende Einordnung der Figur Jenny bezüglich Kunst:

	Selbstbild		Fremdbild	Herangehensweise	Toleranz
	Einstellung (innerlich)	Haltung (äußerlich)	Eindruck auf die anderen Figuren	(Interaktion) Bezug zur Kunst	gegenüber anderen Einstellungen
Jenny	~/ mag Kunst, aber unreflektiert, hat keinen „kunstfimmel“	~/ angepasst, interessiert, wenn es zu gutem Ton gehört	-/ nicht ernst zu nehmen, naiv	-/ nicht vorhanden	1

Die Figur Jenny ist die provinziellste Figur des Stückes. Sie mag Kunst, wenn es zum guten Ton gehört Kunst zu mögen, besitzt jedoch keine Eigeninitiative sich mit Kunst auseinanderzusetzen. Sie hat keinen persönlichen Bezug zu Kunst. Ihre Haltung bezüglich Kunst im Allgemeinen und zeitgenössischer Kunst im Besonderen ist undifferenziert und

³⁹⁶ LaBute 2002, S. 61.

sie besitzt keine Initiative dies zu ändern. Diese Unklarheit über Begrifflichkeiten zeigt sich in ihrem Gespräch mit Evelyn über Kunst, in dem sie, in Ermangelung anderer Möglichkeiten, konsequent Unterhaltungskultur und Kunst gleichsetzt.

4.2.2.6.4 PHILLIP

Die Figur Phillip ist eine sehr selbstüberzeugte, überhebliche und einfach konstruierte Figur. Seine Prioritäten sind auf darauf beschränkt zu imponieren. Im Verlauf der Handlung bleibt das was man über die Figur erfährt derart gering, dass sich nicht ablesen lässt, ob LaBute durch Phillips Aussagen Klischees bedient um die Figur relativ schnell erfassbar zu machen, oder ob die Aussagen Phillips als selbstironische Anspielungen zu verstehen sind, wodurch die Figur Phillip deutlich an Tiefe gewinnen würde. Die absolute Unfähigkeit Kritik einzustecken, die sich bei der Auseinandersetzung mit Evelyn zeigt, legt jedoch eher erstere Einschätzung nahe.

Folgende zwei Zitate belegen den Selbstbezug der Figur Phillip:

„PHILLIP was soll ich groß lügen ... ich bin der oberaufreißer,
gott steh mir bei.“³⁹⁷

Und:

„ADAM du bist echt krank.

PHILLIP ja, irgendwie schon. aber mein gutes aussehen macht
eine menge wett.“³⁹⁸

Bei einem weiteren Treffen mit Phillip und Jenny, in deren Wohnzimmer, Szene 3, kommt es zu folgender Auseinandersetzung:

„EVELYN ich bin künstlerin, insofern fand ich das[Besprühen
der Statue] nicht ...

PHILLIP nein, ernsthaft, glaubst du den scheiß etwa? bei uns an
der uni soll jemand rumlaufen, der sich traut so einen
mist abzuziehen?! ich kack ab, echt ...

ADAM wir sollten mal lieber, ähm ...

³⁹⁷ LaBute 2002, S. 18.

³⁹⁸ LaBute 2002, S. 43, 44.

PHILLIP ... was heißt das überhaupt? 'ich bin Künstlerin'?

EVELYN nichts weiter, ich verstehe bloß den impuls ...

PHILLIP den was?!

ADAM evelyn, wir sollten jetzt besser ...

PHILLIPP nein, halt, adam, das will ich jetzt wissen ... welchen 'impuls'? man nennt so was 'vandalismus'³⁹⁹

Diese Auseinandersetzung belegt, dass die Figur Phillip nicht in der Lage ist sich mit Kunstkonzepten auseinanderzusetzen, die ihr neu sind, jedoch sehr wohl für sich selbst Kategorien aufgestellt hat, was Kunst ist und was nicht. Für diese selbstgewählten Kriterien benötigt die Figur Phillip auf Grund ihrer übersteigerten Selbstüberzeugung keine Bestätigung und Bekräftigung von außen.

Wenn die Figur Phillip jedoch bei Diskussionen ins Hintertreffen gerät beginnt sie die anderen Figuren des Stückes zu diffamieren. Wie folgendes Zitat aus Szene 3, Auftritt1, als Beispiel, belegt:

„PHILLIP hey, kunstgewerblerin ... woher weißt du, dass es eine frau war, die den schwanz hingemalt hat, hm? sehr, sehr verdächtig ...⁴⁰⁰

Das Verhalten und die Aussagen prüfend ergibt sich folgende Einordnung der Figur Phillip bezüglich Kunst:

	Selbstbild		Fremdbild	Herangehensweise	Toleranz
	Einstellung (innerlich)	Haltung (äußerlich)	Eindruck auf die anderen Figuren	(Interaktion) Bezug zur Kunst	gegenüber anderen Einstellungen
Phillip	+ / Experte	+ / weltgewandt, informiert	- / selbstüberzeugt unreflektiert	- / konservativ, verständnislos	0

³⁹⁹ LaBute 2002, S. 19, 20.

⁴⁰⁰ LaBute 2002, S. 22.

Die Figur Phillip ist ihrer Selbsteinschätzung nach Experten in allem, ein Bewusstsein, dass sich auch im Umgang mit seinem Umfeld widerspiegelt. Für zeitgenössische Kunst bringt Phillip kein Verständnis auf und bemüht sich auch nicht darum diesen Umstand zu ändern, da er von ihm nicht als Mangel wahrgenommen wird. Toleranz gegenüber anderen Meinungen und Sichtweisen ist nicht vorhanden.

4.2.2.6.5 Zusammenfassung der Figurenanalyse

Nachstehende Tabelle fasst die Einzeltabellen der Figurenanalyse zwecks einer besseren Übersichtlichkeit noch einmal zusammen:

	Selbstbild		Fremdbild	Herangehensweise	Toleranz
	Einstellung (innerlich)	Haltung (äußerlich)	Eindruck auf die anderen Figuren	(Interaktion) Bezug zur Kunst	gegenüber anderen Einstellungen
Evelyn	+ / Expertise, erste Priorität	+ / Lebensinhalt, erste Priorität über alle Dinge erhaben	- / unnahbar	+ / neutral, forschend	0
Adam	~ / Kunst hat Regeln zu folgen, denen ethische Werte zu Grunde liegen	+ / gebildet, interessiert	+ / belesen, versiert im Zitieren von Kunstwerken und Bezügen herstellen	~ / konservativ, aber interessiert	1
Jenny	~ / mag Kunst, aber unreflektiert, hat keinen „kunstfimmel“	~ / angepasst, interessiert, wenn es zu gutem Ton gehört	- / nicht ernst zu nehmen, naiv	- / nicht vorhanden	1
Phillip	+ / Experte	+ / weltgewandt, informiert	- / selbstüberzeugt unreflektiert	- / konservativ, verständnislos	0

Die dominanteste Figur des Stückes ist Evelyn. Dies zeigt sich daran, dass sie in Szene 9, in ihrem dialogischen Monolog in Form ihrer Präsentationsrede ihres Werkes (Adam) die Wendung des Stückes offenbart. Pfister kommt ebenfalls zu dem Schluss, dass die Dominanz einer Figur durch eine Rede etabliert werden kann:

„Diese Dominanz ist zum Beispiel in der öffentlichen Rede institutionalisiert, in der einer Figur von vornherein die Rednerfunktion, den übrigen eine mehr oder weniger passive Hörerfunktion zugeteilt ist und der Umfang der Rede unverhältnismäßig größer ist als der Umfang eventueller Zwischenrufe.“⁴⁰¹

Umgekehrt bedeutet dies, dass sich von einer Rede ein Rückschluss auf die Dominanz einer Figur ableiten lässt.

Hauptsächliche dramatische Funktion des Figurenpaars Jenny und Phillip ist es, die Irreführung des Publikums zu unterstützen. Das Arbeiten mit figürlichen Gegensatzpaaren gehört zu LaButes bekanntem Repertoire, welches er öfter in seinen Stücken einsetzt.

Dazu Fehle über die Figurenkonstellationen LaButes:

„LaBute bedient sich häufig an Kontrastpaaren, um die Unterschiede, aber vor allem die Fehler, herauszuarbeiten.“⁴⁰²

Bezüglich ihrer Einstellung zu Kunst lassen sich die Figuren folgendermaßen einordnen:

Die Figur Evelyn: Kunst darf alles und steht über allen Dingen. Kunst muss erschaffen werden, egal um welchen Preis. Die Einstellung der Figur Evelyn erinnert an die Andy Warhol zugeschriebene Aussage: „art is what you can get away with“.

Die Figur Adam: Kunst muss ethischen Regeln folgen.

Die Figur Jenny: Kunst ist unverständlich.

Die Figur Phillip: Kunst ist Unterhaltung.

Als Besonderheit bezüglich der Figuren ist zusätzlich festzuhalten, dass sich auch Evelyn selbst zur Kunstfigur macht. Um Adam zum Kunstwerk zu machen gaukelt die Figur

⁴⁰¹ Pfister 2001, S. 184.

⁴⁰² Fehle 2009, S. 134.

Evelyn der Figur Adam eine fiktive Biographie vor. Zwar gibt sie sich, der Wahrheit entsprechend als Kunststudentin aus, die gerade an ihrer Abschlussarbeit arbeitet, jedoch ist jegliche weitere Information die sie Adam gegenüber preisgibt erfunden. Als Beispiele seien hier der Mädchenname ihrer Mutter, ihr Alter, ihr Sternzeichen, eine Nasenoperation im Alter von sechzehn Jahren und der Ort an dem sie aufwuchs angeführt.⁴⁰³ Im Verlauf der Handlung von „das Maß der Dinge“ wird die Figur Adam immer künstlicher, während gegenläufig dazu die Figur Evelyn immer mehr sie selbst wird.

4.2.2.7 Konflikt

Der Konflikt in „das Maß der Dinge“ ist kein offensichtlicher. Am ehesten lässt er sich an der Veränderung der Figur Adam festmachen, die sie im Verlauf der Handlung vollzieht. Es erweckt den Eindruck als liege dem Stück kein zentraler Konflikt zu Grunde, der alle Figuren betrifft, sondern Entscheidungen, die jede Figur für sich selbst treffen muss. Vor allem die Figur Adam wird immer wieder durch das Verhalten der anderen Figuren, insbesondere der Figur Evelyn, vor die Wahl gestellt und muss kontinuierlich Entscheidungen treffen.

Dazu als Beispiel, Szene 8, Auftritt 3:

„EVELYN	<i>(ausdruckslos)</i> gib sie auf. als freunde, alle beide. ohne erklärung. triff sie nicht mehr und rede nicht mehr mit ihnen. nie wieder.
ADAM	... hm?
EVELYN	das wär's, was ich will. das wär ein beweis für deine gefühle ...
ADAM	evelyn ...das ist ...
EVELYN	man soll es sich vorher gut überlegen, wenn man sich auf die probe stellen lässt ... ⁴⁰⁴ .

Adam wählt Evelyns Forderung nachzukommen und gibt beide Freunde auf.

⁴⁰³ LaBute 2002, S. 79f.

⁴⁰⁴ LaBute 2002, S. 64.

Erst nach der Enthüllung durch Evelyn, dass Adam ohne seines Wissen Objekt ihrer Arbeit war, wird klar, dass der Konflikt größere Kreise zieht als für welche Beziehungen die Figur Adam sich entscheidet.

4.2.2.8 Das Kunstwerk

Um herauszufinden, welche Position und Funktion Kunst, beziehungsweise bildende Kunst, in dem Stück „das Maß der Dinge“ innehat wird, nachdem die Haltung der Figuren zu Kunst bereits in Kapitel 4.2.2.6 Figuren analysiert wurde, auch die Bezugnahme auf externe KünstlerInnen und Kunstrichtungen beleuchtet, auf die in dem Stück „das Maß der Dinge“, häufig und meistens in Form von Zitaten und Anspielungen, Bezug genommen wird. Diese Untersuchung findet sich unter dem Punkt: Welche Besonderheiten im Umgang mit Kunst sind beobachtbar?

Ein weiterer wichtiger Teil um zu einer begründeten Einschätzung über den Stellenwert von Kunst innerhalb des Stückes „das Maß der Dinge“, und die Funktion und Position des Kunstwerks zu gelangen ist der Monolog der Figur Evelyn, in Szene 9, da wie bereits öfter erwähnt, erst zu diesem Zeitpunkt klar wird, dass die Figur Adam auch als Kunstwerk verstanden sein will. Nachdem dieser Monolog aber bereits in Kapitel 4.2.2.5 Dialog-Monolog ausgiebig Beachtung fand wird er an dieser Stelle nicht mehr bearbeitet.

Für die eingehende praktische Analyse des Stellenwertes von Kunst innerhalb des Stückes „das Maß der Dinge“ wurden folgende Fragen, spezifisch die Position und Funktion von Kunst beziehungsweise des Kunstwerks, also der Figur Adams, innerhalb des Stückes betreffend gestellt und untersucht.

- Ist das Kunstwerk (die Figur Adam) vorhanden?
- Ist das Kunstwerk Objekt des Gesprächs? / Ist Kunst Objekt des Gesprächs?
- Wer initiiert das Gespräch über das Kunstwerk?
Und wie oft wird das Gespräch innerhalb einer Szene/eines Auftritts auf das Kunstwerk gelenkt?
- Wie ist das Verhältnis der Zeigewörter?
- Welche Besonderheiten des Kunstwerks sind beobachtbar?
- Welche Besonderheiten im Umgang mit Kunst sind beobachtbar?

Ist das Kunstwerk (die Figur Adam) vorhanden?

Da die Figur Adam gleichzeitig das Kunstwerk ist, beziehungsweise zum Kunstwerk wird, kann aus der Tabelle der Gliederung des Stückes „das Maß der Dinge“ in Kapitel 4.2.2.3 Gliederung und Aufbau abgelesen werden ob das Kunstwerk auf der Bühne vorhanden ist. Somit wird an dieser Stelle von einer Wiederholung der Tabelle, unter anderem Titel, abgesehen. Die Transformation der Figur Adam zum Kunstwerk kann nicht an einem konkreten Punkt der Handlung festgemacht werden, da sie ein Prozess ist, der sich kontinuierlich über den Zeitraum des Handlungsverlaufes bis zur Präsentation des Werkes durch Evelyn vollzieht. So kann die erste Begegnung Adams mit Evelyn im Museum⁴⁰⁵, die von Evelyn bereits bewusst arrangiert wurde, als Initiation des Transformationsprozesses gesehen werden, und die Präsentation⁴⁰⁶, in der Evelyn ihr Werk vorstellt als Abschluss der künstlerischer Intervention. Danach ist das Werk und somit der Eingriff Evelyns abgeschlossen.

Dazu Evelyn, Szene 9:

„EVELYN [...]sicher, mein werk wird verblassen. so wie
bröckelnder marmor oder abblätternde farbe beugt es
sich irgendwann einer tüte kartoffelchips, einem
sonntag im bett. der vergänglichkeit. aber in diesem
einen grandiosen moment ist es perfekt. so perfekt,
wie ich es erschaffen habe ...[...]“⁴⁰⁷

Und Evelyn, Szene 10:

„EVELYN spielt keine rolle mehr, mach, was du du bist
vollendet.“⁴⁰⁸

Bei einer Gesamtzahl von siebzehn Auftritten ist das Kunstwerk in fünfzehn Auftritten vorhanden und es existiert keine Szene ohne dem Kunstwerk.

⁴⁰⁵ LaBute 2002, S. 3-10.

⁴⁰⁶ LaBute 2002, S. 68-72.

⁴⁰⁷ LaBute 2002, S. 72.

⁴⁰⁸ LaBute 2002, S. 73.

Ist das Kunstwerk Objekt des Gesprächs?

Nachstehende Tabelle zeigt an, ob im Stück „das maß der dinge“ das Kunstwerk Objekt des jeweiligen Gespräches des Auftritts ist. Dies wird dadurch eruiert, dass geprüft wird, ob über die Figur Adam geredet wird bzw. ob Fragen an die Figur Adam gestellt werden, die das Wissen über sie vertiefen. Selbstverständlich bedeutet auch hier die Erhebung nicht, dass im jeweiligen Auftritt ausschließlich über das Kunstwerk geredet wird.

Szene	Auftritt 1	Auftritt 2	Auftritt 3
1.	Ja		
2.	Ja	Nein	
3.	Ja	Nein	Nein
4.	Ja		
5.	Ja		
6.	Ja		
7.	Ja		
8.	Ja	Ja	Ja
9.	Ja	Nein	Ja
10.	Nein		

Das Kunstwerk ist im Stück „das maß der dinge“ in zwölf von insgesamt siebzehn Auftritten Objekt des Gespräches.

Die grundsätzliche Dynamik des Stückes zeigt, dass das Kunstwerk eher in der Frageposition und die Figur Evelyn eher in der Erklärungsposition ist.

Ist Kunst Objekt des Gesprächs?

Nachstehende Tabelle zeigt an, ob im Stück „das maß der dinge“ Kunst Objekt des jeweiligen Gespräches des Auftritts ist:

Szene	Auftritt 1	Auftritt 2	Auftritt 3
1.	Ja / Skulptur im Museum		
2.	Nein	Nein	
3.	Ja / Verunstaltung der Skulptur	Nein	Nein
4.	Nein		
5.	Nein		
6.	Nein		
7.	Nein		
8.	Nein	Nein	Nein
9.	Nein	Nein	Ja / Evelyns Skulptur
10.	Ja / Kunstauffassung der Skulptur Adam		

Bei einer Gesamtzahl von siebzehn Auftritten ist Kunst in vier Auftritten Objekt des Gesprächs. Drei dieser Gespräche finden im öffentlichen Raum statt. Und zwei dieser vier Gespräche sogar in Ausstellungsräumen.

Wer initiiert das Gespräch über das Kunstwerk?

Und wie oft wird das Gespräch innerhalb einer Szene auf das Kunstwerk gelenkt?

Nachstehende Tabelle zeigt an, wer im Stück „das maß der dinge“ das Gespräch über das Kunstwerk initiiert und wie oft das Gespräch auf das Kunstwerk gelenkt wird:

Szene	1	2		3			4	5	6
Auftritt	1.	1.	2.	1.	2.	3.	1.	1.	1.
Evelyn	2	3	0	0	x	x	1	x	4
Adam	0	0	0	0	0	x	1	0	2
Jenny	x	x	0	0	0	0	x	2	x
Phillip	x	x	1	1	0	0	x	x	x

Szene	7	8			9			10
Auftritt	1.	1.	2.	3.	1.	2.	3.	1.
Evelyn	x	0	1	3	x	x	1	0
Adam	0	x	0	0	0	0	0	1
Jenny	x	1	4	x	x	0	0	x
Phillip	5	x	x	x	1	0	0	x

Die Gesprächsinitiativen der Figuren, das Kunstwerk betreffend sind in nachstehender Tabelle, zwecks einer besseren Übersichtlichkeit, noch einmal zusammengefasst:

	Evelyn	Adam	Jenny	Phillip
Gesprächsinitiative	15	4	7	8
Gesprächsinitiative Gesamt	34			

Bei einer Gesamtzahl von siebzehn Auftritten wird das Gespräch vierunddreißig Mal auf die Figur Adam gelenkt. Am häufigsten von der Figur Evelyn und zwar fünfzehn Mal. Und circa halb so oft von den Figuren Jenny und Phillip. Wobei die Figur Phillip das Gespräch acht Mal auf Adam lenkt und die Figur Jenny sieben Mal. Die Figur Adam lenkt den Fokus des Gespräches, alle vorkommenden Gespräche des Stückes berücksichtigend, im gesamten Stück lediglich vier Mal auf sich selbst.

Die Untersuchung der Anzahl der Lenkung des Gespräches auf das Kunstwerk pro Szene lässt sich aus folgender Tabelle ablesen.

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Gesprächsinitiative / Szene	2	4	1	2	2	6	5	9	2	1

Die häufigste Lenkung des Gespräches auf das Kunstwerk, nämlich neun an der Zahl finden in Szene 8 statt und noch genauer fünf davon in Auftritt 2 der Szene 8.

Immer wieder wird in dieser Szene das Gespräch durch die Figuren auf das Kunstwerk gelenkt und zwar fünf Mal von der Figur Jenny und vier Mal von der Figur Evelyn.

An dieser Stelle sei noch einmal hervorgehoben, dass diese quantitative Analyse nicht die Qualität des Gespräches berücksichtigt und auch nicht berücksichtigen kann.

Aus diesem Grund weist Szene 9 auch nur lediglich zwei Gesprächslenkungen auf, trotz der Tatsache, dass der gesamte dritte Auftritt der Szene 9 ausschließlich Adam das Kunstwerk zum Thema hat.

Auffallend bei der Analyse der Lenkung des Gespräches auf das Kunstwerk ist, dass innerhalb des Stückes „das Maß der Dinge“ Themenwechsel häufig durch den bereits erwähnten rhythmisierenden Nebentext „(sehr kurze pause.)“ angezeigt werden.

Das Verhältnis der Zeigewörter?

Nachstehende Tabelle zeigt die Anzahl der situationsbezogenen Zeigewörter des Stückes „das Maß der Dinge“ sowohl pro Auftritt, als auch pro Szene:

Szene	1	2		3			4	5
Auftritt	1.	1.	2.	1.	2.	3.	1.	1.
Zeigewörter	202	122	11	164	6	0	90	126
Zeigewörter / Szene	202	133		170			90	126

Szene	6	7	8			9			10
Auftritt	1.	1.	1.	2.	3.	1.	2.	3.	1.
Zeigewörter	133	187	29	150	93	28	12	174	210
Zeigewörter / Szene	133	187	272			214			210

Der Auftritt mit den meisten situationsbezogenen Zeigewörtern ist Auftritt 1 von Szene 10, mit einer Anzahl von 210 Stück. Der zweite Auftritt mit einer ebenfalls signifikanten Häufung situationsbezogener Zeigewörtern befindet sich auch in Szene 1, Auftritt 1, mit einer Anzahl von 202 Stück.

Somit sind der Anfang und das Ende jene Stellen mit den meisten Zeigewörtern pro Auftritt, und auf Grund dessen auch die aktions- und wirkungsintensivsten Auftritte des Stückes „das maß der dinge“. Beide dieser Auftritte spielen, wie bereits in Kapitel 4.2.2.3 Gliederung und Aufbau festgestellt, in Ausstellungsräumen.

Die Szenen betreffend weist Szene 8 die höchste Anzahl an Zeigewörtern auf und Szene 4 ist die Szene mit dem geringsten Vorkommen an Zeigewörtern, bei einer Anzahl von 90 Stück. Bei einer Gesamtzahl von 1737 situationsbezogenen Zeigewörtern im ganzen Stück und 10 Szenen beträgt der statistische Durchschnitt der Zeigewörter pro Szene 173,7. Dies entspricht ungefähr dem Wert der situationsbezogenen Zeigewörter der Szene 3.

Welche Besonderheiten des Kunstwerks sind beobachtbar?

Wie schon öfter in dieser Arbeit erwähnt übernimmt die Figur Adam unwissender Weise eine Doppelfunktion. Auf der eine Seite Figur, auf der anderen Seite Kunstwerk.

Dies ist die augenscheinlichste Besonderheit des Kunstwerks des Stückes „das maß der dinge“. Es unterstreicht durch seine Beschaffenheit das Faktum der Definitionsmacht der Kunstszene.

Dazu die Figur Evelyn in Szene 9, Auftritt 3:

„EVELYN [...] er ist das lebende, atmende beispiel für unsere besessenheit mit der oberfläche der dinge, ihrer form, ihrem ebenmaß. [...]“⁴⁰⁹

Und ebenda:

„EVELYN [...] tja, insofern nahm auch ich meine ausgangsmaterialien und formte sie zu etwas neuem, etwas einzigartigem und – nach den vorstellungen und maßstäben unserer gesellschaft – wohl auch zu etwas besserem. [...]“⁴¹⁰

Sowie weiter, ebenfalls in Szene 9, Auftritt3:

„EVELYN [...] und es markiert den anfangspunkt meiner systematischen generalüberholung oder ’bildhauerischen arbeit’, wenn man so will, [...]“⁴¹¹

⁴⁰⁹ LaBute 2002, S. 71,72.

⁴¹⁰ LaBute 2002, S. 71.

⁴¹¹ LaBute 2002, S. 69.

Das „wenn man so will“ in obigem Zitat unterstreicht aufs Neue das Faktum, dass Kunst Übereinkunft ist. Und auch, dass es für die neuesten Werke in der Kunst noch keine Einigung gibt, wie sie zu bewerten und zu kategorisieren sind. Ein Umstand, der in dieser Arbeit bereits, auf Grund seiner Wichtigkeit, des Öfteren hervorgehoben wurde.

Zu den weiteren Besonderheiten des Stückes „das maß der dinge“ zählen die auffallend häufigen Verweise innerhalb des Stückes auf externe Kunstwerke. Deswegen wurden diese gesondert untersucht:

- Wie oft werden externe Kunstwerke im Gespräch zitiert bzw. auf sie hingewiesen?
- Welcher Sparte gehören die Verweise an (Literatur, Film, Bildende Kunst, ...)?

Wie oft werden externe Kunstwerke im Gespräch zitiert bzw. auf sie hingewiesen?

Nachstehende Tabelle zeigt die Anzahl im Stück „das maß der dinge“ getätigten Verweise pro Auftritt:

Szene	1		2		3			4	5	6	7		8			9			10
Auftritt	1.	1.	2.	1.	2.	3.	1.	1.	1.	1.		1.	2.	3.	1.	2.	3.	1.	
Evelyn	5	1	0	0	x	x	0	x	1	x			1	1	x	x	0	2	
Adam	3	1	0	0	0	x	1	0	2	1		x	0	0	0	0	x	2	
Jenny	x	x	0	0	0	0	x	0	x	x		4	0	x	x	0	x	x	
Phillip	x	x	0	1	0	0	x	x	x	3 aber eines falsch		x	x	x	0	0	x	x	
Neben text	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0		0	0	0	0	0	0	0	

Auch in obiger Tabelle markiert ein x, dass die jeweilige Figur bei dem entsprechenden Auftritt nicht anwesend ist.

Bemerkenswert ist, dass Phillip die einzige Figur ist, die ein falsches Zitat macht und auch prompt von Adam ausgebessert wird. Da dies aber bezeichnender für die Konstruktion der

Figur Phillip ist als dass es Aufschluss über den Stellenwert der Kunst innerhalb des Stückes „das maß der dinge“ gibt, sei es bei dieser Erwähnung belassen.

Welcher Sparte gehören die Verweise an (Literatur, Film, Bildende Kunst, ...)?

Nachstehende Tabelle ordnet die im Stück „das maß der dinge“ getätigten Verweise auf andere Kunstwerke zu den ihnen zugehörigen Sparten:

	Evelyn	Adam	Jenny	Phillip	Nebentext	Summe Verweise
Verweise Gesamt	11	10	4	4	1	30
Verweise Literatur	2	4		1		7
Verweise Film/ Fernsehen	7	2	3	2		14
Verweise Theater		1				1
Verweise Musik		2				2
Verweise (Bildende) Kunst	1	1				2
Verweise Magazine	1		1	1		3

Adam macht auf Seite 64 des Stückes „das maß der dinge“ einen Verweis, der aber keiner Kategorie zuordenbar ist. Er ist weder unter Anführungszeichen gesetzt noch kursiv gehalten wie die meisten der anderen Verweise. Nur auf Grund der Reaktion Evelyns wird ersichtlich, dass es sich bei seiner Aussage um einen Verweis handelt.

Evelyn und Adam machen, den vorher erwähnten Verweis inkludiert, exakt dieselbe Anzahl an Verweisen und Zitaten. Ebenso wie die Figuren Jenny und Phillip.

Neil LaBute zitiert in seinem Stück Werke der Literatur, des Films und Künstler, sowie Zitate von und über Kunst, wie zum Beispiel „alle kunst ist ganz und gar nutzlos“⁴¹² von Oscar Wilde. An dieser Stelle erwähnenswert ist, dass der im Stück öfter zitierte Oscar Wilde eben jener ist, der „Das Bildnis des Dorian Grey“ verfasste. Die Grundlegende Thematik des Buches, die Verhaftung an der Schönheit und der Oberfläche hallt in „das

⁴¹² LaBute 2002, S. 79.

maß der dinge“ wieder. Unabhängig davon unterstreicht ein anderes Zitat die Thematik der Verwandlung, nämlich die Anspielung auf Gregor Samsa⁴¹³.

Entweder werden die Kunstwerke beziehungsweise KünstlerInnen anderer Sparten direkt erwähnt, oder sie kommen in Form von Anspielungen vor.

Beispiele für die direkte Erwähnung sind unter anderem Szene 6, Auftritt 1:

„EVELYN	guck dir <i>american gigolo</i> ⁴¹⁴ an, und dann, wie er heute aussieht. im ernst. ganz viele männer machen das ... joel grey ⁴¹⁵ .
ADAM	okay, das war's, gehen wir ...
EVELYN	(lacht) war nur ein witz! und sting ⁴¹⁶ ?
ADAM	ja, bei dem wusste ich das. in <i>quadrophenia</i> ⁴¹⁷ sah er total anders aus. Den hab ich mir immer aus der videothek ausgeliehen, in meiner 'mod' – phase ...
EVELYN	das muss süß gewesen sein ... (sehr kurze pause.) sieht er heute besser aus? sting, meine ich.
ADAM	vermutlich schon ... kommt aber vielleicht alles vom yoga. ⁴¹⁸

Sowie, Szene 8, Auftritt 1:

JENNY	ach, alles mögliche, aber anspruchsvollere sachen als ich ... <i>aliens</i> ⁴¹⁹ . <i>blade runner</i> ⁴²⁰ . <i>twelve monkeys</i> ⁴²¹ . Waren das jetzt zwölf oder zehn? ⁴²²
-------	--

Und schließlich Szene 10, Auftritt 1:

„ADAM	hm-hm ... verglichen mit meinen waren die probleme von gregor samsa echt läppisch, insofern ...
EVELYN	kapier ich nicht ...

⁴¹³ Hauptfigur in „Die Verwandlung“ (1912) von Franz Kafka.

⁴¹⁴ R: Paul Schrader, (USA/ 1980).

⁴¹⁵ (*1932, Cleveland/ Ohio),US-amerikanischer Schauspieler.

⁴¹⁶ (*1951 Wallsend/ GB), britischer Rockmusiker.

⁴¹⁷ R: Franc Roddam, (GB/ 1979).

⁴¹⁸ LaBute 2002, S. 37.

⁴¹⁹ R: Ridley Scott, (GB/USA/ 1979).

⁴²⁰ R: Ridley Scott, (USA/ 1982).

⁴²¹ R: Terry Gilliam, (USA7 1995).

⁴²² LaBute 2002, S. 53.

ADAM egal. ich schon ... ich kapier's.“⁴²³

Ein Beispiel der indirekten Erwähnung beziehungsweise Anspielung wäre Szene 7, Auftritt 1:

„ADAM wer?

PHILLIP ‚wer?‘ the artist formerly known as evelyn, oder wie sie heißt ...“⁴²⁴

Dies ist ein Zitat auf den amerikanischen Künstler Prince⁴²⁵, der auf Grund von Streitigkeiten über das geistige Eigentum seiner Arbeiten mit seiner ehemaligen Plattenfirma, Warner Bros. Records, in der Zeit zwischen 1993 und 2000 seinen Künstlernamen ablegte und in dieser Zeit ein unaussprechbares Symbol anstelle eines Namens trug. Er wurde in dieser Zeit von den Medien oftmals mangels kommunizierbarem Namen als „the artist formerly known as Prince“ tituliert.

Auf Grund der Menge der in das Stück „das Maß der Dinge“ eingewobenen Zitate und Anspielungen lässt sich feststellen, dass LaBute ein sehr belesener Autor ist. Darüber hinaus verfügt er über eine große Filmkenntnis und ist gut über die Popkultur informiert. Eine Einschätzung, zu der auch Fehle in ihrer Arbeit, „Betrachtungen der zwischenmenschlichen Beziehungen im Bühnenwerk Neil LaButes.“, 2009, kommt. So sind die in seinen Stücken zitierten Kunstwerke einerseits reale Kunstwerke, andererseits gibt es jedoch auch solche, zu denen sich keine Referenz finden lässt.

Die zweite Art scheint frei erfunden, legt jedoch die Vermutung nahe, dass sie ebenfalls auf realen Kunstwerken basieren. Als Beispiel sei hier die Statue von „Fornecelli“ erwähnt, zu der sich keine definitive Zuordnung finden lässt, die jedoch in Arbeiten über LaBute als Hinweis auf Michelangelos David gelesen wird.⁴²⁶ Zum einen gilt Michelangelos David Skulptur als eine der bekanntesten Skulpturen der europäischen Kulturgeschichte, zum anderen kann hieraus ein Hinweis auf das dem Stück ebenfalls innewohnende Thema der Schöpfung und Kreation gelesen werden. Michelangelo ist ebenfalls als Urheber der Wand- und Deckenfresken der Sixtinischen Kapelle berühmt und bekannt, deren zentrales Thema wiederum der christliche Schöpfungsmythos ist.

⁴²³ LaBute 2002, S. 74.

⁴²⁴ LaBute 2002, S. 44.

⁴²⁵ Prince Rogers Nelson (*1958, Minneapolis/ Minnesota), US-amerikanischer Sänger, Komponist, Songwriter, Musikproduzent und Multiinstrumentalist.

⁴²⁶ Vgl. Weiß 2010; Fehle 2009; Bigsby 2007.

Ein letzter interessanter Punkt, der an dieser Stelle bezüglich der Besonderheiten des Stückes „das Maß der Dinge“ noch Beachtung findet, ist der Umstand, dass LaBute sogenannte Hochkultur mit Populärkultur mischt und die Grenzen der Genres aufbricht. Neben seinen Bezugnahmen auf externe Kunstwerke und Künstler, die von Magazinen über Fernsehserien bis zu literarischen Werken reichen sticht noch eine Aussage der Figur Evelyn besonders hervor. Und zwar die Stelle an der sie Adam vor die Wahl zwischen ihre Beziehung oder seine Freunde, Phillip und Jenny, stellt.

Szene 8, Auftritt 3:

„EVELYN also, adam, wie entscheidest du dich?
ADAM und wenn ich das nicht ...?
EVELYN wie das mit solchen dingen eben läuft, am ende. im leben jedenfalls ... wenn das hier ein film wäre, würde sich alles über kurz oder lang wieder einrenken, aber – pech gehabt. dein letztes wort?
adam starrt sie lange an.
ADAM ... ich wähle dich.“⁴²⁷

Er lässt seine Figur Evelyn behaupten, dass das Stück das Leben ist und eben kein Film. Obwohl allen Zuschauern und Zuschauerinnen sowie dem Leser, der Leserin bewusst ist, dass das Theater eben nicht Realität, sondern eine fiktive Erzählung ist. Durch diesen Kunstgriff spielt LaBute mit der Theaterübereinkunft, dass das was auf der Bühne in dem Moment gespielt wird als wahr anerkannt wird und verschiebt somit den Begriff Realität auf dieselbe Ebene wie den Kunstbegriff. Die Subjektivität von Realität wird somit ins Bewusstsein gehoben. Auch sie ist subjektiv und von einer von allen Beteiligten anerkannten Übereinkunft abhängig.

4.3 Ergebnis der Analyse „das Maß der Dinge“

Die Figur Evelyn weist im Verlauf des Stückes oftmals darauf hin, dass Kunst subjektiv ist. Vor allem im ersten und letzten Auftritt, die, wie die Analyse gezeigt hat, auch die wirkungsintensivsten Auftritte des Stückes „das Maß der Dinge“ sind. Und die beide

⁴²⁷ LaBute 2002, S. 65.

bemerkenswerter Weise in musealen Räumen situiert sind. Diese Betonung der Subjektivität Seitens der Figur Evelyn deckt sich mit der Einschätzung Fehles bezüglich des Autors LaBute:

„Als postmoderner Mensch möchte er verständlich machen, dass es keine absolut gültigen Wahrheiten gibt. Den Anspruch auf Wahrheit zu erheben, ist für ihn als unaufrichtig, als Lüge zu sehen. Die Wahrheit, die wie die Schönheit, in einigen seiner Werke eine bedeutende Rolle einnimmt, liegt immer im Auge des Betrachters. Sämtliche Wahrheiten sind subjektiv, was eine allgemeingültige Wahrheit unmöglich macht.“⁴²⁸

Das Figuren paar Jenny und Phillip übernimmt in dem Stück die Funktion der Illusionserzeugung und ebenso die Funktion der Aufrechterhaltung dieser. Dem Publikum wird vorgegaukelt, dass es sich in dem Stück um die Geschichte einer mehr oder weniger gewöhnlichen Liebesbeziehung handelt. Das Paar der Hauptprotagonisten, Adam und Evelyn, spiegelt sich in dem Paar Jenny und Phillip. Je konsistenter diese Irreführung des Publikums ist, desto heftiger ist die Auflösung in den letzten beiden Szenen. Adam wurde und ließ sich zum Objekt machen und nicht nur Adam ist der Geschichte Evelyns auf den Leim gegangen sondern auch das Publikum muss zu diesem Zeitpunkt unweigerlich erkennen, dass es vom Autor getäuscht wurde.

„ADAM war irgendwas davon wahr?

EVELYN wie meinst du das?

ADAM nicht das, was wir gemacht haben, oder die schönen worte und so ... sondern irgendwas davon?

EVELYN ... nein. nicht wirklich.

[...]

EVELYN hab ich alles erfunden.

ADAM schon gut. hey, ist doch ... *kunst*.“⁴²⁹

Der Autor LaBute sieht in seinen Stücken, wie Fehle schreibt: „das Problem immer in den zwischenmenschlichen Beziehungen, [...]“⁴³⁰

⁴²⁸ Fehle 2009, S. 56.

⁴²⁹ LaBute 2002, S. 80.

⁴³⁰ Fehle 2009, S. 142.

Und dazu LaBute auf die ihm gestellte Frage warum es im Stück „das Maß der Dinge“ geht:

„Gut, es geht um Beziehungen, was sonst? Ich hab‘ die letzten paar Jahre viel in diesem Territorium geschürft, und ich sehe keinen zwingenden Grund, mich im Moment anderswo umzusehen. Menschen sind sowieso verdammt faszinierend, aber steckt man sie als Paare zusammen, dann verblüffen sie erst recht.“⁴³¹

Obige zwei Zitate und die Betonung der Subjektivität der Kunst Seitens der Figur Evelyn bestätigt die These, dass Kunst und im speziellen zeitgenössische Kunst ganz bestimmte Eigenschaften hat, die sie als Verhandlungsplattform für Werte, Normen und zwischenmenschliche Beziehungen ideal macht.

Der Autor LaBute ist ebenso wie die Autorin Reza primär an der Verhandlung zwischenmenschlicher Beziehungen auf der Bühne interessiert. Zwar handelt es sich bei Reza um die Untersuchung einer langjährigen Freundschaftsbeziehung dreier Männer und bei LaBute um die Untersuchung einer, wenn auch einseitigen, Liebesbeziehung. Jedoch kann dies als Hinweis gelesen werden, dass sich zeitgenössische Kunst zum Verhandeln der unterschiedlichsten Beziehungskonstellationen zwischen Figuren auf der Bühne eignet. Um diesem Umstand gerecht zu werden, werden im weiteren Verlauf der Arbeit diese beiden unterschiedlichen Beziehungskonstellationen unter dem Terminus „zwischenmenschliche Beziehung“ subsumiert.

Eine weitere Parallele, die sich zwischen den beiden Stücken findet betrifft den Status und die Einstellungen des Figurenpersonals. In dem Stück „das Maß der Dinge“ sind die vier Figuren, ihr Umfeld betreffend ebenbürtig eingebettet in die Gesellschaft. Auf Grund dessen entzündet sich auch hier der Konflikt nicht am sozialen Status der Figuren. Ebenso wie in Yasmin Rezas „Kunst“ haben die, dem Status nach ebenbürtigen Figuren unvereinbare Auffassungen die Kunstbewertung betreffend. Auffassungen, die derart weit auseinanderklaffen, dass die im Stück stattfindenden Diskussionen über Kunst konsequenterweise im Gesprächsabbruch enden. Das Kunstwerk, die Figur Adam, übernimmt innerhalb des Stückes „das Maß der Dinge“ ebenfalls wie das weiße Bild in „Kunst“ die Funktion des Austragungsortes der im Verlauf der Handlung stattfindenden Spannungen und Konflikte.

⁴³¹ Blauensteiner 2011, S. 10f.

5 Ergebnis der Gesamtanalyse/ Conclusio

Kunst ist der scheinbare Mittelpunkt und Aufhänger in beiden untersuchten Stücken. Bei näherer Untersuchung zeigt sich jedoch, dass Kunst nur die Verhandlungsplattform und der Vorwand sind. In anderen Worten die handlungsvorantreibende Kraft. Im Stück „Kunst“ die Auseinandersetzung über das weiße Bild und seinen Ankauf und in „das Maß der Dinge“ Evelyns Bedürfnis ein Kunstwerk zu erschaffen.

Wie bereits in den beiden Einzelanalysen der untersuchten Stücke festgestellt, aber nichtsdestotrotz noch einmal zu unterstreichen, sind beide, sowohl Neil LaBute als auch Yasmina Reza, als Autor und Autorin primär daran interessiert die Dynamiken zwischenmenschlicher Beziehungen zu beleuchten und diese auf der Bühne durch zu exerzieren.

Auf Grund der dominanten Bühnenpräsenz der thematisierten Kunstwerke in den beiden untersuchten Stücken kann davon ausgegangen werden, dass das Kunstwerk und auch Kunst einen besonderen Stellenwert in beiden behandelten Theatertexten einnimmt. Kunst dient in beiden Werken sozusagen als Plattform, auf der die Diskussion elementarer menschlicher Fragestellungen und Bedürfnisse ausgetragen wird. Eine Plattform, auf der zwischenmenschliche Beziehungen verhandelt werden.

Daraus ergibt sich folglich die Frage, warum sich Kunst und im speziellen zeitgenössische Kunst für die Verhandlung zwischenmenschlicher Beziehungen besonders zu eignen scheint? Welche Eigenschaften besitzt sie, die sie für die Verhandlung zwischenmenschlicher Beziehungen interessant macht? Und welche Eigenschaften besitzt zeitgenössische Kunst, dass sie sich derart gut für die Verhandlung zwischenmenschlicher Beziehungen eignet, dass mehrere BühnenautorInnen auf sie zurückgreifen?

Um diese Frage beantworten zu können ist es zunächst wichtig, sich noch einmal die besonderen Eigenschaften von Kunst, die im Kapitel 1.1 (Bildende) Kunst untersucht wurden, ins Gedächtnis zu rufen. Denn es erweckt allzu leicht den Eindruck, dass bezüglich Kunst und im speziellen bezüglich zeitgenössischer Kunst keine verbindlichen Vereinbarungen gelten. Ein Eindruck, der nur teilweise wahr ist. Denn, da wo noch keine Vereinbarungen getroffen sind, können sie logischerweise auch noch nicht gelten.

Was aber wiederum nicht bedeutet, dass sie dort, wo sie getroffen wurden, nicht gültig sind.

An dieser Stelle noch einmal die begriffsbildenden Eigenschaften des Phänomens Kunst:

Der Kunstbegriff ist:

- zeitgebunden
- ortsgebunden
- gesellschaftsgebunden
- vom Markt und der Einschätzungen der Kunstinstitutionen abhängig

Und Kunst ist ihrer Natur nach:

- mehrdeutig
- forschend
- wahrnehmungserweiternd
- und publikumsabhängig

Eine Besonderheit von zeitgenössischer Kunst und auch Grund ihrer besonderen Eignung zum Verhandeln zwischenmenschlicher Beziehungen ist, dass noch keine geltende Einigung bezüglich der Bewertung von neuen Werken der Kunst existiert. Sie ist ihrer Natur nach wahrnehmungserweiternd, mehrdeutig, forschend und publikumsabhängig. Eine Einigung über die Einordnung und Bewertung jeden einzelnen neuen Werkes muss erst gefunden werden und zwar durch Auseinandersetzung mit dem Werk und durch die Diskussion der Rezipienten und Rezipientinnen, sowie einer Platzierung auf dem Markt. Dies ist jedoch nicht als Mangel, sondern als eine, Kunst und im speziellen zeitgenössische Kunst von anderen kulturellen Phänomenen abgrenzende Spezialität zu bewerten. Ein besonderer Aspekt der Eignung zeitgenössischer Kunst für die Diskussion menschlicher Beziehungen ist, dass keine alten Konventionen aufgebrochen werden müssen um neue zu verhandeln.

Jede Einigung bezüglich der Bewertung eines neuen Werkes zeitgenössischer Kunst spiegelt immer auch die Zeit, den Ort und das Gesellschaftsverständnis wieder.

Provokant ausgedrückt könnte man zusammenfassend in den Worten Zinggls sagen:

„Die gesamte Kunstdebatte ist ein Spiel um Anerkennung.“⁴³²

Und das menschliche Bedürfnis nach Anerkennung und Liebe, verschmähter oder erhörter, ist ein wesentliches Grundthema des Theaters.

Zeitgenössische Kunst eignet sich aus einem weiteren Grund besonders als Plattform zur Verhandlung zwischenmenschlicher Beziehungen. Sie gehorcht keinen moralischen Regeln⁴³³ und es liegt in ihrer Natur, bestehende Regeln zu hinterfragen und gegebenenfalls aufzubrechen.

Dazu Joachim Lux, Adorno zitierend:

„Zur Selbstverständlichkeit wurde“, so meinte Adorno zu Beginn seiner „Ästhetischen Theorie“, „daß nichts, was die Kunst betrifft, mehr selbstverständlich ist, weder in ihr noch in ihrem Verhältnis zum Ganzen, nicht einmal ihr Existenzrecht. Das Meer des nie Geahnten, auf das die revolutionären Kunstbewegungen um 1910 sich hinauswagten, hat nicht das verheißende abenteuerliche Glück beschieden. Stattdessen hat der damals ausgelöste Prozess die Kategorien angefressen, in deren Namen er begonnen wurde.“ Sagenhafte 1460 Zitate zur Frage „Was ist Kunst?“ hat ein vor wenigen Wochen in Düsseldorf eröffnetes Museum für zeitgenössische Kunst veröffentlicht – eine erdrückende und wenig erhellende pluralistische Vielfalt ...“⁴³⁴

Nachdem es nur eine vage Übereinkunft gibt, wie Kunst und im speziellen zeitgenössische Kunst zu bewerten ist, und diese tendenziell im Expandieren und sich immer weiter zu differenzieren begriffen ist, ist Kunst die ideale Plattform zum Verhandeln von Werten und Normen. Eine ideale Plattform zum Testen und Erproben von Figurenkonstellationen und unterschiedlichen Meinungen, Haltungen und Herangehensweisen.

Für das moderne Theater gilt Asmuth folgend:

„Die Konfrontation von Held und Schicksal ist der von Individuum und Gesellschaft gewichen“⁴³⁵

⁴³² Zinggl 2003, S. 7.

⁴³³ im Sinne eines Verhaltenscodex der Gesellschaft, s.a. <http://plato.stanford.edu/entries/morality-definition/>

⁴³⁴ Lux 2002, S. 61.

⁴³⁵ Asmuth 2009, S. 34.

Das bedeutet der Held des zeitgenössischen Dramas wird nicht mehr von den äußeren Umständen gezwungen, sondern das Individuum selbst ist die Ursache und seine Entscheidungen oder das Unterlassen des Treffens einer Entscheidung sind maßgebend. Dass die Welt so wahrgenommen wird bedeutet jedoch nicht zwangsläufig, dass sie auch so ist. Die Wahrnehmung der Welt sagt lediglich mit Sicherheit etwas über das Selbstverständnis des Wahrnehmenden aus. In beiden bei der Analyse untersuchten Stücken hat der Konflikt seinen Ursprung in der Handlung einer Figur, und nicht in einem gesellschaftlichen Missstand oder einem von den Figuren unbeeinflussbaren Faktor, der von außen auf sie einwirkt.

Je differenzierter eine Gesellschaft ist, desto geringer ist die Übereinstimmung von Wertecodici, beziehungsweise muss eine Verbindlichkeit und eine Hierarchie der unterschiedlichen Bestehenden erst geschaffen werden.

Dazu Lux:

„Seitdem der Mensch selbst zum ausgestellten Kunstwerk wird, werden alte ethische und ästhetische Grenzen überschritten und müssen neu definiert werden.“⁴³⁶

In Joachim Lux' Zitat findet sich somit die zentrale Frage der beiden thematisierten Theatertexte zusammengefasst.

Eine Taktik, mit diesem Fehlen verbindlicher Übereinkünften umzugehen, scheint im Anhäufen von Dingen zu liegen. Konsum als verbleibender Konsens um Bedeutung zu generieren. Diese Überbewertung der Objekte führt in Folge zu einer Objektivierung des Menschen und normiert ihn dadurch wieder im selben Zug.

Oder wie Lux schreibt:

„Der Mensch macht sich an die Gestaltung des „Gesamtkunstwerk Ich“, wie der Soziologe Ulrich Beck meint. Und das Theater reagiert darauf: Nicht nur Neil LaBute, auch andere wie z. B. der Autor Igor Bauersima beschäftigen sich mit diesen Fragestellungen, die durch die jüngsten revolutionären Entwicklungen in den Naturwissenschaften virulenter denn je sind.“⁴³⁷

⁴³⁶ Lux 2002, S. 61.

⁴³⁷ Lux 2002, S. 63.

Auch Asmuth hebt die Verknüpfung zwischen Themen am Theater und der Zeit in der sie entstehen hervor:

„Die gesellschaftlichen und geistigen Probleme einer Zeit färben aber auch auf die Wahl der Handlungen[die der Autor, die Autorin bearbeitet] selber ab, speziell auf die Art des behandelten Konflikts.“⁴³⁸

In beiden untersuchten Stücken geht es jedoch zu allererst darum, aufzuzeigen wie es zu Entscheidungen kommt und wie sich Werte auf die Dynamik von Situationen auswirken. Sobald etwas über Kunst ausdrücklich gemacht wird ist es nicht mehr das Leben und trotzdem ist auch Kunst an sich Leben, da es Bestandteil eben dieses ist.

Jede Behandlung eines realen Themas durch Kunst hebt es in einen oft laborähnlichen, abgegrenzten, unwirklichen Idealzustand, der eine Schlussfolgerung in optimalen Bedingungen unter Ausschluss aller nicht intendierter Störfaktoren ermöglicht. Jedoch lassen sich diese „Störfaktoren“ lediglich durch ihren Ausschluss ihres Vorhandenseins in der Realität nicht berauben und sich nur vorübergehend negieren, beziehungsweise ausblenden. Mit jedem Ausblenden nimmt man sich jedoch schon ein Stück aus der Realität heraus. Die künstliche Parallelrealität des Theaters ist entstanden.

Theaterstücke spiegeln immer auch die Gesellschaft und die Zeit ihrer Entstehung. Selbst wenn sie sich mit historischen Themen oder Epochen befassen, wird der Zeitgeist der Entstehung eingeschrieben bleiben und sich in Form, Inhalt oder beidem aufspüren lassen. Zusammengefasst bedeutet dies, dass zeitgenössische Kunst der momentan und für die Jetztzeit zutreffendste Spiegel ist und auf Grund dessen Beachtung und Bearbeitung in zeitgenössischen Theaterstücken findet.

Ein Spiegel in dem die menschlichen Beziehungen, Bedürfnisse und Ängste aufgeführt und in einer laborähnlichen Situation reflektiert werden können.

⁴³⁸ Asmuth 2009, S. 146.

6 Bibliographie

6.1 Primärquellen

LaBute, Neil. das maß der dinge. Üs. Jakob Kraut, Rowohlt Theater Verlag / 15.4.02, Bühnenmanuskript, Archivbestand der Autorin.

Reza, Yasmina. Kunst: Komödie für drei Schauspieler. Deutsch von Eugen Helmlé. In: SPECTACULUM 62: Sechs moderne Theaterstücke. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1996, S.168-204.

6.2 Selbständig erschienene Werke

Asmuth, Bernhard. Einführung in die Dramenanalyse. 7. , aktualisierte Auflage. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 2009.

Aspöck, Ruth (Hrsg.). Was ist Kunst?: Diskussion in Permanenz. Wien: Edition die Donau hinunter, 2004.

Bigby, Christopher. Neil LaBute: Stage and Cinema. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

Blauensteiner, Sigrid. Neil LaBute das maß der dinge Theater Phönix. Programmheft 3. Spielzeit 2011/12.

Blümlinger, Christa. Kino aus zweiter Hand: Zur Ästhetik materieller Aneignung im Film und in der Medienkunst. Berlin: vorwerk8, 2009.

Brauneck, Manfred. Theater im 20. Jahrhundert: Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle. 9. aktualisierte Auflage. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 2001.

Fehle, Ursula Elisabeth. Betrachtungen der zwischenmenschlichen Beziehungen im Bühnenwerk Neil LaButes. Wien: Diplomarbeit, 2009.

Geiger, Heinz u. Haarmann, Hermann. Aspekte des Dramas: Eine Einführung in die Theatergeschichte und Dramenanalyse. 4., neubearb. und erw. Auflage, Opladen: Westdeutscher Verlag, 1996.

- Göbler, Frank (Hrsg.). Das Künstlerdrama als Spiegel ästhetischer und gesellschaftlicher Tendenzen. Mainzer Forschungen zu Drama und Theater. Bd. 41. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG, 2009.
- Große Perdekamp, Gabi. Einblick in das Studium der Theaterwissenschaft: Studenten vermitteln Inhalte ihres Fachs. München: OPS Verlagsgesellschaft mbH, 1995.
- Hertlein, Nora. Angst vor dem Abstieg. Thomas Ostermeier inszeniert Ibsen: Aufführungsanalysen von Nora und Hedda Gabler. Wien: Diplomarbeit, 2006.
- Hiß, Guido. Der theatralische Blick: Einführung in die Aufführungsanalyse. Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 1993.
- Junge, Matthias. Individualisierung. Frankfurt/ Main: Campus Verlag GmbH, 2002.
- Kienzle, Sigfried. Schauspielführer der Gegenwart: 202 Autoren und 1148 Stücke. 6. stark erw. und aktualisierte Auflage. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1999.
- Krenn, Veronika. Yasmina Rezas Theatertexte unter Berücksichtigung der Gender-Perspektive von Judith Butler. Diplomarbeit Wien: 2008.
- Lux, Joachim. Neil LaBute: das maß der dinge. Heft 64 – Spielzeit 2002/2003. Wien: Burgtheater, 2002.
- Mihatsch, Karin. Institution – Werk – Rezipient: Ihr Verhältnis in den künstlerischen Positionen von Thomas Struth, Lousie Lawler und Andrea Fraser. Diplomarbeit Wien: 2005.
- Muttenthaler, Roswitha (Hrsg.). Seiteneingänge: Museumsidee und Ausstellungsweisen. Wien: Turia und Kant, 2000.
- Pfister, Manfred. Das Drama: Theorie und Analyse. 11. Auflage. Germany: W. Fink UTB, 2001.
- Poschmann, Gerda. Der nicht mehr dramatische Theatertext: Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1997.
- Reza, Yasmina. Adam Haberberg. Üs. Frank Heibert und Hinrich Schmidt-Henkel. München, Wien: Carl Hanser Verlag, 2005.
- Reza, Yasmina. Das Lachen als Maske des Abgründigen: Gespräche mit Ulrike Schrimpf. Lengwil am Bodensee: Libelle, 2004. [A]
- Reza, Yasmina. Ein spanisches Stück: Schauspiel. Üs. Frank Heibert und Hinrich Schmidt-Henkel. Lengwil am Bodensee: Libelle, 2004. [B]

- Reza, Yasmina. Eine Verzweiflung. Üs. Eugen Helmlé. München, Wien: Carl Hanser Verlag, 2001.
- Reza, Yasmina. Im Schlitten Arthur Schopenhauers. Hg. Michael Krüger. Üs. Frank Heibert und Hinrich Schmidt-Henkel. München, Wien: Carl Hanser Verlag, 2006.
- Pavis, Patrice. Das französische Theater der Gegenwart: Textanalysen von Koltès bis Reza. Hg. Guido Hiß und Monika Woitas. Üs. Heinke Wagner, Katharina Keim u.a. Deutschland: Epodium, 2008.
- Straeten van der, Andrea (Hg.). wir müssen weiter denken als unsere pistolen schiessen. Linzer Augen – Bd. 5 : art special; Schriftenreihe des Instituts für Bildende Kunst und Kulturwissenschaften an der Kunstuniversität Linz. Wien: Sonderzahl, 2007.
- Texte zur Theorie des Theaters, Hg. Klaus Lazarowicz u. Christopher Balme. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co., 2003.
- Weiss, Gunda. „'The Truth is just so damn . . . elusive': Selected Plays by Neil LaBute – Dramatic Aesthetics and Reception on Viennese Stages“, Diplomarbeit Wien: 2010.
- Werling, Susanne. Handlung im Drama: Versuch einer Neubestimmung des Handlungsbegriffs als Beitrag zur Dramenanalyse. Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang GmbH, 1989.

6.3 *Unselbständig erschienene Werke*

- Die Optimisten sind tödlich: Yasmina Reza im Gespräch mit Reinhard Palm. In: SPECTACULUM 62: Sechs moderne Theaterstücke. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1996, S.171-275.
- Aspöck, Ruth. Kunst ist kreative, spirituelle und spielerische Antwort auf die Lage der Welt und ihrer Menschen. In: Aspöck, Ruth (Hrsg.). Was ist Kunst?: Diskussion in Permanenz. Wien: Edition die Donau hinunter, 2004, S.11-33.
- Crawford, Sandra. Art is intention and communication – Kunst ist Absicht und Verbindung. In: Aspöck, Ruth (Hrsg.). Was ist Kunst?: Diskussion in Permanenz. Wien: Edition die Donau hinunter, 2004, S.34-45.
- Dürrenmatt, Friedrich. Komödie oder Tragödie? (1954). aus: Theater 1991, Jahrbuch, Theater heute, S.40f.. In: Geiger, Heinz u. Haarmann, Hermann. Aspekte des

- Dramas: Eine Einführung in die Theatergeschichte und Dramenanalyse. 4., neubearb. und erw. Auflage, Opladen: Westdeutscher Verlag, 1996, S.210.
- Foucault, Michel. Andere Räume. In: Barck, Karlheinz u.a. (Hrsg.). Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. 7. Aufl.. Leipzig: Reclam Verlag, 2002, S. 34-46.
- Frisch, Max. Der Autor und das Theater (1964). aus: Max Frisch: Öffentlichkeit als Partner, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1967, S.75-79. In: Geiger, Heinz u. Haarmann, Hermann. Aspekte des Dramas: Eine Einführung in die Theatergeschichte und Dramenanalyse. 4., neubearb. und erw. Auflage, Opladen: Westdeutscher Verlag, 1996, S.216-219.
- Kilic, Ilse. Kunst als Abweichung und Gehorsam. In: Aspöck, Ruth (Hrsg.). Was ist Kunst?: Diskussion in Permanenz. Wien: Edition die Donau hinunter, 2004. S.57-67.
- Lux, Joachim. Boy meets girl. In: Lux, Joachim. Neil LaBute: das maß der dinge. Heft 64 – Spielzeit 2002/2003. Wien: Burgtheater, 2002, S. 55-61.
- Neil LaBute. Warum ich schreibe. In: Lux, Joachim. Neil LaBute: das maß der dinge. Heft 64 – Spielzeit 2002/2003. Wien: Burgtheater, 2002, S.13-17.
- Reitz, Bernhard. „What is an Artist? – Konstruktion und Dekonstruktion des Künstlers in den Dramen Tom Stoppards“. In: Göbler, Frank (Hrsg.). Das Künstlerdrama als Spiegel ästhetischer und gesellschaftlicher Tendenzen. Mainzer Forschungen zu Drama und Theater. Bd. 41. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG, 2009, S.249-262.
- Roetzer, Florian. Gespräch mit Jacques Derrida. In: Beilage des Falter -Wiener Stadtzeitung Nr. 22a/87, Beilage Nr. 302, 1987, S.11 u. 12.
- Ruiss, Gerhard. Zurück zur Subkultur. Kunstbetrieb? (1). In: Mitbestimmung: zeitschrift für demokratisierung der arbeitswelt. Arbeitsgemeinschaft zur Demokratisierung der Arbeitswelt (Hg.). Heft 1/2003, 32.Jahrgang S. 3-4.
- Schrage, Dieter. Anmerkungen zum Kunstbetrieb heute. Kunstbetrieb? (2). In: Mitbestimmung: zeitschrift für demokratisierung der arbeitswelt. Arbeitsgemeinschaft zur Demokratisierung der Arbeitswelt (Hg.). Heft 1/2003, 32.Jahrgang S. 5-6.

- Sholette, Gregory. How to best serve the new global contemporary art matrix. In: Muttenthaler, Roswitha (Hrsg.). Seiteneingänge: Museumsidee und Ausstellungsweisen. Wien: Turia und Kant, 2000, S. 147-170.
- Sula, Marianne. Polyvalenz als Kriterium zeitgenössischer Avantgarde-Ästhetiken. In: Aspöck, Ruth (Hrsg.). Was ist Kunst?: Diskussion in Permanenz. Wien: Edition die Donau hinunter, 2004, S.46-56.
- Tabori, George: Die Heiterkeit der Verzweiflung (1991). aus: Theater Heute, 4/1991, S.71. In: Geiger, Heinz u. Haarmann, Hermann. Aspekte des Dramas: Eine Einführung in die Theatergeschichte und Dramenanalyse. 4., neubearb. und erw. Auflage, Opladen: Westdeutscher Verlag, 1996, S.231-232. [© 1992 by Gustav Kiepenheuer Bühnenvertriebs -GmbH Berlin]
- Zinggl, Wolfgang. Kunst als Konstrukt. Kunstbetrieb? (3). In: Mitbestimmung: zeitschrift für demokratisierung der arbeitswelt. Arbeitsgemeinschaft zur Demokratisierung der Arbeitswelt (Hg.). Heft 1/2003, 32.Jahrgang S. 7-9.

6.4 Nachschlagewerke

- Brockhaus-Die Enzyklopädie: in 24 Bänden, 20., überarb. und aktualisierte Auflage. Leipzig, Mannheim: Brockhaus, 1996.
- Die Coron Chronik: Das 20. Jahrhundert General-Index mit Synchronopse und Tondokumenten, Hg. Bertelsmann Lexikon Verlag GmbH. Stuttgart: Coron Verlagsgesellschaft MBH, 1999. S. 921-955. [A]
- Die Coron Chronik: Das 20. Jahrhundert: 1992-1994. Hg. Bertelsmann Lexikon Verlag GmbH. Stuttgart: Coron Verlagsgesellschaft MBH, 1999. [B]
- Die Coron Chronik: Das 20. Jahrhundert: 2000. Hg. Bertelsmann Lexikon Verlag GmbH. Stuttgart: Coron Verlagsgesellschaft MBH, 2003. [A]
- Die Coron Chronik: Das 20. Jahrhundert: 2001. Hg. Bertelsmann Lexikon Verlag GmbH. Stuttgart: Coron Verlagsgesellschaft MBH, 2003. [B]
- Duden-Lexikon in 3 Bänden, 5., neu- bearbeitete Auflage, Hg. Lexikonredaktion des Bibliographischen Institutes. Mannheim/Wien/Zürich: Dudenverlag, 1972.
- Metzler Lexikon Theatertheorie, Hg. Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Matthias Warstat. Stuttgart und Weimar: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 2005.

Meyers Grosses Taschen Lexikon in 24 Bd., 4. vollständig überarbeitete Auflage, Hg. Meyers Lexikonredaktion. Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich: B.I. Taschenbuchverlag, 1992.

The Dictionary of Art, Hg. Jane Turner, Bd. 19, London/New York: Grove/ Macmillan Publishers Limited, 1996.

The Thames and Hutson Dictionary of Art Terms, New ed. 2003. London: Thames & Hudson Ltd., 2003.

6.5 Zeitschriften, Zeitungen

Beilage des Falter -Wiener Stadtzeitung Nr. 22a/87, Beilage Nr. 302, 1987.

Mitbestimmung: zeitschrift für demokratisierung der arbeitswelt. Arbeitsgemeinschaft zur Demokratisierung der Arbeitswelt (Hg.). Heft 1/2003, 32. Jahrgang.

Monopol: Magazin für Kunst und Leben. Ringier Michael (Hg.). Heft 10/13.

Pressespiegel: Burgtheater: Archivbestand der Autorin.

6.6 Internet

<http://www.orlan.net/> Stand: 14.01.2010

<http://www.faz.net/aktuell/rhein-main/kultur/theater-kunst-oder-leben-1412417.html>

Stand: 06.04.2012

<http://www.wimdelvoye.be/> Stand: 28.06.2013

http://www.wimdelvoye.be/images/catalog/image_1663.pdf Stand: 28.6.2013

<http://www.derwesten.de/nrz/waz-info/wertvoller-ruecken-id1057933.html>

Stand: 28.6.2013

<http://www.orlan.eu/> Stand: 28.6.2013

<http://www.centrepompidou.fr/en/> Stand: 01.07.2013

<https://maps.google.at/maps?ie=UTF->

[8&q=beaubourg+19+Rue+Beaubourg,+75004+Paris,+Frankreich&fb=1&gl=at&hq=beaubourg&hnear=0x47e66e1c82bcae8f:0xa2c1b9d0c4bea429,19+Rue+Beaubou](https://maps.google.at/maps?ie=UTF-8&q=beaubourg+19+Rue+Beaubourg,+75004+Paris,+Frankreich&fb=1&gl=at&hq=beaubourg&hnear=0x47e66e1c82bcae8f:0xa2c1b9d0c4bea429,19+Rue+Beaubou)

[rg,+75004+Paris,+Frankreich&cid=0,0,13235072694864327493&ei=MHjRUfqDJcqp4ASilICICQ&sqi=2&ved=0CI8BEPwSMAA](http://www.pearson.com/author/rg,+75004+Paris,+Frankreich&cid=0,0,13235072694864327493&ei=MHjRUfqDJcqp4ASilICICQ&sqi=2&ved=0CI8BEPwSMAA) Stand: 01.07.2013

<http://www.clarkson.edu/> Stand: 29.07.2013

<http://www.wiegehtkunst.com/> Stand: 04.08.2013

http://www.theaterkritiken.com/index.php?option=com_content&view=article&id=130&catid=38 Stand: 03.10.2013

http://www.theatertexte.de/data/deutscher_theaterverlag/E_778/show Stand: 17.10.2013

<http://www.rowohlt-theaterverlag.de/> Stand: 17.10.2013

<http://plato.stanford.edu/entries/morality-definition/> Stand: 26.10.2013

<http://www.spiegel.de/netzwelt/web/randale-blogs-das-geht-jetzt-weiter-nonstop-a-383602.html/> Stand: 30.10.2013

<http://www.centrepompidou.fr/cpv/agenda/expositions?agenda.dateCal=01-10-1994/>
Stand: 30.10.2013.

6.7 *Abbildungen*

Alle in dieser Arbeit abgebildeten Grafiken sind von der Verfasserin für eben diese erstellt worden.

7 Anhang

7.1 Zusammenfassung

Grundlegende Fragestellung, die in der vorliegenden Arbeit untersucht und bearbeitet wurde, ist:

Welchen Stellenwert nimmt Kunst innerhalb des Theatertext „Kunst“ von Yasmina Reza, sowie innerhalb des Stückes „das Maß der Dinge“ von Neil LaBute ein?

Dafür wurden zunächst einmal die Begrifflichkeiten geklärt, nämlich „Kunst“, „Innerhalb des Stückes“, „sowie zentrales Thema“.

Bezüglich des Begriffes Kunst wurde folgende Einigung ausgehandelt:

Der Kunstbegriff ist: zeitgebunden, ortsgebunden, gesellschaftsgebunden und vom Markt und den Einschätzungen der Kunstinstitutionen abhängig.

Kunst ist ihrer Natur nach: mehrdeutig, forschend, wahrnehmungserweiternd und publikumsabhängig.

„Innerhalb des Stückes“ verweist darauf, dass als Untersuchungsgegenstand das Textbuch beider Stücke gewählt wurde, damit die Fokussierung der Untersuchung gewährleistet bleibt. Die dramatische Vorlage, also das Textbuch, ist der kleinste gemeinsame Nenner, von dem bei einer Umsetzung für die Bühne ausgegangen wird.

„Zentrales Thema“ bezieht sich darauf, dass in dieser Arbeit der Stellenwert der Kunst untersucht wurde.

Als Methode wurde auf die Dramenanalyse zugegriffen, die ursprünglich in der Literaturwissenschaft für die Untersuchung dramatischer Texte entwickelt wurde. Es wurden die Kategorien, die Erkenntnis über die Fragestellung versprachen, ausgewählt und der Frage nach dem Stellenwert der Kunst sowie der Funktion und Position des Kunstwerks entsprechend abgewandelt und angepasst.

Und zwar: Handlungsort, Handlung, Gliederung und Aufbau, Dramaturgie, Dialog – Monolog, Nebentext, Figuren und Konflikt.

Eine eigene Kategorie das Kunstwerk betreffend wurde entwickelt, die sowohl quantitative, statistische Erhebungen als auch qualitative, beschreibende Vorgehensweisen beinhaltet.

In der Kategorie Kunstwerk wurden folgende Fragen untersucht:

- Wie wird das Kunstwerk eingeführt/ vorgestellt?
- Ist das Kunstwerk in der Szene vorhanden?
- Ist das Kunstwerk/ beziehungsweise Kunst Objekt des Gesprächs?
- Welche Figur initiiert das Gespräch bzw. lenkt es auf das Kunstwerk/ Kunst?
- Welche Besonderheiten fallen beim Umgang der Figuren mit dem Kunstwerk ins Auge?
- Welche Besonderheiten fallen beim Umgang der Figuren mit Kunst im Allgemeinen ins Auge?
- Analyse der Zeigewörter
- Analyse der Zielbögen der Figuren

Die erarbeiteten Analyseschemata wurden in Folge sowohl auf den Theatertext „Kunst“ von Yasmina Reza als auch auf den Theatertext „das Maß der Dinge“ von Neil LaBute angewandt und die gewonnenen Erkenntnisse anschließend zusammengefasst.

Die Untersuchung beider Theatertexte ergab, dass sowohl Reza als auch LaBute primär an der Verhandlung zwischenmenschlicher Beziehungen interessiert sind. Das Kunstwerk nimmt dennoch einen besonderen Stellenwert innerhalb der Theatertexte ein. Es ist Auslöser des Konfliktes und übernimmt die Funktion der Verhandlungsebene, beziehungsweise des Austragungsortes des jeweiligen Konfliktes.

Auf Grund ihrer Eigenschaften, und speziell auf Grund der Tatsache, dass es keine allgemein gültigen Regeln gibt, wie neue Werke der Kunst zu bewerten sind, ist zeitgenössische Kunst ein ideales Feld um die Dynamik zwischenmenschlicher Beziehungen zu erproben. Wobei es, und das sei an dieser Stelle noch einmal hervorgehoben, nicht von Bedeutung ist, um welche Art der Beziehung es sich handelt. Sei es nun eine Männerfreundschaft wie bei Reza oder Liebesbeziehungen wie bei LaBute. Auch der Umstand, dass für zeitgenössische Kunst keine moralischen Konventionen gelten und Künstler und Künstlerinnen auch immer wieder bemüht sind existente Konventionen durch ihre Werke zu brechen und zu hinterfragen, macht zeitgenössische Kunst für die Anliegen Rezas und LaButes besonders geeignet.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass zeitgenössische Kunst momentan und für die jetzige Zeit der zutreffendste Spiegel der Gesellschaft ist und auf Grund dessen Beachtung und Bearbeitung in zeitgenössischen Theaterstücken findet.

Sie ist ein Spiegel, in dem die menschlichen Beziehungen, Bedürfnisse und Ängste in einer laborähnlichen Situation aufgeführt und reflektiert werden können.

7.2 Abstract

The main question investigated in this thesis concerns the significance of art in the play “Art“ by Yasmina Reza and the play “the shape of things“ by Neil LaBute.

At the beginning it was crucial to clarify the used terms and definitions, namely “art”, “in the play” and “central theme”.

The following conclusions were agreed upon considering the term art:

The understanding of the term art is dependent on the time, the place and the society in which it is used as well as on the estimations given by the art market.

Art is by its nature: plurivalent, investigating, expands the perception and depends on an audience.

The term “in the play” refers to the fact, that the center of investigation of this work was the written script of both plays. To ensure the necessary focus on the main question this decision was taken, supported through the awareness that the written script is acknowledged meanwhile as an independent autonomous piece of art.

The term “central theme” refers to the fact that in this thesis the significance of art in the script of both plays is investigated.

Having the written text as subject matter, the chosen method of investigation was easily found. The categories for the applied analysis are based on procedures developed originally by the discipline of literary studies. One main section of the work considers the modification of the general parameters to specific parameters which can be applied and thus give answers to the main question of the thesis. The following categories were chosen, due of their promising qualities considering the central question about the significance of art and the position and function of the artwork in the script of the plays.

Namely: setting, plot, arrangement and structure, dramaturgy, dialogue – monologue, marginal text, characters and conflict.

A new category regarding “the artwork” was developed. This new category assembles statistical analysis as well as qualitative research.

The following questions were examined in this newly developed category:

- How is the piece of art established/introduced?
- Is the piece of art part of the scene?

- Is the piece of art topic of conversation?
- Which character initiates the topic, respectively guides the conversation to it?
- Which specific, distinctive features or attitudes of dealing with the piece of art become apparent, regarding every single figure of the play?
- Which specific, distinctive features or attitudes of dealing with art in general become apparent, regarding every single figure of the play?
- Analysis of the demonstrative pronouns (deixis)
- Analysis of the intentions of the characters

The modified schemata were in succession applied to the written script of “Art“ by Yasmina Reza as well as to the written script of “the shape of things“ by Neil LaBute. Finally the found conclusions were summarized.

The investigation of both scripts proofed that Yasmina Reza as well as Neil LaBute are primarily interested in the negotiation of human relations. Nevertheless the piece of art has a position of special significance in both plays. It is the trigger of the conflict and fulfills the function of venue. It is in a manner of speaking the foil, where the dispute is settled. Owing to the inherent properties of art, for example that general hard and fast rules relating to the classification of art, especially contemporary art and new pieces of art do not exist art and especially contemporary art becomes an ideal field to probe the dynamics of interpersonal relationships. Also, the fact that for contemporary art no binding of moralic rules is valid makes contemporary art especially useful for the intentions of Reza and LaBute.

Summarizing the scientific discoveries of this thesis it is possible to state that contemporary art at the moment and for the present time is the most suitable mirror of society and therefore attracts and interests playwrights.

It is a mirror in which interpersonal relationships, needs and fears can be staged and reflected in a laboratory like situation.

7.3 Daten der Inszenierungen

7.3.1 Kunst/ Reza

Kunst von Yasmina Reza, Deutsch von Eugen Helmlé

Deutschsprachige Erstaufführung

Premiere am 29. Oktober 1995

Schaubühne am Lehniner Platz, Berlin (Spielzeit 1995/1996)

Renaissance Theater, Berlin Spielzeit (1999/2000)

Premiere am 27. Juni 2000

Gastspiel am Akademietheater Wien, vom 11.- 15. September 2002

Aufführungsdauer: ca. 1½ Stunden / keine Pause

Aufführungsrechte Theater-Verlag Desch GmbH. München

Marc	Udo Samel
Serge	Gerd Wameling
Yvan	Peter Simonischek

Regie	Felix Prader
Ausstattung an der Schaubühne	Tobias Hoheisel
Bühneneinrichtung für das Renaissance- Theater	Dieter Klaub
Kostüme	Tobias Hoheisel
Musik	Johannes Schmölling
Lichtkonzept	Valentin Gallé

Inspizientin	Nina Achminov
Souffleuse	Ute Fitz
Beleuchtungsmeister	Gerhard Littau
Bühnenmeister	Oliver Kunze
Ton	Kamen Sheljasov

Maske

Requisite

Kostümabteilung

Werkstattleitung

Technische Leitung

Sabine Guthke-Pooch

Anke Schkrock

Daniela Wegner

Peter B. Spradlin

Michael Jensen

7.3.2 Das Maß der Dinge/ LaBute

Das Maß der Dinge von Neil LaBute; Deutsch von Jakob Kraut

Deutschsprachige Erstaufführung

Premiere bei den Salzburger Festspielen am 02. August 2002

Eröffnungstück der Salzburger Festspiele 2002

Koproduktion der Salzburger Festspiele mit dem Burgtheater Wien

Wien - Premiere am 06. September 2002

Akademietheater Spielzeit (2002/2003)

Aufführungsdauer: ca. 1 ¾ Stunden / keine Pause

Aufführungsrechte Rowohlt Theaterverlag, Reinbek bei Hamburg

Adam	Daniel Jesch
Evelyn	Johanna Wokalek
Jenny	Dorothee Hartinger
Phillip	Raphael von Bargaen

Regie und Ausstattung	Igor Bauersima
Mitarbeit Bühnenbild	Alexandra Deutschmann
Mitarbeit Kostüme	Johanna Lakner
Video	Georg Lendorff
Musik	Igor Bauersima/Raphael von Bargaen
Licht	Hans Siegel
Dramaturgie	Joachim Lux
Regieassistentz	Carolin Pienkos
Videorealisation	wr jur455!c m3d!4
Kostümhospitantz	Andrea Bauer
Inspizienz	Gabriele Schmidt
Souffleuse	Isabella Priewalder

Technische Leitung	Johann Bugnar/Klaus Kretschmer*
Bühnentechnik	Andreas Grundhoff/Ulrich Eckert*
Technische Einrichtung	Stefan Mugitsch/Christian Müller*/ Robert Lechner*
Produktionsbetreuung	Karola Simakova-Cermak
Requisite	Christian Schober/Jürgen Wallek/ Robert Weteschnig/Franz
Guggenberger*	
Beleuchtung	Werner Chalubinski/Albert Haderer*
Leiter der Tonabteilung	Otto Bräuer/Edwin Pfanzagl*
Toneinrichtung/Tontechnik	Christoph Keintzel/Tobias Gottsmann* Bruno Bratislav Zlatovic*
Maske	Herbert Zehetner/Margit Hadrawa/ Peter Spörl*/Lutz Paschke
Kostüm u. Garderobe	Gerlinde Höglhammer/Wolfgang Zach/ Günter Schneider*
Dekorations-/Kostümherstellung	Werkstätten d. Theaterservice GmbH
Leitung der Kostümwerkstätten	Annette Beaufäys/Dorothea Nicolai*
Produktionsbetreuung	Benno Wand/Denise Duijts*
Leitung der Dekorationswerkstätten	Martin Kollin/Ferdinand Wögerbauer*
Produktionsbetreuung	Dieter Delacher

*Mitarbeiter der Salzburger Festspiele

Kostümssponsoring: Palmers

Curriculum Vitae - Franziska Julia King

Ausbildung:

Juni 2011- Oktober 2010	Auslandsaufenthalt Jerusalem Bezalel Academy of Arts and Design בצלאל אקדמיה לואמנות ועיצוב /ירושלים Department: fine arts
Seit 2008	Studium der Malerei/ Kunstuniversität Linz
Juni 2003	Diplomabschluss - Schauspiel
Sept. 1999	Schauspielstudium am Gustav Mahler Konservatorium / Wien
Juni 1999	Paritätische Eignungsprüfung bei der Gewerkschaft für künstlerische Freiberufe
Juni 1998	Matura, Realgymnasium / Wien VI

Weitere Ausbildung:

Hr. Klaus Ofczarek (Stimmbildung)
Fr. Susanne Amberg – Schneeweiss (Stimmbildung/Gesang)
Ausbildung zur Studiosprecherin/ Tonstudio Noyz

Engagements/ Ausstellungen:

Mai 2013	Dschungel Wien, „Weiter Leben“ (Ruth Klüger) R: Nika Sommeregger
April 2013	Gruppenausstellung: „between domestic and wild“ - Kunstuniversität Linz
März 2013	Kunst im öffentlichen Raum - Kooperationsprojekt Galerie der Stadt Wels und Kunstuniversität Linz Malerei & Grafik
November 2012	Gruppenausstellung: BEST-OFF 2012 – Tabakwerke Linz Kurator: Hans Kropshofer
Juni 2012	IDEALBILD - Kunst in der Notschlafstelle –Linz
März 2012	Frühlingserwachen – Tabakwerke Linz – Malerische Intervention
Jänner 2011	Dschungel Wien, „Ein Schaf fürs Leben“/ R: Nika Sommeregger
März 2011	Gruppenausstellung: „Bezalel border control – exhibition allowed“ – Jerusalem
Nov 2010	Gruppenausstellung: „Piggy in the pink pink bubble“ – Jerusalem
Februar 2010	Projekt Wandgestaltung der NOWA / Linz Leitung: Georg Ritter Förderstipendium 2009
Oktober 2009	Gruppenausstellung: „parting we gather“ - Strafsachenstelle Linz
März 2009	Dschungel Wien, „Adieu Marie“ (Tini Cermak) R: Nika Sommeregger
März 2009	Gruppenausstellung: „Hirsche, Flugzeuge, Königinnen, Sekretäre“ Kunstuniversität Linz
April 2008	Nominierung für STELLA – Preis für herausragende Leistungen im Bereich Kinder- und Jugendtheater

März 2008 Wiederaufnahme: Dschungel Wien, „Vermutungen über Aischa“
(Hubertus Zorell) R: Nika Sommeregger

Feb. 2008 Ausstellung: „Mit den Augen denken“ Wien

März 2007 Dschungel Wien, „Vermutungen über Aischa“ (Hubertus Zorell)
R: Nika Sommeregger

Aug. 2006 „Salon Venus“, Film, R: Kurt Ockermüller

März 2006 Kunstprojekt mit Patricia Reinhart / „Through Woods and
Meadows“

Aug. 2005 „Tumult im Narrenhaus“ (Lope de Vega)
R: Gerhard Eisnecker, Kissinger Theatertage / Bad Kissingen D
„Helden“ (George B. Shaw)
R: Peter Josch, Kissinger Theatertage / Bad Kissingen D

Feb. 2005 Lesung: „Der Weg nach Mekka“ von Muhammad Asad
mit Rami Abed an der Laute (al-‘ud) / Kalafani

Jän. 2005 „Valerie fängt neu an“, Kurzfilm, Buch/Schnitt/Regie: Viktoria
Kaser
Kamera: Kaya Dymnicki, Martin Trappel/ Ton: Matthias Fritz

Nov. 2004 MAK- Museum für angewandte Kunst / Wien
Modeperformance R!- disturbance skins
Konzept & Mode: Raphaela Grundnig

April-Juni 2004 Theater der Jugend, „Die zauberhaften Jollies“ (Alan Ayckbourne)
R: Folke Braband

Mai 2003 „Krieg“, Kurzfilm, Buch/Schnitt/Regie: Benjamin Swiczinsky,
Kamera: Phillipp Hochhauser;
Auszeichnung beim Internationalen Jugendfilmfestival in Kundl,
Tirol

2002/2003 Eleven Vertrag am Theater in der Josefstadt
„Fink und Fliederbusch“ (Arthur Schnitzler)
R: Jürgen Kaizik, Theater in der Josefstadt

2001/2002 „Sappho“ (Franz Grillparzer)
R: Janusz Kica, Theater in der Josefstadt

1999/2000 „Die Nervensäge“ (Francis Verber)
R: Nikolaus Leytner, Kammerspiele Wien