

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
FACULTAT DE FILOLOGIA, TRADUCCIÓ I COMUNICACIÓ
DEPARTAMENT DE FILOLOGIA ANGLESA I ALEMANYA



Von Prinzessinnen zu Königinnen?
Gender (De)Konstruktion in ausgewählten
Theatertexten von Elfriede Jelinek

Tesis doctoral presentada por:

Ana Giménez Calpe

Dirigida por:

Dra. Brigitte Jirku

Programa de doctorado
en Lenguas y Literaturas

Código: 3038

Valencia, 2013

Danksagung

Ein besonderer Dank gilt meiner Betreuerin Prof. Dr. Brigitte Jirku, die mir die ganze Zeit zur Seite stand. Danke für die inspirierenden Diskussionen, den fachlichen Rat und die konstante Unterstützung. Und danke für die ehrlichen Ermutigungen, die in den letzten Monaten vital gewesen sind.

Diese Doktorarbeit ist im Rahmen des Projekts „Estudio y traducción de dramaturgas posdramáticas en lengua alemana“ entstanden, das von dem *Ministerio de Ciencia e Innovación* (MICINN, FFI 2008-02015) finanziert ist. Der *Conselleria d'Educació, Cultura i Esport* danke ich für die finanzielle Förderung, um die vorliegende Doktorarbeit zu schreiben, und für die Finanzierung meines Forschungsaufenthalts im Elfriede Jelinek-Forschungszentrum. Beim Elfriede Jelinek-Forschungszentrum, unter der Leitung von Prof. Dr. Pia Janke, möchte ich mich für die Ausleihe von Materialien und den freundlichen wissenschaftlichen Rat bedanken.

Ausdrücklich möchte ich meiner Familie danken. Meinen Eltern danke ich für ihre Liebe und ihre Unterstützung. Damit haben sie zu dieser Arbeit wesentlich beigetragen. Meiner Schwester Blanca danke ich für ihren liebevollen Rückhalt sowie für die technische Hilfe. Mein herzlicher Dank geht auch an meine Freunde für ihr Verständnis und die Ermutigung besonders während der letzten Monate. Gedankt sei zuletzt meinem Partner Miquel, der bei dem ganzen Prozess mich immer unterstützt hat und auf der anderen Seite des Atlantiks geduldig auf die Fertigstellung dieser Arbeit wartet.

Inhalt

Einleitung.....	9
I. Judith Butlers feministische Theorie als Widerstandsakt. Zur Performativität von <i>Gender</i>	19
1. <i>Gender</i> als Prozess	19
2. Der Einfluss von Michel Foucault: Diskursanalyse und Entmündigung des Subjekts.....	20
2.1. Die Macht/Wissen-Beziehungen.....	21
2.2. Das Dispositiv der Sexualität	23
2.3. „Wo es Macht gibt, gibt es Widerstand“	25
3. Die Dekonstruktion des weiblichen und feministischen Subjekts.....	26
4. <i>Gender</i> als performativer Akt	28
5. Der Körper als Prozess der Materialisierung und die <i>sex/gender</i> Debatte	32
6. Der politische Widerstand	35
II. Diskursformation über Weiblichkeit und Männlichkeit. <i>Krankheit oder Moderne Frauen</i>	41
1. Einleitung	41
2. Das männliche Selbstverständnis	44
2.1. Die Männer, anders und trotzdem dasselbe.....	46
2.2. Bellen und Sprachzerstörung: Verspottung des männlichen Diskurses.....	52
3. Weiblichkeitsdiskurse	57
3.1. Der patriarchale Diskurs: Die Frau als Mutter und Hausfrau.....	58
3.1.1. Das diskursive Geschöpf.....	58
3.1.2. Die Gewaltausübung gegen Frauen	63
3.1.3. Die Frau als Gefäß des männlichen Samens	67
3.2. Die Frau als Natur und von der Natur bestimmt.....	70
3.2.1. Das Weibliche als rätselhaft und naturverbunden	70

3.2.2. Die entkörperlichte Frau.....	74
3.2.3. Das Weibliche als ontologische Bestimmung.....	76
3.3. Der wissenschaftliche Diskurs: Die Frau als Kranke	79
4. Der Gegendiskurs: Vampirismus als Widerstand.....	91
4.1. Das Vampirmotiv: Sage und literarische Bearbeitung	91
4.2. Der weibliche Widerstandsakt	94
4.3. Die weibliche Lust.....	98
4.4. Die weibliche Autorschaft	103
4.5. Die endgültige weibliche Vernichtung	106
III. Das widersprüchliche Bild der hassenden Prinzessin. <i>Der Tod und das Mädchen III</i> (<i>Rosamunde</i>).....	113
1. Einleitung	113
2. Die weibliche Stimme: Versuch einer Selbstdarstellung	120
2.1. Metadiskurs über weibliche Autorschaft	123
2.2. Die Wassermetaphorik.....	129
2.3. Die diskursive Produktion der weiblichen Identität.....	135
3. Das destruktive Rededuell: Kampf um die Macht über die Sprache	142
3.1. Die Konvention zitieren: Performative Inszenierungen der männlichen Überlegenheit.....	146
3.2. „Ein Licht, ein Nichts“. Destabilisierung des herrschenden Diskurses.....	153
3.3. „Vorstellung mißlungen“. Das gemeinsame Untergehen	161
3.4. Jelineks Zitierverfahren: Resignifizierung der anstößigen Äußerung.....	167
IV. Das Chiasma weiblicher Herrscherinnen. <i>Ulrike Maria Stuart</i>	169
1. Einleitung. Der Königinnenstreit.....	169
2. Die performative Herstellung der weiblichen Macht. Das Bild der Königin.....	176

2.1.	Der konkurrenzfähige Kampf um Macht: Das Täter-Opfer Verhältnis.....	180
2.2.	Die entpolitisierte Lektüre: Der weibliche Verzicht und der Streit um den begehrten Mann.....	191
2.2.1.	Die weibliche Herrschaft und die geopfert	
	Mutterschaft.....	192
2.2.2.	Vom Duell um den Mann zur enterotisierten, ödipalen Beziehung	201
2.2.3.	Die aufgespaltene <i>Genderidentität</i>	205
3.	„Aus diesem Wort wird nichts“: Vom Idealismus zum Nihilismus	212
3.1.	Schiller als Referenz. Von der „Höhe der Ideologie“ zu dem Körperflüssigkeiten.....	212
3.1.1.	Schillers Dramentheorie	214
3.1.1.1.	Die Wirkung der Bühne	214
3.1.1.2.	Die Theorie des Erhabenen	216
3.1.1.3.	Die Theorie des Erhabenen auf das Theater bezogen.....	220
3.1.1.4.	<i>Maria Stuart</i> , die Verwirklichung der Ästhetik des Erhabenen.....	224
3.1.2.	Die Durchsetzung der Naturgesetze. Die Auflösung der Theorie des Erhabenen	230
3.2.	Die RAF als Referenz. Die Feststellung eines Scheiterns.....	233
3.2.1.	Der Blick in die Geschichte	233
3.2.2.	Nicolas Stemanns Inszenierung.....	242
	V. Schlussfolgerungen.....	251
	VI. Literaturverzeichnis	261
1.	Primärliteratur	261
1.1.	Elfriede Jelinek.....	261
1.2.	AutorInnen - Intertexte	261
2.	Sekundärliteratur	262

2.1. Postmoderne – Postdramatik – <i>Performance</i>	262
2.2. <i>Gender</i> – Performativität.....	264
2.3. Elfriede Jelinek (Allgemein)	266
2.4. Gespräche.....	272
2.5. <i>Zu Krankheit oder Moderne Frauen</i> (1984)	273
2.6. <i>Zu Der Tod und das Mädchen</i> (2003)	276
2.7. <i>Zu Ulrike Maria Stuart</i> (2006).....	279
VII. Bildverzeichnis.....	283
VII. Zusammenfassung auf Spanisch: ¿De princesas a reinas? (De)construcción de la identidad de género en el teatro de Elfriede Jelinek	293
1. Introducción: objetivos y metodología	293
2. El potencial crítico de la cita paródica en la obra de Elfriede Jelinek. Conclusiones	302

Einleitung

Sucht man ein Wort, um das Werk von Elfriede Jelinek zu definieren, fällt einem sofort das Wort „umstritten“ ein. Mit dieser Charakterisierung fangen die meisten Rezensionen und Studien an, die ich für meine Arbeit nachgeschlagen habe: Jelinek ist eine der umstrittensten AutorInnen der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, deren Texte wie selten zuvor gleichzeitig Hass und Bewunderung hervorrufen.

Jelineks Werk ist äußerst weitläufig und vielfältig, wie im Werkverzeichnis, das 2004 vom Elfriede Jelinek-Forschungszentrum herausgegeben wurde, nachzuschlagen ist.¹ Seit ihrer ersten Veröffentlichung im Jahre 1967 hat Jelinek sich in fast allen Genres und Gattungen versucht. Zu ihrer umfangreichen literarischen Produktion gehören nicht nur die bekannten und viel zitierten Romane und Theaterstücke, sondern auch Texte anderer Textsorten wie Gedichte und Kurzgeschichten. Darüber hinaus, wenn auch die Sprache immer im Zentrum steht, ist es aber nicht einzig das Medium des Textes, das Jelinek für ihre kritische Sprachbefragungen verwendet. Jelinek nutzt alle akustischen oder technischen Möglichkeiten, so dass ihre Arbeiten nicht nur zum Lesen gedachte Texte umfassen, sondern auch Kompositionen, Hörspiele, Drehbücher oder Installationen.²

Abgesehen von einer begrenzten Anzahl von AutorInnen, die sich mit der biographischen Darstellung der Autorin Elfriede Jelinek beschäftigt haben,³ widmen sich die meisten Beiträge über Jelineks Werk der Analyse und Bewertung der literarischen Verfahrensweisen der Autorin. Unter ihnen ist aber die Anzahl der Analysen zu den Texten ungleich. Gibt es zahlreiche Studien oder Rezensionen über Jelineks Romane *Die Ausgesperrten* (1980), *Die Liebhaberinnen* (1975), *Die Klavierspielerin* (1983) oder *Lust* (1989), finden ihre früheren Werke und vor allem ihr

1 Janke, Pia (Hrsg). *Werkverzeichnis Elfriede Jelinek*. Wien: Praesens, 2004.

2 Vgl. Ebd.: 9.

3 Die erste Biographie über Elfriede Jelinek in deutscher Sprache erschien 2007: Mayer, Verena & Roland Koberg. *Elfriede Jelinek: ein Porträt*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 2007. Zwei Jahre früher erschien auf Französisch die biographische Studie von Jelineks Übersetzerin ins Französische, Yasmin Hoffmann. Sigrid Löffler problematisiert in ihrem Essay „Die Masken der Elfriede Jelinek“ den Sinn einer biographischen Darstellung Jelineks. Vgl. Hoffmann, Yasmin. *Elfriede Jelinek: Une biographie*. Paris: Editions Jacqueline Chambon, 2005. Löffler, Sigrid. „Die Masken der Elfriede Jelinek“. *Elfriede Jelinek. Text + Kritik* 117, Neufassung (2007). 3-14.

experimentelles Schreiben wie *bukolit* (1979), *Michael* (1972) oder *Totenauberg* (1991) weniger Aufmerksamkeit.⁴ In den letzten Jahren haben vor allem viele ForscherInnen das Augenmerk auf Jelineks Theaterstücke gerichtet, wie die Beiträge von Bärbel Lücke, Katharina Pewny, Evelyn Annuß oder Ulrike Haß u.a. über Jelineks Theatertexte *Was geschah nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte* oder *Stützen der Gesellschaften* (1980), *Wolken. Heim* (1990), *Babel* (2005) oder *Ulrike Maria Stuart* (2006) und anderen zeigen. Wie Corina Caduff 2000 in ihrem Aufsatz über die Autorin schrieb, sei Elfriede Jelinek „nach zwanzig Jahren kontinuierlicher Arbeit im Bereich des Theaters, generell auch vom Theaterbetrieb selbst als Dramatikerin anerkannt“.⁵ Dass Elfriede Jelinek heute als eine fest etablierte Dramatikerin von internationalem Ruf wahrgenommen wird, lässt sich mit dem Erfolg belegen, der die Mehrheit der Inszenierungen ihrer Theaterstücke erreichen. Elfriede Jelineks Theaterstücke zählen zu den meist gespielten Werken der deutschsprachigen Dramatik, die von bekannten Regisseuren wie Nicolas Stemann, Christoph Schlingensiefel oder Frank Castorf inszeniert werden. Darüber hinaus hat Jelineks persönliche und innovative Theaterästhetik, die die Autorin seit Beginn der 1990er Jahre entwickelt, das Interesse vieler TheaterwissenschaftlerInnen geweckt, die in den letzten Jahren zahlreiche Monographien, Aufsätze und Dissertationen der Theaterstücke von Elfriede Jelinek gewidmet haben.

Exemplarischer Gegenstand der vorliegenden Studie sind drei Theaterstücke verschiedener Schaffungsperioden, nämlich *Krankheit oder Moderne Frauen* (1984), *Der Tod und das Mädchen III (Rosamunde)* (2003) und *Ulrike Maria Stuart* (2006). Diese Texte fanden allerdings unterschiedliche Beachtung.

Eine große Anzahl von Studien liegt über *Krankheit oder Moderne Frauen* vor. Der überwiegende Teil der Beiträge wurde in den 1990er Jahren geschrieben und lenkte den Blick auf Jelineks sprachliche Verfahren. Schon in dem ersten Sammelband,

⁴ Vgl. Heberger, Alexandra. *Der Mythos Mann in ausgewählten Prosawerken von Elfriede Jelinek*. Osnabrück: Der Andere Verlag, 2002: 15.

⁵ Caduff, Corina. „Elfriede Jelinek“. *Deutsche Dramatiker des 20. Jahrhunderts*. Hrsg. Alo Allkemper & Norbert Otto Eke. Berlin: Erich Schmidt, 2000. 764-778. Hier: 764.

*Gegen den schönen Schein*⁶, der zu Elfriede Jelineks Werk veröffentlicht wurde, analysiert Marlies Janz in ihrem Aufsatz „Falsche Spiegel“ Jelineks Verwendung der Metasprache. Ebenso fokussiert der Aufsatz „Den Vampir schreiben“ von Eva Meyer im selben Sammelband auf die Mechanismen der Jelinekschen Umkehrung von Weiblichkeitsbildern.

Das Stück wurde in den 1990er Jahren auch aus theaterwissenschaftlicher Perspektive untersucht. So setzte sich Maja Sibylle Pflüger in *Vom Dialog zur Dialogizität*⁷ am Beispiel von *Krankheit oder Moderne Frauen* und zwei anderen Jelineks Theaterstücken, *Wolken. Heim* (1988) und *Totenauberg* (1992), mit der Theaterästhetik der Autorin in Hinblick auf die dezentrierende Struktur der Texte auseinander. Corina Caduffs Arbeit *Ich gedeihe inmitten von Seuchen. Elfriede Jelinek – Theatertexte*⁸ untersucht in ihrer Studie ausgewählter Theaterstücke die neuartige Theaterästhetik der Autorin ausgehend von feministischen poststrukturalistischen Theorieansätzen wie jener des „schielenden Blicks“ von Sigrid Weigel oder der „Subversion des herrschenden Diskurses“ von Julia Kristeva. Das Vampirmotiv steht im Zentrum von Oliver Claes' Analyse, *Fremde. Vampire. Sexualität, Tod und Kunst bei Elfriede Jelinek und Adolf Muschg*, in der er den Vampirismus als eine Metapher der Existenz der Frau interpretiert.⁹ Seit dem Jahr 2000 hat das Interesse an dem Text abgenommen. Aufsätze, wie „Of Gender and the gaze: Constructing the Disease(d) in Elfriede Jelineks *Krankheit oder Moderne Frauen*“ von Eva Ludwiga Szalay, der im Anschluss an Foucault die Aufmerksamkeit auf die Macht des wissenschaftlichen Diskurses lenkt, eröffneten einen neuen Zugang zu Jelineks Stück.¹⁰

Der Tod und das Mädchen III (Rosamunde) ist hingegen ein Text, der in der Sekundärliteratur nur begrenzte Beachtung gefunden hat. Es existieren einige vereinzelte Aufsätze, die das kurze Dramolett untersuchen. Bärbel Lücke widmet ihren

⁶ Gürtler, Christa (Hrsg.). *Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek*. Frankfurt am Main: Neue Kritik, 1990.

⁷ Pflüger, Maja Sybille. *Vom Dialog zur Dialogizität. Die Theaterästhetik von Elfriede Jelinek*. Tübingen: Francke, 1996.

⁸ Caduff, Corina. *Ich gedeihe inmitten von Seuchen. Elfriede Jelinek – Theatertexte*. Frankfurt am Main [etc.]: Peter Lang, 1991.

⁹ Claes, Oliver. *Fremde. Vampire. Sexualität, Tod und Kunst bei Elfriede Jelinek und Adolf Muschg*. Bielefeld: Aisthesis, 1994.

¹⁰ Szalay, Eva Ludwiga. „Of Gender and the gaze: Constructing the Disease(d) in Elfriede Jelineks *Krankheit oder Moderne Frauen*“. *German Quarterly* 74.3 (2001).

Aufsatz „Denkbewegungen, Schreibbewegungen – Weiblichkeits- und Männlichkeitsmythen im Spiegel abendländischer Philosophie – Eine dekonstruktivistische Lektüre von Elfriede Jelineks ‚Prinzessinnendramen‘ *Der Tod und das Mädchen I-III*“ dem Dramolett *Rosamunde* und zwei weiteren Dramen des gleichen Zyklus.¹¹ Weitere Beiträge untersuchen Jelineks Theaterstück auf die Intertextualität hin. Bietet Britta Kallins Studie „Die Feder führ ich unermüdlich‘. Helmina von Chézy’s *Rosamunde* as Intertext in Elfriede Jelinek’s *Der Tod und das Mädchen III (Rosamunde)*“¹² eine komparatistische Arbeit zwischen Jelineks Stück und dem Prätext – Chézys *Rosamunde* – an, so untersucht der Artikel „Schreiben und Komponieren‘. Elfriede Jelinek’s *Rosamunde*“¹³ von Gillian Pye und Siobhán Donovan das intertextuelle Spiel, das Jelinek im Stück entfaltet, im Anschluss an Roland Barthes Schriften über die Musik.

Die Mehrheit der Studien, die sich mit *Ulrike Maria Stuart* auseinandersetzen, widmet sich der Inszenierung von Nicolas Stemann, die am 28. Oktober 2006 im Thalia Theater in Hamburg uraufgeführt wurde. Die Erklärung dafür ist die von Jelinek getroffene Entscheidung, die Literaturvorlage dem Publikum zu entziehen. Durch Jelineks Textentzug ist die Dichotomie Originaltext/Interpretation aufgehoben und die Aufmerksamkeit ist auf den performativen Prozess bei der Umsetzung des Textes durch die Inszenierung gerichtet. Der Sammelband zu *Ulrike Maria Stuart* von Ortrud Gutjahr¹⁴ stellt in dieser Hinsicht unterschiedliche Beiträge zusammen, mit denen die AutorInnen kurz nach der Uraufführung Aspekte der Inszenierung aus unterschiedlichen Bereichen, wie Theaterwissenschaft, Geschichte oder Literaturwissenschaft, analysieren. In den letzten Jahren sind jedoch einige wissenschaftliche Ansätze entstanden, die sich dem Textskript von *Ulrike Maria Stuart*

¹¹Lücke, Bärbel. „Denkbewegungen, Schreibbewegungen – Weiblichkeits- und Männlichkeitsmythen im Spiegel abendländischer Philosophie – Eine dekonstruktivistische Lektüre von Elfriede Jelineks ‚Prinzessinnendramen‘ *Der Tod und das Mädchen I-III*“. *Weiblichkeit als politisches Programm? Sexualität, Macht und Mythos*. Hrsg. Bettina Gruber & Heinz-Peter Preußer. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005. 107-136.

¹² Kallin, Britta. „Die Feder führ ich unermüdlich‘: Helmina von Chézy’s *Rosamunde* as Intertext in Elfriede Jelinek’s *Der Tod und das Mädchen III: Rosamunde*“. *Glossen* 26 (2007). [o.S.].

¹³ Pye, Gillian & Siobhán Donovan. „Schreiben und Komponieren‘. Elfriede Jelinek’s *Rosamunde*“. *Austrian Studies* 17 (2010). 179-192.

¹⁴ Gutjahr, Ortrud (Hrsg.). *Ulrike Maria Stuart*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007.

widmen.¹⁵ Unter diesen will ich auf zwei Beiträge verweisen, deren Überlegungen einen wichtigen Anknüpfungspunkt für diese Arbeit bieten. Die Analyse konkreter formeller Elemente, die Jelinek von Friedrich Schillers *Maria Stuart*, einem der Prätexten des Stückes, aufgreift, steht im Mittelpunkt von Evelyn Annuß' Aufsatz „Schiller *Offshore*: Über den Gebrauch von gebundener Sprache und Chor in Elfriede Jelineks *Ulrike Maria Stuart*“.¹⁶ Brigitte Jirku ihrerseits untersucht in „Weibliche Herrschaft im Königinnendrama *Ulrike Maria Stuart*“ das bisher von Jelinek kaum thematisierte Bild der mächtigen Frau, mit dem sich Jelinek von der weiblichen Darstellung als Opfer männlicher Macht distanziert.¹⁷

Sind die drei Theaterstücke mit allen möglichen Nuancen vor allem aus der dekonstruktivistischen und desmythifizierenden Perspektive analysiert, so stellt sich diese Arbeit zum Ziel, die Texte in Bezug auf Judith Butlers Konzepte zu lesen, die bisher in der Jelinek Forschung kaum beachtet wurden. Von Butler ausgehend sollen die Mechanismen untersucht werden, die Jelinek in ihren Texten einsetzt, um die performative Macht der herrschenden Geschlechterdiskurse zu identifizieren. Die stereotypisierenden Zuschreibungen der hegemonialen Weiblichkeitsdiskurse dienen nach Butlers performativer Theorie der Festschreibung von Identitäten. Von dieser politisch motivierten Theorie ausgehend soll in der vorliegenden Arbeit der konstruktivistische Ansatz von Jelineks Texten untersucht werden, der aus der Analyse von Jelineks literarischen Versuchen, diese herrschenden Diskurse zu suspendieren und zu dekonstruieren, hervorgeht.

Jelinek definierte sich schon früh als Feministin. Vor allem in den 1970er und den 1980er Jahren nahm sie an Aktivitäten der Frauenbewegungen teil und immer wieder hat sie ihre Meinung zu unterschiedlichen frauenpolitischen Themen geäußert.¹⁸ In zahlreichen Essays und Statements, die sowohl in österreichischen als auch in

¹⁵ Der Rowohlt Theater Verlag gibt den Text für Forschungsvorhaben und Theateraufführungen frei.

¹⁶ Annuß, Evelyn. „Schiller *Offshore*: Über den Gebrauch von gebundener Sprache und Chor in Elfriede Jelineks *Ulrike Maria Stuart*“. *Elfriede Jelinek. Stücke für oder gegen das Theater?* Hrsg. Inge Aartel & Heidi Margrit Müller. Brüssel: Koninklijke Vlaamse Academie van België voor Wetenschappen en Kunsten, 2008a. 29-42.

¹⁷ Jirku, Brigitte. „Weibliche Herrschaft im Königinnendrama *Ulrike Maria Stuart*“. *„Die Frau hat keinen Ort“: Elfriede Jelineks feministische Bezüge*. Hrsg. Stefanie Kaplan. Wien: Praesens, 2012. 48-64.

¹⁸ Vgl. Janke, Pia & Stefanie Kaplan: „Politisches und feministisches Engagement“. *Jelinek Handbuch*. Hrsg. Pia Janke. Stuttgart [u. a.]: Metzler, 2013: 13.

internationalen Zeitschriften und Zeitungen bis heute veröffentlicht worden sind, protestierte Jelinek gegen unterschiedliche konkrete Episoden von Diskriminierung von Frauen und schrieb über die Schwierigkeiten, die Frauen aus unterschiedlichen professionellen Bereichen wie Kunst, Politik oder Wirtschaft bewältigen müssen. Das feministische Engagement der Autorin lässt sich jedoch vor allem in den eigenen literarischen Texten erkennen. Die Darstellung der Unterdrückung von Frauen sowie ihrer Ausgrenzung aus dem politischen, ökonomischen und kulturellen Leben ist eine Konstante nicht nur in Jelineks essayistischen Texten sondern auch in ihrem literarischen Werk. Die feministische Perspektive, aus der die Autorin ihre Kritik entfaltet, kann weder der *écriture féminine* noch dem radikalen Feminismus, der einen weiblichen Essentialismus vertritt, zugeordnet werden.¹⁹ Die Kategorie „Frau“ bzw. „weibliches Subjekt“ als eine allgemeine Identität wird in Jelineks Texten negiert. Weibliche Identität wird als eine diskursive Konstruktion dargestellt, die als Ergebnis hegemonialer Diskurse resultiert. Dafür setzt sich Jelinek in ihren Texten mit unterschiedlichen stereotypischen Frauenbildern auseinander, die sie destabilisiert, parodiert und dekonstruiert.

Da die Darstellung des Ausschlusses der Frau aus der Gesellschaft, der Geschichte und der Kunst in Jelineks Werk grundlegend ist, dominierten die Interpretationen von Jelineks Texten aus einer feministischen Perspektive die erste Phase der Studien ihres Werkes in den 1980er und 1990er Jahren. Ab Ende der 1990er Jahre richtet die Kritik ihre Aufmerksamkeit hingegen auf die sprachlichen Verfahren Jelineks und die Metaebene der Texte.²⁰ Da die feministischen Lektüren zu dieser Zeit zugunsten formeller Analysen über die Ästhetik der Autorin unterlassen wurden, gibt es ganz wenige Aufsätze, die Jelineks Texte in Bezug auf die neueren *Gender*-Theorien gelesen haben. Butlers Theorie lädt jedoch zu einer Relektüre der Texte ein und eröffnet neue Wege, um die Theaterstücke von Elfriede Jelinek zu interpretieren.

Die feministischen Analysen, vor allem aus den 1990er Jahren, vertraten die Position, Jelineks Texte seien von Utopielosigkeit und Negativität geprägt. Die Frage ist

19 Vgl. Tabah, Mireille. „Genderperformanz als Theaterperformanz bei Elfriede Jelinek“. *Elfriede Jelinek. Stücke für oder gegen das Theater?* Hrsg. Inge Arteel & Heidy Margrit Müller. Brüssel: Koninklijke Vlaamse Academie van België voor Wetenschappen en Kunsten, 2008. 215-224. Hier: 223.

20 Vgl. Johanning, Antje. *KörperStücke. Der Körper als Medium in den Theaterstücken Elfriede Jelineks*. Dresden: Thelem, 2004: 12-14.

infolgedessen, ob eine andere Interpretation der Theaterstücke im Anschluss an die politisch subversive Theorie von Judith Butler angeboten werden kann. Kann man Jelineks Texte als politische subversive Widerstandsakte lesen? Sind Jelineks literarische Strategien wirksam genug, um der in den Texten denunzierten patriarchalischen Macht entgegenzuwirken?

Nur wenige Arbeiten haben sich bis jetzt mit Jelineks Werk aus der Perspektive von Butlers Theorie auseinander gesetzt. Vom besonderen Interesse für diese Studie ist der Beitrag „Feminism, Politics and a Gender and Queer Theoretical Perspectivation of *Krankheit oder Moderne Frauen & Ulrike Maria Stuart*“²¹ von Anna Babka und Peter Clar. Die AutorInnen weisen auf die Parallelismen hin, die zwischen den zwei analysierten Stücken zu erkennen sind, wie die Thematisierung der Mutterschaft oder der weiblichen Autorschaft. In dem Artikel „Das Gedächtnis den Mythen zurückgeben oder wie macht man Prinzessinnen?“ von Mateusz Borowsky und Malgorzata Sugiera²² setzen sich ihrerseits die AutorInnen mit *Der Tod und das Mädchen III. Rosamunde* auseinander. In der Analyse der *Prinzessinnendramen* beharren sie auch auf den performativen Charakter, der die *Genderidentitäten* der Protagonistinnen der Stücke kennzeichnet.

Können die zitierten Studien aufgrund ihrer Länge nur auf einige konkrete Szenen und Themen eingehen, so hat diese Arbeit zum Ziel die Interpretationsmöglichkeiten, die Butlers performative Theorie eröffnen, in drei ausgewählten Dramen exemplarisch zu untersuchen. Die Analyse der literarischen Mechanismen in Jelineks Texten, um den performativen Charakter von *Gender* darzustellen, verschränkt sich mit der Untersuchung der performativen Mittel im theatralischen Sinne. Der Begriff der Performativität, die sowohl in der linguistischen als in der theatralischen Bedeutung betrachtet werden soll, ergibt sich infolgedessen als zentraler Ausgangspunkt für die Analyse der Theaterstücke.

²¹ Babka, Anna & Peter Clar. „Elfriede Jelinek. Feminism, Politics and a Gender and Queer Theoretical Perspectivation of *Krankheit oder Moderne Frauen & Ulrike Marisa Stuart*“. *Journal of Research in Gender Studies*. 2.1 (2012). 66-86.

²² Borowski, Mateusz & Malgorzata Sugiera. „Das Gedächtnis den Mythen zurückgeben oder wie macht man Prinzessinnen?“. *Positionen der Jelinek-Forschung*. Hrsg. Claus Zittel & Marian Holona. Bern: Lang, 2008. 239-255.

Der Hauptteil der Arbeit umfasst die Analysen der drei ausgewählten Theaterstücke. Das erste Kapitel stellt den theoretischen Rahmen dar, auf den sich die Untersuchung der Texte stützt. Die Grundgedanken der feministischen Theorie von Judith Butler sowie jener von Foucault, dessen Analyse der Konstruktion von Machtverhältnissen und Diskursen der Ausgangspunkt für Butlers performative *Gender*konstruktion ist, werden zusammengefasst. Besonderer Beachtung soll den Möglichkeiten des politischen Widerstands geschenkt werden, den Butlers Auffassung von *Gender* als performativer Akt bietet.

Die Analyse von *Krankheit oder Moderne Frauen*, der das zweite Kapitel gewidmet ist, geht von der These aus, dass Elfriede Jelinek mittels der Zitation von stereotypierten Definitionen von weiblicher und männlicher Identität die performative Macht der Sprache aufzeigt. Untersucht wird, wie die Autorin die Figuren von Anfang an als sprachliche Konstruktionen vorstellt und deren Identitäten Effekte der Wiederholung konkreter hegemonialer Diskurse über Männlichkeit und Weiblichkeit sind. Zitieren die Figuren unterschiedliche Klischees, so werden diese jedoch ununterbrochen verfremdet und parodiert. Zu den subversiven Akten zählt die Charakterisierung der weiblichen Figuren als Vampirinnen. Hatten einige feministische Lektüren des Stückes in den 1980er und 1990er Jahren das Vampirmotiv als Metapher der Unsichtbarkeit bzw. der Nicht-Existenz der Frau interpretiert, so vertrete ich in Anlehnung an Butler den ambivalenten, dekonstruktivistischen und destabilisierenden Charakter der Vampirinnen.

Das dritte Kapitel setzt sich mit dem Dramolett *Der Tod und das Mädchen III (Rosamunde)* auseinander. Der Text wird, wie in seiner ursprünglichen Konzeption, als unabhängiges Dramolett gelesen. Die Analyse nimmt jedoch zugleich Bezug auf die anderen Kurzstücke des Prinzessinnenzyklus, dessen Mittel- und Herzstück es bildet. Das Bild der Prinzessin, der jungen Frau, die noch nicht imstande ist, Macht auszuüben, wird in den verschiedenen Dramen aufgegriffen und immer wieder destabilisiert und bloß gestellt. Die Analyse basiert auf der These, dass Jelinek die Wirkung aufzeigt, die dieses Bild noch in der Gegenwart hat. In *Rosamunde* nimmt Jelinek auf das gleichnamige romantische Schauspiel von Helmina von Chézy Bezug, das für das breite Publikum unbekannt ist. Somit thematisiert die Wiener Autorin die Problematik der

schreibenden Frau, deren Stimme nicht hörbar ist. Um die Konfrontation zwischen den zwei ProtagonistInnen zu analysieren, einer männlichen und einer weiblichen Figur, werde ich mich auf den Text von Judith Butler *Haß spricht. Zur Politik des Performativen* berufen.²³ Die performative Macht der Sprache wird im Stück untersucht, und hiermit auch die Möglichkeit, dass durch das parodistische Zitieren die performativen Effekte, die man mit Bedrohungen und Beleidigungen hervorrufen will, zerstört und unterlaufen werden.

Das vierte Kapitel setzt sich mit dem Drama *Ulrike Maria Stuart* auseinander. Im Gegensatz zu den vorigen in der Arbeit untersuchten Stücken sind die Protagonistinnen des Textes keine ohnmächtigen Frauen, die unter der männlichen Macht leiden, sondern zwei Herrscherinnen, die um die Macht kämpfen. Mit dem Text, der den Untertitel *Königinnendrama* trägt, setzt Jelinek ihre *Prinzessinnendramen – Der Tod und das Mädchen I-V* fort. Wie in den *Prinzessinnendramen* werden auch in *Ulrike Maria Stuart* unterschiedliche Prätexte zitiert. Verschiedene weibliche Figuren, die in den Referenztexten als mächtige Frauen dargestellt werden, werden bei Jelinek aufgegriffen und miteinander und aufeinander bezogen. Die Analyse beruht auf der These, dass die Referenzen, die einander durchkreuzen und miteinander verknüpft sind, die Parallelismen aufzuzeigen, die zwischen den Prätexten über mächtige Frauen existieren. Dies enthüllt die Mechanismen, anhand derer ein konkretes ideologisches Bild der mächtigen Frau entstand. Darüber hinaus soll in diesem Kapitel die Inszenierung von Nicolas Stemann, der für die Uraufführung des Textes im Thalia Theater Hamburg im Jahre 2006 verantwortlich war, beschrieben und interpretiert werden. In der Analyse werde ich auf die theatralischen performativen Mittel der Bühnenrealisierung eingehen, die vom Regisseur verwendet werden, um die performative Macht der Sprache sichtbar zu machen. Die Untersuchung von textueller und theatraler Performativität soll in dieser Hinsicht eine neue Lektüre von Jelineks Theaterstücken ermöglichen, die das subversive und politische Potential der Texte versinnbildlicht.

²³ Butler, Judith. *Haß spricht. Zur Politik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006.

I. Judith Butlers feministische Theorie als Widerstandsakt. Zur Performativität von *Gender*

Mehrmals verweist die Philosophin Judith Butler in ihren Schriften darauf, dass ihre feministische Theorie die Grundlage für politisches Handeln sein soll. Nach der schmerzhaften Feststellung, dass die Menschen, die sich nicht den Normen anpassen, die den *Gender* regieren, als unreal, sogar als unmenschlich empfunden werden, entwickelt Butler ihre *Gender*-Theorie. Kategorien wie „Sex“, „Körper“ oder „Frau“ werden von Butler in Frage gestellt als das Resultat eines von ihr dargestellten Wunsches, nämlich dem Wunsch zu leben, dem Wunsch, das Leben möglich zu machen. Butler bezieht sich auf theatralische, anthropologische und philosophische Diskurse, beruft sich auf die Theorien von bekannten AutorInnen wie Simone de Beauvoir oder Michel Foucault, da sie ein konkretes Ziel im Auge behält, und zwar die Definition zu erweitern, was als ein geschätzter und wertvoller Mensch gelten kann.

1. *Gender* als Prozess

Die wesentlichen Ideen der feministischen Theorie Judith Butlers wurden schon in ihrem ersten Buch *Gender Trouble*²⁴, das 1990 erschien, angedeutet. Darin, wie in allen folgenden Werken der Autorin, vertritt sie die kategorische Ablehnung eines weiblichen Subjektes als etwas essentiell Gegebenes. Dies ist aber nicht neu: Bereits in den Fünfzigerjahren stellte Simone de Beauvoir eine ähnliche Überlegung an. In *Das andere Geschlecht* lehnte sie die Definition von Weiblichkeit als etwas Angeborenem ab und beschrieb das Frausein als ein Konstrukt, das den Frauen in der bestehenden patriarchalischen Gesellschaft aufgezwungen wird.

Das bekannte Zitat von Simone de Beauvoir, „Man kommt nicht als Frau zur Welt, man wird es“²⁵, wird von Butler am Anfang ihrer Studie in Erinnerung gerufen. Butler knüpft mit ihren Überlegungen an Beauvoir an, um die von der französischen Philosophin dargestellte These, man *werde* zur Frau, weiter zu entwickeln. Judith

²⁴ Die Ausgabe des Werkes, die ich für diese Arbeit verwendet habe, ist: Butler, Judith. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990a.

²⁵ Beauvoir, Simone de. *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*. Reinbek: Rowohlt, 1951: 265.

Butler bestreitet - wie Beauvoir - *Gender*²⁶ werde von biologischen Eigenschaften bestimmt. Laut Beauvoir und Butler werde man Frau unter gesellschaftlichem Druck; ein Zwang, der nie vom anatomischen Geschlecht ausgehen solle: „Beauvoir is clear that one *becomes* a woman, but always under a cultural compulsion to become one. And clearly, the compulsion does not come from „sex“. There is nothing in her account that guarantees that the *one* who becomes a woman is necessarily female.“ (Butler, 1990a: 8)

In Butlers Texten wird *Gender* als etwas beschrieben, das geformt wird. Auf den ersten Seiten von *Gender Trouble* stellt die Autorin die Frage, ob man einen *Gender* habe oder, ob *Gender* ein wesentliches Attribut sei: „Is there „a“ gender which a persons are said *to have*, or is it an essential attribute that a person is said *to be* [...]?“ (Butler, 1990a: 7) Wie viele andere Fragen in ihren Texten beantwortet Butler diese nicht direkt. Dies ist aber keine Frage, die sie unbeantwortet lässt: An späteren Stellen ihres Werkes hinterfragt sie zweifellos *Gender* als ontologische Kategorie und charakterisiert ihn als Prozess bzw. Konstruktion.

2. Der Einfluss von Michel Foucault: Diskursanalyse und Entmächtigung des Subjekts

Judith Butler hinterfragt in ihren Schriften nicht nur die These des weiblichen Subjekts als etwas essentiell Gegebenes. Beeinflusst von Autoren, die sich in den 1960er und 1970er Jahren kritisch mit dem Konzept eines universalen Subjekts auseinander setzten, stellt Butler die Existenz eines weiblichen Subjekts in Frage.

Ansatzpunkt für Butler ist Michel Foucaults Philosophie und seine kritische Arbeit, mit der er viele der Überzeugungen und Gewissheiten unserer Gesellschaft in Frage stellte und sie als konstruiert entlarvte. Foucaults Annahme, dass Macht nicht nur das Subjekt unterdrückt sondern zu dessen Bildung beiträgt, wird von Butler übernommen, um später ihre Kritik am weiblichen Subjekt zu formulieren und ihre eigene feministische Theorie aufzuzeichnen.

²⁶ In der vorliegenden Arbeit habe ich den Begriff *Gender* beibehalten und ihn nicht vom Englischen ins Deutsche übersetzt.

2.1 Die Macht/Wissen-Beziehungen

Die Frage nach der Macht ist zentral in der Arbeit von Foucault. Doch seine Texte entwerfen weder eine Theorie der Macht noch stellen sie universelle Aussagen über die Macht dar. Im Gegenteil interessiert ihn eine historische Analyse der Machtverhältnisse in der abendländischen Gesellschaft: Welches sind die Strategien und Beziehungen von Macht? Wie werden diese konkret ausgeübt? Foucault versteht sich in diesem Sinne als Analytiker, der „die Definition des spezifischen Bereiches der Machtbeziehungen“²⁷ zu untersuchen hat. Seine Arbeit soll als Genealogie begriffen werden, als Analyse und Untersuchung, wie gewisse Phänomene der Gegenwart entstanden sind.

Dafür soll man, so Foucault, sich von der Vorstellung der Macht als Repression lösen. Dieser juristischen Konzeption der Macht, die vom Autor als eine beschränkte verstanden wird, setzt Foucault ein strategisches Modell entgegen, das die Strategien und Verhältnisse der Macht erforschen soll. Es geht dem Autor nicht um die konkrete Verortung der Macht, sondern um ihre Kraftverhältnisse, die die Strukturen von Institutionen und Gesetzgebung ermöglichen: „Zweifellos muß man Nominalist sein: die Macht ist nicht eine Institution, ist nicht eine Struktur, ist nicht eine Mächtigkeit einiger Mächtiger. Die Macht ist der Name, den man einer komplexen strategischen Situation in einer Gesellschaft gibt.“ (Foucault, 1983: 94)

In diesem Sinne stellt Foucault fest, dass die Macht nicht das Eigentum oder das Privileg eines Mächtigen ist. Der Autor beschreibt die Macht nicht als etwas, das an konkrete Personen oder Klassen gebunden ist, sondern als das Resultat von verschiedenen Strategien, Dispositionen und Techniken:

Diese Macht ist nicht so sehr etwas, was jemand besitzt, sondern vielmehr etwas, das sich entfaltet, nicht so sehr das erworbene oder bewahrte „Privileg“ der herrschenden Klasse, sondern viel mehr die Gesamtwirkung ihrer strategischen Positionen – eine Wirkung, welche durch die Position der Beherrschten offenbart und gelegentlich erneuert wird. (Foucault, 1994: 38)

²⁷ Foucault, Michel. *Der Wille zum Wissen: Sexualität und Wahrheit 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983: 84.

Eine zweite Frage, die sich durch die Werke von Foucault zieht, ist die Organisation des Wissens. Gerade indem Foucault beide Fragen verbindet, die nach der Macht und die nach dem Wissen, stellt er die allgemeine Hypothese auf, die in fast all seinen Büchern vertreten wird; die Machtmechanismen und Institutionen sind eng mit den Formationen von Wissen und Wahrheit verbunden: „Man muß wohl auch einer Denktradition entsagen, die von der Vorstellung geleitet ist, dass es Wissen nur dort geben kann, wo die Machtverhältnisse suspendiert sind.“²⁸ Das Wissen ist für Foucault Resultat und Ausdruck von Macht; es setzt Machtbeziehungen voraus und konstituiert sie gleichzeitig. Die Strategien der Macht laden die produzierten Diskurse mit einem gewissen Wahrheitswert auf, so dass diese als naturgegeben gedacht werden können. Was man für Wahrheit und gegebenes Wissen hält, ist aber nicht anders als das Ergebnis eines Konstruktionsprozesses, in dem die Mechanismen der Macht gewisse „Wahrheiten“ produzieren.

In Foucaults Theorie und in der von ihm dargestellten Machtkonzeption ist der Begriff des Diskurses von zentraler Bedeutung. Unter „Diskurs“ versteht der Autor die Gruppe von Aussagen und Argumenten, die den Menschen eine konkrete Weltsicht transportieren.²⁹ Der Diskurs wird beschrieben als ein Ensemble von vorgegebenen Mustern und ist nie neutral bzw. transparent: „Offensichtlich ist der Diskurs keineswegs jenes transparente und neutrale Elemente, indem die Sexualität sich entwaffnet und die Politik sich befriedet, vielmehr ist er ein bevorzugter Ort, einige ihrer bedrohlichsten Kräfte zu entfalten.“ (Foucault, 1997: 11)

In diesem Zusammenhang ist Foucaults Aussage zu verstehen, der Diskurs gibt eine Ordnung vor. Diese Idee verteidigte er in seiner Antrittsvorlesung im *Collège de France* „Die Ordnung des Diskurses“, in der er erklärte, wie der Diskurs das Denken der Subjekte ordnet. Mit verschiedenen Beispielen der Geschichte zeigt der Autor die Mechanismen der diskursiven Formationen auf, um sich als Diskursmächte zu konstituieren: „[D]er Diskurs – dies lehrt uns immer wieder die Geschichte – ist auch nicht bloß das, was die Kämpfe oder die Systeme der Beherrschung in Sprache

²⁸ Foucault, Michel. *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994: 39.

²⁹ Foucault, Michel. *Die Ordnung des Diskurses*. Frankfurt am Main: Fischer, 1997.

übersetzt: er ist dasjenige, worum und womit man kämpft, er ist die Macht, deren man sich zu bemächtigen sucht.“ (Foucault, 1997: 11)

Doch der Diskurs kann sich nach Foucault nur innerhalb der Institutionen und den von ihnen kontrollierten Gesetzen entwickeln. Alle Verfahren, die die Produktion des Diskurses kontrollieren, stützen sich auf eine institutionelle Basis, die die Diskurse ständig verstärken und erneuern:

Ich setze voraus, dass in jeder Gesellschaft die Produktion des Diskurses zugleich kontrolliert, selektiert, organisiert und kanalisiert wird – und zwar durch gewisse Prozeduren, deren Aufgabe es ist, die Kräfte und die Gefahren des Diskurses zu bändigen, sein unberechenbar Ereignishaftes zu bannen, seine schwere und bedrohliche Materialität zu umgehen. (Foucault, 1997: 10-11)

Das einzelne Subjekt entscheidet, so Foucault, nicht frei darüber, was es denkt, sondern wird stark von den verschiedenen Diskursen beeinflusst. Was man als wahr hält, ist letztendlich die Produktion eines Diskurses, der die Macht ermöglicht und produziert. In der Tat, argumentiert Foucault weiter, sind das Subjekt sowie das zu erkennende Objekt, „Effekte jener fundamentalen Macht/Wissen Komplexe und ihrer historischen Transformationen“ (Foucault, 1994: 39). Genauer gesagt, die Aktivität des Erkenntnissubjekts bringt nicht das Wissen hervor, egal ob es nützlich für die Macht ist oder nicht. Im Gegensatz dazu bestimmen „die Formen und Bereiche der Erkenntnis“ (Foucault, 1994: 39) die Macht/Wissen-Beziehungen.

2.2. Das Dispositiv der Sexualität

Auf diese beschriebene Art und Weise wird nach Foucault auch der Diskurs geregelt, mit dem er sich ausführlich im ersten Band von *Der Wille zum Wissen* auseinandersetzt. *Sexualität und Wahrheit* befasst sich mit dem Diskurs über Sex. Als Ausgangsthese bezweifelt der Autor die verbreitete und akzeptierte Repressionshypothese, nach der Sex von einer repressiven Macht unterdrückt werde, und stellt fest, dass die Diskurse über Sex sich in den letzten Jahrhunderten vermehrt haben: „Zensur des Sexes? Eher hat man einen Apparat zur Produktion von Diskursen über den Sex installiert, zur Produktion von immer mehr Diskursen, denen es gelang,

zu funktionierenden und wirksamen Momenten seiner Ökonomie zu werden.“ (Foucault, 1983: 29) Foucault stellt die These in Frage, dass die Unterdrückung des Sexes und das Verbot, über den Sex zu sprechen ab dem 17. Jahrhundert immer strenger geworden sei, und zeigt in seiner Argumentation den institutionellen Anreiz auf, über den Sex zu sprechen. In diesem Sinne spricht Foucault von einer „Diskursivierung des Sexes“ und von einem „Sexualitätsdispositiv“, das die modernen abendländischen Gesellschaften insbesondere seit dem 18. Jahrhundert entwickelt und durchgesetzt haben. Dieses Dispositiv funktioniert „vermittels mobiler, polymorpher und konjunktureller Machttechniken“ (Foucault, 1983: 106) und hat die Funktion, die Empfindungen der Körper sowie die Qualität der Lüste zu regeln.

Zu untersuchen ist für Foucault, wie es den Machtbeziehungen gelingt, Diskurse über den Sex zu produzieren und diese als absolute Wahrheiten darzustellen. Diese Diskurse und Machtdispositive werden direkt am Körper wirkungsmächtig und steuern die Empfindungen und Lüste der Menschen. Foucault betont die diskursive Ebene hinsichtlich der Sexualität und zeigt die Produktion der Sexualität auf:

Die Sexualität ist keine zugrundeliegende Realität, die nur schwer zu erfassen ist, sondern ein großes Oberflächennetz, auf dem sich die Stimulierung der Körper, die Intensivierung der Lüste, die Anreizung zum Diskurs, die Formierung der Erkenntnisse, die Verstärkung der Kontrollen und der Widerstände in einigen großen Wissens- und Machtstrategien miteinander verketten. (Foucault, 1983: 105)

Trotzdem argumentiert Foucault nicht für eine „Ausradierung des Körpers“ (Foucault, 1983: 146). Der Autor schaltet in seiner Argumentation den Körper oder das Biologische nicht aus, stellt aber fest, wie das Biologische und das Historische „nicht wie im Evolutionismus der alten Soziologen aufeinander folgen, sondern sich in einer Komplexität verschränken, die im gleichen Maße wächst, wie sich die modernen Lebens-Macht-Technologien entwickeln“ (Foucault, 1983: 146).

Was Foucault aber mit Nachdruck untersucht ist die Idee des Sexes und die von den Menschen produzierten Wahrheiten über ihn. Er denunziert die Vorstellung, die seit dem 19. Jahrhundert herausgearbeitet wurde, nach der es noch etwas anders als Körper und anatomisch-physiologische Systeme gäbe, nämlich, den Sex, der über

„seine inneren Eigenschaften und seinen eigenen Gesetz“ (Foucault, 1983: 147) verfüge. Der Begriff Sex ist für den Autor eine fiktive Einheit, ein imaginäres Element, das sich aber als ursächliches, einziges und universales Prinzip darstellt. In diesem Sinne hat der Begriff Sex möglich gemacht, die Vorstellungen von den Beziehungen der Macht zur Sexualität zu verändern: Sex wird als unterdrückte und bedrohte Instanz wahrgenommen, solange er eine Produktion des Sexualitätsdispositivs ist, um die Menschen zu regulieren und disziplinieren: „Der Sex ist das spekulativste, das idealste, das innerlichste Element in einem Sexualitätsdispositiv, das die Macht in ihren Zugriffen auf die Körper, ihre Materialität, ihre Kräfte, ihre Energien, ihre Empfindungen, ihre Lüste organisieren.“ (Foucault, 1983: 149)

Vor diesem Hintergrund kritisiert Foucault die Dichotomie Sex-Sexualität, die den ersten Begriff, den Sex, als wirklich darstellt, und den zweiten als verworrene Idee oder Illusion. Sex ist für Foucault von der Sexualität historisch abhängig, und dies belegt er mit seiner Analyse, seiner Genealogie: „[D]ie Sexualität ist eine sehr wirkliche historische Figur, die zu ihrem Funktionieren ein spekulatives Element braucht und auf den Plan gerufen hat: den Begriff des Sexes.“ (Foucault, 1983: 151)

2.3. „Wo es Macht gibt, gibt es Widerstand“

Aus Foucaults Definitionen der Macht und der Sexualität ergeben sich bestimmte politische Konsequenzen. Sie ermöglichen eine neue Konzeption der politischen Arbeit. Daraus hervor geht auch die Überzeugung, dass der Widerstand möglich sei. „Wo es Macht gibt, gibt es Widerstand“ (Foucault, 1983: 96), sagt Foucault und stellt dar, wie der Widerstand für ihn zu verstehen ist: „Und doch oder vielmehr gerade deswegen liegt der Widerstand niemals außerhalb der Macht.“ (Foucault, 1983: 96)

Die Idee des Widerstands als „Ort der Großen Weigerung“ (Foucault, 1983: 96) wird von Foucault in Frage gestellt. Im Gegenteil dazu spricht er von einzelnen Widerständen, die der Autor als „überall im Machtnetz präsent“ (Foucault, 1983: 96) beschreibt und von denen er sagt, dass sie „nur im strategischen Feld der Machtbeziehungen existieren können“ (Foucault, 1983: 96). Nicht als radikalen Bruch versteht Foucault den Widerstand sondern als die Summe von verschiedenen Widerstandspunkten, die Änderungen und Spaltungen innerhalb einer Gesellschaft

ermöglichen: „Wie das Netz der Machtbeziehungen ein dichtes Gewebe bildet, das die Apparate und Institutionen durchzieht, ohne an sie gebunden zu sein, so streut sich die Aussaat der Widerstandspunkte quer durch die gesellschaftlichen Schichtungen und die individuellen Einheiten.“ (Foucault, 1983: 96-97)

Vor diesem Hintergrund soll für Foucault eine doppelte Arbeit durchgeführt werden: einerseits ist zu zeigen, wie Wissen und Macht funktionieren; andererseits soll man die Widerstandspunkte feststellen. Hinsichtlich des Sexes und der Wahrheitsdiskurses bedeutet das, dass es also nicht nur um die Frage geht, wie die Diskurse über Sex produziert werden, sondern auch um die Analyse und die Aufdeckung der Widerstandspunkte, mit denen man die Diskurse über Sex hinterfragen kann.

3. Die Dekonstruktion des weiblichen und feministischen Subjekts

Die Theorie von Foucault, die Butler an einigen Stellen ihrer Texte als ergänzungswürdig bezeichnet, wird von der Autorin übernommen und weiterentwickelt. Wie sie selbst feststellt, ist Foucaults Prämisse einer abstrakt gedachten Macht der Ausgangspunkt für ihre Theorie:

Dieser Text [*Körper von Gewicht*] akzeptiert als Ausgangspunkt Foucaults Vorstellung, nach der die regulierende Macht die Subjekte produziert, die sie kontrolliert, nach der Macht nicht bloß äußerlich auferlegt ist, sondern als das regulierende und normative Mittel arbeitet, mit dem Subjekte gebildet werden.³⁰

Das Subjekt ist für Butler, so wie für Foucault, der Effekt einer spezifischen Ausübung der Macht und der Institutionen. In diesem Sinne hinterfragt die Autorin die Existenz von einem „Subjekt vor dem Gesetz“, und zeigt somit die naturalisierte Konzeption des Subjekts auf: „In effect, the law produces and then conceals the notion of ‘a subject before the law’ in order to invoke that discursive formation as a naturalized foundational premise that subsequently legitimates the law’s own regulatory hegemony.“ (Butler, 1990a: 2) Nicht nur das Subjekt selbst, sondern auch die

³⁰ Butler, Judith. *Körper von Gewicht*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997a: 49.

Beschwörung eines zeitlichen vor dem Gesetz wird von Butler als fiktive Grundlage beschrieben, die damit den eigenen Legitimationsanspruch des Gesetzes schafft.

Foucaults These, die Subjekte werden von den juristischen Institutionen produziert, wird von der Autorin übernommen und spezifisch auf das weibliche Subjekt bezogen. Der Begriff „Frau“ ist für Butler problematisch, da er eine gemeinsame Identität voraussetzt, die sie aus verschiedenen Gründen in Frage stellt.

If one *is* a woman, that is surely not all one is; the term fails to be exhaustive, not because a pregendered person transcends the specific paraphernalia of its gender, but because gender is not always constituted coherently or consistently in different historical contexts, and because gender intersects with racial, class, ethnic, sexual, and regional modalities of discursively constituted identities. (Butler, 1990a: 3)

Konkret bezieht sie sich auf die Frau als Subjekt des Feminismus und verweist auf die Möglichkeit, dass es kein Subjekt vor dem Gesetz gebe. Butler erkennt die Bedeutung der feministischen Theorien an, die zum ersten Mal Frauen als Subjekte darstellten, macht aber gleichzeitig auf die Gefahr aufmerksam, dass die These einer unveränderlichen weiblichen Identität die zeitgenössischen Strukturen naturalisiert und verdinglicht. Der Existenz einer vorgegebenen Identität, die von den feministischen Theorien als die Kategorie „Frau“ bezeichnet worden ist, tritt die Autorin entgegen.

For the most part, feminist theory has assumed that there is some existing identity, understood through the category of women, who not only initiates feminist interests and goals within discourse, but constitutes the subject for whom political representation is pursued. [...] The very subject of women is no longer understood in stable or abiding terms. There is a great deal of material that not only questions the viability of the „subject“ as the ultimate candidate for representation or, indeed, liberation, but there is a very little agreement after all on what it is that constitutes, or ought to constitute, the category of women. (Butler, 1990a: 1)

In diesem Sinne zählt Butler zu einer der wichtigsten VertreterInnen des so genannten Postfeminismus, dessen Subjektbegriff auf einem dezentrierten und zerstreuten Subjekt besteht. Wie Birgit Haas in ihrem Versuch, den Postfeminismus zu

beschreiben, darstellt, ist die Dekonstruktion der Kategorie „Frau“ ein wichtiges Merkmal des postfeministischen Diskurses:

Im Anschluss an seine [Foucaults] Überlegungen zum Ende eines Menschen, der die Welt beherrschen und in Taxonomien einteilen kann, versteht die postfeministische Kritik das Subjekt nicht als ein Ausdruck einer Essenz, sondern als „subject-in-process“. Um die Konstruktion von Weiblichkeit zu attackieren, unternimmt der Dekonstruktivismus den Versuch, die strukturelle Gewalt der Gesellschaft durch eine Nicht-Definition des weiblichen Subjektbegriffs zu unterminieren.³¹

Wie andere Postfeministinnen hinterfragt Butler die politische Annahme, dass der Feminismus als emanzipatorische Bewegung der Frauen ein universales weibliches Subjekt benötige. Akzeptiert man die Ideen von Butler und Foucault, dass das Subjekt ein Prozess sei und dass es keine vorgegebene Identität gebe, kann man wie Butler die Kategorie „Frau“ als festes Subjekt nicht mehr akzeptieren, auch nicht zu strategischen, emanzipatorischen Zwecken: „The identity of the feminist subject ought not to be the foundation of feminist politics, if the formation of the subject takes place within a field of power regularly buried through the assertion of that foundation.“ (Butler, 1990a: 6) Butler distanziert sich so von der Strömung des Feminismus, die eine stabile Geschlechtsidentität vertritt, und schlägt eine neue radikale feministische Kritik vor, die die veränderliche Konstruktion von Identität nicht nur als politisches Ziel sondern auch als methodische Voraussetzung begreift. Wie Foucault, der zugleich Nietzsche umschrieb, versteht Butler ihre Arbeit als „feministische Genealogie“ der Kategorie der Frauen. In den Worten der Autorin besteht ihre kritische Aufgabe darin, „die politischen Verfahrensweisen nachzuzeichnen, die das produzieren und verschleiern, was als Rechtssubjekt des Feminismus bezeichnen werden kann“.³²

4. Gender als performativer Akt

Um ihre feministische Theorie zu entwickeln greift Butler nicht auf historische oder soziologische Theorien zurück. Das soziale Gewordensein von Frauen untersucht

³¹ Haas, Birgit (Hrsg.). *Der postfeministische Diskurs*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006: 15.

³² Butler, Judith. *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991: 21.

sie aus der Perspektive der Diskursanalyse und der Sprachtheorie. Als Diskurstheoretikerin legt Butler den Akzent auf die Sprache bzw. den Diskurs.

Um zu klären, wie die *Genderidentität* aus den hegemonialen Diskursen tradiert und konstruiert wird, übernimmt Butler die Lehre von den konstitutiven Akten aus der phänomenologischen Tradition. Wie Butler in ihrem Artikel „Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory“ beschreibt, versucht diese Theorie, deren wichtigsten Vertreter Edmund Husserl, Maurice Merleau-Ponty oder George Herbert Mead sind, die Art und Weise zu erklären, wie sozial Handelnde die soziale Wirklichkeit durch gewisse „Akte“ konstituieren: „[T]he phenomenological theory of „acts“ [...] seeks to explain the mundane way in which social agents *constitute* social reality through language, gesture, and all manner of symbolic social sign“.³³ Butler übernimmt diese Lehre und deutet sie neu, indem sie sie auf die *Genderidentität* bezieht, und diese als das Ergebnis von verschiedenen Akten und Gesten aufzeigt: „[B]ecause gender is not a fact, the various acts of gender creates the idea of gender, and without those acts, there would be no gender at all.“ (Butler, 1990b: 273) Gerade in dieser Argumentation besteht einer der wichtigsten Beiträge der feministischen Theorie von Butler, nämlich in der Feststellung, Geschlechtsidentität wird als eine stilisierte Wiederholung von Akten konstituiert. Körpergeste, Bewegungen und Stile werden immer wieder wiederholt, und so entsteht der Effekt der Geschlechtsidentität, die Illusion eines unvergänglichen, geschlechtlich bestimmten Selbst.

Judith Butler lehnt die Konzeption des *Gender* als „innere Wahrheit“ der Identität ab, und definiert ihn als eine performativ inszenierte Bedeutung. *Gender* wird durch die Wiederholung spezifischer Akte, die konkrete idealtypische Normen von Weiblichkeit bzw. Männlichkeit zitieren, hervorgebracht. Diese Idee von „performativen Identitäten“ wird von Butler schon im ersten Kapitel von *Gender Trouble* eingeführt, indem sie Geschlechtsidentität als Effekt beschreibt, der durch die verschiedenen Regulierungsverfahren der Geschlecht-Kohärenz performativ hervorgebracht und erzwungen wird: „Hence, within the inherited discourse of the

³³ Butler, Judith. „Performative Acts and *Gender* Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory“. *Performing Feminisms. Feminist Critical Theory and Theater*. Hrsg. Sue-Ellen Case. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990b: 270.

metaphysics of substance, gender proves to be performative – that is, constituting the identity it is purposed to be. In this sense, gender is always a doing, though not a doing by a subject who might be said to preexist the deed.“ (Butler, 1990a: 24-25)

Seitdem die Autorin diese Theorie formulierte, ist der Begriff „Performativität“ in Bezug auf *Gender*, wie ein großer Teil der Terminologie von Butler, nicht frei von Kritik und Kontroverse. Die Autorin hat sogar in einigen ihrer späteren Texte den Begriff revidiert und redefiniert, wie im Vorwort, das sie für die Ausgabe von *Gender Trouble* in dem Jahre 1999 schrieb:

Much of my work in recent years has been devoted to clarifying and revising the theory of performativity that is outlined in *Gender Trouble*. It is difficult to say precisely what performativity is not only because my own views of “performativity” might have changed over time, most often in response to excellent criticisms, but because so many others have taken it up and given it their own formulations.³⁴

Das Konzept „performativer Identität“, so wie Butler dieses in *Gender Trouble* formuliert, erweist sich als ein mehrdeutiger Begriff, der „Performativität“ nur ungenau von „Performance“ differenziert.³⁵ Wie Butler in ihren späteren Werken *Bodies that Matter* (1993) und *Excitable Speech* (1997) präzisiert, soll der Begriff „Performativität“ nicht einfach auf „Performance“ reduziert werden: Nicht nur das Theatralische von *Gender* soll betont werden sondern auch der Fakt, dass die Diskurse durch die sich ständig wiederholende und zitierende Praxis das erzeugen, was sie benennen: “[P]erformance as bounded ‘act’ is distinguished from performativity as the latter consists in a reiteration of norms which precede, constrain and exceed the performer [...]. The reduction of performativity to performance would be a mistake”³⁶. Die Geschlechterzugehörigkeit wird so Butler in einer ähnlichen Form wie in den theatralischen Kontexten performiert und inszeniert. Aber im Gegensatz zu den theatralischen Modellen gibt es im Prozess der Konstruktion von Geschlechtsidentität

³⁴ Butler, Judith. *Gender Trouble*. New York/London: Routledge, 2010.

³⁵ Vgl. Preciado, Beatriz & Marie Hélène Bourcier. „Contrabandos queer“. *Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del siglo XX en Francia y España*. Hrsg. Juan Vicente Aliaga, Ahmed Haderbache, Ana Monleón & Domingo Pujante. Valencia: Universitat de Vaència, Departament de Filologia Francesa i Italiana, 2001: 41.

³⁶ Butler, Judith. „Critically Queer“. *GLQ*, 1.1 (1993a). 17-32. Hier: 29.

kein Subjekt, das vor der Wiederholung von Normen existiert. Nur indem die Akte wiederholt bzw. performiert werden, entsteht die Geschlechtsidentität:

Performativity is a matter of reiterating or repeating the norms by which one is constituted: it is not a radical fabrication of a gendered self. It is a compulsory repetition of prior and subjectivating norms, ones which we cannot be thrown off at will, but which work, animate and constrain the gendered subject.³⁷ (Butler, 1993b: 29)

Um die skizzierte theoretische Nuance zu verdeutlichen, greift Butler auf Derridas Lesart von Austins Sprachtheorie.³⁸ Butler greift auf Derridas Rezeption von Austin zurück und verwendet die dekonstruktivistische Lektüre Derridas im Feld der *Gender Studies*, der Analyse der Geschlechterdiskurse.

In seinem Werk *How to do things with words* unterscheidet Austin zwei Formen von Äußerungen, nämlich die perlokutionären Äußerungen, die etwas beschreiben oder berichten, und die illokutionären bzw. performativen Sprechakte, die das hervorbringen, was sie ausdrücken.³⁹ Vor diesem Hintergrund ist die These von Judith Butler zu verstehen, dass *Gender* performativ sei. *Gender* sei ein Effekt der Diskurse bzw. der Normen, die ihn regulieren, denn er ist nur real, insoweit er performiert wird.

Die Geschlechtsidentität, argumentiert Butler weiter, resultiert dann aus einem Ensemble von Akten, die aber innerhalb eines äußerst rigiden regulierenden Rahmen wiederholt werden. Durch gesellschaftliche Sanktionen und Tabus werden die Menschen gezwungen eine gewisse kulturelle Fiktion zu performieren. Die, die ihre Geschlechterzugehörigkeit falsch performieren, werden bestraft, während die, die sie gut performieren, belohnt werden. Das bedeutet aber nicht, dass jeder frei den *Gender* auswählen kann, den man repräsentieren wird. Der Akt der Geschlechterzugehörigkeit ist nach der Autorin eine gemeinsame, kollektive Erfahrung: „Surely, there are nuanced and individual ways of *doing* one’s gender, but *that* one does it, and that one does it *in accord with* certain sanctions and proscriptions, is clearly not a fully individual matter.“ (Butler, 1990b: 276) Die Geschlechterzugehörigkeit, die von Butler als Akt

³⁸ Vgl. Derrida, Jacques. „Signatur Ereignis Kontext“. *Randgänge der Philosophie*. Wien: Passagen, 1988. 291-314.

³⁹ Vgl. Austin, John L. *How to do things with words*. Cambridge: Harvard University Press, 1975.

charakterisiert wird, wird dem Individuum nicht aufgezwungen oder eingeschrieben, aber als öffentliche Handlung ist dies auch keine radikale Wahl, die sich auf eine individuelle Entscheidung gründet. *Gender* als performativer Akt ist so Butler kein individueller und absichtsvoller Akt, denn er wird durch Machtbeziehungen konstruiert, nämlich durch gewisse normative Zwänge, die die Subjekte hervorbringen und regulieren.

Akzeptiert man die von Butler skizzierte Konzeption von Geschlechtsakten, bleibt die Möglichkeit offen, den verdinglichten Status der Geschlechteridentität zu hinterfragen. Ist die Geschlechterzugehörigkeit eine Konstruktion, so sind – gerade wegen der arbiträren Beziehungen zwischen den Akten – die Veränderungen der Geschlechteridentität möglich. Wie Butler am Ende ihres Textes „Performative acts and gender constitution“ zusammenfasst, sind in diesem Fall auch Durchbrechen und subversive Wiederholungen der Akte zu erwarten.

Gender is not passively scripted on the body, and neither is it determined by nature, language, the symbolic, or the overwhelming history of patriarchy. Gender is what is put on, invariably, under constraint, daily and incessantly, with anxiety and pleasure, but if this continuous act is mistaken for a natural or linguistic given, power is relinquished to expand the cultural field bodily through subversive performances of various kinds. (Butler, 1990b: 282)

5. Der Körper als Prozess der Materialisierung und die sex/gender Debatte

Neben der These, dass die soziale Geschlechtsidentität durch Machtbeziehungen und spezifisch durch normative Zwänge konstruiert wird, zieht sich noch ein anderes Motiv durch die Werke von Judith Butler, nämlich die Frage nach der Materialität des Körpers. Ist es möglich, fragt sich Butler am Anfang ihrer Studie *Körper von Gewicht*, „die Frage nach der Materialität des Körpers mit der Performativität der Geschlechtsidentität zu verknüpfen?“ (Butler, 1997a: 21)

An erster Stelle stellt Butler die Aussage in Frage, materielle Unterschiede führten zu der Diagnose einer sexuellen Differenz. Ganz im Gegenteil behauptet sie, die sexuelle Differenz ist nicht einfach nur eine Funktion materieller Unterschiede,

denn auch der Geschlechtskörper ist so Butler von diskursiven Praktiken markiert und definiert. Durch verschiedene wissenschaftliche Diskurse werden auch die „angeblich natürlichen Sachverhalte“, die im Sex enthalten sind, diskursiv hergestellt.

Die Autorin gesteht die Schwierigkeiten argumentativ nachzuweisen, dass Körper Konstruktionen sind. In diesem Sinne, argumentiert Butler weiter, sei es nötig, dass die Bedeutung von Konstruktion selbst neu gedacht werde.

Wenn ich nun an dieser Vorstellung, Körper seien irgendwie konstruiert, beharrlich festhielt, glaubte ich vielleicht wirklich, dass Worte allein die Macht hätten, Körper aus ihrer eigenen sprachlichen Substanz heraus zu fertigen? [...] Zu behaupten, die Materialität des biologischen Geschlechts sei durch eine ritualisierte Wiederholung von Normen konstruiert, ist wohl kaum eine These, die sich von selbst versteht. (Butler, 1997a: 14-15)

Die Unterscheidung biologisches Geschlecht/*sex* und soziales Geschlecht/*gender*, die lang eines der zentralen Themen der Frauen- und Geschlechterforschung gewesen ist, beschreibt Butler auch als eine diskursive, sozialwissenschaftlich fundierte Trennung. Butler kritisiert die Modelle der *Gender*-Konstruktion, nach denen eine Kultur oder das Handlungsvermögen des Sozialen auf eine Natur einwirkt. Diese Theorien gehen von der These aus, dass das Soziale einseitig auf das Natürliche einwirkt, das nur dadurch Bedeutung erlangen kann. Butler erkennt die Bedeutung von Feministinnen wie Beauvoir, die die Kategorie Frau als nicht-naturgegeben thematisieren, geht jedoch über diese Unterscheidung hinaus:

So sehr auch die radikale Unterscheidung zwischen biologischem und sozialem Geschlecht für den Feminismus Beauvoirscher Prägung von zentraler Bedeutung war, ist sie doch in den letzten Jahren kritisiert worden, weil sie das Natürliche zu dem herabstufte, was „vor“ der Intelligibilität liegt und des Kennzeichens, wenn nicht der Verunstaltung durch das Soziale bedarf, um Bedeutung zu tragen, wißbar zu sein und Wert zu erlangen. (Butler, 1997a: 25)

Die Differenzierung von *Sex* und *Gender* macht für Butler keinen Sinn mehr, denn die Theorien der Konstruktion des sozialen Geschlechts, argumentiert die Autorin weiter, stellen auch den Körper, der als natürlich gegeben gilt, als konstruiert dar. Dieser

erscheint oft als passives Medium, das nur durch die Einschreibung von einer kulturellen Quelle bezeichnet wird:

Falls das soziale Geschlecht die soziale Konstruktion des biologischen Geschlechts ist und falls es zu diesem „biologischen Geschlecht“ außer auf dem Wege seiner Konstruktion keinen Zugang gibt, dann sieht es nicht nur so aus, dass das biologische Geschlecht vom sozialen absorbiert wird, sondern dass das „biologische Geschlecht“ zu so etwas wie einer Fiktion, vielleicht auch einer Phantasie wird, die rückwirkend an einem vorsprachlichen Ort angelegt wird, zu dem es keinen unmittelbaren Zugang gibt. (Butler, 1997a: 26-27)

Den Theorien von Feministinnen, wie Simone de Beauvoir, und der von ihnen dargestellten Unterscheidung biologisches Geschlecht/soziales Geschlecht setzt Butler die Konzeption der Materie entgegen, die aber nicht als Ort oder Oberfläche verstanden werden soll, sondern als „ein Prozess der Materialisierung, der im Laufe der Zeit stabil wird, so dass sich die Wirkung von Begrenzung, Festigkeit und Oberfläche herstellt, den wir Materie nennen“ (Butler, 1997a: 32). Der Körper ist so Butler kein „Seiendes“ mehr, sondern eine Oberfläche die auch politisch reguliert wird. Als Materie ist der Körper von den regulierenden Mächten im Foucaultschen Sinne bestimmt, denn wie schon Foucault beschreibt Butler das biologische Geschlecht als ein regulierendes Ideal, dessen Materialisierung erzwungen ist, als ein ideales Konstrukt, das mit der Zeit materialisiert wird. Indem die Zwänge, die die Materialisierungsprozesse stark prägen, vorgezeigt werden, kann der Körper nicht mehr als eine ontologische oder natürliche Instanz wahrgenommen werden.

In diesem Sinne zielen die Forschungen von Butler nicht darauf, die Frage zu beantworten, wie *Gender* durch eine gewisse Interpretation des biologischen Geschlechts konstituiert wird, sondern vielmehr, wie die regulierenden Normen das biologische Geschlecht materialisieren. Dieser Prozess findet in einem kulturellen Feld der Geschlechter-Hierarchie und der Zwangsheterosexualität statt und ist aufgrund von verschiedenen performativen Praktiken möglich. Anders gesagt, der Körper entsteht, so wie *Gender*, auch wegen der Wiederholung einer oder mehrerer Normen: „Der Prozess jener Sedimentierung oder das, was wir auch Materialisierung nennen können, wird eine Art Zitatförmigkeit sein, ein Erlangen des Daseins durch das Zitieren

von Macht, ein Zitieren, das in der Formierung des 'Ichs' ein ursprüngliches Komplizentum mit der Macht herstellt.“ (Butler, 1997a: 39)

6. Der politische Widerstand

In ihren Texten verheimlicht Butler nie, dass sie ihre philosophischen Theorien mit dem Ziel schreibt, die herrschenden Verhältnisse zu verändern. Die Möglichkeit, Widerstand leisten zu können, wird in diesem Sinne das Grundobjektiv der Schriften von der Autorin. Doch in wie weit ist der Widerstand möglich aufgrund von Butlers Konzept der Performativität?

Mehrmals wird *Gender* in Butlers Texten als Identität beschrieben, die durch die stilisierte Wiederholung der Akte in der Zeit konstituiert wird. Aber dieser Konstruktion schreibt Butler die Eigenschaft der Kontingenz zu: Die konstruierte Identität muss nicht unbedingt so sein, wie sie geworden ist. Diese wird aber auf eine ganz spezifische Art und Weise geschaffen, die, wie Butler behauptet, einem strategischen Ziel zu verdanken ist, nämlich, die Geschlechtsidentität in ihrem binären Rahmen zu halten. Die Instituierung einer naturalisierten Zwangsheterosexualität erfordert und reguliert die Geschlechtsidentität als binäre Beziehung zwischen einem männlichen und einem weiblichen Term. Gäbe es dieses Interesse aber nicht, könnte es andere gesellschaftliche Fiktionen geben.

Indem Butler Geschlechtsidentität als Konstruktion darstellt, scheint eine Veränderung der herrschenden Verhältnisse einfacher zu sein. Doch die Autorin verweist auch darauf, dass man den *Gender* nicht frei auswählen kann, denn es gibt normative Zwänge, gesellschaftliche Sanktionen und Tabus, durch die die Menschen gezwungen werden, eine gewisse – und nicht eine andere – kulturelle Fiktion zu performieren.

Dies bedeutet aber nicht, dass die Geschlechterzugehörigkeit dem Individuum aufgezwungen oder eingeschrieben wird. Beschreibt Butler *Gender* als einen Akt, der durch die normativen Wiederholungen konstruiert wird und auf diese Weise die Manifestation der Macht ermöglicht, so behauptet sie auch, dass gerade in den Veränderungen des performativen Wiederholungsprozesses die Möglichkeit des Widerstands liege. Der Grund dafür, argumentiert sie weiter, sei, dass die

Geschlechtsidentität eine Norm ist, die man niemals vollständig verinnerlichen kann. In diesem Sinne besteht die Möglichkeit zur Veränderung der Geschlechtsidentität gerade darin, subversive und parodistische Wiederholungen der Akte durchzuführen.

If the ground of gender identity is the stylized repetition of acts through time and not a seemingly seamless identity, then the spatial metaphor of a „ground“ will be displaced and revealed as a stylized configuration, indeed, a gendered corporalization of time. [...] The possibilities of gender transformation are to be found precisely in the arbitrary relation between such acts, in the possibility of a failure to repeat, a de-formity, or a parodic repetition that exposes the phantasmatic effect of abiding identity as a politically tenuous construction. (Butler, 1990a: 141)

Im Gegensatz zu den feministischen Theorien der Identität verleugnet Butler die Notwendigkeit einer Identität, so dass politisches Handeln entstehen könne. Wie bereits angesprochen gibt es für sie keinen „Täter hinter der Tat“, sondern Subjekte, die zur Wiederholung der gesellschaftlichen Normen gezwungen sind und die erst in und durch die Tat hervorgebracht werden. Das Subjekt wird durch den herrschenden Diskurs konstituiert, doch es existiert als handelndes Subjekt und als solches kann es auch die Diskurspraktiken, die es beschaffen haben, hinterfragen. Ist man gezwungen die Normen, die Identität bestimmen, zu wiederholen, ergibt sich die Möglichkeit des Widerstands nur dadurch, die Wiederholung der Normen zu variieren: „If the rules governing signification not only restrict, but enable the assertion of alternative domains or of cultural intelligibility, i.e., new possibilities for gender that contest the rigid codes of hierarchical binarisms, then it is only within the practices of repetitive signifying that subversion of identity becomes possible.“ (Butler, 1990a: 145)

Wie beschrieben beantwortet Butler die Frage nach der Konstruktion von *Gender* im Kontext der Diskursanalyse. In Bezug auf Austins Theorie der Performativa betont Butler die konstitutive bzw. produktive Macht der Rede. Gleichzeitig jedoch hat sie immer wieder betont, dass nicht jeder Sprechakt gelingen muss. Selbst Austin sprach in den 1950er Jahren von verfehlten performativen Äußerungen, die er als bedrohliche Möglichkeit betrachtete. Doch es ist vor allem Derrida, der den Akzent auf den „parasitären“ Gebrauch der Sprechakte legt. In *Signatur Ereignis Kontext* analysiert er verschiedene Beispiele von verfehlten performativen Äußerungen, die nicht die

gewünschten Effekte auslösen. Nach seiner These kann ein performativer Sprechakt nur effektiv sein, wenn dieser selbst ein weiteres Zitat von einem vorigen Akt ist. Der Erfolg eines performativen Sprechaktes hängt von der Möglichkeit ab, dass der Sprechakt scheitern kann, d.h., dass dieser aus seinem Kontext herausgenommen und in einem anderen weiter wiederholt und zitiert wird.

Im Anschluss an Derridas Austin-Kritik versucht Butler Widerstandsmöglichkeiten zu etablieren. Der Sprachakt ist eine davon. Die Prozesse, wie man hegemoniale Diskurse zitiert sowie die Effekte, die mit dem Zitieren ausgelöst werden, sind relativ offen. In diesem Sinne, argumentiert Butler weiter, sind Resignifizierungen von anstößigen und beleidigenden Äußerungen immer noch möglich. Ausdrücke wie „queer“ oder „nigger“ können resignifiziert werden, so dass die ursprünglichen Effekte der Beleidigung überwunden werden: „Die Neubewertung eines Ausdrucks wie z. B. ‚queer‘ deutet allerdings daraufhin, daß man das Sprechen in anderer Form an seinen Sprecher ‚zurücksenden‘ und gegen seine ursprünglichen Zielsetzungen zitieren und so eine Umkehrung der Effekte herbeiführen kann.“ (Butler, 2006: 29, 30)

Als ein bedeutsames Beispiel eines subversiven Zitierens erwähnt Butler die Travestie, deren *modus operandi* sie schon in ihrem ersten Text *Gender Trouble* untersucht. Was Butler von der Travestie betont ist, dass sie Geschlechtsidentität imitiert, implizit „die Imitationsstruktur der Geschlechtsidentität als solcher“ (Butler, 1991: 202) offenbart. Doch mehr als einfache Nachahmung charakterisiert Butler die theatralische Darstellung der *drag queen* als Parodie. Die parodistischen Identitäten setzen nach Butler nicht voraus, dass es ein Original gibt, sondern vielmehr parodieren sie den Begriff des Originals als solchem. Die vermutliche Natürlichkeit des *Gender* wird durch diese Verwirrungen und Parodien aufgezeigt, die auf diese Weise die Möglichkeit eröffnen, die naturalisierten Kategorien der Identität und des Begehrens in Frage zu stellen.

In the place of an original identification which serves as a determining cause, gender identity might be reconceived as a personal/cultural history of received meanings subject to a set of imitative practices which refer laterally to other imitations and which, jointly, construct the illusion of a

primary and interior gendered self or parody the mechanism of that construction. (Butler, 1990a: 138)

Dennoch bezweifeln einige KritikerInnen, dass diese Parodien und Subversionen zur politischen Transformation, die Butler anstrebt, beitragen.⁴⁰ Für diese hätte Butler die Bedeutung der Politik unterbewertet, indem Politik einfach zur Parodie reduziert werde. In wie weit ist es jedoch für Judith Butler möglich, wie der Titel von dem letzten Kapitel von *Gender Trouble* lautet, sich „von der Parodie zur Politik“ zu bewegen?

In späteren Texten hat Butler, wenn auch mit kleinen Nuancen, hauptsächlich ihre These belegt, die Funktion der *drag queen* gehört zu dem Bereich der Politik. Wie bereits angesprochen, argumentiert Butler, dass in der Vorführung (*Performance*) der *drag queen* die kulturellen Normen, die Geschlechtsidentität regulieren, deutlich werden. Wie bei jeder Geschlechtsidentität führt die *drag queen* auch eine *Performance* durch, die aber in diesem Fall nicht das Gesetz der heterosexuellen Kohärenz darstellt, sondern *Gender* und *Genderidentität* entnaturalisiert. Doch das Wichtigste der Funktion der Travestie ist für Butler nicht nur, dass sie die Imitationsstruktur der Geschlechtsidentität aufzeigt, sondern vor allem dass sie die Möglichkeit darstellt, die Wirklichkeit zu verändern und neue Formen der Wirklichkeit zu schaffen.

Butler stützt sich wieder auf die Theorie von Michel Foucault über die Aufgabe der KritikerInnen und der Intellektuellen, die als eine doppelte Arbeit von dem französischen Autor beschrieben wurde: zum einen sei es nötig die Verhältnisse zwischen Wissen und Macht aufzuzeigen, zum anderen solle man die Widerstandspunkte feststellen. Hinsichtlich der Geschlechtsidentität bedeutet das für Butler, dass nicht nur wichtig ist zu zeigen, wie das Geschlecht konstruiert und naturalisiert wird. Vor allem soll man die Momente analysieren und bearbeiten, mit denen die Diskurse über den Sex hinter gefragt werden. Durch subversive Zitate, durch performative Resignifizierungen sollen Widerstandsmöglichkeiten geschaffen werden, die die hegemonialen Diskurse über die Geschlechtsidentität überwinden. Sind wir zu

⁴⁰ Judith Butler wurde auch stark von transsexuellen Gruppen kritisiert, vor allem wegen der ausschließlich theatralischen Bearbeitung der *drag queen*, die sie in *Gender Trouble* durchführt. Wie beschrieben, versuchte Butler diese Begrenzung in ihren späteren Arbeiten zu korrigieren. Vgl. Preciado & Bourcier, 2001: 40, FN 16.

zitieren gezwungen, so ist es dennoch möglich, die Normen, die die Geschlechtsidentitäten als wirklich oder verzerrt klassieren, subversiv umzugehen.

Mittels der Theorie, die ein neues Verständnis von *Gender* als performativen Akt vorschlägt, hofft Butler, dass eine politische und soziale Transformation stattfinden kann. Sie erkennt auch an, dass die Theorie allein nicht ausreicht, um diese Transformation zu Ende zu bringen. Andere Prozeduren seien auch nötig, wie zum Beispiel die institutionelle Praxis. Doch ein theoretischer Ansatz wie Butlers feministische Theorie soll auf jeden Fall den Grundtsein legen, um die Irrealität und Unmenschlichkeit der Menschen, die sich nicht den regulierenden Normen der Geschlechtsidentität anpassen, zu bekämpfen. Indem Butler die Attribute der Geschlechtsidentität als performativ beschreibt, verweigert sie eine vorgängige existierende Identität, an der ein Akt oder ein Attribut gemessen werden kann. Laut der Darstellung der Butlerschen Geschlechtsidentität gibt es weder wahre noch falsche, weder wirkliche noch verzerrte Geschlechtsidentitäten.

Ihr Diskurs, wie vorher der Diskurs von Foucault, destabilisiert die diskursiv geprägten Machtverhältnisse des herrschenden Diskurses und eröffnet die Möglichkeit, die Einwirkung von diesem letzten auf die Institutionen und die konstituierten Subjekte aufzubrechen. Paradoxe Weise führt die Dekonstruktion der Geschlechtsidentität nicht zu der Dekonstruktion der Politik und dem politischen Widerstand. Das neue Verständnis der Identität als Effekt ermöglicht die politische Handlung, die mit einer Auffassung der Identitäten als grundlegend und feststehend nie möglich gewesen wäre. Diese Veränderung hinsichtlich der Geschlechtsidentität ist, wie Butler mehrmals erläutert hat, für viele Menschen keine pure Laune, sondern die einzige Möglichkeit, ein würdiges Leben haben zu können. Menschen, die von dem herrschenden Diskurs als nicht geschätzt oder wertvoll definiert werden, haben jetzt die Möglichkeit, sich selbst anders wahrzunehmen und politischen Widerstand leisten zu können.

II. Diskursformation über Weiblichkeit und Männlichkeit. *Krankheit oder Moderne Frauen*.

1. Einleitung

Die Darstellung der Beziehungen zwischen Männern und Frauen als gewalttätiger Geschlechterkampf, aus dem die Frau immer als Opfer männlicher Sexualität hervorgeht, ist ein wiederkehrendes Motiv in den Werken von Elfriede Jelinek. In ihrem vierten Theaterstück *Krankheit oder Moderne Frauen*⁴¹ setzt die Autorin die von ihr vertretene Perspektive fort und stellt den Misserfolg der Frauen dar, die, wie die Figuren in *Was geschah nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte* (1977) oder *Clara S.* (1981), vergeblich versuchen, sich der Herrschaft der Männer zu entziehen.

1984 wurde das Stück zum ersten Mal in der österreichischen Literaturzeitschrift *manuskripte* veröffentlicht und Februar 1987 in Bonn unter der Regie von Hans Hollman uraufgeführt. In Bezug auf die Theaterästhetik stellt es einen Wendepunkt in der dramatischen Produktion der Autorin dar. Der durchgehende Dialog, den Jelinek noch in ihren früheren Theaterstücken verwendete, wird in *Krankheit oder Moderne Frauen* durch monologische Redeblöcke ersetzt. Dieses Drama ist das erste, in dem Jelinek die dialogische Form aufzulösen begann und, wie Maja Sibylle Pflüger vertritt, eine neue Theaterästhetik schafft, die "sich in ihren dramatischen Schaffen 'gegen das Theater'" richtete.⁴²

Gerade in diesem nicht dialogischen Sprechen der Figuren entfaltet sich zum größten Teil die Geschlechterpolarität, die das Theaterstück dominiert. Die Männer und Frauen, die im Stück zwei Paare bilden, die aufeinander treffen, sind ein Steuerberater und eine Hausfrau auf der einen Seite und auf der anderen Seite ein impotenter „Facharzt für Kiefer-und Frauenheilkunde“ und eine lesbische Vampirin und Schriftstellerin. Sie werden im Laufe des Stückes absolute Gegner, die einen gewaltigen und zerstörerischen Geschlechterkampf führen. Aber dieser Geschlechterkampf wird nicht nur in Form physischer und gewaltsamer

⁴¹ Alle Zitate des Stückes beziehen sich auf die Ausgabe: Jelinek, Elfriede. *Theaterstücke*. Hrsg. Regine Friedrich. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1994.

⁴² Pflüger, 1996: 63.

Auseinandersetzung dargestellt, die die Männer und die Frauen des Stückes miteinander konfrontiert und mit der endgültigen Vernichtung der zwei Frauen endet, sondern auch und vor allem in den Äußerungen der Figuren, die durchgehend sich selbst oder das andere Geschlecht definieren. Ist es in dem Stück noch möglich, über eine Handlung zu sprechen, was in Jelineks nachfolgenden Dramen immer schwerer wird, findet man aber in den Aussagen der Figuren vor allem Selbst- und Fremdcharakterisierungen. Die Figuren führen in ihren Äußerungen wenig Information über die Entwicklung der Handlung an; vielmehr greifen sie Definitionen auf, mit denen die hegemonialen Diskurse das Frau- bzw. Mann-Sein charakterisieren. Die Figuren verwickeln sich nicht in ein Gespräch, sie unterbrechen einander nicht, sondern stellen in ihrer montierten Sprache Äußerungen ihrer selbst und der Anderen dar.

Durch ihre Behauptungen über ihre Vorlieben, Ängste und verschwiegenen Wünsche geben die Figuren des Stückes eine Vielzahl von männlichen und weiblichen Stereotypen wieder. Die Männer zweifeln nicht an ihrer Überlegenheit und halten sich für die Vertreter von Ordnung und Macht. Die Frauen dagegen werden von den Männern und von sich selbst als Kranke bzw. als Ehefrauen und Mütter dargestellt. Indem diese Stereotypen, diese Bilder des Männlichen und des Weiblichen ausgesprochen und immer wieder wiederholt werden, gewinnen sie an Einfluss. Die Situation der zwei Frauen wird zweifellos von dem Propagieren dieser Ideen bestimmt, denn mehr als die von den Männern durchgeführte physische Gewalt über sie sind es die männlichen Weiblichkeitsvorstellungen, die am meisten erschweren, dass die Frauen sich eine eigenständige Existenz schaffen.

Die Auflösung des traditionellen Bühnendialogs in Form des Diskurses ist nicht nur eine formale Erneuerung, die Jelinek in *Krankheit oder Moderne Frauen* einführt. Indem die Autorin die Figuren ihres Werkes nicht miteinander sprechen lässt, sondern eher als DeklamatorInnen verschiedener Diskurse über den Mann und über die Frau darstellt, wird der präskriptive Charakter dieser Diskurse aufgezeigt. Die Geschlechterrollen werden als konstituiert dargestellt, und zwar, als das Ergebnis der Diskurse, die die Figuren wiederholen und deren Klischees und Stereotypen sie letztendlich verkörpern.

Im Folgenden soll unter Berufung auf Foucault untersucht werden, inwieweit der Umgang mit Macht von den Diskursen über Männlichkeit und Weiblichkeit abhängt, die die Figuren des Stückes andauernd verkünden. Foucaults Darstellung von Macht als das Resultat von Strategien, Dispositionen und Techniken und nicht als das Eigentum eines Mächtigen, der mittels der Gewalt und der Unterdrückung seine Ziele erreicht, weist den Weg, um die Machtausübung zwischen den Figuren zu analysieren und diese als das Ergebnis von den stereotypen Diskursen über Mann und Frau zu lesen.

Im Weiteren erlaubt Butlers Definition von *Gender* als performativen Akt eine eingehende Analyse der Konstitution von Geschlechterrollen, die die Figuren performativ darstellen. Untersucht wird dabei die Art und Weise, wie die Geschlechterdifferenz anhand der weiblichen und männlichen Konzeptualisierung im Stück hervorgebracht wird und zugleich wie sich das Verhältnis zwischen *Gender* und dem jeweiligen Zugang zur Macht gestaltet.

Wird die Frau immer als die Andere beschrieben, so habe ich in meiner Arbeit mit der Analyse der Diskurse angefangen, die eine Definition des Männlichen liefern. Der Mann etabliert sich als Maßstab und als Subjekt. Die Diskurse über Frauen hingegen charakterisieren diese durch eine Vielfalt von Eigenschaften, die der männlichen Norm entgegengesetzt sind. Dadurch, dass verschiedene herrschende Diskurse über die Frau zitiert werden, gelingt es den Männern, als Vertreter der patriarchalen Kultur, die Frauen zu begrenzen und zu systematisieren. Dies aber ist, wie sie selbst erkennen, außerhalb der Diskurse und der Sprache nicht so einfach: "BENNO: Wo, meinst du, Heidkliff, war das Geschlecht, bevor man darüber gesprochen hat?" (Jelinek, 1994: 241).

Die beiden Frauenfiguren identifizieren sich weitgehend mit den Klischees über Frauen, die die Männer propagieren. Ihr Selbstverständnis wird stark davon beeinflusst, wie die Männer sie betrachten und definieren. Als Gegenbild der männlichen Figuren beschreiben sie sich wiederholt: „EMILY: Ich bin das andere, das es aber auch noch gibt“ (Jelinek, 1994: 196).

Bleiben die zwei weiblichen Figuren immer noch in den herrschenden Weiblichkeitsvorstellungen gefangen, versuchen sie aber zugleich einen Gegendiskurs

zu etablieren, um Widerstand leisten zu können und die bestehenden Machtverhältnisse zu destabilisieren. Sie entscheiden sich zu diesem Zweck für eine vampirische Existenz, womit sie sich ihren voreingestellten Verpflichtungen als Frauen entziehen. Aber wie weiter in der vorliegenden Arbeit argumentiert werden soll, scheitern die zwei Frauen in ihrem Emanzipationsversuch. Die fiktive und untote Existenz als Vampirinnen wird von Jelinek als Alternative dargestellt, um ein anderes Leben zu haben. Dieses bietet aber den Frauen keine endgültige Lösung, sondern wird nur als kurze Illusion angezeigt, die mit der gewaltigen Vernichtung der zwei Frauen endet. Für die Figuren, die die herrschende Ordnung stören wollen, bleibt in diesem und anderen Stücken der Autorin keine Hoffnung: „[D]ie Literatur Jelineks wendet sich gerade gegen eine spekulative Antizipation des Morgens. Sie ist geprägt durch die Perspektive der Negativität, d.h. durch die Hervorhebung von gesellschaftlich destruktiven Auswirkungen, deren Kostenträgerinnen letztendlich immer die Frauenfiguren sind.“⁴³ Jelinek verschleiert die Situation der Protagonistinnen, bietet aber keine Alternative oder Lösung an, wie sie ihre Situation hätten anders verändern sollen oder können.

2. Das männliche Selbstverständnis

Heidkliff und Benno Hundekoffer, die Männerfiguren des Stückes, werden als Besitzer dargestellt. Als Arzt und Steuerberater verdienen sie genug, um sich einen gewissen Luxus leisten zu können: „HEIDKLIFF: Nächstes Jahr werde ich nach einem Jubiläum etwas solides Neues für die Praxis anschaffen. Geld ist nicht rar bei mir.“ (Jelinek, 1994: 224) Aber vor allem sind sie Besitzer der Sprache. Als Männer, die innerhalb der patriarchalen hierarchischen Strukturen den Frauen gegenüber überlegen sind, verfügen sie über eine höhere Kontrolle über die Sprache als die weiblichen Figuren.

Mit der Darstellung der ungleichen Machtverteilung zwischen den Geschlechtern, so wie der auch ungleichen Fähigkeit, Diskurse zu produzieren, manifestiert Jelinek literarisch den Zusammenhang zwischen Macht und Diskursproduktion, den Judith Butler und zuvor Michel Foucault theoretisch festlegten. So behauptet Foucault in

⁴³ Caduff, 1991: 154.

seinem berühmten Text *Die Ordnung des Diskurses*, dass die Produktion der Diskurse von den Institutionen kontrolliert, selektiert und kanalisiert werden.⁴⁴ Auch Judith Butler, die im Anschluss an Foucault die Geschlechtsidentität als Ergebnis etablierter Diskurse über die Geschlechterrollen definiert, argumentiert, dass Sprechakte nur performativ sein können, wenn diese in einem sozialen und konventionellen Milieu stattfinden, das von Macht und Herrschaftsverhältnissen bestimmt wird.⁴⁵

Treffen sich Frauen und Männer im Stück, sind normalerweise die männlichen Figuren die ersten, die das Wort ergreifen (Vgl. I, 1 und I, 2). Darüber hinaus sind die männlichen Reden die einzigen, die mehrere Seiten in Anspruch nehmen.⁴⁶ An einigen Stellen sprechen die Männer sogar performative Äußerungen aus, die, wenn auch ironisch, auf eine absolute Kontrolle der Männer über die Sprache hindeuten: HEIDKLIFF: „[...] Bitte verloben wir uns. Jetzt sind wir verlobt.“ (Jelinek, 1994: 195) bzw. BENNO: „Es wird dunkel. Es wird hell. Ich mache es.“ (Jelinek, 1994: 198) Es sieht so aus, als ob die Diskurse, die die Geschlechtsidentität konstituieren, nur von der männlichen Rede bestimmt werden. Für die Frauen hingegen, von den Institutionen ausgeschlossen, bleibt die Wiederholung und die Verinnerlichung der herrschenden Diskurse die einzige Möglichkeit. Das verbreitete Stereotyp, demnach die Rede der Frauen mit einem endlosen Redeschwall verglichen wird, wird somit auch parodiert: So viel die Frauen reden, verfügen sie über keine Fähigkeit, einen eigenen Diskurs herzustellen, um die Männer oder sich selbst zu definieren.

Die Konzeptualisierung von Männlichkeit wird in diesem Sinne nur von den männlichen Äußerungen, nie aber von den weiblichen, hergestellt. Über die Männer sagen die Frauen kein Wort, während die Beschreibungen, die Benno und Heidkliff von sich selbst als Vertreter der männlichen Identität machen, eine Konstante des Stückes sind. Die fachliche Analyse über die männliche Konzeptualisierung ist im Vergleich mit den zahlreichen wissenschaftlichen Studien über die Weiblichkeitsmythen eher

⁴⁴ Vgl. Foucault, 1997: 10-11.

⁴⁵ Vgl. Butler, Judith. „Für ein sorgfältiges Lesen“. *Der Streit um Differenz. Feminismus und Postmoderne in der Gegenwart*. Hrsg. Seyla Benhabib, Judith Butler, Drucilla Cornell & Nancy Fraser. Frankfurt am Main: Fischer, 1993b. 122-132. Hier: 124.

⁴⁶ Die einzige Ausnahme einer weiblichen langen Rede ist die der „*Frauenstimme vom Band*“ (Jelinek, 1994: 256-258), die als eine Art Gegentext zu den Monologen von Heidkliff konzipiert ist. Hier wird das Personalpronomen „wir“ in Bezug auf die Frauen verwendet, doch um auch parodistisch verschiedene stereotypisierte Weiblichkeitsbilder zu propagieren.

seltener. Jelineks Text stellt jedoch Männerfiguren dar, die sich ständig anhand verschiedener Parolen und Verallgemeinerungen definieren. Die männliche Identität erweist sich somit ebenso als Konstruktion, die auch Mythen über das Männliche schafft und diese als allgemeine Wahrheiten darstellt. Der Text ahmt diese von den Männlichkeitsmythen vertretenen Ideen in einer parodisierenden Hyperbole nach, die die Diskurse sichtbar macht und in Frage stellt.

2.1. Die Männer, anders und trotzdem dasselbe

„Ich ziehe mich aus und schwimme ins Wasser. Ich bin hier, aber nicht dort.“ (Jelinek, 1994: 193) Dies sind die ersten Worte, die eine Figur in *Krankheit oder Moderne Frauen* spricht. Sie gehören Dr. Heidkliff, einem „Facharzt für Kiefer- und Frauenheilkunde“ (Jelinek, 1994: 193), der sich für eine aktive und sportliche Tätigkeit vorbereitet während er in seinem Eingangsmonolog verschiedene Bewertungen über die eigene Person ausspricht. Zusammen mit Benno Hundekoffer gestaltet er die patriarchale Perspektive, von der alle Figuren des Werkes gesehen und charakterisiert werden.

In seiner Selbstbeschreibung definiert sich Heidkliff als einen korrekten und ordentlichen Menschen: „Meine Kleider falte ich sorgfältig zusammen. [...] Ich könnte keine Unarten von mir benennen. Ich zahle. [...] Ordnung wird von mir eingehalten. [...] Durch Eis breche ich prinzipiell nicht. Verrückt hat mich keiner. [...] Für einen Kurs melde ich mich rechtzeitig an.“ (Jelinek, 1994: 193) Diese Behauptungen über sein tugendhaftes Verhalten ergänzt Heidkliff mit anderen Informationen, die seine privilegierte Lage innerhalb der Gesellschaft bestätigen: „Ich schreibe auf was ich will. In das Register einer Fremdenpension trage ich mich zum Beispiel ein. Ich grabe in der Erde. Ich kaufe etwas. Ich frage nach dem Preis. Es ist mir erlaubt. [...] Ich bin der, an dem sich ein anderer mißt. [...] Ich bin Maß. Ich bin ein Muß.“ (Jelinek, 1994: 193 - 194)

Heidkliff hat keine Probleme, um sich als Subjekt zu definieren, denn sein Ich, womit er so viele Sätze anfängt, ist ein selbstständiges Ich, das Maß aller restlichen Dinge der Welt ist. Alles kann sein Ich kontrollieren, auch den eigenen Körper, den Heidkliff als einen problemlos funktionierenden Mechanismus beschreibt: „Schau mit dem Berufsauge auf mich! Ich bin gut zusammengesetzt. Ich funktioniere.“ (Jelinek,

1994: 197) Die Zentralität seiner Person wird auch mehrmals von ihm bestätigt, denn er definiert sich als die Instanz, an der alle anderen Wesen und Dinge gemessen werden: „Der Himmel befindet sich oben, in der Verlängerung meiner Körperachse.“ (Jelinek, 1994: 194) Seine Anwesenheit und Sichtbarkeit werden auch nicht hinterfragt, denn als Zentrum aller Dinge der Welt kann er von allen Perspektiven wahrgenommen werden: „Ich bin aus nächster Nähe wie aus der Ferne sichtbar.“ (Jelinek, 1994: 193) Diese Sicherheit, er sei das Zentrum und von allen erkannt, kontrastiert mit der Unsichtbarkeit seiner Verlobten Emily, deren Auftritt er erst „nach einiger Zeit“ (Jelinek, 1994: 194) bemerkt. Die Unsichtbarkeit der Frau wird nicht nur anhand des Handelns der Figuren aufgezeigt, sondern auch von Heidkliffs Diskurs bestätigt. Heidkliff problematisiert die Wahrnehmung der Frau und setzt diese Wahrnehmung der männlichen Anwesenheit entgegen: „An welcher mnemotechnischen Hilfe habe ich mir bloß gemerkt, dass du hier warst? [...] Woran soll ich dich erkennen, Emily, wenn ich dir einmal unverhofft außerhalb meiner Praxis begegne?“ (Jelinek, 1994: 198 - 199)

Der andere Mann des Stückes, Benno Hundekoffer, erscheint auf der Bühne mit seiner Frau Carmilla (I, 2). Von dem Ehepaar ist er der erste, der das Wort ergreift, um auch Informationen über seine Person darzustellen: „Mein Name ist Benno Hundekoffer. Damit es alles gleich von Anfang an wissen. Ich bin Steuerberater. Mein Beruf ist heilen und helfen. Meine Frau ist schon wieder einmal geburtsreif. Ich wollte, ich könnte ihr diese Arbeit abnehmen.“ (Jelinek, 1994: 200) Name und Arbeit – Angaben, die er als Vorstellung an anderen Stellen des Stückes wiederholt⁴⁷ –, reichen ihm aus, um sich als ein souveränes und unabhängiges Subjekt zu definieren. Seine Frau hingegen reduziert er auf ihre Funktion, Kinder zur Welt zu bringen. Doch auch diese Tätigkeit würde er gerne übernehmen, um auf diese Weise seine Kontrolle und seine Macht zu verstärken. Der Ausdruck „Ich wollte, ich könnte ihr diese Arbeit abnehmen“, der im Deutschen als Redemittel verwendet wird, um ehrliche Hilfsbereitschaft zu äußern, wird im Text aber ironisch montiert und verfremdet. Wird der Satz normalerweise von einem eher schwachen Menschen ausgesprochen, der schwerlich die Hilfe materialisieren kann, so wird dieser hier von Benno gesprochen, der mächtiger als Carmilla ist. Mit dem Satz will er auf keinen Fall Mitgefühl oder

⁴⁷ Vgl. Jelinek, 1994: 207.

Hilfsbereitschaft ausdrücken, sondern ihren Wunsch, sich der Allmacht anzueignen. Überzeugt von der Idee, Gott sei in Wirklichkeit für jede Geburt verantwortlich, wünscht er sich eine absolute Kontrolle über das Gebären. So könnte er sich der Göttlichkeit noch mehr annähern, einer Eigenschaft, die er aber mehrmals als eigene aufweist: „CARMILLA: Es wird doch in diesem Augenblick nicht regnen wollen, Benno? BENNO: Nein. Ich lasse es jetzt nicht regnen.“ (Jelinek, 1994: 205)

Bennos hohe Erwartungen über die eigene Person stehen aber im Kontrast zum Namen der Figur. Im Gegensatz zu den Namen der drei restlichen ProtagonistInnen, die alle Verweise auf verschiedene literarische Prätexte sind, ist der Name *Hundekoffer* der einzige, der auf eine eher prosaische Idee auf sich Bezug nimmt. Betrachtet man das Wort *Hundekoffer* in der wörtlichen Bedeutung, so schildert er ein relativ unangenehmes Bild. Die Pluralform „Hunde“ ruft ein Rudel Tiere ins Gedächtnis, die sich auf einem engen Raum, wie Koffer, anhäufen. Doch noch eine weitere Bedeutung wird mit dem Wort *Koffer* evoziert. Wie Karl Wagner erklärt, hat die Bezeichnung „Koffer“ im österreichischen Dialekt eine anrühige Konnotation; sie wird verwendet, um „einen in geistig-intellektueller Hinsicht sehr bescheiden ausgestatteten Zeitgenossen“⁴⁸ zu bezeichnen. Benno Hundekoffer, der Familienoberhaupt und männlicher Vertreter konventioneller österreichischer Ehepaare ist, wird im Text mittels des Wortspiels seines Namens mit einem österreichischen Trottel gleichgesetzt. Auch das Wort „Hund“ kann ein Schimpfwort sein, mit dem ein widerlicher bzw. gemeiner Mensch bezeichnet wird. Diese Bedeutung wird mittels des Vornamens Benno auch verstärkt, denn er ist oft ein Hundename. Bennos angebliche moralische Überlegenheit, die ihn legitimiert, sich selbst und die Frauen zu charakterisieren, wird durch diese Assoziationen, die sowohl der Vorname als auch der Nachname evozieren, hinterfragt und bloß gestellt. Gleichzeitig weist der Name auf den „Prozess der Animalisierung“ (Pflüger, 1996: 80) voraus, die die männlichen Figuren in II, 3 erleben.

Den drei anderen Hauptfiguren verleiht Jelinek auch keine willkürlichen Namen. Wie beschrieben, sind sie alle Anspielungen auf literarische Prätexte. Der Name Emily

⁴⁸ Wagner, Karl. „Kanon oder Barbarei? Gegen das Pathos (in) der Kanondebatte“. *Germanistik und Deutschunterricht in Spanien. Germanística y Enseñanza del Alemán en España*. Hrsg. Isabel García Adánez, Arno Gimber, Carmen Gómez García & Paloma Ortiz-deUrbina. Madrid: Editorial Idiomas, 2008. 343-354. Hier: 351.

spielt auf die Schriftstellerin Emily Brontë an, während Heidkliff den literarischen Heathcliff zitiert, die männliche Figur von Brontës berühmtem Roman *Wuthering Heights* (1874). Mit diesem intertextuellen Verweis spielt Jelinek mit den Grenzen zwischen Realität, Fiktion und Autorschaft: Ist die reale Emily Brontë die Schöpferin der Figur Heathcliff, so wird in Jelineks Stück die Schriftstellerin Emily zu einer Kreation des Mannes, der mit seinen Diskursen der Frau verschiedene Eigenschaften zuschreibt und damit ihre Identität kreiert.

Zuletzt ist der Name Carmilla ein direkter Verweis auf die gleichnamige lesbische Vampirin Sheridan Le Fanus, die Protagonistin der Vampirgeschichte *Carmilla*, die 1872 erschien. Jelinek knüpft somit an die literarische Tradition an, in denen die Protagonistinnen lesbische Vampirinnen sind. Vor allem knüpft sie ganz bewusst an einen gewissen Frauentyp der zwanziger Jahre, die verführerische Frau an. Die Bezeichnung „Vampir“ wurde Anfang des 20. Jahrhunderts unter lesbischen Frauen verwendet, um einen bestimmten Typ von homosexuellen Frauen zu bezeichnen.⁴⁹

Die zwei Männer begegnen sich zum ersten Mal in I, 4 und schnell erkennen sie sich gegenseitig als identisch und austauschbar: „BENNO: Wir sind dasselbe. [...] HEIDKLIFF: [...] Wir sind miteinander identisch.“ (Jelinek, 1994: 213) Unter ihnen entsteht eine männliche Solidarität, die ihnen ermöglicht, das Personalpronomen „wir“ zu verwenden, in das ihre entsprechenden Ich-Formen mündet: „HEIDKLIFF: Wir sind jeder anders gekleidet. Aber von ein und derselben Qualität sind unsere Gehirne. Wir sind eins. Wir sind wir.“ (Jelinek, 1994: 214) Mit der inklusiven Pluralform deuten die Männerfiguren nicht nur auf ihre Ähnlichkeiten hin, sondern auch auf ihre Bereitschaft zu einem gemeinsamen Zukunftsprojekt: „BENNO: Am Urinoir gemeinsam stehen. Reihe machen. Nicht speien! Froh brunzen wir vor uns hin. Alle für einen. Einer für alle. Eins und einer.“ (Jelinek, 1994: 214)

Doch die Identifikation zwischen den Männern wird nicht als ein einträchtiger Prozess beschrieben. Wie es häufig in den Texten von Elfriede Jelinek ist, werden widersprüchliche Sätze in den Äußerungen der Männerfiguren hintereinander

⁴⁹ Vgl. Schader, Heike. *Virile, Vamps und wilde Veilchen. Sexualität, Begehren und Erotik in den Zeitschriften homosexueller Frauen in Berlin der 1920 Jahre*. Königstein/Taunus: Ulrike Helmer, 2004, bes. 115-117.

dargestellt: „HEIDKLIFF zu Benno: Ich sehe zwar: Wir sind austauschbar. Aber ich bin ich! Wir verdienen etwa gleich viel. Wie sollten wir also das, was wir sprechen, untereinander gerecht aufteilen? Es geht nicht. Wir sind total unterschiedliche Individuen. Wir sind dasselbe.“ (Jelinek, 1994: 213) Bezüglich der Widersprüche und anderer *Inkonsistenzen* (Caduff, 1991: 189), wie z.B. lexikalische Verfremdung oder Anwendung falscher Konjunktionen, argumentiert Corina Caduff in ihrer Analyse des sprachlichen Verfahrens von Jelinek, dass die Brüche im Textmaterial einem Bruch der herrschenden Diskursen entsprechen.⁵⁰ Die Männer definieren sich zugleich als „dasselbe“ und als „total unterschiedliche Individuen“, zwei Behauptungen, die sich einander semantisch ausschließen. Die Sicherheit des Mannes, er sei ein souveränes Ich, mit keinem anderen zu vergleichen, lässt sich schwer mit der Idee vereinen, die dieses Merkmal als einen inhärenten männlichen Zug stilisiert und damit alle männliche Individuen gleichsetzt. Die männliche Identität wird in diesem Sinne über die Individualität, gleichzeitig jedoch über die Zugehörigkeit zu einer Gruppe gekennzeichnet. Der Diskurs über die männliche Identität wird durch die Widersprüche problematisiert. Propagiert der Diskurs den individuellen männlichen Subjektstatus, lässt er sich aber nur von der Behauptung bestätigen, dass alle Männer über die gleichen Eigenschaften verfügen und infolgedessen identisch und dieselben sind. Die Männlichkeit wird als Konstruktion entlarvt, die sich auf widersprechende Konzepte stützt. Um die Gemeinsamkeit zwischen ihnen zu zeigen, verwenden die Männer das Pronomen „dasselbe“ (Jelinek, 1994: 213) und nicht *dieselben*, das in der Tat die korrekte grammatische Form wäre. Die Abstraktion, die Idee, die es hinter dem Begriff gibt, wird hier betont.

Um sich der Ich-Funktion der Männer zu versichern, entwerfen die Männerfiguren entgrenzte Weiblichkeitsbilder, von denen sie sich dann distanzieren und als gegensätzliche Wesen bestimmen:

⁵⁰ Caduff beschreibt das von Jelinek verwendete Verfahren als Desymbolisierung, indem die im Text entstandenen Brüche in der Rede der Figuren den Konflikt zwischen ihren unbewussten Wünschen und den gesellschaftlichen Normen aufzeigen. Sie behauptet, dass in der Textanalyse der Sinn hinter diesen Sinnzerstörungen entlarvt werden soll, so dass „der schöpferisch regressive bzw. poetisch revolutionierende Diskurs dialektisch“ begriffen werden kann (Vgl. Caduff, 1991: 186-192. Hier: 191). Für meine Analyse von *Krankheit oder Moderne Frauen* ist die Erklärung von Caduff über Jelineks Verfahrensprinzip sehr nützlich gewesen, denn sie ermöglicht eine systematische Untersuchung, wie der Text die herrschenden Diskurse über Frauen und Männer sichtbar macht und in Frage stellt.

HEIDKLIFF: [...] Sie [die Frauen] haben etwas verbockt und geben es nicht zu. Sie sind so. Ich. Der Mann geht etwas kaufen und kehrt nie mehr zurück. Ich. Die Frau geht etwas kaufen und kehrt mit dem Vielfachen ihres Eigengewichts zurück. Ich. Sie entschuldigt sich. Ich. Aber zu spät! Exitus. (Jelinek, 1994: 220-221)

Heidkliff setzt nicht nur das männliche und weibliche klischeehafte Verhalten gegeneinander, sondern wiederholt mehrmals das Personalpronomen „Ich“, *sein* Ich, das gerade durch diesen Gegensatz bestätigt wird. Die Ich-Zentrierung des Mannes lässt sich nicht ohne die Thematisierung der Definition der Frau argumentieren, denn der Mann als Zentrum kann nur verstanden werden, wenn etwas anderes gefunden wird, das den Mann umgibt. Ist der Anfang des Monologs von Heidkliff nur auf sich selbst zentriert, so wird seine Verlobte Emily in der Rede von Heidkliff immer präsenter. Am Ende des Monologs beschäftigt sich Heidkliff mehr mit der Beschreibung von den Emily zugeschriebenen Eigenschaften als mit der Selbstcharakterisierung. Nach einigen Äußerungen über sich selbst, mit denen er den Unterschied zwischen sich und Emily betont, sowie sein Ich und sein ausgezeichnetes Funktionieren bestätigt, spricht er jedoch:

HEIDKLIFF: Ich bin ich. Bewegung! Wenn ich will rasch, wenn ich will langsam. Herrlich. Gelenke habe ich an so vielen Stellen und habe damit schwere Lasten wie Arme und Beine. Wunderbar. Bitte können Sie mir das Wetter vorhersagen? In dieser Frau lese wer will. Du bist mir ein Rätsel, Emily. Ordentlich bist du nicht, außer im Beruf. (Jelinek, 1994: 197)

Die Lust auf Bewegung, Schwimmen und allgemeine sportliche und aktive Tätigkeiten wiederholen die Männer mehrmals als eine weitere männliche Eigenschaft. Nach Artur Pelka unterstreicht die männliche Selbstbeschreibung als Sportler die Opposition von weiblicher Passivität und männlicher Aktivität.⁵¹ Indem die Männerfiguren sich ständig als aktive Athleten stilisieren, grenzen sie sich von den ihnen beschriebenen Frauen ab, die sie im Gegensatz zu ihnen als schwache und kranke Wesen identifizieren.

Die sportliche Aktivität verstehen die Männer nicht als etwas Individuelles,

⁵¹ Vgl. Pelka, Artur. *Körper(sub)version*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2005: 155.

sondern als eine kollektive Tätigkeit, an der nur Männer teilnehmen und über die ihre männliche Identität weiter errichtet werden kann: „HEIDKLIFF: Ich mache vom Sport Gebrauch. Ich finde dort andere wie ich es bin.“ (Jelinek, 1994: 193) Der Sport wird in diesem Sinne eine weitere von den Männern verwendete Metapher, um sich den Frauen gegenüber überlegen darzustellen und sich als exklusive Gruppe zu bilden. Anhand der Feststellung, Sport sei eine exklusive männliche Domäne, vereinen sich die Männer als Gruppe weiter und sind imstande, das Personalpronomen „wir“ zu verwenden: „BENNO: Wir sportieren. Wir segelfliegen. Wir radfahren. Wir tennis. Finster schauen wir auf Räderlinge in der Natur.“ (Jelinek, 1994: 236-237) Wie Artur Pelka feststellt, werden die Frauen nur einmal von dem aktiven Sportleben nicht ausgeschlossen, und zwar in dem Prozess des Gebärens: „Bei der Entbindung ist eine sportlich-körperliche Anstrengung nicht nur erlaubt, sondern notwendig.“ (Pelka, 2005: 160) Äußert Carmilla ihre Schwierigkeiten und ihre Ängste bei ihrer sechsten Entbindung, so wird sie von ihrem Mann ermutigt, als wäre sie eine Athletin und er der Sportzuschauer: „BENNO: [...] Komm schon! Los! *Wie beim Sport*. Raus!“ (Jelinek, 1994: 206) Die aktive Rolle der Frau ist aber nur scheinbar, denn sie verwirklicht sich nur in der reproduktiven, nicht aber in der produktiven weiblichen Aktivität.

2.2. Bellen und Sprachzerstörung: Verspottung des männlichen Diskurses

Die als männlich konzipierten Eigenschaften, wie Zentralität oder Aktivität, werden aber im Laufe des Stückes mit dem weiblichen subversiven Verhalten in Frage gestellt. Zunehmend entziehen sich die Frauen ihren zugeschriebenen Rollen, was dazu führt, nicht nur die von den Männern entworfene Konzeption der Frau, sondern auch das männliche Selbstverständnis zu destabilisieren. Dies lässt sich sehr gut an dem Angriff von den Frauen erkennen. Als Folge lösen sich die Männer von ihrer männlichen Identität ab und mimen stattdessen die weibliche:

Die Frauen springen auf, die Männer weichen erschrocken zurück. Die Tüten entfallen ihren Händen. Sie können nur noch sinnlos stammeln.

BENNO: Hab mich fangen. Hab mich fangenlassen. Nun bin stillig ich und voll der selig Empfänglichkeit. Wir Frauen. Atem. Atem. Atem. Gut!

HEIDKLIFF: Ach ich hab mich auch fangen! Nun bin still. Hineinklapsen. Au. (Jelinek, 1994: 249)

So gefangen wie die Männer in einer Konzeption der Geschlechterrollen sind, die sich auf binäre Oppositionen stützt, bringt der Angriff von den Frauen mit sich, dass die Männerfiguren automatisch unbewegliches und passives Verhalten übernehmen. Sind die Frauen nicht nur aktiv sondern auch aggressiv, bleibt für die Männer keine andere Möglichkeit als einen Rollenaustausch zu akzeptieren, der sie zu einer „still[en]“ (Jelinek, 1994: 249) und weiblichen Haltung verpflichtet.

Doch relativ schnell verändern die Männer ihre Meinung und fordern eine Rückkehr ihrer ihnen geraubten männlichen Identität:

BENNO *halb erstickt*: Stillene Tage herbeiführen! Kommen! Bitte kommen! Sehne mich nach Erfüllung von meine Namen. Zur Waffen!
HEIDKLIFF *ebenso*: Mit Gott und Teufel fest streiten. Unrasten. Gluten. Streiten auch mit Frauen führen im Häuptel. Warum find ich keine Erfüllung warum nicht warum nichts? Leer. Ans Geräten. An den Einsatzort fort. Wenn notwendig fest hineinfahren dorten! (Jelinek, 1994: 249)

Die Angst, nicht mehr als Vertreter der männlichen Aktivität zu gelten, führt die Männer dazu, eine bewaffnete Expedition zu organisieren, die mit der endgültigen Vernichtung der zwei Frauen endet. Wie in anderen Vampirerzählungen der literarischen Tradition, stellt Jelinek die zwei Männer als Vampirverfolger und Jäger dar, die mit der Vernichtung der Vampirinnen die bestehende Ordnung, die die Frauen mit ihrer vampirischen Existenz bedroht und zerstört haben, wiederherzustellen versuchen. Das emanzipatorische weibliche Verhalten ist eine Provokation für die Männer, die darauf mit einer Kriegserklärung reagieren. Hatten sie bis jetzt die Frauen als die kranken Wesen dargestellt, die sich von der männlichen und gesunden Norm entfernten, so sollen sie jetzt die Frauen bekämpfen, die als die schlimmsten Feindinnen diffamiert werden: “Sie [Die Frauen] gehören radikal weggemacht. Gesundheitsgründe!” (Jelinek, 1994: 237)

Ihre Drohungen und Beschimpfungen gegen die Frauen enthalten ab II, 4 Zitate aus dem Buch *Michael. Ein deutsches Schicksal in Tagebuchblättern*, das 1931 von Joseph Goebbels geschrieben wurde. Der Geschlechterkampf, der sich bis jetzt innerhalb des privaten Bereichs der Beziehungen entfaltet hat, wird mit diesem Bezug auf das Werk von Goebbels mit dem Faschismus verbunden. Ein Faschismus, der sich

im Stück gegen die Frauen richtet. Auf diese Weise entwickelt Jelinek die Idee von Ingeborg Bachmann weiter, Faschismus sei ein strukturelles Merkmal der Geschlechterverhältnisse:

Und da hab' ich gesagt, nein, ich hab' es vorher geschrieben, ich habe schon vorher darüber schon nachgedacht, wo fängt der Faschismus an. Er fängt nicht an mit den ersten Bomben, die geworfen werden, er fängt nicht an mit dem Terror, über den man schreiben kann, in jeder Zeitung. Er fängt an in Beziehungen zwischen Menschen. Der Faschismus ist das erste in der Beziehung zwischen einem Mann und einer Frau, und ich habe versucht zu sagen, in diesem Kapitel, hier in dieser Gesellschaft ist immer Krieg.⁵²

Der bis jetzt metaphorische Krieg zwischen Mann und Frau wird ein wirklicher Krieg, mit dem die Männer sich auf die Vernichtung der Frauen vorbereiten. Wie im Faschismus wird der Krieg von den Männern veredelt, denn dieser bringt die Vernichtung der Frauen mit sich, sowie das Schaffen einer neuen Weltordnung: "BENNO: [...] Eins noch sagen: Zerstört muß werden, wenn neu geschaffen soll!" (Jelinek, 1994: 247) Die Frauenfiguren werden als Feindinnen betrachtet, als eine Bedrohung, die die männliche Existenz gefährdet: "BENNO: Damit mir zu mehren leben können, müsst ihr tot sein. Klar! Mir brauchen mehrn Raum und nehmen ihn gleich hier von" (Jelinek, 1994: 252). Sogar die faschistische Kriegsparole "Mehr Raum" wird von den Männern verwendet, die damit die nationalistischen und faschistischen Eroberungswünsche mit ihrem Verlangen verbinden, über mehr Macht über die Frauen zu verfügen.

Eine ähnliche Wortverbindung, "Mehr Licht", die angeblich letzten Worte Goethes vor seinem Tod, wird in den männlichen Äußerungen mit der Kriegsparole verflochten: "HEIDKLIFF: [...] Mir braucherten Platz! Mehr Platz! Gebt! Mehr Licht! Mehr! Mehr Lichtern! Mehr Lausch! Bell! Bell!" (Jelinek, 1994: 253) Die aufklärerische Formel wird in diesem Verbrauch als Ausrede aufgezeigt, um die Vernichtung der Minderheit, den Missbrauch zu begründen: „Mit dem vordergründigen Anspruch von Humanität führen sie [die Männer] einen Vernichtungskrieg durch. Die Formel von Aufklärung und Idealismus wird zur Parole einer menschenverachtenden Ideologie, die

⁵² Bachmann, Ingeborg. *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*. Hrsg. Christine Koschel & Inge von Weidenbaum. München, Zürich: Piper, 1983: 143-144.

mit kalter Vernunft ihren Massenmord plant und durchführt.“⁵³ Die Forderung nach den Werten, die von der Aufklärung geprägt sind, wie dem Licht oder der Vernunft, wird als trügerisch entlarvt. Die einzigen Werte, die von den Männern betrachtet werden, sind die der Gewalt und der Vernichtung, wie es auch der Fall im Faschismus war. Die Beziehung zwischen den Geschlechtern wird mit der kriegerischen und faschistischen Vernichtung gleichgesetzt. Fordern die herrschenden Diskurse einen entgrenzten Weiblichkeitsentwurf und ein subjektzentriertes Männlichkeitskonzept, so ergibt sich die mit der faschistischen zu vergleichenden Gewaltausübung gegen Frauen als die einzige logische Folge. Der Geschlechterkampf ist nicht mehr metaphorisch, sondern wörtlich zu verstehen, ein wirklicher Kampf wird durchgeführt und die Frauen sind die Opfer, die die zerstörende Gewalt ertragen sollen.

Doch in diesem erklärten Krieg gegen die Frauen verlieren die Männer das, was sie als ein grundlegendes Merkmal ihres Selbstverständnisses festgelegt haben, und zwar die Kontrolle über die Sprache. Hatten die Männerfiguren sich bis jetzt als die Schöpfer des Diskurses dargestellt, haben sie diesen produziert und mit den von ihnen propagierten Mythen ihre männliche Identität bestimmt, so werden sie im Verlaufe des zweiten Aktes progressiv unfähiger, ihren Diskurs weiter kohärent zu artikulieren. Der männliche Anspruch, sich als die absoluten Schöpfer der Diskurse zu etablieren, wird auf diese Weise von Jelineks Text lächerlich gemacht. Wurde die männliche Rede schon im ersten Akt des Stückes bloß gestellt, indem sie nur als Abfolge verschiedener Aussagesätze ohne Regeln oder Argumentation dargestellt wird⁵⁴, wird die Kritik mit der Darstellung einer unverständlichen Sprache einen Schritt weiter geführt. In dieser degradierten Sprache fordern die Männer weiter, die von ihnen als geschlechtsspezifisch dargestellten Merkmale zu beachten. Doch noch eine weitere Forderung wird jetzt an die Frauen gestellt, und zwar, dass sie normal sprechen:

HEIDKLIFF: Ja. Sprechen normal. Freche Antwort darauf: Entlastet Mensch und Walden und Wildnis! Gute Stimmung Natur! Seid endgültig toten! [...]

BENNO: Sage darauf: Tränen kommen mir in die Augen und ins Maulen. Weiter! Weiter voran! Sprech normal! Sonnen! Sporten! Helligkeit!

⁵³ Claes, 1994: 108-109.

⁵⁴ Vgl. Stauß, Barbara. *Schauriges Lachen. Komische Schreibweisen bei Christa Reinig, Irmtraud Morgner und Elfriede Jelinek*. Sulzbach: Helmer, 2009: 274.

Sundheit! Geblässe! Nehm! Prosten! Mahlzeit! Hurra! (Jelinek, 1994: 253)

Erkennt die LeserIn in der unverständlichen Rede Wörter, die die Männer in ihren Diskursen verwendet haben, um die männliche und die weibliche Identität zu definieren, wie Natur, Sport oder Gesundheit, werden diese nicht mehr miteinander verbunden, um einen artikulierten Diskurs zu erzeugen. Die Autorität, die die Männer für sich als Produzenten von Diskursen beanspruchen, wird mittels des immer größeren Sprachverlusts der Männer hinterfragt und bloß gestellt.

Auch das Bellen der Männerfiguren im zweiten Akt unterbricht ihren Diskurs und prägt ihn mit einem primitiven Charakter, wie schon der Name Hundekoffer in sich trägt.⁵⁵ Wie Corina Caduff bemerkt, tritt das erstmalige Bellen auf, nachdem die Frauen zum ersten Mal als das stärkere Geschlecht bezeichnet worden sind⁵⁶: „BENNO: Jawohl. Ihr seid in Wirklichkeit die Stärkeren. Er bellt kurz. Und wir sollen es dann gewesen sein. Wir sind!“ (Jelinek, 1994: 244) So wie die Hunde, die zu bellen anfangen, wenn sie Angst haben, geht zum Schluß die immer mehr zerstörte Sprache der Männer in ein wütendes Bellen über. Die Männer reagieren mit diesem Abwehrmechanismus auf die Möglichkeit, ihre Kontrolle und ihre Macht über die Frauen zu verlieren. Das Bellen wird dann als ein Zeichen der männlichen Regression, die gerade aus der Angst resultiert, auf die absolute Kontrolle über die Frauen verzichten zu müssen.

Das Bellen der männlichen Figuren könnte man darüber hinaus als einen weiteren intertextuellen Verweis auf Ingeborg Bachmanns Erzählung *Das Gebell* interpretieren. Jelinek hat, wie schon beschrieben und noch ausführlicher im Folgenden gezeigt werden soll, sowohl in *Krankheit oder Moderne Frauen* als auch in anderen Texten mehrmals Bezug auf Bachmanns Werk genommen.⁵⁷ In der Erzählung von Bachmann wird das illusorische Hören des Gebells des verlorenen Hundes das Symbol für die Beziehung zwischen Mann und Frau, die auf der männlichen Autorität und der Furcht der Frau vor dem Mann beruht. Wird das männliche Bellen in *Krankheit oder Moderne Frauen* hingegen als ein Zeichen der männlichen Angst gelesen, so ist diese Angst nur ein kurzzeitiges Empfinden. Die gesellschaftlichen Verhältnisse

⁵⁵ Vgl. Kapitel II.2.1. dieser Arbeit.

⁵⁶ Vgl. Caduff, 1991: 212.

⁵⁷ Vgl. Kapitel II.3.1.2. dieser Arbeit.

zwischen Mann und Frau sind immer noch die gleichen als die der Erzählung von Bachmann. Die männliche Angst taucht gerade aus dem männlichen Gefühl auf, die herrschenden Machtverhältnisse zwischen den Geschlechtern könnten mit dem Emanzipationsversuch der Frauen destabilisiert werden. Doch ihre Angst überwinden die Männer schnell und ihre momentane Passivität setzen sie in Gewalt, über deren Monopol sie noch verfügen, gegen die Frauen um. Die Frauen scheitern an ihrem Versuch, ein anderes Zusammenleben zu schaffen; das Echo des Gebells, und damit der ungleichen Machtverhältnisse ist immer noch zu hören.

3. Weiblichkeitsdiskurse

Ununterbrochen versuchen Benno und Heidkliff die weiblichen Figuren durch ihre Kommentare zu beschreiben. Sie versuchen zu definieren, was unter dem Signifikant „Frau“ zu verstehen sei, der je nach der Situation eine andere Bedeutung von den Männern bekommt. Die Äußerungen der männlichen Figuren können verschiedenen Weiblichkeitsdiskursen zugeordnet werden. Dafür bedienen sie sich herrschender Bilder der Weiblichkeit, die in den verschiedenen Epochen und umfangreichen Disziplinen etabliert worden sind.

Wie mehrmals in der Sekundärliteratur aufgezeigt wurde, beschränkt sich Jelinek in ihrem Zitatverfahren nicht auf einen einzigen Diskurs, sondern greift verschiedene sich auch einander widersprechende Diskurse auf.⁵⁸ Aus diesem Grunde werden die Frauenfiguren von den Reden der Männer gleichzeitig als natürlich und künstlich, als abstoßend und anziehend charakterisiert. Die Vielfältigkeit und Widersprüche zwischen den Charakterisierungen schließen eine einzige Bedeutung des Weiblichen aus und zeigen die Unmöglichkeit auf, dass die der Frau zugeordneten Charakteristiken als biologisch festgeschriebene weibliche Eigenschaften bezeichnet werden können. Die herrschenden Diskurse, mit denen die Männer die weibliche Identität als ontologische und biologische Eigenschaft darstellen, werden somit destabilisiert. Eine biologische Ontologie des Geschlechts wird in diesem Sinne vom Text bestritten und die Diskursformation von *Gender* aufgezeigt.

⁵⁸ Vgl. Pflüger, 1996: 12.

3.1. Der patriarchale Diskurs: Die Frau als Mutter und Hausfrau

3.1.1. Das diskursive Geschöpf

In der fachlichen Diskussion haben bislang viele ForscherInnen das Augenmerk auf die von den Männern auf die Frauen körperliche ausgeübte Gewalt gerichtet.⁵⁹ Die Frauen werden als Opfer der männlichen Herrschaft betrachtet, die sie unterdrückt und kontrolliert. Nicht zu leugnen ist, dass Jelinek die physische Gewaltausübung der Frauen von Seiten der Männer im Stück präsentiert. Dennoch beschränkt sich die Analyse, die Jelinek im Stück über die Beziehung zwischen den Geschlechtern durchführt, nicht nur auf die vernichtende Gewalt der Männer gegenüber den Frauen. Die Männer greifen noch zu anderen Mechanismen, um ihre privilegierte Stellung innerhalb der Beziehung zu festigen. Mit ihrem Diskurs bestimmen sie die weibliche Sexualität und beschränken die Existenz der Frauenfiguren, die sie nur an der Seite eines Mannes begreifen, wie im Folgenden beschrieben werden soll.

Michel Foucault vertritt, dass die hegemonialen Diskurse Verhaltensordnungen in den Individuen verankern. Im Gegensatz zu der biologischen und essentialistischen Betrachtung der Geschlechter wird die Sexualität, so Foucault, produziert und reguliert. Doch dieser Prozess ergibt sich nicht anhand der Repression, wie die verbreitete Auffassung zu dem Thema behauptet, sondern mittels der Diskursivierung über den Sex. Die Sexualität wird infolgedessen das Ergebnis verschiedener „mobilen, polymorphen und konjunkturellen Machttechniken“ (Foucault, 1983: 106), die aber die produzierten Diskurse über die *Genderidentität* als absolute Wahrheiten darstellen.

Anhand dieser Machtkonzeption werde ich im Folgenden die zwei ersten *Krankheits*-Szenen ausführlich behandeln. In diesen zeigt Jelineks Text die Mechanismen der Diskursbildung auf, die die Frauen zu Müttern und Hausfrauen bestimmt. Die Weiblichkeitsbilder, die die Männer wiedergeben, haben einen großen Einfluss auf die beiden Protagonistinnen, die in dem hegemonialen Diskurs über die Frau gefangen bleiben. Ihr *Gender* wird performativ konstituiert, und zwar anhand des

⁵⁹ Vgl. Hoesterey, Ingeborg. „A Feminist ‚Theater of Cruelty‘: Surrealist and Mannerist Strategies in *Krankheit oder Moderne Frauen* and *Lust*“. *Elfriede Jelinek. Framed by Language*. Hrsg. Jorun B. Johns & Katherine Arens. Riverside: Ariadne, 1994. 151-165. Hier: 153-157; Luscher, Jean A. „Myth, Language and Power in Elfriede Jelinek's *Krankheit oder Moderne Frauen*“. *Elfriede Jelinek: Framed by Language*. Hrsg. Jorun B. John & Katherine Arens. Riverside: Ariadne, 1994. 166-175.

Diskurses der männlichen Figuren, die ihnen die Funktionen von Hausfrau, Mutter und Sexualobjekt des Mannes zuschreiben.

Carmilla, wie sie in den Regieanweisungen beschrieben wird, ist eine österreichische „Hausfrau, Mutter und Vampir“ (Jelinek, 1994: 192). Sie ist Mutter von fünf Kindern und bei ihrem Erscheinen auf der Bühne ist sie im Begriff, ihr sechstes Kind zur Welt zu bringen. Mit ihrem Mann und ihren Kindern kommt sie zur Entbindung in die Praxis von Dr. Heidkliff, wo sie ununterbrochen existenzielle Selbstzweifel äußert: „Ich bin gottlos. Ich bin eine Dilettantin des Existierens. Ein Wunder, dass ich spreche. Ich bin restlos gar nicht.“ (Jelinek, 1994: 203) Ihr Mann, der im Gegensatz dazu Sicherheit über das eigene Dasein zeigt, bietet ihr den richtigen Sinn ihrer Existenz an, nämlich, die Möglichkeit, Mutter zu sein. Die Geburt ihres zukünftigen Kindes wird von Benno als etwas Positives beurteilt, womit er das Problem der existenziellen Zweifel von Carmilla für erledigt hält und das Sein der Frau ausschließlich auf die reproduktive Rolle reduziert: „An dir ist nichts. Aber in dir entsteht vieles. Ich habe ein lebhaftes Verlangen nach Rundumerneuerung. Ich bin ein guter, solider Reifen. Und du, Carmilla, kleine Frau ganz groß. Und bereits zum sechsten Mal. Super!“ (Jelinek, 1994: 200) Wird die Frau als Leere definiert, so ist ihre Gebärfähigkeit das Einzige, das für Benno bei der Frau zu loben wäre. Er hingegen soll seine Unfähigkeit zur Erneuerung anerkennen. Doch schnell relativisiert Benno den männlichen Mangel und behauptet von sich selbst, dass er „ein guter, solider Reifen“ ist. Sein Mangel wird durch die männlichen Eigenschaften von Sicherheit und Festigkeit kompensiert, die er in einem Akt von Selbstversicherung zur Sprache bringt.⁶⁰ Benno schließt sich damit dem herrschenden und patriarchalen Diskurs an, der die weibliche Sexualität nur innerhalb der ehelichen Verbindung und mit der Fortpflanzung als einziges Ziel legitimiert. Nur indem die Frau mit einem Mann, dem „gute[n], solide[n] Reifen“, eine Beziehung hat und Mutter wird, erfüllt sie ihre „wahre“ Identität als Frau.

Der Diskurs, der sie als Hausfrau, Mutter und sexuelle Befriedigung ihres Mannes bestimmt, wird von Carmilla völlig aufgenommen. Sie akzeptiert, wenn sie es auch bedauert, den ihr zugeschriebenen Zustand als Frau und versteht ihre Existenz als ein

⁶⁰ Vgl. Caduff, 1991: 214.

ziellooses Dasein, das nicht viel wert ist: „Ich weiß nicht, wohin ich führe. Die Linie weiß es auch nicht. Ich spreche die Muttersprache und lehre sie auch. Ich habe ein Problem. [. . .] Ich bin von lebenswürdiger Geringfügigkeit.“ (Jelinek, 1994: 201) Selbst bei der Entbindung ihres Kindes, was ihr Mann als ihre Hauptfunktion charakterisiert, glaubt sie eine Nebenrolle zu spielen und hält den Mann für den wirklichen Schöpfer: „Ich hoffe, der Arzt kommt bald zu mir und macht dein Werk fertig. [...] Ich werde an dich denken, wenn das Kind herauskommt. Ich danke dir, dass du mich erneut vollgefüllt hast.“ (Jelinek, 1994: 205) Keine ihrer Aktivitäten kann sie positiv bewerten und in diesem Sinne versteht sie ihren Mann als der einzige Verantwortliche für die Geburt ihres zukünftigen Kindes.

Joseph Sheridan Le Fanus Vampirgeschichte *Carmilla*, auf die der Name Carmilla anspielt, erzählt die Geschichte von Laura, einem jungen Mädchen, das Opfer der weiblichen Vampirin Carmilla wird. Laura, die ohne Mutter und ohne Freunde allein mit ihrem Vater ein Schloss bewohnt, findet in Carmilla die Freundin, die sie in ihrem einsamen Leben immer vermisst hat. Die Gewalt und Vernichtung, die in jeder Vampirgeschichte zu erwarten ist, verflechten sich in dem Werk mit anderen Empfindungen, wie Zärtlichkeit, Liebe oder Freundschaft.⁶¹

Die faszinierende Vampirin wird aber in dem Theaterstück von Jelinek eine einfache Hausfrau und Mutter von fünf Kindern. Wird die Carmilla von Jelinek auch im Laufe des Stückes eine lesbische Vampirin, wie die Protagonistin von Le Fanu, erscheint sie aber am Anfang als eine Figur, die sich über ihre Rolle als Hausfrau und Mutter definiert. Den Kontrast zwischen den Eigenschaften, die den zwei gleichnamigen Figuren zugeordnet sind, beschreibt Eva Meyer als die Negativutopie des Stückes: „Und das ist vielleicht die Negativutopie in Jelineks Stück, falls je nach ihr gefragt werden sollte: Daß nämlich die alten Mythen ihren Biß verloren haben und nurmehr hausfraulich vor sich hin köcheln [...]“⁶² Indem Carmilla sich so stark von der lesbischen und sexuell aktiven Originalfigur unterscheidet, wird ihre Unterdrückung als dulddende Hausfrau betont. Mittels der Diskrepanz zwischen Jelineks Figur und der

⁶¹ Vgl. Achilles, Jochen. *Sheridan Le Fanu und die schauerromantische Tradition: zur psychologischen Funktion der Motive von Sensationsroman und Geistergeschichte*. Tübingen: Narr, 1991: 128.

⁶² Meyer, Eva. „Den Vampir schreiben. Zu Krankheit oder Moderne Frauen“. *Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek*. Hrsg. Christa Gürtler. Frankfurt am Main: Neue Kritik, 1990. 98 – 111. Hier: 100.

60

Carmilla von Le Fanu gelingt es der Autorin, sich auf das herrschende Weiblichkeitsbild zu konzentrieren, das die Frau als Mutter und Hausfrau bestimmt, und dieses in dem Stück aufzuzeigen. Soll Jelineks Text die Mechanismen aufdecken, wie das Subjekt „Frau“ als Ergebnis soziokultureller Diskurse über Weiblichkeit konstruiert wird, kann der Diskurs über die Rollen der Frau als Mutter und Hausfrau, der das Weiblichkeitsbild so stark geprägt hat, im Stück nicht negiert werden. So verbindet sich das Vampirmotiv in *Krankheit oder Moderne Frauen* mit dem hausfraulichen Alltag, mit den Aktivitäten des Haushalts und der Entbindung: „EMILY: Es war übertrieben von dir, im Anfängereifer deine beiden Ältesten mit der Elektrosäge zu portionieren. Du hättest sie nicht gleich kochen und einfrieren müssen. Die Truhe birst ja schon. Das Blut soll frisch zum Genuß führen.“ (Jelinek, 1994: 231) Indem Jelinek diese im Prinzip widersprüchlichen Elemente verbindet, richtet sie das Augenmerk auf das ideologische Konstrukt, nach dem die Frau als Mutter und Hausfrau definiert wird. Diese ist m. A. nicht die einzige Negativutopie des Stückes, wenn auch eine der vielen, die im Stück präsent sind und von der Autorin denunziert werden.

Als Gegenbild zu der Hausfrau und Mutter sowie der gehörigen Ehefrau Carmilla entwirft Jelinek die lesbische Vampirin Emily. In der ersten Szene des Stückes, in der das Paar Heidkliff-Emily präsentiert wird, erscheint Emily schon als Vampirin, die mehrmals wiederholt, dass sie ein gemeinsames Leben mit Heidkliff verabscheut: „Wo du dieses Stück Erde besetzt hältst, kann ich nicht hin. Geh weg! Bitte weitergehen!“ (Jelinek, 1994: 195) Ganz bewusst versucht Emily sich der ihr vorgeschriebenen Rolle als Ehefrau zu entziehen. Heidkliff hingegen wünscht sich ein Zusammenleben zwischen den beiden, das nach seiner Vorstellung zu der weiblichen Abhängigkeit vom männlichen Wunsch führen sollte: „HEIDKLIFF: Aber nun liebe ich dich auch schon. Brav. Ich gewähre dir die Erlaubnis zu einem oder zwei Worten. Ich bin von Bestand. Du störst mich nicht.“ (Jelinek, 1994: 194) Diesem letzten Satz aber, der von der bequemen Position des Mannes innerhalb der Beziehung zeugt, stellt Emily ihre kurze und bündige Behauptung entgegen: „Du störst mich.“ (Jelinek, 1994: 194) Die domestizierte Frau, so wie Heidkliff sie sich wünscht, stört den Mann nicht. Wenn die Frau aber sich nicht domestizieren lassen will, wie es der Fall von Emily ist, wird der

Mann als ein Störfaktor dargestellt, der das Glücklichein der Frau verhindert. Nur wenn der Mann nicht anwesend ist, glaubt Emily, dass sie glücklich sein kann: „Dort wo du nicht bist, dort ist das Glück.“ (Jelinek, 1994: 195)

Die Drohungen, die Emily gegen Heidkliff ausstößt, werden von dem Mann nicht wahrgenommen. Egal, was sie sagt, führt er seine Rede weiter, womit er seine Selbstsicherheit ausdrückt und Emily eine festgeschriebene Existenz zuweist. Er zeigt damit, dass er sich nicht bedroht fühlt oder eine Gefahr sieht, seine Souveränität zu verlieren. Solange Emily sich ihren Pflichten als zukünftige Ehe- und Hausfrau nicht entzieht, bergen ihre Eigenschaften als Vampirin und lesbische Frau keine Gefahr für ihn: „Dass du Vampirin bist, Emily, stört mich gar nicht, solange du das Haus nicht vernachlässigst [...] Dass du lesbisch bist, stört mich gar nicht, solange sich diese Veranlagung nicht auf mich ausdehnt und solange du den Haushalt darüber nicht aus den Augen verlierst.“ (Jelinek, 1994: 224)⁶³

Emilys Wunsch nach einem von Männern unabhängigen Leben wird von Heidkliff abgelehnt, denn dieser ist nicht Teil seiner Vorstellung. Versucht sie mit der Festschreibung zu brechen, nach der ihre weibliche Subjektivität als die der Verlobten und zukünftigen Ehefrau konstruiert wird, wiederholt Heidkliff denselben Diskurs und ruft ihre Kondition als Frau ins Gedächtnis: „Du hast den Vorzug Frau zu sein, Emily. Mißbrauche ihn nicht!“ (Jelinek, 1994: 195) Die Imperativform lässt den präskriptiven Charakter des männlichen Diskurses erkennen, dessen Inhalt als Befehl ausgesprochen wird.

Corina Caduff hat zu Recht bemerkt, dass beide, Emily und Carmilla, Zweifel über ihre Existenz aussprechen.⁶⁴ Nicht zu leugnen ist, dass die Frauenfiguren sich auf ganz unterschiedliche Weise definieren. Emily, die zu Beginn des Stückes bereits Vampirin und lesbisch ist, hat schon eine andere Definition für sich als die, die der herrschende Diskurs ihr anbietet. Sie verkörpert die Auflehnung gegen die herrschenden Stereotype von Weiblichkeit, ist aber nicht imstande, einen Ort innerhalb des patriarchalischen

⁶³ Heidkliff reproduziert mit seinen Behauptungen den Diskurs, der seit der Reformation die Rolle der Frau auf die der Hausfrau und Mutter beschränkt. Auch wenn die Bildungsmöglichkeiten während des 18. Jahrhunderts zunahm, sollten Bildung und Unterricht den Frauen vor allem in ihren Rollen als Erzieherinnen ihrer Kinder beibringen. Vgl. Becker-Cantarino, Barbara (Hrsg.). *Die Frau von der Reformation zur Romantik*. Bonn: Bouvier Verlag, 1985.

⁶⁴ Vgl. Caduff: 1991: 132.

Systems zu finden. Carmilla hingegen akzeptiert ihren traditionellen Frauenort als Ehefrau und Mutter.⁶⁵ Doch egal ob die eine als Vampirin das herrschende System bedroht und die andere sich diesem widerstandslos unterstellt, stimmen sie überein, dass ihre Empfindung, nicht zu wissen, wer sie sind und wohin sie gehören, ihre Selbstcharakterisierung prägt. Die erste und zweite Szene verfügen in diesem Sinne über eine symmetrische Struktur: Der Mann drückt seine Selbstsicherheit aus, während die Frau ihre Unsicherheit über ihr Dasein bedauert. Auch Emily erfährt diese Empfindung und äußert einen kontinuierlichen Zweifel: „Bin ich hier? Ich glaube ja.“ (Jelinek, 1994: 195) Wie Benno in der folgenden Szene findet auch Heidkliff die Lösung für die Existenzkonflikte von Emily, und wieder wird die weibliche Existenz nur in Bezug auf ihre Beziehung mit dem Mann definiert: „Gewiß, denn du bist meine künftige Verlobte. Daher gilt, wo ich bin, bist auch du. Nanu. Auf diese Weise erspare ich dir die langwierige Suche.“ (Jelinek, 1994: 195) Mit dieser Antwort stellt Heidkliff die Frau als die Andere dar, die in ein Abhängigkeitsverhältnis zu dem Mann gesetzt wird.

Diese Ähnlichkeit zwischen den zwei weiblichen Figuren, die ihre Zweifel über die eigene Existenz äußern, ist nicht zu übersehen. So unterschiedlich sie sind, ist ihnen beiden ihre eingeschränkte Existenz bewusst. Diese Eigenschaft ergibt sich also nicht als ein isolierter Zug, der in einigen Frauen auftritt, sondern wird im Text als allgemeines Merkmal der Frauen dargestellt.

Indem Jelinek diese Übereinstimmung zwischen den zwei Frauen aufweist, wird der Einfluss von den hegemonialen Weiblichkeitsdiskursen bestätigt. Die zwei Frauen mit ihren unterschiedlichen Merkmalen haben nur etwas miteinander gemeinsam, und zwar, dass sie beide dem Diskurs unterworfen werden, der sie u.a. zur Mutterschaft und zum Haushalt verpflichtet.

3.1.2. Die Gewaltausübung gegen Frauen

Werden beide Frauen der Verpflichtung zu Mutterschaft und Hausfrauendasein unterworfen, was auch als eine Art von Gewaltausübung zu interpretieren ist, ist die Ausübung der physischen Gewalt gegen die Frauen in den zwei ersten Szenen ganz unterschiedlich.

⁶⁵ Vgl. Ebd.: 132.

Körperliche Gewalt wird nur von Carmilla ertragen, die gegen ihren Willen von ihrem Mann gezwungen wird, auf dem gynäkologischen Stuhl Platz zu nehmen: „*Er [Benno] zwingt seine Frau in den Gynä-Stuhl, zwingt ihr die Beine fröhlich auseinander, befestigt sie in den Steigbügel. Sie stöhnt.*“ (Jelinek, 1994: 201) Doch diese gewalttätige Auferlegung von Benno steht im Gegensatz zu dem Gesprächston der Figuren, wie in den Regieanweisungen beschrieben wird: „*Benno fesselt sie immer fester an den Stuhl, Carmilla kämpft gegen die Fesseln. Aber beider Gesprächston bleibt beiläufig, konversationshaft.*“ (Jelinek, 1994: 201) Nicht nur der Ton, sondern auch der Inhalt des Gesprächs stehen im Widerspruch zu dem gewaltigen Kampf zwischen Benno und Carmilla, denn die zwei Figuren drücken mit ihren Worten völliges Einverständnis aus. Sie beschreibt ihren Mann mit ganz positiven Eigenschaften, während Benno Carmilla hilft, die Zweifel über ihre Existenz zu beseitigen, wenn aber dafür Carmillas Dasein auf ihre Rolle als Mutter beschränkt wird. Carmilla passt sich den von dem herrschenden Diskurs bestimmten Erwartungen und wird zu ihrer eigenen Unterdrückung beteiligt:

CARMILLA: [...] Du hast so eine herzensgute öffentliche Gestalt, Benno.

BENNO: Froh bin ich über deinen Willen zur Disziplin in diesem schwierigen Fach. Diese Geburt wird vonstatten gehen, garantiert dir unser Hausarzt. Er hat keinen Humor, und mit solchen Sachen scherzt er schon gar nicht. Keiner geht vorbei. Handle nach deinen Gewohnheiten, Carmilla. (Jelinek, 1994: 202)

Diese Divergenz zwischen dem Verhalten und den Äußerungen der Figuren ist eine Konstante des Stückes, die zu einer grotesken Wirkung des Textes beiträgt.⁶⁶ Gegenüber Gewalt und weiblichen Schmerzen bleiben beide Figuren gleichgültig und zeigen mit dieser Haltung, wie normal, sogar gesellschaftlich akzeptiert, die Aggression gegen die Frau ist. Diese wird nicht mehr wahrgenommen, nicht einmal von dem Angreifer, und auch nicht von dem Opfer.

Darüber hinaus stellt der Kontrast zwischen den Äußerungen und den gewalttätigen Handlungen den großen Einfluss des Diskurses dar, dessen Benno sich bedient, um die Verhaltensweise von Carmilla zu beeinflussen und festzulegen. Mit

⁶⁶ Vgl. Stauß, 2009: 285.

seinem Satz „Handle nach deinen Gewohnheiten, Carmilla“ drückt er einen genauen Befehl aus, der Carmilla automatisch in die Rolle der Gebärerin und Pflegerin zwingt. Kinder zur Welt zu bringen ist das, was sie gewöhnlich macht, und diese Tätigkeit soll auf keinen Fall unterbrochen werden.

Durch die Wiederholung und das Zitieren dieser Ideen gelingt es Benno, den Willen seiner Frau zu bestimmen, denn Carmilla stellt Bennos Diskurs nicht in Frage. Versucht sie, wenn auch vergeblich, sich von der körperlichen Gewalt ihres Mannes zu befreien, der sie in den gynäkologischen Stuhl zwingt, leistet sie keinen Widerstand gegen die von Benno formulierten Ideen. Diese sind von ihr so stark verinnerlicht worden, dass es kaum Unterschiede zwischen ihren Äußerungen und den Äußerungen ihres Mannes gibt. Wie Benno empfindet auch sie ihre Existenz als begrenzt und ordnet diese immer ihrer Beziehung mit dem Mann unter.

Verträgt Emily hingegen in der ersten Szene des Stückes auf Seiten ihres Verlobten keine Art physischer Gewalt, deutet sie jedoch in ihrer Äußerung, die sie vor ihrem Verschwinden verkündet, auf gewaltsamen Umständen hin, unter denen sie leiden wird: „Ich gehe jetzt mit der Stirn gegen den Stein einer Pyramide schlagen.“ (Jelinek, 1994: 196) Der Satz weist, wie u. a. Claes schon bemerkte, auf Bachmanns Roman *Der Fall Franza*, in dem die Protagonistin ihren Kopf gegen eine Pyramide schlägt und infolgedessen stirbt.⁶⁷ Dieses Handeln ergibt sich aus der Bewusstheit der Protagonistin, unter der gewalttätigen und unterdrückenden männlichen Autorität gelitten zu haben. Wird sie an einer Pyramide in Ägypten vergewaltigt, so erkennt sie in ihrer Vergewaltigung den Missbrauch, den ihr Mann, ein berühmter Psychiater, ihr vorher in Wien angetan hatte: „Ihr Denken riß ab, und dann schlug sie, schlug mit ganzer Kraft, ihren Kopf gegen die Wand in Wien und die Steinquader in Gizeh und sagte laut, und da war ihre andere Stimme: Nein, Nein.“⁶⁸

Mit dem Verweis auf Bachmanns Roman wird die selbstzerstörerische Haltung der Figur thematisiert. Corina Caduff hat in dem Verhalten von Emily deren

⁶⁷ Vgl. Claes, 1994: 92.

⁶⁸ Bachmann, Ingeborg. *Werke. Dritter Band: Todesarten: Malina und unvollendete Romane*. Hrsg. Christine Koschel, Inge von Weidenbaum & Clemens Münster. München: R. Piper & Co., 1978: 467.

Machtlosigkeit erkannt, die Aggressivität gegen den Mann zu führen.⁶⁹ Werden ihre Beleidigungen gegen Heidkliff von diesem nicht berücksichtigt, bleibt für sie keine andere Möglichkeit als die Aggression gegen sich selbst zu richten. Obwohl Heidkliff keine körperliche Gewalt gegen sie ausübt, scheint sie trotzdem verurteilt zu sein, daran leiden zu müssen. Auch wenn sie in dieser Szene im Gegensatz zu Carmilla und Franza in Bachmanns Roman keine physische männliche Gewalt ertragen soll, ist sie doch Opfer des Diskurses, der ihre Existenz als unbegrenzt definiert und die Selbstzerstörung als einzige Möglichkeit zulässt.

Wie die LeserIn kurz darauf erfährt, hält Emily das Gesagte nicht ein, denn sie lebt weiter und versucht ihr Emanzipationsprojekt als Vampirin erfolgreich zu Ende zu bringen. Indem Jelinek die Erzählung Bachmanns zitiert, schließt sie sich der feministischen und kritischen Perspektive Bachmanns an, die die Gewalt gegen die Frauen ankündigt. Doch Jelinek verfremdet auch das Zitat, und damit distanziert sie sich auch teilweise von dem Prätext. Emily drückt ihren Satz in erster Person aus, in einer Formulierung, die eine plötzliche Festlegung suggeriert, die sie auch schnell vergessen kann. Wie Franza erkennt auch Emily ihre unterdrückte Existenz, doch sie sucht noch andere Wege bevor sie mit der Selbstzerstörung anfängt.

Der männlichen Gewalt kann sich Emily aber nicht entziehen. Auch sie, die dem herrschenden System mit ihrem vampirischen Verhalten entgetreten will, ist Opfer der ungleichen Machtverhältnisse zwischen den Geschlechtern. Unter den bestehenden gesellschaftlichen Bedingungen ist die Verortung der Gewalt in der Beziehung außerhalb der Individuen selbst, so dass jeder Art der Beziehung zwischen Frau und Mann eine physische Gewaltausübung gegen die Frau wird. Franzas Erfahrungen innerhalb der patriarchalischen Gesellschaft lösen ihren Tod aus. Genauso stirbt Emily am Ende des Stückes, weil die Männer nicht akzeptieren, dass die Frauen eine andere Rolle als die des Opfers übernehmen. Mit dem Verweis auf den Tod Franzas greift Jelinek das Ende von *Krankheit oder Moderne Frauen* vor, denn auch die weiblichen Figuren ihres Stückes sind von den patriarchalischen gesellschaftlichen Verhältnissen zum Tod verurteilt. Jelinek setzt die Theorie Ingeborg Bachmanns fort, die Wurzeln des Faschismus seien im privaten Umgang der Geschlechter miteinander

⁶⁹ Vgl. Caduff, 1991: 200-201.

zu suchen. Wie andere Opfer des politischen Phänomens, erleben die Frauen im Stück jegliche Form der Andersartigkeit: Zuerst leiden sie den Ausschluss aus dem politischen und sozialen Leben; dann, die Gewalt.⁷⁰

3.1.3. Die Frau als Gefäß des männlichen Samens

Judith Butler beschreibt *Gender* als eine Konstruktion, die aus einem Ensemble von Handlungen resultiert, die wiederholt und performiert werden. Dies lässt sich in *Krankheit oder Moderne Frauen* nachvollziehen, denn in dem Werk werden die Versuche der Männer dargestellt, durch ihre Diskurse die weibliche Geschlechtsidentität zu regulieren. Die männliche Rede ist in diesem Sinne performativ, denn sie hat die Fähigkeit, das, was sie benennt, auch zu erzeugen. Durch die konstante Benennung von der Idee, was weiblich sein soll, wird weibliche Identität konfiguriert.

Doch, wie auch Butler bemerkt, ist diese diskursive Konfiguration eine Form von Macht bzw. Unterdrückung. Auch der Diskurs der Männer, mit dem sie das Verhalten der Frauen definieren und verändern wollen, ist, wie jede Art von Konfiguration, repressiv. Die Verwendung der Imperativformen, eine weitere Konstante der männlichen Äußerungen, veranschaulicht den repressiven Charakter des männlichen Diskurses, der andere Möglichkeiten als die von ihm propagierten verhindern soll: „HEIDKLIFF: Seid adrett! Seid gepflegt! Seid eine Agentur! Gebt unsere Lust wieder heraus! Gebt etwas von euch her! Verbindet euch mit uns! Seid fraulich. Sonst würden wir nämlich mit der Zeit ebenfalls stumpfe Rockträger. Werdet wieder leer! Wir oder ihr!“ (Jelinek, 1994: 242)

Nachdem Carmilla und Emily ihr alternatives weibliches Zusammenleben als Vampirinnen anfangen, fordern die Männer ununterbrochen, dass die Frauen die Weiblichkeitsbilder, die die Männer mit ihren herrschenden Diskursen geprägt haben, wieder verkörpern. Die angeblich weibliche Leere oder Entsamungsmöglichkeit stellen die Männer als Eigenschaften dar, die von den Frauen zurück zu bekommen sind. Dazu werden die Frauen als Partnerinnen eingefordert, die die Lust der Männer befriedigen sollen. Die Lust betrachtet Heidkliff als ein einzigartiges männliches Eigentum, das er

⁷⁰ Vgl. Kapitel II.3.2. dieser Arbeit.

den Frauen nicht gewährt. Mit dem letzten Satz „Wir oder ihr“ stellt er die Unmöglichkeit einer zufriedenstellenden sexuellen Beziehung zwischen Männern und Frauen fest. Wenn die Lust des Mannes nicht befriedigt wird, verwandelt sich seine Existenz in ein weibliches Dasein. In seiner binären Auffassung der Welt bringt die Veränderung des Verhaltens der Frauen mit sich, dass die Männer die von ihnen als weiblich empfundene Haltung automatisch übernehmen. Um dies zu vermeiden, scheint für Heidkliff die Wiederkehr zur konventionellen Beziehung zwischen Mann und Frau die einzige Lösung.

Heidkliffs Aufforderung stellt aber eine weitere Absage der essentialistischen und biologischen Diskurse dar, denn er geht von der Möglichkeit aus, dass ein Tausch der Geschlechterrollen, wenn auch für ihn nicht wünschenswert, doch möglich wäre. Auch eine weitere Behauptung von Benno entlarvt die Darstellung der Frauen als Objekte zur Befriedigung ihrer sexuellen Bedürfnisse als ein Konstrukt, dessen Gültigkeit auf Gewohnheit beruht: „Ihr seid lang gewesen, was den Mann freut.“ (Jelinek, 1994: 244) Seine Aufforderung, dass Emily und Carmilla ihre Männerlust befriedigen, wird nicht von ihm in Bezug auf ihre Natur vertreten, sondern in Bezug darauf, dass dies seit langem passiert.

Nach und nach und je mehr sich die männliche Verfolgung der Vampirinnen verstärkt, intensivieren Benno und Heidkliff ihre Befehle und erhöhen den negativen Ton ihrer Beleidigungen. Auch die Mutterschaft, die sie im ersten Teil des Stückes als die wichtigste Aufgabe der Frau betrachten, ist nach dem Zusammenleben der Frauen als Vampirinnen Gegenstand der männlichen Kritik. In diesem Sinne bereut Benno sogar, mit seiner Frau Kinder gehabt zu haben: „Ich fasse Carmilla nicht! [...] Ich hätte ihr meinen Samen nicht anvertrauen dürfen. Ich hätte nichts in ihre Erde stecken sollen.“ (Jelinek, 1994: 239) Die Frau als Gebärerin wird mit dieser Bemerkung von Benno als eine passive Figur in dem Prozess der Fortpflanzung dargestellt. Sie gilt nur als Mutter Erde, als der Ort, wo das Leben wächst. Nach dieser Auffassung wird sie nur der Behälter des Samens des Mannes, der sich als der wahrhaftige Schöpfer versteht.

Beide, Benno und Heidkliff, drücken mehrmals ihren Wunsch aus, Kinder gebären zu können. Wird die Frau, wie beschrieben, auf ihre eingeschränkte Rolle als Behälter des männlichen Samens reduziert, träumen die Männer davon, selbst Kinder zu

gebären und auf diese Weise den ganzen Prozess der Fortpflanzung zu kontrollieren: „BENNO: Ich will eine einzige Kleinigkeit noch: Bitte gebären können.“ (Jelinek, 1994: 245) Dieser männliche Wunsch, sich die weibliche Gebärfähigkeit anzueignen, ist schon in der griechischen Mythologie enthalten: So bringt Zeus seine Kinder Athena und Dionysos als Kopf – oder Schenkelgeburt zur Welt, nachdem der Gott diese in seinem Kopf bzw. seinem Oberschenkel getragen hat. Verführt von der Idee, auch sie könnten Kinder haben ohne weibliche Hilfe, drücken Heidkliff und Benno mehrmals ihren Wunsch aus, als die Einzigen über die Macht im Reproduktionsprozess zu verfügen. Dafür inszenieren sie sich als die realen Schöpfer, die die wesentliche Rolle in dem Prozess der Fortpflanzung spielen: „BENNO: Sie [Die Frauen] geben aus ihren werten Personen Milch und vergiften uns das Kind damit. Sie zürnen der unschuldigen Flasche mehr als sich selbst. Milch könnten sie nie geben, würden wir ihnen das Kind nicht frei hereinliefern. Hab ich damit Recht?“ (Jelinek, 1994: 237)

Jean A. Luscher interpretiert diese Wünsche der männlichen Figuren als eine subversive und parodistische Umkehrung des hegemonialen Weiblichkeitsdiskurses, nach dem die Frau auf ihre biologische Rolle als Schöpferin reduziert wird. In ihrer Untersuchung des Stückes anhand der von Roland Barthes skizzierten Konzeption des Mythos, beschreibt Luscher, wie der Text von Jelinek die herrschende Kodierung von Weiblichkeit und Männlichkeit in Frage stellt. Indem die Autorin den Gebärneid der Männer in dem Stück darstellt, wird eine der wichtigsten Unterschiede zwischen Männer und Frauen hinterfragt und destabilisiert:

Jelinek leads the reduction of woman to her biological function as child-bearer to its logical absurdity by having men - those defined as „not woman“ - wish to acquire this essential characteristic as well. Childbearing men would in turn lead to the categorical elimination of women, or at least to the abolition of one of the chief distinctions between men and women.⁷¹

Zu den Mitteln, die Luscher in ihrem Beitrag untersucht, um zu erklären, wie Jelinek die Idee hinterfragt, die die Frau auf ihre reproduktive Rolle reduziert, würde ich ein weiteres Verfahren hinzufügen, nämlich, die Hyperbole. Die passive Rolle der Frau, die in ihrer reproduktiven Charakterisierung als Schöpferin sich den männlichen

⁷¹ Luscher, 1994: 169.

produktiven Aktivitäten widersetzt, wird so weit übertrieben, dass die Frau infolgedessen als einfacher Behälter des männlichen Samens beschrieben wird. Die von dem hegemonialen Diskurs vertretenen Unterschiede zwischen Männern und Frauen werden außer Kraft gesetzt, nachdem der Zug der Passivität, der dieser Diskurs der Weiblichkeit zuschreibt, zu weit geführt wird. Sollen die immer aktiven Männer auch die wesentliche Rolle in dem Prozess der Fortpflanzung übernehmen, wird die Differenzierung zwischen Männern und Frauen im Hinblick darauf bedeutungslos.

Der Wunsch der Männer, gebären zu können, ist darüber hinaus als eine weitere parodistische Umkehrung zu verstehen, und zwar die der Penisneidthese, auf die Jelineks polyphoner Text mehrmals hinweist. Wie andere Weiblichkeitsbilder, die von den herrschenden Diskursen propagiert werden, wird die psychoanalytische Auffassung der weiblichen Sexualität von den weiblichen Figuren verinnerlicht. So beschreibt Emily das Neugeborene mit Hilfe des psychoanalytischen Stereotyps des weiblichen Mangels: „Mein Angriff gilt Ihrem schwächsten Punkt, Herr Hundekoffer: Ganz vollständig ist das Kind nicht. Aber Mädchen ist es auch nicht.“ (Jelinek, 1994: 207, 208) Doch die angeblich kastrierte Frau wird auch in *Krankheit oder Moderne Frauen* wegen ihrer Gebärfähigkeit von den Männern beneidet. Indem Jelinek die Rollen neidisch-beneidet umkehrt, parodiert sie den psychoanalytischen Diskurs und die damit verbundene Idee des weiblichen Mangels. Gleichzeitig enthüllt und ironisiert sie die männliche Machtgier, die eine absolute Herrschaft über die Frau in allen Bereichen verfolgt.

3.2. Die Frau als Natur und von der Natur bestimmt

3.2.1. Das Weibliche als rätselhaft und naturverbunden

Als Steuerberater und Facharzt für Kiefer -und Frauenheilkunde vertreten die zwei männlichen Figuren des Stückes, Benno Hundekoffer und Dr. Heidkliff, zwei wichtige Stützen der modernen Gesellschaft. Beide beschäftigen sich mit der Suche und der Erhaltung der Norm, sei es die gesellschaftliche und soziale Ordnung, wie bei Benno, oder die physische bzw. körperliche, wie bei Heidkliff. In der Beschreibung ihrer Lebensform heben die Männerfiguren mehrmals ihre bürgerliche und rational geordnete Weltanschauung hervor: „BENNO: Wir [Er und Heidkliff] sind moderne Personen“ (Jelinek, 1994: 213).

Im Gegenteil dazu werden die Frauen nicht anhand derselben rationalen Kriterien beschrieben. Sowohl Emily, Heidkliffs Verlobte, als auch Carmilla, Bennos Ehefrau, bleiben für die Männer geheimnisvoll und rätselhaft: „HEIDKLIFF: Du bist mir ein Rätsel, Emily.“ (Jelinek, 1994: 197) und „BENNO: Ein Rätsel ist, was in deinem Kopf vorgeht. Du bist wie ein schöner Nachmittag. Man erlebt ihn zwar, doch hinterher könnte man nicht sagen warum.“ (Jelinek, 1994: 201) Anders als die Männer, die sich als Maß der Welt verstehen, werden die Frauenfiguren als Wesen charakterisiert, die durch ihre Regellosigkeit gekennzeichnet werden: „HEIDKLIFF: Sie haben keinen Fixpunkt im All. Linien enden mit ihnen irgendwo. Sie sind die Wüste, wie der hohe Fels, an den sie sich haltsuchend klammern. Sie sind da und nicht da.“ (Jelinek, 1994: 220) So wie die Wüste, in der man sich schwer orientieren kann, oder der abrupte Fels, an den man sich nicht bequem festhält, bieten die Frauen wenige Hinweise an, die eine genaue Beschreibung ermöglichen. In ihrer eher chaotischen und wilden Existenz lassen sie sich – nach den Kommentaren der Männer – nur schwer erfassen.

Sind die Frauen ständig zum „Rätselhaften“ stilisiert, werden sie – im Gegensatz zum Mann – erklärungsbedürftig. Benno und Heidkliff hören in diesem Sinne nie auf, die weiblichen Figuren durch ihre Kommentare zu beschreiben. Aus ihrer subjektzentrierten Position sehen sie sich imstande, das „Rätsel“ Frau genauer zu untersuchen, um auf diese Weise das weibliche Geheimnis zu lösen. In diesem Prozess, nämlich eine Antwort auf das „Rätsel Frau“ zu finden, berücksichtigen sie die Besonderheiten der verschiedenen Frauen nicht. Im Gegenteil dazu werden die Frauenfiguren oft als Gruppe beschrieben, die sich nur in Bezug auf ihr Geschlecht definieren lässt: „HEIDKLIFF: Sie sind Geschlecht.“ (Jelinek, 1994: 220) In ihren Partnerinnen sehen die Männer keine spezifisch individualistischen Züge, sondern nur stereotype Merkmale die alle Geschlechtsgenossinnen teilen: „HEIDKLIFF: Da du wie alle bist, brauche ich eine andere nicht eigens aufzusuchen.“ (Jelinek, 1994: 197)

Die weibliche Unerklärlichkeit bringt die Frauen automatisch der männlichen Konzeption über die Natur näher.⁷² Frauen werden oft von den Männern mit der Natur

⁷² Vgl. Catani, Stephanie. *Das fiktive Geschlecht. Weiblichkeit in anthropologischen Entwürfen und literarischen Texten zwischen 1885 und 1925*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005: 69-73. Catani analysiert aus einer anthropologischen Perspektive die verschiedenen Weiblichkeitsbilder, die zur Jahrhundertwende entstanden oder bekräftigt wurden.

verglichen und auf diese reduziert: „BENNO: In der Tat handelt es sich bei meiner Frau Carmilla mehr um Natur als um irgend etwas sonst.“ (Jelinek, 1994: 214) Werden der Frau Eigenschaften wie Emotionalität oder Irrationalität zugeschrieben, so scheint die Beschreibung der Frau als Naturwesen eine logische Folge.⁷³ Der Mann – als Vertreter der Kultur – beansprucht das Recht, die Frauen zu kontrollieren und unterzuordnen. Die Männer verstehen die Frauen als rätselhaftes Geschlecht; Frauen sind für sie wie das wilde Tier, das gezähmt werden soll. Thematisiert Benno in dem Gespräch die Umweltzerstörung, schlägt Heidkliff eine weichere Beherrschung als Lösung vor, die, so wie für die Natur, auch für die Frau gilt:

BENNO: Zum Thema Umweltzerstörung endlich: Darüber sprechen vor allem Pastoren. Ich aber bin ein erklärter Gegner von dramatischen Szenen. Ich würde niemals in ein Glas hineinspritzen. Ich bin nicht leidenschaftlich. Ich bin besorgt. Ich fühle mich berufen. Schwätzer bin ich keiner.

HEIDKLIFF: Für die Natur, wie für die Frau gilt: Verwalten, nicht vergewaltigen. (Jelinek, 1994: 215)

In diesem Sinne denken die Männer, dass sie auch dafür verantwortlich sind, den Geist ihrer Frauen zu kultivieren. Wie man die wilde Natur unter Kontrolle bringt, so dass diese als fruchtbare Erde bearbeitet werden kann, sollen die Männer auch den Frauen in das Vergnügen der Bildung einführen. Diese bleibt jedoch immer den männlichen Vorlieben und Interessen untergeordnet: „BENNO: Carmilla? Hast du keine Zeit für Fortbildung? Was, wenn der Musikfreund, der ich nun einmal bin, nach einer neuen Schallplatte ruft? Wie willst du mir zum Beispiel bei einer Bildbetrachtung folgen?“ (Jelinek, 1994: 219) Auch wenn die Frauen nicht aus der männlichen Perspektive das gewünschte Verhalten haben, sollen sie, als wären sie wilde Tiere, von ihren männlichen Partnern gelehrt und korrigiert werden: „HEIDKLIFF: Kannst du nicht besser Ordnung halten? Wärest du ein Pferd, müsstest du jetzt über Hindernisse springen.“ (Jelinek, 1994: 198)

⁷³ Bezüglich der Gleichsetzung zwischen Frau und Natur beschreibt Catani die physiologischen, gesellschaftlichen und psychologischen Argumente, die den weiblich konnotierten Naturbegriff begründet haben. Die Gebärfähigkeit, die Begrenzung der Frau auf den häuslichen Bereich oder die Charakterisierung der weiblichen Psyche als emotional oder irrational haben zur Jahrhundertwende zu der stereotypen Rollenzuweisung zugeführt.

Aber vor allem drückt der Vergleich zwischen Frau und Natur den männlichen Anspruch aus, die Frauen zu beherrschen und zu kontrollieren. Wird die Frau wie ein wildes Tier auf ihre Materie reduziert, scheint es für die Männer einfacher, die weibliche Existenz zu begrenzen: „Ich hätte gern einen Buchstaben oder eine Zahl, um dich in kürzester Form zu benennen, ohne dass ich mich anstrenge. Erlaubst du, dass ich eine Kurzfassung von dir stelle? Ich möchte dich in einem Aquarium züchten.“ (Jelinek, 1994: 197) Diesen Wunsch nach der Kontrolle der Frau wiederholt Heidkliff mehrmals: „Ah, Emily, könnte ich dich doch festnageln! Verlaß mich nicht! Dein Dr. Heidkliff erlaubt es nicht. [...] Könnte ich doch deine Teile voneinander separieren und ihnen getrennte Aufgaben zuweisen!“ (Jelinek, 1994: 198) Dies glaubt er erreichen zu können, nachdem sich sein Wunsch, Emily zu heiraten, verwirklicht. Deswegen ist es so wichtig, dass Emily ihn nicht verlässt und seinen Heiratsvorschlag akzeptiert, was er in seiner männlichen Sicherheit nicht bezweifelt: „Ich werde heiraten.“ (Jelinek, 1994:199)

Natur und Frau werden auch von ihm assimiliert, als er zusammen mit Benno nach dem Tod von Carmilla ihren Unterleib untersucht. Von diesem nimmt er ein Organ heraus und bestätigt bei seiner Betrachtung, dass er die Natur liebt: „HEIDKLIFF: [...] *Er nimmt ein besonderes großes aufblasbares Organ heraus, es ist amorph und braun, und legt es kopfschüttelnd weg.* Ich liebe die Natur.“ (Jelinek, 1994: 217) Die Natur versteht er infolgedessen als etwas, das er als Forscher beachten, untersuchen und kontrollieren kann. In seiner Arbeit als Frauenarzt soll auch die Frau auf eine ähnliche Art und Weise betrachtet werden: Sie soll das Objekt seiner Versuche sein, das sich nach dem männlichen Geschmack einrichten und organisieren lässt. Diese Angleichung wird kurz danach von ihm selbst festgestellt: „Weil ich die Natur liebe, beschäftigt mich die Frau als solche. Im Hinblick auf einen schönen Garten gefällt nicht nur mir die Frau besser“ (Jelinek, 1994: 217).

Doch die Organe, die Heidkliff vom Körper von Carmilla entfernt, verwandeln sich im Laufe der Szene in Gummitiere, die der Arzt den Kindern zum Spielen hinwirft: „HEIDKLIFF: [...] *Er zieht jetzt schlaffe, aufblasbare Gummitiere aus Carmilla hervor. Ein, zwei Kinder erwachen halb und beginnen die Tiere wie in Trance aufzublasen. Schwimmtiere, Enten, Frösche, Schwäne etc.*“ (Jelinek, 1994: 216) Die Konzeption des

Weiblichen als Natur wird in dieser Szene auf eine ironische Art und Weise in Frage gestellt. Der Körper von Carmilla widerspricht Heidkliffs Behauptungen, die er als Arzt über die Frau ausspricht. Auch wenn Heidkliff sagt, dass er und Benno imstande sein müssen, „die Frauen als Ganzheit zu sehen“ (Jelinek, 1994: 217), besteht Carmillas Körper aus zahlreichen Organen und Gummitieren. Somit wird die These, die Frau sei mit der Natur identifizierbar, hinterfragt: Der Körper der Frau ist nicht ein natürlicher, sondern beinhaltet künstliche Produkte. Die Identifikation der Frau als Naturwesen wird im Text mit einer parodistischen Reartikulation des Diskurses hinterfragt.

Bezüglich des von Jelinek verwendeten Verfahrens, um die Idee der Frau als Natur *ad absurdum* zu führen, merkt Marlies Janz zu Recht an, dass die vampirische Charakterisierung der weiblichen Figuren sich als wesentlich erweist, um diese Vorstellung in Frage zu stellen⁷⁴. Damit wird nach Janz die Zuordnung von Frau und Natur ins Absurde pervertiert und als *Nonsense* entlarvt. Carmilla und Emily werden wegen ihrer weiblichen Kondition als Natur bezeichnet, wobei sie Vampirinnen sind, „die Unnatur schlechthin“ (Janz, 1990: 83).

3.2.2. Die entkörperlichte Frau

Dieser Charakterisierung der Frau als Natur wird aber eine Darstellung der Weiblichkeit als entkörperlichtes Wesen entgegengesetzt. Werden die weiblichen Figuren in einigen Textstellen als bloßer Körper wahrgenommen, versuchen die Männer auch gleichzeitig sie zu entkörperlichen und zu entsexualisieren. Auch in diesem Fall verfolgen die männlichen Figuren den gleichen Zweck, und zwar, die Frauen zu neutralisieren, so dass man sie kontrollieren kann.

In der männlichen Selbstsicherheit bezweifeln die Männer nicht, dass sie den Frauen überlegen sind und sie infolgedessen ihre weiblichen Partnerinnen kontrollieren können. Die weibliche Sexualität betrachten sie jedoch mit Missfallen, denn diese scheint für sie nicht so leicht zu beherrschen. Infolgedessen negieren sie die sexuelle Eigenschaft der Frau und machen sie zum enterotisierten Wesen.

⁷⁴ Vgl. Janz, Marlies. „Falsche Spiegel. Über die Umkehrung als Verfahren bei Elfriede Jelinek“. *Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek*. Hrsg. Christa Gürtler. Frankfurt am Main: Neue Kritik, 1990. 81-97.

Diese Idee lässt sich anhand des Wunsches beider Männer, die weibliche Klitoris zu extrahieren, nachweisen. So findet man zwischen der ersten und der zweiten Szene des Stückes noch einen weiteren Parallelismus, denn sowohl Heidkliff als auch Benno drücken ihre Phantasie aus, das weibliche Geschlechtsorgan vom Körper der Frau zu entfernen: „HEIDKLIFF: An dir sträubt sich eine Nagelwurze. Ein eitriger Wurmfortsatz in der Behaglichkeit meines Gefühls. Schade! Es könnte wie in einer heimeligen Weinstube sein. Herzlich willkommen. Ich operiere gar zu gern!“ (Jelinek, 1994: 195)

Die Klitoris als Symbol der weiblichen Sexualität erscheint als Störfaktor, der die sichere Position des Mannes in Gefahr bringt. Mit der Verwendung des Adjektivs „eitrig“ pathologisiert Heidkliff darüber hinaus das weibliche Geschlechtsorgan. Die Operation sieht er als einzige Lösung, um sich der Gefahr zu entziehen, die die weibliche Sexualität bedeutet.

Auch Benno sieht in dem Innenraum seiner Frau einen negativen Faktor, den man vernichten soll:

BENNO: Nur keine Sorge! Ich merke, daß ihr Frauen in merklich höherem Grad von Äußerlichkeiten abhängig seid als wir.

CARMILLA: Aber Benno. Ich rede von meinem Innenraum. Hier drinnen. Nicht dort draußen! So weit würde ich gar nicht gehen. Ich habe Platz genommen.

BENNO: Jawohl. Ich glaube jetzt auch: Dort drinnen sitzt die Wurzel allen Übels. Du Schlingel! Dieser Arzt ist nach allem mir zugänglichen Quellen jedoch auch Zahnarzt und kann deine Wurzel jederzeit extrahieren. (Jelinek, 1994: 203)

Den weiblichen Innenraum versucht er zuerst aus dem Gespräch auszuschließen. Nachdem Carmilla ihn thematisiert, weist er auch auf diesen hin und schlägt wie Heidkliff vor, dass ein Arzt die Frau ihres weiblichen Geschlechtsorgans berauben soll. Wie die Frauen selbst werden ihre Geschlechtsorgane als kompliziert und gefährlich dargestellt. Ihre Eliminierung bleibt die einzige Möglichkeit, so dass die Frauen die männliche Macht und Kontrolle nicht in Gefahr bringen. Der Diskurs, der ständig die weibliche Sexualität entweder tabuisiert oder dämonisiert, wird in den männlichen Behauptungen ununterbrochen aufgezeigt:

HEIDKLIFF: Dieses Loch hier sieht so einfach aus und ist doch derart kompliziert, dass ein Mann wie ich jahrelang hart studieren musste, um sich darin halbwegs zurechtzufinden. Ich musste Prüfungen ablegen!
BENNO: Man könnte vielleicht einen Faden am Eingang befestigen.
HEIDKLIFF: Kein schlechter Einfall. Und kurios! Leidenschaften treiben uns oft ziellos voran. (Jelinek, 1994: 216)

Im männlichen Blick wird die Frau zum Forschungsobjekt. Heidkliff und Benno betrachten zusammen den toten Körper der Frau und fühlen sich imstande, über das weibliche Genitale Entscheidungen zu treffen. Die angebliche Schlichtheit der Frau wird aber als geheimnisvoll und kompliziert wahrgenommen, wenn es um ihre Sexualität bzw. ihre Genitale geht. Indem Benno vorschlägt, dass der Arzt einen Faden „am Eingang befestigen“ könnte, zeigt er die männliche Phantasie auf, die von ihnen als bedrohend wahrgenommene weibliche Sexualität zu befestigen. Als Gynäkologe wünscht Heidkliff sich, eine absolute Kontrolle über den weiblichen Körper zu üben, die bis zu dem weiblichen Geschlechtsorgan reichen soll.

Die Metapher des Fadens am Eingang des weiblichen Genitales wird kurz darauf wieder von den Männern verwendet: „HEIDKLIFF zu Benno: Wenn Sie sich wieder hineinbegeben, müssen Sie zuvor natürlich einen Faden am Eingang festbinden. Damit Sie wieder zurückfinden.“ (Jelinek, 1994: 218) Der Verweis auf den Faden Ariadnes wird hier deutlich. In der griechischen Mythologie ist dieser der Faden, den Ariadne Theseus schenkt, so dass dieser den Weg durch das Labyrinth, in dem sich der Minotaurus befindet, finden kann. Nachdem Theseus den Minotaurus tötet, gelingt es ihm mithilfe des Fadens das Labyrinth zu verlassen. Der Frauenleib wird von den Männern als Labyrinth bzw. Höhle identifiziert, als ein verwirrendes Rätsel, bei dem der Mann sich überhaupt nicht auskennt. Angesichts des weiblichen Geschlechtsorgans, das die Männer gleichzeitig als konfus und gefährlich empfinden, träumen die Männer von Kontrollmechanismen, die ihnen ermöglichen, den Geheimnissen und den Gefahren der weiblichen Sexualität entgegenzutreten.

3.2.3. Das Weibliche als ontologische Bestimmung

Egal ob die Frauen auf ihren Körper reduziert oder entkörperlicht werden, folgern die Männer, dass ihre Wahrnehmung der Frau von der Natur bestimmt sei. Die

weibliche Existenz, die sie ununterbrochen analysieren, beruht nach Benno und Heidkliff auf ihr biologisches Sein, das die Frauen begrenzt. Im Gegensatz zu den starken Männern werden Emily und Carmilla aus biologischen Gründen als die schwachen Wesen empfunden: „HEIDKLIFF: [...] Aber bei einer Geburt, pfui, da zerreißen euch die Eingeweide, ob ihr wollt oder nicht. Da seid ihr schwach und schreit! Ich habe mich in meinem Beruf davon überzeugen können.“ (Jelinek, 1994: 244) Die Männer reproduzieren damit den herrschenden Diskurs, der Geschlecht bzw. Geschlechtszugehörigkeit als Eigenschaft oder Merkmal von Individuen betrachtet. Die Weiblichkeit ist dann eine ontologische Bestimmung, die in der Biologie verankert ist.

Um von den Männern weiter als weiblich betrachtet zu werden, sollen die Frauen die ihnen von den männlichen Figuren zugeschriebenen Eigenschaften befolgen. Diese werden von Benno und Heidkliff als wesentliche Attribute verstanden, die naturgegeben sind und denen man gehorchen soll: „HEIDKLIFF: [...] Seid nicht wie ihr seid! Seid hygienisch! Folgt eurer Natur! Putzt! Putzt! Putzt! Putzt!“ (Jelinek, 1994: 241) Vor allem nachdem in II, 1 Emily und Carmilla ihre lesbische und vampirische Beziehung anfangen, fordern die Männer wiederholt, dass die Frauen die von ihnen vertretenen Weiblichkeitszuschreibungen verkörpern. Das Bild der putzenden Frau wird als ein weibliches Merkmal dargestellt, das als natürlich bestimmt wird und dem sich die Frauen nicht entziehen können.

Die biologische Zuordnung der Frau wird jedoch in Frage gestellt, da die herrschenden Diskurse, die die Figuren propagieren, sich teilweise widersprechen. Werden die Frauen von Seiten der männlichen Figuren ganz oft in Bezug auf ihre Festschreibung auf die Natur charakterisiert, beschreiben die Männer sie auch als „künstliche Instanzen“: „HEIDKLIFF: Ihr habt nämlich das Glück, euer Inneres mithilfe des Blutes einmal pro Monat gründlich giftreinigen zu können. Ihr künstlichen Instanzen!“ (Jelinek, 1994: 244) Die angeblich natürliche Bestimmung der Frau wird selbst von dem männlichen Diskurs widerlegt, der sich als inkohärent erweist. Auch die Frauen, die sich ständig der männlichen Projektionen bedienen, decken die Konzeption von der Frau als Natur als widersprüchlicher Glauben auf: „Natur bin ich, erinnere daher oft an Kunst.“ (Jelinek, 1994: 195) Indem Emily sich selbst als Natur, gleichzeitig jedoch auch als Kunst charakterisiert, zeigt sie den Prozess auf, der ihre Identität als

Produkt sozialer Praxen konfiguriert. Ihre Identität, von dem herrschenden Diskurs mit der Natur gleichgesetzt, könnte man aber nach den Worten der Figur als eine künstliche Instanz interpretieren, die aus der Wiederholung der verschiedenen Diskurse über die Frau resultiert. Ein vermeintlich stabiler und eindeutiger Begriff, wie der traditionelle Diskurs, der die Frau mit der Natur gleichsetzt, wird mit der ambivalenten Selbstbeschreibung von Emily als mehrdeutig und inkohärent entlarvt. Diese Vorgehensweise ist gerade die, die Butler vorschlägt, um die Konstruktion von Geschlecht aufzuzeigen und die herrschenden und scheinbar stabilen Diskurse zu destabilisieren.⁷⁵

Die Widersprüchlichkeit der verschiedenen Diskurse hinterfragt die Wahrhaftigkeit der von den Figuren dargestellten Ideen. Die Aussagen über die Frauen, die von den männlichen Figuren als naturgegeben gedacht werden, sind nicht immer die gleichen, sondern einander widersprechende. Somit wird der angebliche Wahrheitswert der Diskurse verleugnet. Je nach der Situation und den Interessen schreiben die Männer den Frauen unterschiedliche und widersprüchliche Eigenschaften zu. Indem die Männerfiguren diese ständig wiederholen, gelingt es ihnen, diese Merkmale als ontologische weibliche Züge vorzuweisen, die die weibliche Identität „konfigurieren“.

Die Vorstellung eines „wahren“ und einzigen Bildes der Frau wird infolgedessen in dem Stück abgelehnt. Im Gegensatz dazu wird das Weibliche als ein Kompendium unterschiedlicher ideologischer Sinnkonstruktionen entlarvt. Der Diskurs der Männer, der die herrschenden Weiblichkeitsbilder wiedergeben und die Frauen auf ihre Natur festschreiben, ist aber auch nicht immer kohärent und deutet an einigen Stellen Abbrüche mit den sonst propagierten Ideen an. In diesem Sinne äußert Heidkliff in dem Höhepunkt der Auseinandersetzung mit den Frauen, dass sie mit ihrem neuen Verhalten die von ihrem Geschlecht vorgeschriebenen Eigenschaften nicht mehr berücksichtigt haben: „Auf einmal ist ihnen das Geschlecht nicht mehr tödlich und ernsthaft! Sie betrachten es nicht mehr als Körperhygiene. Es bricht aus ihnen hervor. Ein Springbrunnen. Plötzlich ist ihnen das Geschlecht nur eine Gefälligkeit unter

⁷⁵ Vgl. Villa, Paula-Irene. „(De)Konstruktion und Diskurs-Genealogie: Zur Position und Rezeption von Judith Butler“. *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie*. Hrsg. Ruth Becker. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaft, 2013. 146 – 157. Hier: 148.

vielen.“ (Jelinek, 1994: 240) Das Geschlecht, das in seinem Diskurs als das Ergebnis eines weiblichen Essentialismus propagiert wird, wird als „eine Gefälligkeit unter vielen“ offenbart, die man auch unterlaufen kann. Der hegemoniale Diskurs wird anhand dieses Widerspruches in Frage gestellt und als eine Ideologie aufgezeigt, die von Ambivalenzen geprägt ist.

3.3. Der wissenschaftliche Diskurs: Die Frau als Kranke

Im ununterbrochenen Nachdenken über die Frauen fragt Benno seinen Kameraden Heidkliff in II, 2, wo das Geschlecht sei, „bevor man darüber gesprochen hat.“ (Jelinek, 1994: 241) Von dem Fachmann bekommt er eine ungenaue, aber bedeutsame Antwort: „Die Klinik ist geboren. Und das Geschlecht ist dann auch irgendwann einmal geboren.“ (Jelinek, 1994: 241) *Die Geburt der Klinik*, eines der frühen Werke von Michel Foucault, wird mit dieser Rückmeldung in Erinnerung gerufen.⁷⁶ Paradoxiertweise bringt Heidkliff, der in dem Stück die Frauen als ursprüngliche und natürliche Identitäten definiert, die antiessentialistischen Theorien Foucaults zur Rede. Mit seinem Satz hinterfragt er den von ihm sonst propagierten ontologischen Charakter des Geschlechts, ohne sich der Ironie bewusst zu sein, die in seinen Worten liegt.

In *Die Geburt der Klinik* beschreibt Foucault, wie der medizinische Diskurs sich im Laufe der Jahrhunderte entwickelt hat. Er untersucht die Medizin seit der Französischen Revolution und stellt fest, dass am Anfang des 19. Jahrhunderts die direkte Beobachtung am Krankenbett als vorrangige Methode des wissenschaftlichen Diskurses wurde. Die Klinik, als neue medizinische Methode, distanzierte sich von der bis damals geltenden „Medizin der Arten“, die sich nicht auf ärztliche Wahrnehmungen stützte. Die Krankheit wurde damals als Zeichen konzipiert, das von den Ärzten in Bezug auf ein Tableau, den Krankheiten entsprechend, angeordnet wurde.

Mit der Einführung der Klinik als neue medizinische Praxis wurden aber die Auffassungen von Krankheit und Gesundheit neu definiert. Die Ärzte waren zum ersten Mal bereit, „einen Diskurs von wissenschaftlicher Struktur“ (Foucault, 1982: 12) über das Individuum selbst und den eigenen Körper zu halten. Das pathologische Phänomen

⁷⁶ Foucault, Michel. *Die Geburt der Klinik*. Frankfurt am Main: Fischer, 1982.

wurde anhand dieses neuen Diskurses reorganisiert und konstituiert, das, wie bei jedem anderen Diskurs, so die These Foucaults von gesellschaftlichen und institutionellen Machtprozeduren reguliert ist.

Indem das Gespräch zwischen Heidkliff und Benno die Existenz der Frau mit der Geburt der Klinik verbindet, wird die essenzialistische Auffassung von Sexualität, die die männlichen Figuren sonst vertreten, hinterfragt. Bennos Fragestellung bestreitet eine weibliche Existenz, die vor der diskursiven Definition existierte: „Wo, meinst du, Heidkliff, war das Geschlecht, bevor man darüber gesprochen hat?“ (Jelinek, 1994: 241) Die Frau, die als das Geschlecht charakterisiert wird, ist schwerlich in einer vorsprachlichen Realität zu erkennen und scheint sich nur von der Sprache und den Diskursen konstruieren zu lassen.

Auch Heidkliffs Antwort zweifelt die Existenz einer vordiskursiven weiblichen Identität an, denn sie macht das weibliche Dasein von der Geburt der Klinik abhängig und stellt die Identität der Frau als Folge des wissenschaftlichen Diskurses über das Pathologische dar. Damit unterstützt er nicht nur die von Benno schon angedeutete These, weibliche Identität sei eine Konstruktion, die durch diskursive Praktiken hervorgebracht wird, sondern weist auch darauf hin, dass diese Konstruktion mit der Pathologisierung der Frau in Zusammenhang steht. Werden Frauen in dem Stück als im Gegensatz zu den gesunden und sportbegeisterten Männern als Kranke identifiziert, deutet ironischerweise der Wissenschaftler des Stückes mit dieser Bemerkung an, dass diese Identifikation einem diskursiven Verfahren zu verdanken ist.

Schon in dem Titel des Werkes *Krankheit oder Moderne Frauen* werden die Frauen mit der Krankheit gleichgesetzt. Mehrmals werden sie von den Männern als Kranke definiert, als die Andere, die sich mit der Gesundheit und der männlichen Norm nicht verträgt. Aufgrund ihres Geschlechts werden sie automatisch als schwache Wesen charakterisiert, die von der Krankheit bestimmt sind. Diese wird als ein angeborenes Merkmal den Frauen zugeschrieben: „BENNO: Ihr seid eine einzige Geschichte der Krankheit.“ (Jelinek, 1994: 242)

Doch der Titel des Stückes deutet auch darauf hin, dass das Binom Frau-Krankheit sich mit einer bestimmten Art von Frauen verwirklicht, und zwar den modernen Frauen. Die Pathologisierung der Frau platziert sich in der konkreten Epoche

der Moderne, in der eine enorme Anzahl wissenschaftlicher Texte geschrieben wurde, die sich mit dem weiblichen Wesen beschäftigten und sich den Pathologien der Frau, insbesondere ihres Körpers und ihrer Sexualität widmen. Vor allem in den Feldern der Psychologie und der sich gerade erst entwickelnden Gynäkologie wurden Untersuchungen durchgeführt, die das Weibliche mit zahlreichen verschiedenen Pathologien verbanden: „Im 19. und früheren 20. Jahrhundert grassierte eine Krankheit, wie sie vor- und nachher nie grassiert hat: die Krankheit ‚weibliches Geschlecht‘.“⁷⁷

In ihrer Analyse von verschiedenen anthropologischen Diskursen des Weiblichen zur Jahrhundertwende erklärt Stephanie Catani, wie zur Zeit die Geisteskrankheiten primär bei Frauen diagnostiziert wurden.⁷⁸ Die Mehrheit der damaligen Mediziner gingen von dem Gedanken der pathologischen Weiblichkeit aus und untersuchten, wie das Geschlecht der Frau das Auftreten von Geisteskrankheiten beeinflusste. Die zeitgenössische Hysterieforschung wurde in diesem Kontext ein beliebter Forschungsbereich, dessen Experten der gezielten Absicht verschrieben blieben, Weiblichkeit mit dem hysterischen und kranken Körper gleichzusetzen: „Über den wissenschaftlichen Diskurs hinaus rückt die Hysterie in das Zentrum der gesellschaftlichen Aufmerksamkeit und etabliert sich als favorisiertes Thema in Hinblick auf jegliche Versuche, die Frau in ihrer grundsätzlich pathologischen Natur zu erfassen.“ (Catani, 2005: 24)

Den medizinischen Untersuchungen über die Frau in der Jahrhundertwende wirft Catani vor, ihre Ergebnisse nicht empirisch bzw. wissenschaftlich zu fundieren. Ganz im Gegenteil, argumentiert sie weiter, sind diese eher dogmatischen Ideen über die Weiblichkeit zu verdanken. In diesem Sinne beschreibt sie die zeitgenössische Gynäkologie, die damals sich in ihren Anfängen befindet, als ein medizinischer Diskurs, der am Geschlecht der Frau nicht nur physiologische Phänomene berücksichtigt, sondern auch neurologische und psychologische Aspekte beachtet:

⁷⁷ Fischer-Homberger, Esther. *Krankheit Frau. Zur Geschichte der Einbildungen*. Darmstadt: Luchterhand, 1984: 92.

⁷⁸ Vgl. Catani, 2005: 20-34. Zur Darstellung der Frau als Kranke in der Literatur des 18. und des 19. Jahrhunderts siehe auch: Richards, Anna. *The wasting heroine in German fiction by women 1770-1914*. Oxford: Clarendon Press, 2004 und Nusser, Tanja (Hrsg.). *Krankheit und Geschlecht: Diskursive Affären zwischen Literatur und Medizin*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002.

Setzt man sich folglich mit den gynäkologischen Befunden der Frau um 1900 auseinander, scheint es nur folgerichtig, die parallelen Ausführungen der Psychiater, insbesondere der Hysterieforscher als Beitragsleistungen zu einer gemeinsamen Diskussion zu verstehen, in welcher sich die Grenzen zwischen einzelnen Fachdisziplinen so durchlässig wie selten zuvor darstellen. (Catani, 2005: 41)

Diesen medizinischen Diskurs, der das Weibliche pathologisiert, greift Jelinek in ihrem Stück auf. Die Protagonistinnen empfinden die Krankheit als ein wesentliches Merkmal ihrer Existenz, als ihr einziges Eigentum: "CARMILLA: Ich biete dir mit freundlichem Gesicht alles an, was ich habe: Eine Krankheit" (Jelinek, 1994: 231). Sie haben den Diskurs, der ihnen ihren Zustand als Kranke zuschreibt, gänzlich verinnerlicht. Anstatt diesen zu bekämpfen, propagieren sie ihn weiter und verstärken damit seine Bedeutungen.

Dieses Verhalten lässt sich am auffälligsten in II, 1 erkennen, in der die zwei Frauen über ihr neues und gemeinsames Leben als Vampirinnen reflektieren. Die Arztpraxis des ersten Aktes, der Raum, in dem die Pathologisierung der Frau systematisiert wird, wird jetzt durch ein Schlafzimmer ersetzt:

Jetzt sieht die Szene folgendermaßen aus: Die Arztpraxis ist verschwunden. Dafür ein reizendes Schlafzimmer im Stil der fünfziger Jahre, Ehebetten, miteinander durch eine Rückwand verbunden, Nachtkästchen, Lämpchen, ein Radio, etc. Nur: Statt der Betten stehen elegante, gefertigte, mit Erde gefüllte Säрге im Stil dieser Fünfziger da. Idyll. (Jelinek, 1994: 229)

Die Frauen, die zusammen in ihren Särgen liegen, werden jetzt in dem intimen Bereich des Schlafzimmers gezeigt. Trotzdem ist die von der Bühne verschwundene Arztpraxis immer noch präsent. Dem wissenschaftlichen Diskurs ist es gelungen, sich in das Schlafzimmer der Frauen einzuschleichen und die weibliche Intimität zu kontrollieren. Werden die Frauen in einer anscheinend idyllischen Zusammenleben auf der Bühne dargestellt, hört Carmilla trotzdem nicht auf, den medizinischen Diskurs, der die Frauen pathologisiert, zu reproduzieren.

Zu Recht verbindet Corina Caduff die Beschreibung des Zimmers in den Regieanweisungen mit der Unfähigkeit der weiblichen Figuren, sich von der

patriarchalen und traditionellen Ideologie zu befreien. Das Schlafzimmer, das im Stile der 1950er Jahre eingerichtet ist, rahmt die Szene in der traditionellen und konservativen Atmosphäre dieses Jahrzehnts ein. Versuchen die weiblichen Figuren ein eigenes Heim zu errichten, bleiben sie noch „mit einer nostalgischen Rückwendung innerhalb der (patriarchalen Ehe-) Tradition behaftet“ (Caduff, 1991: 133). Anstatt einen utopischen Weiblichkeitsentwurf zu erschaffen, sind Jelineks Frauenfiguren so stark von den herrschenden Diskursen über die Ehe und die Familie geprägt, dass sie nicht mehr fähig sind, ein alternatives Modell vorzuschlagen, das ihnen die Errichtung einer weiblichen Heimat ermöglichen würde.

Aber in dieser Szene lässt sich nicht nur der Einfluss des traditionellen Diskurses über die Ehe und Familie erkennen. Auch der medizinische Diskurs, der die Pathologisierung der Frau propagiert, wird in dem Text als ein zusätzliches Hindernis entlarvt, das den Frauen die von ihnen angestrebte emanzipierte Existenz schwieriger macht.

Carmillas Wahrnehmung, mit ihrer Vampirexistenz die Eingrenzung ihres vorigen weiblichen Lebens überwinden zu haben, wird schnell und heftig von ihrer Partnerin Emily bestritten und in Frage gestellt: „EMILY: Wir sind die Untoten, Carmilla! Merk dir das endlich! [...] Wir sind nur Pseudotote. [...] Carmilla, versteh doch, wir sind und sind nicht.“ (Jelinek, 1994: 230) Über eine freie und vollkommene Existenz können die Frauenfiguren Jelineks selbst als Vampirinnen nicht verfügen, vor allem, wenn sie noch dem Diskurs, der sie als pathologische und schwache Wesen definiert, verhaftet bleiben. Indem Carmilla die Thesen dieses Diskurses verinnerlicht und wiederholt, verstärkt sie auch die Idee, die die kranken Frauen mit der Schwäche und der Passivität gleichsetzt. Ist die Krankheit der Frau zugeschrieben, so wird die Passivität auch ein konventionelles weibliches Merkmal, das die Frauen von der männlichen *gesunden* Aktivität unterscheidet und den weiblichen Versuch, sich als Subjekte zu konstituieren, verhindert. So wie der medizinische Diskurs ganz intime Bereiche der Frau kontrolliert und reguliert, wie ihre Sexualität oder ihre Beziehung mit dem eigenen Körper, wird er auch in dem privaten Raum des Schlafzimmers präsent und macht damit den Versuch beider Frauen unmöglich, dieses Zimmer als ihre eigene Heimat zu errichten.

In dem Gespräch mit ihrer Partnerin verschweigt Carmilla nicht ihren Wunsch nach einer vollkommenen Existenz: „Ich möchte hinausschreien: Das bin ich! Ich besitze so viele stille Begabungen unter meiner Schicht aus Lehm. Ich möchte endlich großtun!“ (Jelinek, 1994: 232) Kurz danach deutet sie aber auch auf die Begrenzungen hin, die die ihr zugeschriebene Krankheit mit sich bringen: „Ich bin nicht berufstätig. Denn ich bin immer krank. Wegen meiner Krankheit kann man mich manchmal in einem Spital anschauen.“ (Jelinek, 1994: 233) Dagegen scheint sie nichts machen zu können, denn der kranke Zustand wird als ihre Existenzform dargestellt: „Ich bin krank, daher bin ich.“ (Jelinek, 1994: 232)

Die Umwandlung des Satzes von Descartes verwendet Carmilla nicht nur, um sich über ihre Krankheit zu definieren. Nach ihrer Äußerung bietet diese ihr darüber hinaus die Möglichkeit an, sich dem Nichts zu entziehen. Mit dem Zustand der Kranken ist nicht zuletzt der Frau oft ein letzter Weg zur Macht, die letzte Möglichkeit, eingehört zu werden, denn als Kranke glaubt sie über ihren Körper bzw. ihre Krankheit die Umwelt manipulieren zu können. Carmillas Verhältnis mit der Krankheit ist in diesem Sinne ambivalent. Ist das Kranksein ein Grund für ihre Ausgrenzung, so ist es auch die Bestätigung ihrer Existenz, die Bestätigung, dass sie nicht tot ist und dass es ihr gelungen ist, sich von dem Nichts, wie sie ihr Leben als Frau empfindet, zu distanzieren: „Ich bin krank und daher berechtigt. Ohne die Krankheit wäre ich nichts.“ (Jelinek, 1994: 232) Die Krankheit versteht sie wie eine Art von Protest gegen ihre leere weibliche Existenz. Sie wird infolgedessen als etwas Schönes beschrieben, das man liebt: „Meine Ursache wie mein Ziel ist die Krankheit, die ich liebe. Ich bin schwach, weil ich krank bin. Ich nehme Medikamente. Ich bin immer krank und freue mich daran.“ (Jelinek, 1994: 232)

Doch die Wahrnehmung der Krankheit als einen Ausweg aus dem Nichts ist nur eine andere falsche Illusion von Carmilla, wie auch ihr Empfinden war, als Vampirin eine vollkommene Existenz erreicht zu haben. Von den herrschenden Weiblichkeitsbildern kann sie sich nicht mehr befreien und sogar bei ihrem Versuch, ihr begrenztes Dasein zu überwinden, greift sie auf einen der etablierten Diskurse über die Frau zurück: „Sich über die Krankheit als 'Etwas' zu erfahren, wie Carmilla es will, erweist sich als Trugschluß zumindest insofern, als sie mit diesem Ausbruchsversuch

eben doch wieder nur dieselbe Ausgrenzung reproduziert, die der Diskurs der Moderne mit dem Weiblichen und der Frau vorgenommen hat.“ (Janz, 1990: 90) Den medizinischen Diskurs der Moderne wiederholt Carmilla in ihren Äußerungen Zeile für Zeile. Indem sie diesen reproduziert, erniedrigt sie sich ununterbrochen und stellt sich als die Andere dar, die der männlichen Gesundheit entgegensteht: „Krank zu sein bedarf es wenig. Ich kann es, und ich fühle mich sehr, sehr schlecht. Gesundheit ist nicht alles, und mein Körper hält sie nun gar nicht aus.“ (Jelinek, 1994: 233) Jelinek lässt das Kinderlied „Froh zu sein bedarf es wenig“ parodistisch ertönen; das Freudegefühl wird jedoch bei ihr durch den kränklichen Zustand ersetzt.

Diese Haltung von Carmilla zeigt aber nicht nur die Unmöglichkeit der Frau auf, sich von den schon vorgefertigten Weiblichkeitsmustern zu befreien.⁷⁹ Interpretiert man Carmillas Dialog aus der Perspektive der performativen *Gendertheorie* von Judith Butler, so wird nicht nur auf den enormen Einfluss dieses Diskurses hingedeutet, sondern auch auf seine Fähigkeit, an der Konstitution der Frau als Kranken mitzuwirken. Carmillas Überzeugung, die Krankheit bestimme ihre Existenz, soll dann als die Folge des medizinischen Diskurses der Moderne interpretiert werden. Der medizinische Diskurs und seine von den Männern kontinuierliche Propagierung sind im Hinblick auf Butlers Theorie als eine performative Handlung zu interpretieren. Die den Frauen zugeschriebene Krankheit wird in diesem Sinne real, indem sie benannt wird. Die Gleichsetzung zwischen der Frau und der Krankheit wird in dem Text als das Ergebnis eines Konstitutionsprozesses dargestellt, der durch die ständige Wiederholung und die zitierende Praxis das erzeugt, was er benennt.

Die Reiterativität des medizinischen Diskurses lässt sich in dem Stück in den zahlreichen Äußerungen der Männerfiguren zeigen, die die Frauen als ungesund beschreiben und sich damit von den *kranken* weiblichen Figuren abgrenzen. Durch die ständigen Hinweise der Männerfiguren auf die weibliche Menstruation, die in dem medizinischen Diskurs um 1900 als pathologischer Zustand beschrieben wurde⁸⁰, stellen sie die Frauen als kranke und unheimliche Wesen dar, die der männlichen

⁷⁹ Diese These ist in der fachlichen Diskussion weit vertreten. Vgl. Claes, 1994: 95, 96; Janz, 1990: 89-91; Pflüger, 1996: 102, 103.

⁸⁰ Vgl. Catani, 2005: 37- 41.

Gesundheit entgegenstehen und diese sogar bedrohen: „HEIDKLIFF: Die Frau verliert monatlich mehr Blut, als ein Mann mit dem Mund zu sich nehmen könnte.“ (Jelinek, 1994: 244) Gleichzeitig aber bitten die Männer die weiblichen Figuren darum, sich von der charakteristischen weiblichen Menstruation nicht zu befreien: „HEIDKLIFF: Unterbrecht nicht eigenmächtig den hübschen Rhythmus eures Blutes! Jeden Monat! Es gefällt uns so.“ (Jelinek, 1994: 243) Nachdem die zwei Frauen ihr gemeinsames Leben als lesbische Vampirinnen anfangen, wechseln die Männer ihre Gewaltandrohungen mit den an die Frauenfiguren adressierten Bitten, zu ihrer vorigen Existenz zurückzukommen. Die Menstruation sollen die Frauen als ein weiteres weibliches Merkmal bewahren, so dass der medizinische Diskurs imstande sein kann, den weiblichen Körper weiter zu pathologisieren und den Frauen infolgedessen eine eingeschränkte Existenz zuzuschreiben.

In II, 2 verbinden die Männer das Zitieren des medizinischen Diskurses, der die Frauen zu Kranken reduziert, mit der physischen Gewalt, mit der Bedrohung, die sich hinter der Schlafzimmertür befindet und sich innerhalb des intimen und als unabhängig erwünschten Raums der Frauen durchsetzen will. Die weibliche Übernahme der von den Männern propagierten Ideen deutet auf die zitierende Praxis hin, die Butler als grundlegend für den Prozess der Konstruktion von Geschlechtsidentitäten charakterisiert. Die ihnen zugeschriebenen Züge reproduzieren die Frauen auch in ihren Diskursen, so dass auf diese Weise ihre Geschlechtsidentität konstruiert wird. Die Unanfechtbarkeit dieser Diskurse, die den Frauen die Möglichkeit einer unabhängigen Lebensweise verhindert, ist den männlichen Figuren wohlbekannt und als ein weiter performativer Sprechakt verbreitet: „BENNO: Ihr seid unerträglich den Konventionen verhaftet, ihr!“ (Jelinek, 1994; 241) Am Ende der zweiten Szene fasst Benno mit einem Satz den präskriptiven und performativen Charakter des Diskurses zusammen, den die Frauen weiter zitieren und verwirklichen: „Ihr seid eine einzige Geschichte der Krankheit. Ihr gebt es ja zu!“ (Jelinek, 1994: 242)

Eva Ludwiga Szalay thematisiert in ihrem Artikel „Of Gender and the gaze: Constructing the Disease(d) in Elfriede Jelineks *Krankheit oder Moderne Frauen*“ die wichtige Rolle die der medizinische Diskurs in Bezug auf die Ausgrenzung der Frauen

gespielt hat. Einige der vorigen Analysen des Stückes, die sich mit den Beziehungen zwischen den Figuren befassen, beschreibt sie als begrenzt, indem diese sich nur auf die Geschlechtsunterschiede der Figuren konzentrieren, aber nicht den ärztlichen Beruf von Heidkliff beachten: „To interpret Heidkliff reductively, only as a male oppressor, and not more expressly as a bearer of the medical-scientific gaze, is to overlook that the gaze of this doctor-figure is productive of a certain subject produced by a certain 'labour in thought' that has been historically required“.⁸¹

In ihrer sich auf Foucaults theoretischen Ansatz orientierenden Analyse betont Szalay, wie das Stück die Mechanismen des medizinischen Diskurses aufzeigt, um Subjekte als Effekte einer spezifischen Ausübung der Macht zu kreieren. Die kranken Frauen sind das Ergebnis des medizinischen Blickes, der die Krankheit definiert und produziert. Der medizinische Blick, und nicht der Mann selbst, objektiviert und pathologisiert hiermit die Frauenfiguren. In diesem Sinne würde eine Ärztin genauso wie ihre männlichen Kollegen handeln. Wie Szalay auch erkennt, ist dies im Stück nicht der Fall, in dem es nur männliche Ärzte und weibliche Patienten gibt: „Presumably, a female 'made' doctor in these regimes of medical knowledge/power/discourses would also assume *le regard medical* and proceed to objectify her patients. The problem posed in this dramatic enactment is that there are only female patients and male doctors.“ (Szalay, 2001: 247)

Der Beitrag von Szalay ist von großem Interesse für die Analyse der Entstehung und der Auswirkungen des modernen medizinischen Diskurses. Als eine der Ersten zeigt sie, wie produktiv die Lektüre von *Krankheit oder Moderne Frauen* aus der Perspektive von Foucaults Theorien sein kann. Sie betont, wie Foucaults Konzeption des Körpers als Ort, wo die Normen und gesellschaftlichen Hierarchien sich einschreiben, sich besonders gut für die Analyse der Krankheit im Stück erweist. Jedoch erweist sich m.A. die Diskussion, ob der medizinische oder der patriarchalische Diskurs für die Pathologisierung der Frau verantwortlich sei, als zwecklos. Meiner These nach sind beide Diskurse voneinander untrennbar und so werden sie auch im Stück dargestellt: Der medizinische Diskurs wird nach dem patriarchalen Diskurs hergestellt, so dass beide Diskurse sich parallel und zugleich miteinander entwickeln.

⁸¹ Szalay. 2001: 245.

So sind die Männerfiguren die einzigen, die über wissenschaftliches Wissen verfügen, und infolgedessen imstande sind, andere als Kranke zu definieren. Die Frauen dagegen bleiben von diesem Prozess ausgeschlossen. Carmilla als Hausfrau ist ihrem Mann nicht nur ökonomisch untergeordnet, sondern ihm auch in Bezug auf ihr Wissen unterlegen. Die Krankenschwester Emily ihrerseits verfügt auch über ein niedrigeres Bildungsniveau als ihr Verlobter. Darüber hinaus wird ihr Beruf als Krankenschwester nie mit ihrer wissenschaftlichen Bildung verbunden, sondern eher mit der humanen Seite der Arbeit:

HEIDKLIFF: Du bist Krankenschwester. Andere sind Sozialarbeiterinnen auf flachen Schuhsohlen. Sie sind evangelisch und müssen sich von Liebgewordenem trennen. Die Schwester hegt, dann wird sie aufs Kreuz gelegt. Sie muß überproportional oft auf Wiedersehen sagen. Der Kunde geht. Das Wasser rauscht hinter seinen Schläfen. Der Patient soll ruhig weiter leben! Du bist der siebente Himmel für den, der es aushält. Du hilfst und liebst. (Jelinek, 1994: 197)

Das Weibliche wird von Heidkliff nicht mit Wissen verbunden, sondern mit Gefühlen und Empfindungen. In diesem Sinne hat Emily als Krankenschwester die gleiche Funktion wie eine Sozialarbeiterin oder sogar eine Nonne, die für die Erleichterung der Kranken und der Notleidenden tätig sind.

Die Medizin als Wissenschaft ist also ein Raum, der nur den Männern reserviert ist. Heidkliff, als „Facharzt für Kiefer- und Frauenheilkunde“ (Jelinek, 1994: 192) erklärt sich zu dem klaren Vertreter des medizinischen Diskurses. Aber auch Benno, der im Prinzip als Steuerberater mit der Medizin nichts zu tun hat, bezeichnet das Heilen als eine seiner Aktivitäten⁸² und beansprucht einige der charakteristischen Eigenschaften der Medizin für sich selbst: „Ich mache wissenschaftliche Erfahrungen. Ich denke. Ich handle. Ich widme mich einem Ziel und denke nicht an mich dabei.“ (Jelinek, 1994: 245) In den medizinischen Untersuchungen, die von Heidkliff durchgeführt werden und in denen immer Frauen Patientinnen sind, macht Benno auch oft mit und traut sich sogar, über das ärztliche Vorgehen Vorschläge zu machen: „Und jetzt zunähen, nehme ich an?“ (Jelinek, 1994: 217)

⁸² Vgl. Jelinek, 1994: 200 und 207.

Ist das Wissen, wie Foucault vertritt, eng mit den Machtmechanismen verbunden, so werden die medizinischen Behauptungen über Frauen, die aber als wissenschaftliche Wahrheiten dargestellt werden, stark von den patriarchalen Prämissen, die den medizinischen Diskurs beherrschen, beeinflusst. Der fehlende wissenschaftliche Charakter dieser Diskurse, auf den verschiedene anthropologische und soziologische Studien hingedeutet haben⁸³, wird in dem Theaterstück aufgezeigt und durch die unsinnigen Behauptungen der Männerfiguren *ad absurdum* geführt.

BENNO: Ist es nicht so, Doktor, dass ihnen bei Bedarf eine milchig-schmutzige Flut grausig aus ihrem kleinen verstümmelten Organ stürzt? Ich habe es entsetzt in einem Buch gelesen und bin zurückgewichen. Sie als Arzt haben es sicher schon gesehen.

HEIDKLIFF: Als Fachmann kann ich es Ihnen voll bestätigen.

BENNO: Auf einer Abbildung habe ich einmal schematisch dargestellt gesehen, wie die sogenannte Gebärmutter aus ihrem Endlosnetz roter Fasern, die Seidenfäden, pupurne Haare zu sein scheinen, Blut weint. So etwas ist nicht als Scherz gemeint.

HEIDKLIFF: Das kann ich Ihnen aus eigener Anschauung bestätigen. Ich kann es allerdings nicht nachempfinden. Es ist zu schrecklich. (Jelinek, 1994: 244)

Die Autorität der wissenschaftlichen Texte und vor allem die Okulareuntersuchung des Arztes, die so Foucault das charakteristische Merkmal der neuen Klinik ist, reichen, um die Darstellung der Frauen nicht nur als Kranke, sondern sogar als schreckliche und abscheuliche Wesen zu begründen. Diese dem Mann „eigene Anschauung“ macht die Patientin zum Objekt und pathologisiert sie. Versuchen die Frauen im Stück sich diesem ärztlichen und männlichen Blick zu entziehen, beanspruchen die Männer, die Frauen ihrem Blick wieder zu unterwerfen, so dass die traditionellen Machtverhältnisse nicht destabilisiert werden: „HEIDKLIFF: Nur mehr der Blick gilt jetzt. Ich sehe dich ganz objektiv. Ich verschaffe mir Zutritt rein als Zuschauer. Ich bin gewiss von meiner Macht verführt. Ich will zu dir gelangen. *Schlägt wütend gegen die Tür.*“ (Jelinek, 1994: 241)

In I, 4, bevor die Frauen ihr Zusammenleben als Vampirinnen außerhalb der patriarchalen Strukturen anfangen, gelingt es den Männern noch, den weiblichen

⁸³ Vgl. Catani, 2005.

Körper ihrem männlichen Blick zu unterwerfen: Sie „wühl[en]“ (Jelinek, 1994: 217) im Unterleib der schon toten Carmilla und ziehen Organe bzw. Gummitiere aus ihrem Körper. Die von den Männern durchgeführte medizinische Praxis wird hier beschrieben, wenn auch parodiert und bloß gestellt. Die Frau, als tote Patientin, wird dem männlichen Blick unterworfen, der, wie Foucault vertritt, als Erlebnis der Untersuchung Krankheiten bestimmt und produziert. Die Pathologisierung der Frau geht dann aus diesem Blick hervor: „HEIDKLIFF *wühlt in Carmilla, wirft Gummitiere*: Ich bin nichts so sehr gewöhnt wie den Anblick von Frauen. Bei mir ist die Frau Patientin und sonst nichts. Die Nachgeburt ist also weg. Aber vielleicht finde ich doch was Interessantes! [...] Wer sucht der findet.“ (Jelinek, 1994: 217) Der Frauenarzt Heidkliff macht seine Untersuchungen von seinem Blick und seinem Beharren abhängig, irgendetwas zu finden. Der weibliche Körper wird als tote Materie von ihm verstanden, wo er suchen und vielleicht „was Interessantes“ finden kann.

Durch das Auftreten der Gummitiere und die ironischen trivialen Behauptungen der Männerfiguren wird der Pathologisierungsprozess der Frau als ein groteskes Kinderspiel dargestellt, das nicht wissenschaftlich aussieht. Der Arzt und sein Kamerad Benno befolgen keine wissenschaftlichen Kriterien, sondern erlauben, dass eine Reihe von Klischees ihre Untersuchung bestimmt:

HEIDKLIFF: [...] Was für eine Meinung haben Sie von dem anderen Geschlecht, wenn ich fragen darf? [...] Die Liebe geht durch den Magen. Der Appetit kommt mit dem Essen.

BENNO: Ich bin zudem erklärter Liebhaber des inhaltslosen Geplauders. So etwas serviert mir meine Frau jeden Tag. Sie geht ganz im häuslichen Bereich auf. Sie ist fort. Sie bleibt fraglich.

HEIDKLIFF: Ist sie vielleicht auch noch akrobatisch und aristokratisch? Magnetisch? Töricht? Ein Hobbygeschlecht? (Jelinek, 1994: 216)

Sind die Männer damit beschäftigt, Carmillas Unterleib zu untersuchen, so rufen sie eine Reihe von Sprüchen ins Gedächtnis, die ironischerweise mit dem Magen bzw. dem Appetit zu tun haben. Die ärztliche Untersuchung wird in diesem Sinne nicht mit dem wissenschaftlichen, sondern mit traditionell-volkstümlichem Wissen verbunden. Der Bereich der Populärkultur geht aber in den nächsten Sätzen von Benno in das reine Stereotyp über, als er auf das „inhaltslose Geplauder“ seiner Frau hinweist. Daraufhin

90

charakterisiert Heidkliff die Frau aufgrund einer Reihe von Adjektiven, die allein durch den Klang der Sprache, doch nicht semantisch miteinander verbunden sind. Die zahlreichen Stereotype über die Frau, die anscheinend der Reim als einzige Verbindung miteinander haben, werden während der Expedition in den Unterleib von Carmilla *ad absurdum* geführt. Die moderne Medizin, die die weibliche Identität mit der Krankheit identifiziert, wird in *Krankheit oder Moderne Frauen* als ein Diskurs entlarvt, der stark von den Stereotypen über die Frau geprägt ist. Der patriarchale und der medizinische Diskurs fließen folglich in einen einzigen Diskurs zusammen. Sie sind voneinander nicht zu unterscheiden, denn beide verfügen über gemeinsame Vorstellungen und Interessen.

4. Der Gegendiskurs: Vampirismus als Widerstand

4.1. Das Vampirmotiv: Sage und literarische Bearbeitung

Die Gestalt des blutsaugenden Toten hat sich als beliebtes literarisches Motiv etabliert. Zunächst verbreitete sich der Glaube an solche Wesen über die Sage. Die Angst der Lebenden vor ihren Toten gilt als fundamentaler Grund, weshalb in den verschiedenen Kulturen Sagen zu finden sind, in denen die Toten eine Rolle spielen. Insbesondere bei den Kulturen, die ihre Toten begruben, dachte man, dass die Seele in einer unversehrten Leiche zurückkehren könnte. Um dies zu vermeiden, entwickelten die primitiven Völker den Totenkult. blieb jedoch der Ritus unerfüllt, könnte dann der Tote die Welt der Lebenden wieder besuchen.⁸⁴

Auf dieser Angst basiert der Glaube an Vampire. Die Sage entwickelte sich darüber hinaus mit der Besonderheit, dass die wiederkehrenden Toten Menschenblut trinken. Ihre Opfer beißen sie unbemerkt zur Nachtzeit, um sich von ihrem Blut zu ernähren. Wer von einem Vampir gebissen wird, stirbt oder wird ebenfalls zum Vampir. In erster Linie werden Verbrecher und unehelich geborene Vampire, so wie Leute, die sich der Hexerei oder Zauberei gewidmet haben.⁸⁵ Das Motiv des Blutsaugers ist auch in vielen anderen Sagen zu finden, doch diese gehören nicht der

⁸⁴ Zu dieser und den folgenden Ausführungen vgl. Hock, Stefan. *Die Vampirsagen und ihre Verwertung in der deutschen Literatur*. Berlin: Alexander Duncker, 1900: 1 ff.

⁸⁵ Vgl. Sturm, Dieter & Klaus Völker (Hrsg.). *Von denen Vampiren*. München: Suhrkamp, 1994: 523.

Gruppe der Vampire, denn nur der Vampir verfügt über die Charakteristik, dass er ein wiederkehrender Toter ist.

Die ersten Beweise der Existenz der Vampirsagen lassen sich schon im Mittelalter finden, als die Chronisten der Epoche die ersten Berichte über blutsaugende Tote vorlegten.⁸⁶ Mit wenigen Ausnahmen stammen die damaligen Berichte aus slawischen Ländern, die diese Nachrichten über Verstorbene als Blutsauger der deutschen Bevölkerung übermittelten. Erst ab dem 17. Jahrhundert gewann die Übermittlung der vampirischen Sagen an Bedeutung, vor allem während der Periode um die Wende des 17. und des 18. Jahrhunderts. Zu dieser Zeit versuchte man, auch eine wissenschaftliche Erklärung für die Ereignisse zu finden, und so entstanden am Anfang des 18. Jahrhunderts zahlreiche medizinisch-philosophische Schriften, die sich dem Vampirismus widmeten.

In der Dichtung fand der Vampirstoff erst im 19. Jahrhundert Eingang. Kamen zu Beginn des 18. Jahrhunderts die Nachrichten von Vampiren in Ungarn nach Deutschland, so fanden sie keinen Platz in der damaligen Literatur, die die Thematik des Wunderbaren als ungünstig für eine künstlerische Bearbeitung verstand.⁸⁷ Eine andere Bedeutung bekam das Vampirthema im 19. Jahrhundert, vor allem in England, wo die Thematik des Vampirs zum ersten Mal in der Sphäre der hohen Literatur behandelt wurde. So schrieb John William Polidoris „The Vampyre“ (1819),⁸⁸ eine Novelle über einen aristokratischen Blutsauger, die mit großem Erfolg nicht nur in England, sondern auch in Deutschland und insbesondere in Frankreich aufgenommen wurde. Die Erzählung fand zahlreiche Nachdichtungen und wurde von einigen Kritikern als der Beginn einer neuen Kunst charakterisiert.⁸⁹ In diesen Bearbeitungen fanden zwei Autoren englischer Sprache, Joseph Sheridan Le Fanu und Bram Stoker, das Vorbild für ihre Romane *Carmilla* (1872) und *Dracula* (1897), deren Figuren sich als die Vertreter der weiblichen bzw. männlichen Vampire etabliert haben.⁹⁰

⁸⁶ Vgl. Hock, 1900: 29ff.

⁸⁷ Vgl. Ebd. 64ff.

⁸⁸ Da Polidori Byrons Arzt war und zur Entstehung der Erzählung mit ihm wohnte, wurde die Novelle für eine Zeit irrtümlich dem bekannten Dichter Byron zugeschrieben.

⁸⁹ Vgl. Hock, 1900: 90.

⁹⁰ Vgl. Claes, 1994: 21.

Vor allem die französisch- und englischsprachige Romantik schenken dem Vampirstoff besondere Aufmerksamkeit. Hatte sich die Schauerromantik mit den Werken von Byron oder Mary Shelley in England etabliert, so suchten viele ihrer Dichter das Schauerliche und Wunderbare in ihren Schöpfungen. Auch in Frankreich entwickelte sich am Anfang des 19. Jahrhunderts eine dämonologische Literatur, die für die Bearbeitung des Vampirthemas besonders geeignet war. Wie Stefan Hock in seiner Analyse über die Vampirsagen und seine Bearbeitung in der deutschen Literatur behauptet, bietet sich die Romantik für die Bearbeitung des Vampirmotivs an:

So ist die romantische Schule vorbereitet zur Aufnahme des Vampyr. Ihre Vorliebe für die *Nachtseiten* der menschlichen Natur, die leichter zu konstatieren als in völlig befriedigender Weise psychologisch zu erklären ist, hat sie auf sexuell Perverses, auf Totenliebe und wollüstige Grausamkeit gewiesen; ihre Liebe findet in der Zerstörung des Individuums Befriedigung, sie geht auf im All. Und wie ihre blutschänderische Liebe ein willkommenes Problem, Hermaphroditismus ein nicht als krankhaft abzulehnendes Motiv war, so musste für sich auch der Vampyr, der Tote, der liebt und tötet, als ein poetischer Vorwurf gelten. (Hock, 1900: 88)

In Deutschland, auch wenn Polidoris Erzählung relativ schnell und gut rezipiert wurde, entdeckten die Mehrheit der LeserInnen die literarischen Bearbeitungen des Vampirstoffes durch die französischen Melodramen der Epoche. Im Gegensatz zu den romantischen Autoren Frankreichs und Englands widmete sich aber keine der bekannten Schriftsteller der deutschen Romantik der Vampirdichtung. Goethes Ballade *Braut von Korinth* (1797), die einige Jahre früher geschrieben wurde, ist als einzige Vertreterin eines deutschen Textes geblieben, der um die Wende des 18. und des 19. Jahrhunderts die Vampirgestalt als literarisches Motiv bearbeitete.

Wie Susanne Pütz feststellt, wurde vor allem im 20. Jahrhundert der schaurische Aspekt des Vampirmotivs betont, sowohl in der Literatur als auch in dem neu entwickelten Medium des Films.⁹¹ Vor allem seit dem Ende der 1930er Jahre wurde die Vampirfigur ein häufiges Motiv im *Science-Fiction-Genre*, die in vielen Werken als eine bedrohende Instanz dargestellt wurde, die das Menschtum beherrschen oder

⁹¹ Vgl. Pütz, Susanne. *Vampire und ihre Opfer*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 1992: 152.

vernichten wollte. Der religiöse Faktor, der in den Texten des 19. Jahrhunderts wesentlich war, verlor hingegen in der Literatur des 20. Jahrhunderts an Bedeutung.

Nach Pütz brachten die AutorInnen nach 1900 keine wesentliche Ergänzung in der Bearbeitung des Vampirstoffs, die nicht in der Vampirliteratur des vorigen Jahrhunderts vorhanden waren. Die minimalen Differenzen resultierten aus "einer unterschiedlichen Gewichtung und/oder einer zuweilen neuen Auslegung der einzelnen Dimensionen." (Pütz, 1992: 152) In *Krankheit oder Moderne Frauen* geht es aber m.A. nicht einfach um eine neue Interpretation eines schon vorhandenen Motivs. Auch wenn die Thematik der weiblichen und männlichen Definition in dem bedeutenden Roman *Dracula* zu finden ist⁹², so gewinnt diese in dem Stück von Jelinek eine viel größere Bedeutung. Wie gezeigt wurde, wird in *Krankheit oder Moderne Frauen* nicht nur die Situation der Frau innerhalb der Gesellschaft dargestellt, sondern auch die diskursiven Verfahren, womit die *Gender*-Identitäten, sowohl die weibliche als auch die männliche, konstruiert sind. Das Vampirmotiv wird eine Metapher, die Jelinek verwendet, um ihre kritische Gesellschaftsanalyse zu entwickeln. Die inhaltliche Bearbeitung des Vampirmotivs, die die Autorin in *Krankheit oder Moderne Frauen* anbietet, hat in diesem Sinne weniger mit den restlichen Texten der Vampir-Literatur zu tun, seien diese aus dem 19. oder 20. Jahrhundert, als mit ihren literarischen und politischen Interessen, die sie wiederholt in ihren verschiedenen Werken verwendet. Dies bedeutet nicht, dass Jelinek die inhaltlichen und formalen Eigenschaften des Genres verachtet. Ganz im Gegenteil nimmt Jelinek die konventionellen Kriterien des Genres auf und spielt mit ihnen, um auf diese Weise ihre kritische Analyse zu entfalten.

4.2. Der weibliche Widerstandsakt

Die Metapher des Vampirismus, eine Konstante in den Texten von Jelinek, um die zerstörerische Beziehung zwischen den Geschlechtern darzustellen⁹³, wird auch in *Krankheit oder Moderne Frauen* verwendet, um den Versuch der weiblichen Figuren aufzuzeigen, sich dem herrschenden Diskurs über das Weibliche zu entziehen. Lassen

⁹² Vgl. Ebd. 156.

⁹³ Zum Vampirmotiv in den Werken der Autorin vgl. Oliver Claes, 1994: 65 ff.

sich die zwei Frauen, wenn auch mit Unterschieden, am Anfang des Stückes noch in die traditionelle Definition des Weiblichen einordnen,⁹⁴ distanzieren sie sich im Laufe des Werkes immer mehr von ihrer klassischen Rolle als Ehefrau, Mutter und Gehilfin des Mannes. Als Vampirinnen wenden sie sich von ihrer alten reduzierten Existenz ab, die sie zur Opferrolle verpflichtet. Sie versuchen ein von den Männern unabhängiges Leben zu erreichen, womit sie sich die vom herrschenden Diskurs als exklusiv männlich charakterisierten Eigenschaften, wie Lust oder literarische Genialität, aneignen können.

Durch ihre vampirische Existenz entwerfen die Frauenfiguren ihren Gegendiskurs, mit dem sie die herrschenden Machtverhältnisse destabilisieren wollen. Ihr neues Leben als Untote wird für sie die einzige Alternative, um sich eine eigenständige weibliche Existenz zu schaffen. Der Vampirismus wird von Emily als Befreiung dargestellt: Er ermögliche den Abbruch mit dem vorigen Leben, das mit dem beschränkten und vom Mann abhängigen Dasein einer Magd gleichgesetzt wird: „EMILY: [...] Sie werden nicht Magd sein, wenn ich mich von Ihnen ernährt habe.“ (Jelinek, 1994: 210)

Die Vampirisierung Carmillas findet in diesem Sinne ohne Widerstand statt. Sie zeigt von Anfang an ihr Einverständnis, von Emily gebissen zu werden, denn damit glaubt sie, mit ihrem Leben abrechnen zu können. Dieses wird von ihr mehrmals während der ersten Begegnung zwischen den zwei Frauen kritisiert und als reduziert dargestellt:

CARMILLA: Ich bin keine Lieblingsspeise. Trotzdem fressen mich die Kinder auf. Ich habe keine Zeit fürs Kino. Dafür putze ich und bin fein heraus. Helfen Sie mir!

EMILY: Dazu bin ich da. *Sie macht Carmilla los, interessiert sich sichtlich immer mehr für sie. Carmilla bleibt freiwillig liegen.* Sie sind eine wunderschöne Frau in wunderschönen Zimmern! (Jelinek, 1994: 208)

⁹⁴ Vertritt Carmilla zweifellos die traditionelle weibliche Charakterisierung als Ehefrau und Mutter, erscheint Emily zu Beginn des Stückes eher als eine ambivalente Figur, die einerseits als Krankenschwester in der Praxis ihres Verlobten arbeitet, andererseits sich als Schriftstellerin und Vampirin definiert. Dass Emily als Krankenschwester arbeitet, nähert die Figur auf jeden Fall der weiblichen Konvention. Ihr typischer Frauenberuf betont die untergeordnete helfende Funktion Emilys in der Praxis von Heidkliff. Ihre Arbeit besteht darin, Heidkliff zu helfen, ihrem männlichen Vorgesetzten, der über höheres wissenschaftliches Wissen verfügt.

Doch diese entgrenzte Existenz soll mit dem Biss Emilys und die folgende Vampirisierung Carmillas aufhören. Mit den Worten Emilys „Vorbei. Vorbei“ (Jelinek, 1994: 212) verlangt die Vampirin einen Abbruch mit der vorigen weiblichen Existenz und kündigt ein neues Dasein an, das Carmilla aus ihrem Leben als Ehefrau und Mutter befreien soll:

CARMILLA: Aber nein. Wie merkwürdig und schön. Still, Kind! *Das Baby schreit*. Kein Geplänkel! Behaglichkeit! Dauer! Mein Mann ist ehrlich Steuerberater und wohnhaft. Ich selbst heiße Carmilla Hundekoffer und habe im Augenblick sechs Kinder.

EMILY: Vorbei. Vorbei. (Jelinek, 1994: 212)

Dieser Abbruch findet tatsächlich nach der Vampirisierung Carmillas statt. Indem die zwei Frauen ihr gemeinsames Leben als lesbische Vampirinnen anfangen, befreien sie sich kurzzeitig von ihren Rollen als Mütter und Ehefrauen, zu denen sie als Frauen gesellschaftlich verpflichtet werden. Die Mütterlichkeit wird mit ihrem neuen Verhalten nicht nur missachtet, sondern sogar verweigert. Merkwürdigerweise greift Carmilla eines ihrer Kinder an, kurz nachdem sie sich in Vampirin verwandelt. Der Prozess von Gebären und Ernähren wird auf diese Weise umgekehrt. Als Vampirin ist Carmilla imstande, das Mutter-Kind-Verhältnis umzukehren: nicht mehr nährt sie als Mutter ihre Kinder, sondern wird von diesen genährt.⁹⁵ Die produktive Funktion der Mutter, die Leben schenkt, wird durch den zerstörenden Akt ersetzt.

Indem die Frauen in ihrer Beziehung mit den Kindern die Begriffe von Produktion und Destruktion umkehren, sind sie subversiv. Sie entscheiden sich für eine vampirische Existenz und missachten infolgedessen die gesellschaftliche Doktrin, die ihnen zu gewissen gesellschaftlichen Rollen verpflichtet und sie als von den Männern abhängig konzipiert. Doch mit dem Vampirismus als Metapher ihres Emanzipationsversuchs überwinden sie nicht die gesellschaftliche Ordnung, die sich auf die Ausbeutung der Schwäche stützt. Hatten sich die Frauenfiguren bis dahin beschwert, von den Männern begrenzt und ausgenutzt zu werden, bilden sie als Vampirinnen ein ähnliches Verhalten ab, mit dem sie auch Andere, nämlich Carmillas Kinder, vernichten. Der Mythos der liebevollen Mutterschaft wird in diesem Sinne vom

⁹⁵ Vgl. Caduff, 1991: 141.

Text demontiert. Mittels der grotesken Übertreibung und der Metapher des Vampirismus zeigt Jelineks Text auf, wie die Frauen, die in ihren Beziehungen mit den Männern keinen Zugang zur Macht haben, eine zerstörende Macht auf ihre Kinder ausüben. Die weiblichen Figuren reproduzieren mit den Kindern genau das gleiche Täter-Opfer-Modell, das sich zwischen ihnen und den Männern entfaltet hat. Gefangen wie sie in dem Ausbeutungssystem sind, kehren die Frauen einfach die Täter-Opfer-Rolle um. Nach ihrer Abkehr von den traditionellen weiblichen Rollen sind sie nur fähig, dasselbe gesellschaftliche Modell nachzuahmen, und werden folglich Kindsmörderinnen, die sich durch das Blut der Kinder am Leben erhalten.

So wie die Frauen sich mittels ihrer vampirischen Existenz ihrer gesellschaftlich zugeschriebenen Mutterrolle entziehen, so versuchen sie auch als Vampirinnen ein neues weibliches eigenständiges Leben zu entfalten, das der Herrschaft der Männer entkommt. Doch auch in ihrem lesbischen Zusammenleben wiederholen sie ähnliche Verhaltensmuster, die die traditionelle heterosexuelle Beziehung bestimmen. Zwischen den Frauen entwickelt sich keine ausgeglichene und egalitäre Beziehung, sondern Carmillas Abhängigkeit von Emily wird mehrmals explizit. Vor allem am Ende des Stückes, als die Männer ihre Vampirverfolgung intensivieren und die Frauen angreifen wollen, fühlt sich Carmilla unfähig, sich ohne Emilys Hilfe gegen den Angriff der Männer zu wehren:

CARMILLA *schreit*: Bitte gib mir deine Hand und nicht mehr Emily!

Emily verschwindet einfach, Carmilla schreit um Hilfe.

BENNO: Mir hassenen euch gar nicht.

CARMILLA: Hilfe! Hilfe! Emily zurück! Sei nicht fort!

HEIDKLIFF: Die Erleuchtung von Geist kommt über mich zum Stand. Ich glaube ja wieder. Kunststoff! Plastikilin!

CARMILLA: Hilfe! Mich nicht allein hier! (Jelinek, 1994: 252)

Nicht nur Carmillas Abhängigkeit von Emily bestimmt die intime Beziehung zwischen den zwei Frauen. Auch Camillas Bereitschaft, Emily zu bedienen, charakterisiert ihr Verhältnis. Carmilla kann sich nicht von ihren alten Gewohnheiten befreien und bewahrt dasselbe Benehmen, das sie als Hausfrau in ihrem vorigen Leben hatte: „CARMILLA: Dein Nachthemd ist am Kragen schon etwas angeschmutzt. Ich wasche dir das gleich aus.“ (Jelinek, 1994: 230) Emily hingegen übernimmt die aktive Rolle in der

Beziehung und behandelt Carmilla auf eine ähnliche Art und Weise, wie Benno vorher gemacht hatte. Ihre neue Situation als Vampirinnen wird nur von ihr begriffen, und deswegen will sie diese ihrer Partnerin erklären: „[W]ir sind die Untoten, Carmilla! Merk dir das endlich! [...] *eindringlich* Carmilla, versteh doch, wir sind und sind nicht!“ (Jelinek, 1994: 230)

Zu der alten Rollenverteilung zwischen den Geschlechtern wird innerhalb des weiblichen Zusammenlebens keine reale Alternative gefunden. Gefangen wie sie sind in den alten patriarchalen Strukturen, übernehmen die Frauenfiguren diese weiter. Damit verlieren sie die Möglichkeit, mit ihrer vampirischen Existenz eine reale politische Veränderung zu erreichen und einen positiven Entwurf einer anderen Weiblichkeit zu schaffen.

4.3. Die weibliche Lust

Hofft Carmilla, wie bereits angemerkt, als Vampirin ihre häusliche Einschränkung zu überwinden und sich ihrer Opferrolle zu entziehen, so glaubt Emily mit ihrer vampirischen Existenz ihr weibliches Begehren erfüllen zu können. Dieses, das innerhalb der patriarchalischen und heterosexuellen Strukturen im Stück als unmöglich dargestellt wird, scheint in *Krankheit oder Moderne Frauen*, wenn auch kurzzeitig, befriedigt zu werden.

Um das Weibliche mit sexuellem Begehren zu vereinbaren, eignet sich die literarische Bearbeitung des Vampirismus besonders gut, denn der Vampir ist traditionell durch die aktive Äußerung seines sexuellen Begehrens charakterisiert.⁹⁶ Werden die Frauen in ihren traditionellen heterosexuellen Beziehungen von den herrschenden Diskursen zu einer lustlosen Aktivität verpflichtet, so gelingt es der Vampirin Emily hingegen, ihr weibliches Begehren explizit auszudrücken: „Ich bin leider lesbisch. Ich bin anders als Sie. Ich gebäre nicht. Ich begehre dich.“ (Jelinek, 1994: 208) Als Vampirin stellt sich Emily als eine andere Art von Frau vor, die sich von der konventionellen Frau unterscheidet und sich infolgedessen den traditionellen

⁹⁶ Vgl. Pflüger, 1996: 67.

Frauenpflichten entzieht. Nur indem sie das macht und auf Mutterschaft verzichtet, glaubt sie, sich zu einem begehrenden Subjekt erklären zu können.

Doch in Emilys Prozess, sich als begehrendes Subjekt zu konstituieren, sucht sie sich das männliche Sexuelsymbol. Ihre Vampirzähne will sie von Heidkliff verändern lassen, so dass diese beweglich werden. Gefangen wie sie ist in den herrschenden Konventionen, glaubt sie nur ihr Begehren erfüllen zu können, indem sie ihre Zähne dem phallischen Mechanismus unterwirft:

EMILY: Ich wünsche mir diese beiden wesentlichen Zähne ausfahrbar gemacht! Sie sollen hervorlugen und wieder verschwinden können. Wie ich ja auch. Ich brauche einen ähnlichen Apparat wie ihr Männer ihn habt! Ich möchte imponieren können. Ich möchte Lust vorzeigen können! Ich habe Säfte, aber die gelten im Alltag wenig. Ich möchte auch nach einem Prinzip funktionieren dürfen! (Jelinek, 1994: 222)

Die „Säfte“, als Ergebnisse des weiblichen Begehrens, scheinen für Emily ungenügend. Ihre Lust will sie vorzeigen können, und dies ist nur mittels der sichtbaren Mechanik des phallischen Gliedes möglich. Die Macht und das Begehren identifiziert sie als exklusive männliche Eigenschaften, und nur indem sie sich den männlichen Phallus aneignet glaubt sie Zugang zur Macht und zum Begehren zu haben.

Die männliche Sexualität wird darüber hinaus in Emilys Vorstellung mit der Bedrohlichkeit identifiziert. Auch diese Fähigkeit wird von ihr bewundert. Über ein sadistisches sexuelles Verhalten, so wie die Männer es haben, will Emily auch verfügen, doch dieses scheint nur mittels eines „Apparats“, der dem männlichen ähnelt, durchführbar.

Emilys Wunsch, mittels ihrer vampirischen Zähne das männliche Begehren zu simulieren, ironisiert nicht nur die weibliche Sexualität, die sich als eine am Phallus orientierte Sexualität zeigen lässt. Auch das männliche Begehren selbst, das sie auf den Apparat, auf den phallischen Mechanismus reduziert, wird in dieser Szene parodiert. In ihrem Prozess, sich zu einem begehrenden Subjekt zu erklären, beachtet Emily nur die Mechanik des männlichen Gliedes, die anhand der technischen Fortschritte leicht und einfach von ihr simuliert – und folglich ersetzt – werden kann: „Auch wenn es sich um die für Emilys Vampirsein ‚wesentlichen Zähne‘ handelt, ist doch das männliche

Begehren, das sich damit signalisieren kann, ganz unwesentlich, da es sich damit auf eine oberflächliche Mechanik reduziert und herstellbar geworden ist.“ (Pflüger, 1996: 68)

Der Parodie als Inszenierung der Imitationsstruktur kommt für Butler subversive Funktion zu. Die imitative Struktur der *Gender*-Identität wird gerade mittels der parodistischen Wiederholung demonstriert. In diesem Sinne ist nach Butler die *performance* einer *drag* zu verstehen, die im repetierenden Zitieren die Künstlichkeit der zitierten Normen aufzeigt. Indem die *drag queen* eine *Gender*-Identität nachahmt, entlarvt sie den nachahmenden Charakter der *Gender*-Identität und enthüllt ihre konstitutiven Mechanismen. Wird das Subjekt, und konkret das Geschlechtssubjekt, in der Wiederholung spezifischer Akte erst geschaffen, so kann die Zitation auch eine verschobene Bedeutung erlangen und subversiv wirken.

Indem Emily sich mit der ärztlichen Hilfe von Heidkliff vorbereitet, das männliche Begehren zu simulieren, entlarvt sie dieses auch als Konstruktion, die als Ergebnis performativer Akte resultiert. Die Identifikation zwischen dem sexuellen Begehren und der Männlichkeit, die von dem herrschenden Diskurs als selbstverständlich und naturgegeben dargestellt wird, entsteht als Resultat mehrmals wiederholter Akte, die man aber – wie es Emily ja macht – auch anders zitieren könnte. Die Ausschließlichkeit des männlichen Begehrens wird von Emilys Verhalten als mythische Wahrheit aufgezeigt, die über keinen ontologischen Charakter verfügt, sondern als Ergebnis sozialer Praxis enthüllt.

Doch ist Emilys Nachahmung in *Krankheit oder moderne Frauen* so subversiv, wie es sich Judith Butler gewünscht hätte?

Sie ist subversiv, indem sie von der Autorin im Text verwendet wird, um den Mythos des männlichen Begehrens aufzuzeigen. Man sollte nicht übersehen, dass die Texte Elfriede Jelineks politisch motiviert sind.⁹⁷ Schwerpunkt ihrer literarischen Arbeit ist die Wirkungsweise der Mythen aufzudecken, um diese dann außer Kraft zu setzen. Dazu verwendet Jelinek mehrmals parodistische Übertreibungen. Jelineks Schreibverfahren nähert sich in diesem Sinne Butlers Position an, denn die Parodie

⁹⁷ Vgl. Janz, 1995: VII und Stauß, 2009: 261.

wäre bei der Autorin mit einem subversiven Potential benutzt, und zwar, um die verschiedenen patriarchalen Mythen und Weiblichkeitsbilder als Konstruktionen aufzuzeigen.

Zieht man aber die Handlung des Stückes in Betracht, vor allem das tragische Ende der zwei weiblichen Protagonistinnen, kann man dann das Verhalten von Emily nicht als real subversiv interpretieren. Keine Verbesserung ihrer Existenz schaffen die Frauen, sondern genau das Gegenteil. Jelineks Text entwirft keine utopische Illusion, sondern ist zu den aktuellen gesellschaftlichen Verhältnissen verpflichtet. Wenn auch Jelineks Texte nicht als realistisch betrachtet werden können, ist eine genaue Analyse über das herrschende Geschlechterverhältnis doch in ihren Texten zu finden.⁹⁸ Dieses wird – so wie es in *Krankheit oder Moderne Frauen* dargestellt wird – von den Männern deutlich dominiert, so dass die weibliche Emanzipation nie erfolgreich zu Ende gebracht werden kann. Nicht einmal Emilys Versuch, auch als bedrohliche Instanz aufzutreten, wird von den Männern ernst genommen. Als sie mit ihren neuen Eckzähnen Heidkliff angreifen will, fühlt ihr Verlobter sich nicht richtig bedroht: „Mir haben ein wenig vorstehende Zähne bei einem ansonsten hübschen Mädels noch nie gestört. [...] Dennoch scheint mit diese kleine Frau eher menschenfreundlich als gehässig zu sein.“ (Jelinek, 1994: 224, 228)

Die vampirische Existenz verstehen die Frauen nicht nur als Befreiung aus einem reduzierten Leben, sondern vor allem als Möglichkeit, das Opfer-Täter-Verhältnis umzukehren. Nicht nur Leiden zu ertragen, sondern auch dieses Zufügen zu können, wird im Stück von den Frauenfiguren als wiederholter Wunsch ausgesprochen: „EMILY: [...] Ich möchte ohne Kontrolle Leiden zufügen dürfen. [...] Ich möchte, dass mir nichts in den Weg gelegt wird, wenn ich selbständig von meinem Züchtigungsrecht Gebrauch mache. Ich will mir das von keinem Vater verbieten lassen. Nur weil er selbst prügeln möchte.“ (Jelinek, 1994; 259, 260) In ihrem Emanzipationsversuch sehen die Frauen keine andere Möglichkeit, als die männlichen Zerstörungsmechanismen zu übernehmen. Die Destruktion der Männerfiguren ergibt sich als unentbehrliche Bedingung, so dass die Frauen eine eigenständige weibliche Existenz schaffen können.

⁹⁸ Vgl. Claes, 1994: 116.

Doch sind sie imstande, ihre zerstörende Macht gegen Carmillas Kinder zu richten, so scheitern sie daran, die Männer in ihre Opfer zu verwandeln. Emilys Wunsch, von ihrem „Züchtigungsrecht“ (Jelinek, 1994: 260) auch gegen die Männer Gebrauch zu machen, kann nicht erfüllt werden, denn die Autorität bleibt in den Händen der Männer. Diese, Besitzer der Diskurse und der institutionellen Macht, wollen nicht auf ihr Gewaltmonopol verzichten. Sie sind noch die mächtigen und autoritären Väter, die die Umkehrung der Macht- und Gewaltstrukturen nie erlauben werden.

Der weibliche vampirische Biss bringt den Männern jedoch nicht den Tod, was die Frauen doch beabsichtigt hatten, sondern die kategorische Weigerung der Männer, zu Opfer reduziert zu werden. Die Männer werden als blutleer dargestellt, die sich nicht von den Frauen aussaugen lassen:

EMILY zu *Carmilla*: Kommt bei dir was dabei raus?

CAMILLA *hebt ebenfalls den Kopf*: Ich bin ja recht praktisch veranlagt. Aber in diesen Adern absolut kein Blut.

EMILY: Auch bei mir ist leider nichts vorhanden, was diesen Namen zurecht verdienen würde. Was sonst reichlich quellsprudelt (Jelinek, 1994: 250).

Ebensowenig gelingt es Carmilla, ihren Wunsch zu erfüllen, sexuell aktiv zu sein. Versteht sie, dass die Männer nicht ihre Opfer sein können, wünscht sie sich „wenigstens“ (Jelinek, 1994: 250), sexuell aktiv zu werden. Dieser Wunsch wirkt aber genauso unrealistisch wie der Wunsch der Frauen, sich als Täterinnen zu etablieren und so erlangt Carmilla in diesem Sinne auch „kein Ergebnis“ (Jelinek, 1994: 250).

Nur ganz kurz während des Angriffs von Seiten der Frauen akzeptieren die Männer, eine passive Rolle zu übernehmen. Sofort aber drücken sie ihre Ablehnung aus, die Umkehr der Machtverteilung zwischen den Geschlechtern anzunehmen, sowie ihre Bereitschaft, gegen die Frauen gewalttätig zu kämpfen, falls sie weiter die herrschenden patriarchalen Strukturen mit ihrem Vampirismus bedrohen: „HEIDKLIFF *ebenso*: Mit Gott und Teufel fest streiten. Unrasten. Gluten. Streiten auch mit Frauen führen im Häuptel. [...] Ans Geräten. An den Einsatzort fort. Wenn notwendig fest hineinfahren dorten!“ (Jelinek, 1994: 249)

Der Emanzipationsversuch der Frauen bleibt erfolglos. Weder eine Veränderung der Machtverteilung zwischen den Geschlechtern, noch die Verwirklichung des weiblichen Begehrens schaffen sie mit ihrer vampirischen Existenz. Ihre parodistische Nachahmung des männlichen Verhaltens reicht ihnen nicht, ihre Ziele zu erreichen, denn sie treffen auf den Widerstand der Männer, die noch über die Gewaltmonopol verfügen und die Frauen letztendlich vernichten.

4.4. Die weibliche Autorschaft

So verschieden die Frauen sind und so verschiedene Ziele sie beabsichtigen, stimmen sie beide dabei überein, an Sichtbarkeit gewinnen zu wollen. Kurz bevor sie von den Männern angegriffen werden, äußert Carmilla als einen seiner letzten, verzweifelten Wünsche, sichtbare Spuren zu hinterlassen: „Ganz tot möchte ich persönlich nicht sein. Ich möchte, dass man meinen Spuren noch lang im Tiefschnee folgen kann. Ich möchte sichtbar sein. Wie ein gelbes Pißloch mitten auf einer Abfahrtspiste. Ich möchte sehr tief in den gefrorenen Boden hineinreichen.“ (Jelinek, 1994: 260) Auch Emily beabsichtigt, Anerkennung und soziale Relevanz zu bekommen. Dafür widmet sie sich der literarischen Kreation, womit „das Sichtbare auch wahrzunehmen sein“ (Jelinek, 1994: 211) sollte. Diesen Wunsch aber weiß sie nur als Vampirin erfüllen zu können. Nur als Außenseiterin, als ein Wesen, das außerhalb der traditionellen Strukturen lebt, kann sie den charakteristischen Schöpfungsakt der Frau nicht als Mutter, sondern als Schriftstellerin verwirklichen: „Ich bin eigentlich Schriftstellerin. Ich habe nicht Kinder, nicht Zeit, nicht Rat, nicht Mann. Keins und kein anderes kommt. Es mangelt mir nicht an Bewegung. Ich renne dem Fleisch hinterher. Ich bin nicht nur Fadenspenderin eines Helden.“ (Jelinek, 1994: 209) Als Autorin beansprucht Emily für sich eine aktive und kreative Rolle, die sich von der traditionellen literarischen Darstellung der Frau als Nebenfigur distanziert. Die Eigenschaften, die mit dem konventionellen männlichen Geniebegriff assoziiert werden, will sie sich aneignen.

Doch ihre vampirische Existenz, die ihr ermöglicht, sich der traditionellen Frauenpflichten als Ehefrau und Mutter zu entziehen und folglich sich der Literatur zu widmen, verhindert sie gleichzeitig, ihre Erwartungen zu erfüllen. So erkennt Emily,

dass die Unsterblichkeit, ein Rang, den sie mittels des Schreibens schaffen will, nur teilweise bei ihr erhalten wird: „Ganz unsterblich werde ich wohl nicht. Leider! Eben nur halb, wie alles, was unsere unangenehme Gattung tut.“ (Jelinek, 1994: 235) Indem Emily gleichzeitig als Vampirin und Künstlerin charakterisiert wird, weist Jelinek auf die Thematik der weiblichen Produktion hin, und stellt diese in einer männlich bestimmten Kultur als problematisch dar. Die Metapher der Vampirin, die ein Zwischenreich bewohnt, eignet sich besonders gut, um die Situation der weiblichen Schriftstellerin zu veranschaulichen. So wie der vampirische Körper sich nicht spiegeln lässt, so erlangt ihre Stimme als Schriftstellerin auch keine Auswirkung.⁹⁹ Als Frau wird Emily von dem literarischen Kanon ausgeschlossen. Will sie Widerstand gegen diesen leisten, bleibt es für sie keine andere Möglichkeit als sich die ihr fremden Eigenschaften des männlichen Autors vampirisch anzueignen. Doch die Aneignung wird, wie sie selbst auch erkennt, sich nie ganz vervollständigen.

Auch ihr literarisches Verfahren gilt als eine vampirische Aneignung. Anstatt neue und originelle Texte zu schaffen, verwendet Emily verschiedene Zitate von fremden Textmaterialien. So ist das Gedicht, das sie zu Beginn von II, 1 Carmilla vorliest, in der Tat keine neue Schöpfung der Figur, sondern ein Zitat von einem Gedicht einer anderen Schriftstellerin, und zwar Emily Brontë, von der Emily auch den Namen trägt. Indem sie das Gedicht jedoch als eigenen Text definiert, identifiziert sie das kreative Schreiben mit dem Zitieren.¹⁰⁰ Sie wird sogar ein Ergebnis dieser Identifikation, denn sie ist gleichzeitig eine Autorin und das Zitat der Schriftstellerin Emily Brontë.

Das Konzept des originalen schöpfenden Autors und der damit verbundene Geniebegriff werden mit der vampirischen Textpraxis Emilys zerstört. Schon die Auswahl der Worte, mit denen sie sich auf ihren Kurationsprozess bezieht, ironisiert die Auffassung von Kunst als einzigartige und geniale Erfahrung. Beschreibt Emily ihre Wortklauberei als „Talent“ (Jelinek, 1994: 232), so sagt sie paradoxerweise kurz danach, dass sie das Gedicht „selbst gestrickt“ (Jelinek, 1994: 234) hat. Dies identifiziert das Schreiben mit einer eher mechanischen und nicht kreativen Tätigkeit.

⁹⁹ Vgl. Luscher, 1994: 170.

¹⁰⁰ Vgl. Erdle, Birgit R. „Die Kunst ist ein schwarzes glitschiges Sekret“. Zur feministischen Kunst-Kritik in neueren Texten Elfriede Jelineks“. *Frauen-Fragen in der deutschsprachigen Literatur seit 1945*. Hrsg. Mona Knapp & Gerd Labrousse. Amsterdam, Atlanta, GA: Rodopi, 1989. 323-341. Hier: 337.

Ihre Schöpfung charakterisiert sie darüber hinaus als eine willkürliche Wahl von Worten: „Ich hätte auch ganz andere Worte wählen können.“ (Jelinek, 1994: 234) Sagt sie dazu, dass sie das Gedicht „in seiner Übersetzung“ (Jelinek, 1994: 234) vorlesen wird, so deutet sie explizit darauf hin, dass der von ihr vorgelesene Text kein originaler Text, sondern die Bearbeitung eines schon existierenden Prätextes sei.

Emilys Zitierkunst stellt die Idee der künstlerischen Originalität in Frage. Wichtig für die Figur ist, was und wie sie zitiert, wie Emily selbst angibt: „Aus den Worten suche ich mir dann welche aus.“ (Jelinek, 1994: 233) Indem Emily sich das Gedicht Emily Brontës aneignet, identifiziert sie sich mit der Autorin, die als Vertreterin aller weiblichen Autorinnen gilt. In der depersonalisierenden und antipsychologischen Figurenkonzeption Jelineks werden die Figuren ihrer Texte Typen, die als exemplarisch entworfen sind. Die im Stück zitierten Texte von Brontë sowie ihr Name stehen für alle weiblichen Autorinnen, die in einer männlich bestimmten Kultur ihre Werke geschrieben haben. Unabhängig von der Psychologie oder den persönlichen Umständen teilen die historische Emily Brontë und die gleichnamige Figur Jelineks dieselben Probleme und Beschränkungen, um als weibliche Autorinnen dem Meisterdiskurs der Literatur anzugehören. Der Verweis auf Brontë ist nicht willkürlich, denn als Vertreterin der Romantik lässt sich ihre Person sehr gut mit der Vampirthematik von *Krankheit oder Moderne Frauen* verbinden. Allerdings interpretiere ich ihre Zugehörigkeit zu einer konkreten literarischen Epoche nicht als wesentlich, denn, wie beschrieben, steht sie exemplarisch für alle Autorinnen, die unabhängig von der Epoche und trotz der gesellschaftlichen Schwierigkeiten sich der Literatur gewidmet haben. Mehr als hundert Jahre später findet es Jelineks Figur Emily auch schwer, Anerkennung mit ihren Texten zu bekommen und ihre Literaturproduktion wird noch als Widerstandsakt dargestellt, als vampirische Aneignung der männlichen Sprache.

Emilys Zitatkunst beschränkt sich aber nicht nur auf den Verweis auf Brontës Gedicht. In ihren Behauptungen gibt sie viele andere Diskurse wider, die sie montiert und verfremdet. Emilys zitierende Kunstpraxis wird in diesem Sinne ein weiteres literarisches Zitat, und zwar des Verfahrens von Jelinek selbst, die mittels der Technik

der satirischen Montage und Verfremdung gewisse gesellschaftlich akzeptierte Wahrheiten aufgreift, um diese als Mythen zu entlarven:

Ich arbeite immer mit verschiedenen Sprachebenen. Und wenn es nicht weitergeht, verwende ich zum Beispiel zwei Sätze aus einem Kriminalroman oder einen Satz von Robert Walser. [...] Aber gerade dadurch, daß ich mit anderen Texten arbeite und dann immer wieder collagiere - im Theater mehr als in der Prosa natürlich, weil das Theater ja an sich ein direktes Sprechen ist als Prosatexte -, gibt es die Wirklichkeit nicht für mich, es gibt nur verschiedene Sprachmöglichkeiten.¹⁰¹

Indem Emily und die anderen Figuren verschiedene Prätexte in einer verfremdeten Version wiedergeben, zeigen sie den ideologischen Charakter des Gesagten auf. Durch Jelineks Zitierverfahren werden, wie Birgit R. Erdle beschreibt, die rhetorische und ideologische Struktur der Prätexte offengelegt, so wie „den naiven Glauben an die Unschuldigkeit der Sprache, an die Natürlichkeit und Unberührtheit von Metaphern und Bildern zu ruinieren.“ (Erdle, 1989: 341)

Wird Emily als Frau die Produktion der eigenen Diskurse untersagt, so bleibt es für sie die einzige Möglichkeit, sich die von den Männern produzierten Diskurse anzueignen. Diesen Diskursen verhaftet, scheitert sie bei ihrem Versuch, gegen die bestehenden gesellschaftlichen Verhältnisse zu kämpfen. Doch in ihrem parodistischen Zitieren beruht ihr subversiver Akt: Das von ihr zitierte und verfremdete Material bekommt neue Bedeutungen, die den ursprünglichen widersprechen.

4.5. Die endgültige weibliche Vernichtung

Fängt das Stück *Krankheit oder Moderne Frauen* mit einem Monolog einer männlichen Figur an, so sind es auch die zwei Männerfiguren, die zusammen den Schlussmonolog aussprechen. Nach ihrem solidarischen Männerbündnis artikulieren Benno und Heidkliff, „bis zum Schluß immer beide gemeinsam“ (Jelinek, 1994: 265), eine Rede, in der sie über das Ende des Geschlechterkampfes berichten. Die individualistische Selbstbeschreibung Heidkliffs am Anfang von *Krankheit oder*

¹⁰¹ Heinrichs, Hans-Jürgen. „Gespräch mit Elfriede Jelinek“. *Sinn und Form* 6 (2004). 760-783. Hier: 766.
106

Moderne Frauen wird am Ende durch eine kollektive männliche Stimme ersetzt, die jedoch noch von Zügen der deprivierten Sprache geprägt ist.

Diese zerstörte männliche Sprache ist das Einzige, das bleibt. Vorher haben die Männer das Doppelgeschöpf erschossen, eine Kreatur, die in II, 6 als ein „siamesische[r] Zwilling Emily / Carmilla, in ein gemeinsames Kostüm eingenäht“ (Jelinek, 1994: 261) auftaucht. Eva Meyer interpretiert das Geschöpf als eine „Art Neuschöpfung des Platonischen Mythos vom Kugelgeschöpf.“ (Meyer, 1990: 102) Nach dem Mythos, den Platon in *Symposion* als eine Rede von Aristophanes erzählen lässt, hatten die ursprünglichen Menschen einen kugelförmigen Körper, der über vier Hände und Füße sowie zwei Gesichter verfügte. Die Kugelmenschen, die sich in drei Geschlechtern aufteilen lassen - männlich, weiblich und androgyn -, waren so mächtig, dass die Götter sich von ihnen bedroht fühlten. Zeus entschied sich folglich, die Kugelmenschen zu schwächen und trennte jeden von ihnen in zwei Hälften, die die heutigen zweibeinigen Menschen sind.

Als zwei unabhängige und getrennte Körper erscheinen Emily und Carmilla zum letzten Mal in II, 5. Von den Männern und ihren Hunden verfolgt, erreichen sie eine Damentoilette, wo sie kurzzeitig sicher bleiben können. Die Damentoilette könnte man als einen positiven Raum interpretieren, als den intimen Raum, der nur den Frauen gehört, und wo diese sich außerhalb des autoritären männlichen Blicks frei bewegen können. Diese idealistische Idee scheinen auch die „zwei, drei schöne[n] Frauen in wunderbaren extravaganten Kleidern und Hüten“ (Jelinek, 1994: 253) zu verkörpern, die sich vor Carmillas und Emilys Eintreten vor dem Spiegel schön machen. Doch dieses idyllische Bild wird schnell zerstört: „Nach einiger Zeit werfen sich die Frauen mit den schönen Kleidern dann auf den Boden, wälzen sich, machen die Kleider mit Sand schmutzig, reißen sich gegenseitig Ärmel etc. herunter. Die schöne Aufmachung wird zerstört.“ (Jelinek, 1994: 254) Die Toilette, wo die Frauen sich verstecken, ist nicht mehr ein weiblicher Treffpunkt, um die Intimität oder die Sicherheit zu genießen, sondern ein Klo, das als die Verlängerung der von Müll, Abfall und Schrott überfüllten Umgebung zu interpretieren ist. Die Möglichkeit einer Rettung der Frauen wird als eine weitere Illusion enthüllt, denn wieder wird ein intimer von den Frauen eroberter Raum

von äußeren Faktoren beeinflusst und bedroht.¹⁰² In diesem Sinne sieht Barbara Srauß die Damentoilette als eine Allegorie für die Ausgrenzung der Frauen: „Die Damentoilette versinnbildlicht die perverse Existenz der Frau zwischen Außenseitertum und Abfalleimerfunktion“ (Stauß, 2009: 295). Die Eigenschaften der Toilette als eines Ortes, der nicht vorgezeigt wird und das Ausgestoßene aufnimmt, werden auf die Frauen übertragen.

Indem die Frauen in der letzten Szene von *Krankheit oder Moderne Frauen* als Doppelgeschöpf erscheinen, kehren sie den Prozess des Platonischen Mythos um. Aus zwei Frauen wird ein einziges Geschöpf, das nach dem Mythos über eine enorme Kraft verfügen sollte. Die weibliche Bindung interpretiert Corina Caduff als ein „Schwächebündnis“ (Caduff, 1991 151), als die symbiotische Solidarisierung zwischen den machtlosen Frauen. Die Kraft und der Mut, die angeblich die Kugelmenschen haben sollten, schaffen die Frauen mit ihrem Bund nicht. In ihrer mythischen Doppelgestalt sind sie auch nicht stark genug, um der männlichen Gewalt entgegenzutreten. Sobald die Männer das stumme Doppelgeschöpf bemerken, schießen sie dieses ab. Keine Spur von dem Knoblauch oder einem Kruzifix. Die Frauen werden weder gepfählt, noch enthauptet. Die männliche Brutalität setzt sich durch jenseits der Sagen und dem mythischen Glauben. In der konventionellsten aller Methoden bringen die männlichen Figuren den Frauen den Tod, und damit enden sie mit deren Versuch, die patriarchalischen Strukturen zu bekämpfen.

Als einzige Erinnerung von dem vampirischen Stoff bleibt das Blutsaugen. Diesmal sind die Männer die, die das Blut des weiblichen Doppelgeschöpfs auszusaugen versuchen. Doch wie sie in ihrem letzten gemeinsamen Monolog aussprechen, ist ihr Versuch erfolglos: „BENNO und HEIDKLIFF: [...] Nichts da! Saufen aus einem Kübel. Wie Vieh!“ (Jelinek, 1994: 265) Nachdem die Frauen gestorben sind, haben die Männer niemanden, den sie ausbeuten und unterdrücken können. Ihr Sieg über die Frauen ist auch nicht total, denn sie haben jetzt die Möglichkeit verloren, ihre Macht über Andere ausüben zu können. Nach der endgültigen Jagd von den Frauen bleibt nur, wie bereits angedeutet, die männliche depravierte Sprache, und die damit verbundene Ironisierung über die Idee der Männer als Schöpfungsgötter der Diskurse.

¹⁰² Vgl. die Analyse über das Schlafzimmer im Kapitel II.3.3. dieser Arbeit.

Doch warum gelingt es den Frauen nicht ihren Emanzipationsversuch erfolgreich zu Ende zu bringen? Und kann ihre vampirische Existenz aus der Perspektive der *Gender*-Theorie von Judith Butler trotzdem als subversiv interpretiert werden?

Das vampirische Dasein der zwei Frauen in *Krankheit oder Moderne Frauen* haben viele KritikerInnen als Metapher der weiblichen Existenz interpretiert, die innerhalb einer männlich bestimmten Kultur keinen Ort finden kann. So sieht beispielweise Corina Caduff die Bearbeitung Jelineks von dem Vampirmotiv als einen Verweis auf die Unsichtbarkeit der Frauen, die sich in der unfassbaren Doppelsexistenz der Vampirinnen erkennen lässt.¹⁰³ Auch Oliver Claes vergleicht die Existenz der Frau mit dem vampirischen Dasein, das zu einer „Existenz des Dazwischen und der Unvollständigkeit gezwungen“ (Claes, 1994: 85) ist.

Das Dasein der Vampirinnen von Jelinek kann man aber nicht mit dem Nichts oder der Nicht-Existenz verwechseln. Ihre Existenz ist von der Ambivalenz geprägt, von dem Erlebnis, dass sie keine endgültige und fixe Haltung verkörpern.¹⁰⁴ Wie Emily selbst feststellt, sind sie weder tot, noch lebendig. Gleichzeitig sind sie und sind sie nicht: „Wir sind die Untoten, Carmilla! Merk dir das endlich! [...] Wir sind nicht Tod, nicht Leben! [...] Carmilla, versteh doch, wir sind und sind nicht!“ (Jelinek, 1994: 230) Versucht man die Vampirexistenz der Protagonistinnen aus der Perspektive der *Gender*-Theorie von Judith Butler zu deuten, so ist diese nicht nur als Metapher der gesellschaftlichen Ausgrenzung der Frau zu interpretieren, sondern auch als Manifestation der Möglichkeit, die sicheren und fixen Dualitäten, auch die der *Genderidentitäten*, zu hinterfragen und destabilisieren. In einer Welt, in der die Konfrontation zwischen den Geschlechtern sowie die kontinuierliche Ausgrenzung der Frau zu der absoluten Zerstörung führt, kann eine vampirische Existenz als Personifizierung des dritten Geschlechts ein möglicher Ausweg sein. Das Vampirdasein eröffnet die Möglichkeit eines dritten Weges, denn sie lässt sich nicht einfach zu den traditionellen Geschlechtercharakteren einordnen. Mit der Figur der Vampirin kritisiert und suspendiert Jelinek die dualistische Genderpraxis.

¹⁰³ Vgl. Caduff, 1991:135. Eine ähnliche Interpretation bietet auch Luscher, 1994: 170.

¹⁰⁴ Zu dieser Charakterisierung der Vampirinnen vgl. Babka & Clar, 70 ff.

Wenn man Jelineks Text vom Ende her liest, dann ist *Krankheit oder Moderne Frauen* ein hoffnungsloses Stück, denn ihre Frauenfiguren können nicht das umsetzen, was Butlers Theorie als mögliche politische Widerstandspraxis vorschlägt. Wie schon angedeutet, führt die Destabilisierung des herrschenden Diskurses nicht zum Erfolg des weiblichen Emanzipationsversuchs. Die Frauenfiguren von Jelinek, die die Gründe ihrer Unterdrückung erkennen und sich ein anderes Leben wünschen, sind nicht imstande diesen Wunsch zu verwirklichen. Auch wenn sie als Vampirinnen die binären Oppositionen destabilisieren. Und auch wenn sie mit ihrer parodistischen Nachahmung die *Gender*-Identitäten als konstituiert entlarven. Unter den bestehenden gesellschaftlichen Bedingungen verfügen die Frauen nicht über zwei wesentliche Eigenschaften, die Diskursproduktion und das Gewaltmonopol, deren Mangel den Erfolg ihres Widerstandsakts erschweren. Destabilisieren sie teilweise die herrschenden Diskurse, so wie sie als Vampirinnen die gesellschaftliche Ordnung auch bedrohen, haben sie diese gleichzeitig so verinnerlicht, dass sie nicht andere alternative Diskurse herstellen können. Darüber hinaus ist die physische Gewalt noch alleiniger Besitz der Männer, die nicht bezweifeln, diese zu benutzen, wenn sie das bisherige Patriarchat in Gefahr sehen. Haben die Männer das Monopol der Gewalt, so verwenden sie diese immer, wenn es nötig ist, denn, wie in *Krankheit oder Moderne Frauen* aufgezeigt, werden sie nicht ohne Kampf auf ihre Herrschaft verzichten.

Kann man das Stück aber aus einer anderen Perspektive lesen, die nicht nur das Ende des Textes in Betracht zieht? Die AutorInnen, die ihre Interpretationen über *Krankheit oder Moderne Frauen* in den 1990er Jahren veröffentlichten, wie Corina Caduff oder Oliver Claes, haben das anti-utopische und pessimistische Ende des Textes festgestellt.¹⁰⁵ Doch sowohl Caduff als auch Claes haben mit ihren Analysen den kritischen Charakter Jelineks Schreibverfahrens betont. In diesem Sinne beschreibt Claes Jelineks intertextuelle Praxis folgendermaßen:

Das zitierte Material wird aus den gewohnten Zusammenhängen herausgelöst, geht im Umfeld des Jelinekschen Textes neue Verbindungen ein und nimmt Bedeutungen an, die den ursprünglichen widersprechen

¹⁰⁵ Vgl. Caduff, 1991; Claes, 1994.

und den neuen als den eigentlichen Sinn behaupten, das Zitat wird als der Ideologieträger erkennbar, der es immer schon war. (Claes, 1994: 123)¹⁰⁶

Liest man das Stück nicht nur im Hinblick auf den Inhalt des Textes, sondern auch – und vor allem – im Hinblick auf Jelineks zitierende und parodistische Kunst, so kann man den Text nicht nur pessimistisch interpretieren. Indem Jelinek die herrschenden Diskurse über die Gendercodierung parodistisch zitiert, entlarvt sie, dass die scheinbar stabilen Genderidentitäten von Ambivalenzen geprägt sind. Wird der Akzent unserer Lektüre auf dieses Verfahren und nicht nur auf den Inhalt des Textes gelegt, so sieht man nicht nur die Diskriminierung und die Zerstörung der Frau. Man findet auch die Widerstandsmöglichkeiten im Text, die möglichen Resignifizierungen von den hegemonialen Diskursen, die Jelinek im Sinne Butlers durchführt.

¹⁰⁶ Corina Caduff behauptet ihrerseits, dass Jelinek durch das Verfahren der Desymbolisierung die herrschenden Diskurse hinterfragt. Vgl. Kapitel II.2.1. dieser Arbeit.

III. Das widersprüchliche Bild der hassenden Prinzessin. *Der Tod und das Mädchen III (Rosamunde)*

1. Einleitung

Unter dem Titel *Der Tod und das Mädchen I-V* (2003) veröffentlichte Elfriede Jelinek einen Zyklus von fünf kurzen Theaterstücken. Die ersten drei Dramen waren schon zwischen 1998 und 2002 erstveröffentlicht worden. So wurde das erste Drama *Der Tod und das Mädchen* in dem Band *Macht nichts. Eine kleine Trilogie des Todes* (1999) neben *Die Erbkönigin* und *Der Wanderer*, zwei anderen Texten, die auch auf Schubertliedern basieren, herausgegeben. Ein Jahr später erschien *Der Tod und das Mädchen II* in *Das Lebewohl* (2000) und 2002 wurde das dritte Dramolett des Zyklus als Teil des Buches *In den Alpen. Drei Dramen* (2002) veröffentlicht. Inzwischen schrieb Jelinek noch die zwei letzten Dramolette, die sie auf ihre Webseite veröffentlichte¹⁰⁷, bis erst 2003 die fünf Stücke sowie der Essay *Die Prinzessin in der Unterwelt (Statt eines Nachworts)* Eingang in einen Einzelband fanden.

Die motivisch miteinander verbundenen Dramen können als individuelle Werke gelesen werden – und so werden sie oft interpretiert. Gleichzeitig bilden die Stücke ein zusammenhängendes Ganzes, in dem die einzelnen Interpretationen der Texte sich gegenseitig bereichern. So unterschiedlich die Struktur und die Referenzen der Stücke sind, verfügen alle Texte des Zyklus über einen roten Faden: Wie der Untertitel des Buches, *Prinzessinnendramen*, ankündigt, wird von Jelinek in ihren Stücken ein bestimmter Frauentypus, jener der Prinzessin, aufgegriffen.

Die Frauen sind Jelinek zufolge in einem konkreten Frauenmythos gefangen, nämlich dem Prinzessinnenmythos, den Jelinek mit ihren fünf Dramoletten zu entdecken versucht. Dafür greift sie die Prinzessin als Märchenwesen auf, dessen Wirkung noch in der Gegenwart enorm ist. Die Prinzessin als Frauenideal überlebt noch heutzutage und ist in der hohen und populären Kultur integriert worden. Jelinek greift dieses Frauenbild auf und macht deutlich, dass das Ideal der Prinzessin, mit dem alle Mädchen im übertragenen Sinne sozialisiert sind, einen gewissen Mangel an

¹⁰⁷ www.elfriedejelinek.com (letzter Zugriff: 12.10.2013).

Macht tradieren. Die Festlegung der Geschlechterdifferenzen stimuliert diese Identifikation der Mädchen mit den Prinzessinnen. Kein Junge hingegen wird während seiner Kindheit als Prinz definiert. Die Stilisierung der Prinzessin, die als angeblich natürliches Frauenbild dargestellt wird, entlarvt Jelinek als Konstruktion, die ihre Wirkung dem ideologischen Charakter des Bildes zu verdanken hat. Einerseits ermöglicht das Bild der Prinzessin eine gewisse Aufwertung, besonders für die Frauen von sozial niedrigen Klassen; andererseits tradiert es gleichzeitig eine bewusste Unterordnung. Jelinek beschreibt die Prinzessinnen als „Königinnen im Larvenstadium“¹⁰⁸, als Frauen, die noch keine Subjekte der Geschichte sind. Als Tochter des Königs haben die Prinzessinnen ihren gesellschaftlichen Status durch Geburt erlangt. Doch ihre Macht ist nicht nur indirekt, sie ist darüber hinaus durch die Eigenschaft der Potenzialität ausgezeichnet: In der Zukunft werden sie vielleicht Königinnen oder auch nicht, zurzeit befinden sie sich auf jeden Fall in einem Vorstadium, in dem sie keine reale Macht ausüben.

Mit dem Titel des Zyklus, der direkt an Schuberts Streichquartett (1817) und das gleichnamige Gedicht von Matthias Claudius (1775) anspielt, entfaltet Jelinek mit dem Untertitel *Prinzessinnendramen* ein weiteres intertextuelles Spiel. Wie Jelinek in einem Interview mit Gitta Honegger erklärte, sei sie von Werner Schwabs Königsdramen - in Anschluss an Shakespeare - inspiriert.¹⁰⁹ Das Geschlecht der Protagonistinnen wird aber bei Jelinek invertiert: Diese sind keine mächtigen Monarchen, sondern Frauen, die von allem politischen Handeln ausgeschlossen werden. Indem Jelinek das Geschlecht sowie den gesellschaftlichen Status ihrer Figuren wechselt, macht sie die herrschenden Weiblichkeitsbilder sichtbar, die in der allgemeinen Vorstellungswelt präsent sind. Sie denunziert den ideologischen Charakter der verbreiteten Bilder über die Frau, die sich als Realität ausgeben und die Produktion der weiblichen Identität stark bestimmen.

¹⁰⁸ Jelinek, Elfriede. „Vier Stück Frau'. Vom Fließen des Sprachstroms. Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek.“ *Programmheft des Thalia Theaters Hamburg zu Elfriede Jelineks Ulrike Maria Stuart* (2006). 7-22. Hier: 11.

¹⁰⁹ Vgl. Honegger, Gitta. „Elfriede Jelinek: ‚I am a Trümmerfrau of Language‘“. *Theater 2* (2006). 20-37. Hier: 25.

Um den Mythos der Prinzessin zu demontieren, greift die Autorin sowohl auf literarische weibliche Figuren als auch auf reale Frauen zurück. So spielen die ersten drei Texte von *Der Tod und das Mädchen* auf Protagonistinnen literarischer Werke an: Die Grimm'schen Märchenfiguren Schneewittchen und Dornröschen inspirieren Jelinek für ihre ersten zwei Texte, während die für das breite Publikum nicht so bekannte Rosamunde, die Hauptfigur eines romantischen Schauspiels von Helmina von Chézy, das von Franz Schubert vertont wurde, als Ausgangspunkt für das dritte Dramolett Jelineks dient. In den drei Fällen knüpft Jelinek an Texte des 19. Jahrhunderts an. Zu dieser Zeit wurde die traditionelle Zuweisung der „Geschlechtscharaktere“¹¹⁰, deren „moderne“ Kodierung im 18. Jahrhundert anfang, festgeschrieben. Die Märchen spielten zu diesem Zweck eine wichtige Rolle, denn sie waren als Mittel zur Unterrichtung und Belehrung von Kindern konzipiert.¹¹¹ Die Festschreibung der patriarchalen Gesellschaftsstrukturen sowie der Genderkodierungen gehörten unter anderen zu den Lehren, die Wilhelm und Jakob Grimm mit ihrer Überarbeitung der Märchen vermitteln wollten. Diese Ideen wurden auch in vielen romantischen Texten - wie in *Rosamunde* - aufgegriffen, die sich der Mythologisierung des Prinzessinnendaseins bedienten, um Ohnmacht als „natürliche“ Eigenschaft der Frau zu tradieren.

In den letzten zwei Texten von *Der Tod und das Mädchen I-V* sind die sprechenden Figuren eine Persönlichkeit des öffentlichen Lebens, Jackie Kennedy, und zwei Autorinnen, Sylvia und Inge, in denen primär Sylvia Plath und Ingeborg Bachmann zu erkennen sind. Jelinek verlegt den Mythos der Prinzessin in die jüngste Vergangenheit. Die Dramen zeigen somit, wie die festgeschriebenen Rollenbilder in den unterschiedlichen Bereichen des gesellschaftlichen Alltags nachwirken.¹¹² In dem vierten Prinzessinnendrama gibt die Referenzfigur Jackie ihre Weiblichkeit, ihre

¹¹⁰ Hausen, Karin. „Die Polarisierung der ‚Geschlechtscharaktere‘ – eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben“. *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas*. Hrsg. Werner Conze. Stuttgart: Klett, 1976: 363-392.

¹¹¹ Vgl. Uther, Hans-Jörg (Hrsg.). *Handbuch zu den „Kinder- und Hausmärchen“ der Brüder Grimm. Entstehung – Wirkung – Interpretation*. Berlin: de Gruyter, 2008: 514.

¹¹² Vgl. Jirku Brigitte. „Von den Brüdern Grimm bis zu Elfriede Jelinek: Schneewittchen als universales Frauenbild?“. *Literatur – Universalie und Kulturenspezifikum*. Hrsg. Andreas Kramer & Jan Röhnert. Göttingen: Universitätsverlag, 2010. 50-59. Hier: 54.

Sexualität ab.¹¹³ Ihre Existenz entfaltet sie in Bezug auf den Körperdiskurs, aber nur insoweit der Körper neutralisiert bzw. eliminiert wird. So definiert sich Jackie in ihrem Klagemonolog über ihre Kleidung. Ihr Körper ist ein Körper ohne Gewicht¹¹⁴, ein Körper, der allein durch die Kleidung bedeutsam wird.¹¹⁵ In ihrem Versuch, sich selbst zu definieren, zeigt sie den performativen Charakter ihrer Identität auf: Sie ist nichts als das Bild, das von den Anderen konstituiert wird.¹¹⁶

In *Die Wand*, dem fünften Dramolett des Zyklus, greift Jelinek auf ein rekurrentes Motiv ihrer Literatur zurück, nämlich die schreibende Frau, die in der herrschenden Patriarchalgesellschaft keine gesellschaftliche Relevanz finden kann. Die Protagonistinnen, Sylvia und Inge, sind, wie die weibliche Hauptfigur von *Rosamunde*, Autorinnen, die den männlichen Logos für sich in Anspruch nehmen. Doch diese Aneignung der symbolischen Ordnung des Schreibens verläuft nicht problemlos: Die Frauenfiguren stoßen gegen eine Wand, die sowohl real als auch metaphorisch ist. Die Wand evoziert einerseits Platos Höhlengleichnis, denn die zwei Heldinnen des Stückes unternehmen wie Schneewittchen im ersten Prinzessinnendrama ihre eigene platonische Wahrheitssuche. Andererseits versinnbildlicht die Wand die unsichtbare Grenze, die die Frauen aus dem literarischen Kanon und gesellschaftlichen Wirkung ausschließt. Doch diese Wand, die die Frauenfiguren in ihrer Wahrheitssuche hochklettern, steht nicht nur für die Grenze, die die Charakterisierung der Frau als bedeutungsstiftendes Subjekt verhindert; mit ihr knüpft Jelinek auch an Texten von feministischen Autorinnen an, wie Marlene Haushofers gleichnamigen Roman *Die Wand*, Sylvia Platts autobiografischen Roman *The Jar Bell* oder Ingeborg Bachmanns Texte *Das Buch Franza* und *Malina*.¹¹⁷ Jelinek setzt sowohl fiktive als auch reale verstorbene Autorinnen in Szene. Sie verbindet unterschiedliche intertextuelle Bezüge,

¹¹³ Vgl. Lücke, Bärbel. „Die Bilder stürmen, die Wand hochgehen. Eine dekonstruktivistische Analyse von Elfriede Jelineks *Prinzessinnendramen*, ‚Der Tod und das Mädchen IV. Jackie‘ und ‚Der Tod und das Mädchen V. Die Wand‘“. *Literatur für Leser* 27.1 (2004). 22-41. Hier: 25.

¹¹⁴ Vgl. Butler, Judith. *Körper von Gewicht*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.

¹¹⁵ Vgl. Wirth, Uwe. „Lob der Oberfläche! Der Tod und die Mode in Elfriede Jelineks *Jackie*“. *Lob der Oberfläche. Zum Werk von Elfriede Jelinek*. Hrsg. Juliana Vogel & Thomas Eder. München: Fink, 2010. 71-86. Hier: 74.

¹¹⁶ Vgl. Borowski & Sugiera, 2008: 247.

¹¹⁷ In *Das Buch Franza* stirbt die Protagonistin nachdem sie ihren Kopf gegen die Wand einer Pyramide schlägt und in *Malina* verschwindet die weibliche Hauptfigur im Riss einer Wand.

um somit die Wirkungen sowie die inneren Schwierigkeiten einer feministischen Dichtung zu analysieren.¹¹⁸

Trotz aller Differenzen teilen alle Frauenfiguren der *Prinzessinnendramen* einen Wunsch, nämlich als sprechendes und handelndes Subjekt anerkannt zu werden. Dafür fordern sie eine eigene Stimme, mit der sie ihre beschränkte Existenz reflektieren und denunzieren. Doch diese Forderung sprechen sie aus der Nachwelt der Untoten aus. Wie in vielen anderen Texten Jelineks, in denen die weiblichen Figuren als Untote, Scheintote oder Vampirinnen charakterisiert werden, befinden sich die Protagonistinnen in einem Zwischenzustand zwischen dem Tod und dem Leben. Inspiriert von den Märchenfiguren Schneewittchen und Dornröschen, die in den traditionellen Erzählungen als Schlafende und Scheintote dargestellt werden, spielt Jelinek mit den fließenden Grenzen zwischen Tod und Leben. Die literarischen Figuren bzw. die realen Frauen, auf die Jelinek in ihren *Prinzessinnendramen* anspielt, erfahren ein Nachleben und aus dieser Perspektive der Toten können sie sprechen und handeln. Wie Susan Neuenfeldt feststellt, weist Elfriede Jelinek diesen toten Frauen eine Stimme zu, damit sie ihre Geschichte erzählen können.¹¹⁹ Von diesem „Nirgendwo“ (Neuenfeldt, 2005: 148), aus dem die toten Frauen sprechen, ergreifen die Figuren das Wort und somit erlangen sie eine Sprecher- bzw. eine Handlungsposition, über die ihre literarische Vorgängerinnen nie verfügten.

Mit dieser kurzen Beschreibung der fünf *Prinzessinnendramen* geht es mir nicht darum, eine Interpretation der einzelnen Dramolette anzubieten. Auch wenn die Dramen kurze Texte sind, sind sie so dicht, dass eine intensive und ausführliche Analyse nötig ist, um die zahlreichen philosophischen und kulturkritischen Referenzen zu untersuchen. Die in dieser Einleitung skizzierte Information soll einen kurzen

¹¹⁸ Vgl. Chamayou-Kuhn, Cécile. „„gewalt zeugt gewalt!‘: Elfriede Jelineks facettenreicher Feminismus. Eine Bestandaufnahme“. *„Die Frau hat keinen Ort“. Elfriede Jelineks feministische Bezüge*. Hrsg. Stefanie Kaplan. Wien: Praesens, 2012. 28-47. Hier: 42. Ich habe den Ausdruck „feministische Dichtung“ ganz bewusst verwendet und nicht einfach „Literatur von Frauen“. Jelinek knüpft in *Die Wand* an Autorinnen an, deren Schriften grundlegend für eine Tradition der schreibenden Frau im 20. Jahrhundert sind. Auch wenn die von Jelinek zitierten Autorinnen, wie Ingeborg Bachmann, sich nicht selbst als Feministinnen definiert haben, haben sie in ihren Texten die Ausgrenzung der Frau aus dem literarischen und kulturellen Leben thematisiert und problematisiert.

¹¹⁹ Vgl. Neuenfeldt, Susann. „Tödliche Perspektiven. Die toten sprechenden Frauen in Elfriede Jelineks Dramoletten *Der Tod und das Mädchen I - V*“. *Sprachkunst* 36.1 (2005). 147-163. Hier: 147.

Überblick von den Dramen darstellen, um auf die gemeinsamen Merkmale der Stücke hinzuweisen.

Wie schon angedeutet, sind die Dramolette als einzelne Texte konzipiert und so sind sie auch oft von der Forschung interpretiert worden. Im vorliegenden Kapitel soll *Rosamunde*, das dritte Prinzessinnendrama, untersucht und kommentiert werden. Die Interpretation nimmt jedoch immer wieder Bezug auf die anderen Dramolette.

Von den fünf Dramen ist *Rosamunde* der Text, der in der Sekundärliteratur am wenigsten Beachtung fand. Haben verschiedene AutorInnen ihre Analyse den zwei ersten auf Märchenfiguren basierenden Dramoletten oder dem letzten Drama *Die Wand* gewidmet, so gibt es nur wenige ForscherInnen, die ihre Aufmerksamkeit auf die hassende Schriftstellerin Rosamunde gerichtet haben.¹²⁰ Eben das Drama *Rosamunde* bietet sich in dem Kontext dieser Studie besonders an, weil das Stück, sowie die anderen Primärtexte der Studie, *Krankheit oder moderne Frauen* (1987) und *Ulrike Maria Stuart* (2006), eine Frauenfigur darstellt, die sich als schreibende Frau und Künstlerin zu etablieren versucht. Dafür wird in den drei Texten auf ein textuelles Vorbild von einer Autorin zurückgegriffen. Die Stücke zeichnen eine eigene Entwicklungslinie auf: Von der Schriftstellerin Emily Brontë über Helmine von Chézy bis zur deutschen Journalistin und Terroristin Ulrike Meinhof.

Rosamunde ist, wie Jelinek in Interviews erklärt hat, ein Auftragswerk. Als die Berliner Philharmoniker *Rosamunde* eine Aufführung der Musik von Schubert planten, trug der Direktor des Orchesters, Kent Nagano, der Autorin auf, dass sie einen neuen Text dafür schreibe. Sowohl Nagano als auch Jelinek hielten den romantischen Text von Helmina von Chézy, den Schubert vertonte und den Jelinek in ihrem Prinzessinnendrama zitiert, für ungeeignet. Jelinek akzeptierte den Auftrag sofort: „Kent Nagano [...] wollte, weil der Text der Chézy ja wirklich entsetzlich ist, einen

¹²⁰ So gibt es nur einige vereinzelte Aufsätze zu dem Stück: Kallin, 2007. <http://www2.dickinson.edu/glossen/heft26/article26/kallin26.html> (letzter Zugriff: 20.09.2013); Pye & Donovan, 2010. Eine relativ ausführliche Analyse von *Rosamunde* ist jedoch in anderen Aufsätzen zu finden, die dem ganzen Zyklus oder einem Teil davon gewidmet sind: Borowski & Sugiera, 2008; Lücke, 2005; Neuenfeldt, 2005; Solibakke, Karl Ivan: „Zur Gewalt der Bilder in Jelineks *Prinzessinnendramen*“ *Elfriede Jelinek - Stücke für oder gegen das Theater?*. Hrsg. Inge Arteel & Heidy Margrit Müller. Brüssel: Koninklijke Vlaamse Academie van België voor Wetenschappen en Kunsten, 2008. 253-262.

neuen Text dafür. Mich hat das sofort interessiert, auch wegen der wunderbaren Musik Schuberts, der mein Lieblingskomponist ist.“¹²¹

Im Gegensatz zu den Märchen *Schneewittchen* und *Dornröschen* ist das romantische Stück *Rosamunde* von Helmina von Chézy eher unbekannt geblieben. Jelinek setzt im Unterschied zu den Grimm'schen Märchen die Kenntnis des Textes von Chézy nicht voraus. Während in Jelineks *Schneewittchen* und *Dornröschen* die Protagonistinnen auf eine metatextuelle Ebene über das eigene Verhalten in den Märchen reflektieren, sind in Jelineks *Rosamunde* nur wenige Spuren von der Originalhandlung zu erkennen. Gleichzeitig erweist sich das dritte Dramolett des Zyklus als der Text, in dem die verfremdeten Zitate aus dem Originaltext zahlreicher sind. Die Kenntnis von Chézys Stück bereichert die Interpretation von Jelineks Text, denn erst diese erlaubt es, Jelineks parodistische Umkehrungen und Verfremdungen zu erkennen. Indem Jelinek sich des romantischen Stückes *Rosamunde* bedient, um die von ihr zitierten Versatzstücke immer wieder zu verfremden, denunziert sie die überlieferten Ideale des Weiblichen und Männlichen, die in Texten wie dem von Chézy festgeschrieben wurden und heute noch eine Wirkung haben. Indem sie gewisse Zitate aus Chézys *Rosamunde* in ihrem Stück verwendet, geht es Jelinek nicht darum, Chézys Text zu kritisieren sondern die Ideologie des romantischen Diskurses im Allgemeinen zu entlarven, der eine stereotype Definition der Geschlechterrollen tradiert.

Die Analyse des Textes ist in zwei Unterkapitel gegliedert. Ich habe das Drama als ein chronologisches Kontinuum verstanden. Im ersten Unterkapitel untersuche ich den Monolog, der am Anfang des Dramas von einer nicht identifizierten Stimme gesprochen wird. Das zweite Unterkapitel beschäftigt sich mit dem Dialog zweier Figuren, Rosamunde und Fulvio: Wie in den Regieanweisungen zu lesen ist, lassen sie sich auf einen vernichtenden Streit ein. Wie im Folgenden ausführlicher beschrieben werden soll, habe ich die Stimme des Monologs mit jener der Figur Rosamunde identifiziert. Erst im Dialog tritt Rosamunde als Figur mit Körper und Name auf.

Monolog und Dialog sind durch ein *Intermezzo* verbunden. Es ist ein Zwischenspiel im Zwischenspiel, die „poetische“ Pause zwischen den Äußerungen von Hass und dialektischer Gewalt. Jelinek greift dafür auf das Lied *Romanze* aus Chézys

¹²¹ Vgl. Jelinek, Elfriede. „Die Frau darf nicht begehren“. *Bühne* 5 (2005). 48-49. Hier: 48.

Text zurück, das mit dem Titel „Kindermilchschnitte für Zwischendurch“¹²² banalisiert wird. Diesem romantischen Text, dem einzigen, den Jelinek zur Gänze und ohne Veränderungen zitiert, setzt sie aber eine eigene Produktion entgegen, die sie „The real thing“ betitelt:

Der Übergang von Schiene auf Straße
Der Übergang von Wasser auf Straße
Der Übergang von Wasser auf Schiene
Der Übergang von Straße auf Schiene
Der Übergang von Schiene auf Wasser
Der Übergang von Straße auf Wasser (Jelinek, 2012: 48)

Jelineks Verfahren wird in diesem kurzen Text zusammengefasst: Die zitierten Elemente (Wasser, Schiene und Straße) bewahren nicht die eigenen Formen, sondern befinden sich in einem kontinuierlichen „Übergang“ (Jelinek, 2012: 48).¹²³ Auch die Äußerungen der Figuren über die eigenen Genderidentitäten wechseln. Propagieren sowohl Rosamunde als auch Fulvio hin und wieder den traditionellen Diskurs über die weibliche und die männliche Identität, so destabilisieren sie diesen gleichzeitig auch. Die festgeschriebenen Geschlechterrollen werden im Stück ununterbrochen suspendiert. Jelinek hinterfragt somit die Diskurse über die traditionellen Geschlechtscharaktere und enthüllt die Schwäche der vermeintlich stabilen und eindeutigen Genderkodierung.

2. Die weibliche Stimme: Versuch einer Selbstdarstellung

Der Tod und das Mädchen III fängt mit einer nicht identifizierten Stimme an, die sich als eine Instanz darstellt, die bald ertrinken wird. Sie gibt sich aber auch als Schreibende aus, die gleichzeitig davon träumt, „eine Badende im scharfen Bikini“ (Jelinek, 2012: 43) zu werden. Gewalt, Tod, Schrift und erotischer Exhibitionismus scheinen die Identität dieser Stimme zu stiften, deren Existenz und Gültigkeit von sich

¹²² Alle Zitate beziehen sich auf die Ausgabe: Jelinek, Elfriede. *Der Tod und das Mädchen I - V: Prinzessinnendramen*. Berlin: Bloomsbury Taschenbuch, 2012. Hier: 48.

¹²³ Vgl. Lücke, 2005: 135-136. Lücke interpretiert den Text unter Bezugnahme auf Derridas dekonstruktivistische Theorie. Auch wenn ich auf Lückes Interpretation in diesem Kapitel nicht weiter angehen werde, ist ihre Interpretation parallel zu der meinen.

selbst in Frage gestellt wird: „Ansonsten hab ich keine Stimme und habe auch keine gewinnen können.“ (Jelinek, 2012: 47)

Die Frage „wer spricht?“ stellt sich in Jelineks Werk mit neuer Dringlichkeit im Monolog und scheint im Dialog beantwortet zu werden. Rosamunde, die weibliche Figur, die an dem Dialog teilnimmt, erweist sich als Besitzerin der Ich-Stimme des Monologs, deren Identität am Anfang noch nicht bekannt ist. Auch wenn die Stimme nie im Text als Rosamunde identifiziert wird, ist es zu vermuten, dass die nicht identifizierte Stimme des Monologs Rosamunde gehört, die erst im Dialogpart als Figur mit Name und Körper auftritt.¹²⁴ Stimme und Figur verfügen über ähnliche Eigenschaften, die sie in Verbindung bringen: Beide stellen sich als Autorinnen dar und werden von äußerlichen Instanzen bedroht. Doch bevor die weibliche Figur Rosamunde sich mit Fulvio dialektisch auseinandersetzt, bekommt sie die Möglichkeit, die Version ihrer Geschichte zu erzählen. Körperlos nimmt die im Monolog dargestellte Instanz eine Stimme in Anspruch, mit der sie ihre Selbstdarstellung vermitteln kann. Sie hat weder eine Form, noch ist sie gesellschaftlich definiert, denn diese Eigenschaften bekommt sie erst wenn sie als Figur ihrem männlichen Konterpart, Fulvio, im Dialog gegenübertritt.

In ihrem Versuch, ihr Ich zu definieren, weist die Stimme des Monologs auf eine Vielfalt von Bedeutungen hin. Sie assoziiert ihre Identität abwechselnd mit verschiedenen Bildern, die im Laufe des Textes variieren.¹²⁵ Stellt sie sich mehrmals als Ertrinkende dar, so beschreibt sie sich auch als eine Autofahrerin, die einen Unfall erleidet. Beide Unfallarten fließen im Text als ein Szenario zusammen, statt als unterschiedliche Situationen in Erscheinung zu treten: „Jawohl, jetzt kommst, hier, plötzlich, das Blinklicht von Fluten, die nicht für mich gebremst haben, obwohl sie es für Tiere tun. Und da bohrt sich doch glatt dieser Zinken von einer Flut in meinen Kühlergrill.“ (Jelinek, 2012: 43, 44) Aber nicht nur als schreibende Frau, die bald sterben wird, stellt sich Rosamunde dar. Ihre Identität verbindet sie auch mit anderen

¹²⁴ In der Fachdiskussion wird diese Lektüre von den meisten ForscherInnen vertreten. Vgl. Arteel, Inge: „Der Tod und das Mädchen I-V; Körper und Frau; Ulrike Maria Stuart; Über Tiere; Schatten (Eurydike sagt); Die Straße. Die Stadt. Der Überfall.“ *Jelinek Handbuch*. Hrsg. Pia Janke. Stuttgart: Metzler, 2013. 174-185. Hier: 176, 177. Bärbel Lücke, die in ihrer Analyse auch die Stimme mit der Figur Rosamunde identifiziert, betont jedoch, dass die Frage im Text offen bleibt. Vgl. Lücke, 2005: 128.

¹²⁵ Vgl. Lücke, 2005: 128.

Bildern, die sich von dieser Beschreibung distanzieren: Sie sei auch ein „weinend[es] Kind“ (Jelinek, 2012: 47), „ein schüchtern[es] Reh“ (Jelinek, 2012: 47) oder ein entmastetes Schiff, das „seit längerem [...] auf dem Meer“ (Jelinek, 2012: 45) irrt. Auf diese Bilder, ihre Bilder, bezieht sich die Stimme gleich zu Beginn des Textes: „Mir ist da leider Wasser in den Körper eingedrungen. Obwohl ich nur meine Bilder ein wenig trinken wollte.“ (Jelinek, 2012: 43) In der aquatischen Umgebung, in der sich Rosamunde befindet, scheint die Durchlässigkeit der Bilder, mit denen sie ihr Dasein beschreibt, ein besonderes Kennzeichen zu sein. Keine festen und unveränderbaren Kategorien bilden Rosamundes Identität. Alle Bilder sind hingegen „aufgeweicht“ (Lücke, 2005: 131) und *flüssig* gemacht. In dieser *nassen* Form sind die Bilder einfach zu deformieren, zu verändern; ihr Inhalt ist nicht stabil, so wie die Bewegung des Wassers im ewigen Wechsel ist. Doch wie die Stimme in dem Monolog beschreibt, löst ihr Umgang mit den Bildern das fatale Ende aus. Schon zu Beginn des Monologs verkündigt sie die Auswirkung dieser Bilder auf den von ihr gefürchteten Niedergang: „Mir ist da leider Wasser in den Körper eingedrungen. Obwohl ich nur meine Bilder ein wenig trinken wollte. Ich bin ziemlich betroffen, daß ich davon ertrinken muß.“ (Jelinek, 2012: 43)

Wie Mateusz Borowski und Malgorzata Sugiera aufzeigen, stellen der ständige Wechsel und die Vielfalt der evozierten Frauenbilder, die in den *Prinzessinnendramen* präsent sind, weibliche Identität als performative Konstruktion dar.¹²⁶ Ausführlich analysieren sie dieses Verfahren in *Jackie – Der Tod und das Mädchen IV* –, in dem die Protagonistin ihre Identität gemäß den verschiedenen gesellschaftlichen Vorstellungen über die eigene Person konstituiert: „[...] je länger sie über sich selbst spricht, desto stärker wird der Eindruck, dass sie sich eines festen Repertoires an gelernten Floskeln und gesellschaftlichen Klischees bedient.“ (Borowski und Sugiera, 2008: 247) Auf ähnliche Weise greift die Stimme in *Rosamunde* auf stereotype Vorstellungen über die Frau zurück, um ihr Ich zu definieren und die eigene Identität zu gestalten. Ihr Dasein entwirft sie als Ergebnis diverser etablierter Weiblichkeitsbilder, die sie in ihrem Diskurs wiederholt. Auch wenn sie während des Dialogs mit Fulvio sich als engagierte Feministin gibt, bedient sie sich unterschiedlicher Klischees, womit sie ihre Identität

¹²⁶ Vgl. Borowski & Sugiera, 2008.

performativ konstituiert. Versucht sie über eine eigene Stimme zu verfügen, um eine andere Sicht von sich und der Umwelt zu geben, so ist sie aber nur fähig, ihr Sprechen über die hegemonialen Diskurse zu organisieren. Wie es auch der Fall in *Krankheit oder Moderne Frauen* war, stößt der weibliche Emanzipationskampf gegen die realen und komplexen Machtverhältnisse und die daraus resultierende Unmöglichkeit der Frau, über einen alternativen Diskurs zu verfügen. Selbst eine Figur wie Rosamunde, die als feministische Autorin ihre Stimme erheben will, bleibt in den Definitionen der herrschenden Diskurse gefangen. Mittels ihrer zitierenden Praxis performiert sie ihre Geschlechtsidentität weiter und unterstützt damit die bestehenden Machtverhältnisse. Wie viele andere Frauenfiguren in Jelineks Werk wird sie auf diese Weise Komplizin des Systems, das sie bekämpfen will.

2.1. Metadiskurs über weibliche Autorschaft

Trotz der Schwierigkeiten der weiblichen Figur, vom Anderen gehört zu werden, lässt diese in ihren Bemühungen nie nach, – sei es in der Form einer Stimme des Monologs oder als Figur, die ihrem männlichen Kontrahenten entgegentritt, – das Wort zu ergreifen, um ihre persönliche Version über ihre Existenz zu vermitteln. Dafür gibt sie sich nicht nur mit der gesprochenen Sprache zufrieden sondern greift auch auf die Schrift zurück. Dies ist insofern von Bedeutung, da Rosamunde mit dieser Aktivität die traditionellen Grenzen der Geschlechterdichotomie überschreitet. Den männlichen Logos nimmt sie für sich in Anspruch; eine Aneignung, die, wie im Folgenden gezeigt werden soll, Fulvio nicht akzeptiert und mittels seiner gewaltsamen Rede zurückzunehmen versucht. Entgegen der traditionellen und hegemonialen Diskurse traut sich die Protagonistin, Subjekt sein zu wollen und zwar als Schöpferin, als Produzentin.

Rosamundes Aneignung der Sprache bringt aber, wie sie selbst auch anerkennt, wenige Veränderungen mit sich. Ihr Versuch, auch die Sprache zu kontrollieren, hat keine realen Auswirkungen, denn ihre Stimme – und hier sind auch ihre schriftlichen Texte eingeschlossen – wird nicht gehört. Die Macht, die sie für sich mittels der Sprache und der Schrift wünscht, wird wegen des Mangels an Anerkennung nicht real. Sie wird eine Königin ohne Reich, eine Figur, die in ihrer märchenhaften Version ein

reales Problem andeutet: „[...] ich schreib und schreib, die Königin der Welt bin ich, nur sieht mich wieder einmal keiner.“ (Jelinek, 2012: 44)¹²⁷

Mit diesem Hinweis greift Jelinek die Problematik der weiblichen Schöpferkraft auf, die in einer männlich bestimmten Kultur von dem literarischen Kanon ausgeschlossen wird.¹²⁸ Der Text ist in diesem Sinne als Metadiskurs über das Schreiben weiblicher Autorschaft zu lesen, mit dem Jelinek auch über die eigene Existenz als Schriftstellerin reflektiert.¹²⁹ Um diese Thematik, die in verschiedenen Werken der Autorin auftaucht, weiter zu entwickeln, entfaltet Jelinek ein weit gefächertes intertextuelles Spiel, womit sie auf das Drama *Rosamunde*, das 1823 von Helmina von Chézy geschrieben wurde, Bezug nimmt. Das Drama, das zu seiner Zeit ein Misserfolg war, überlebte nur in der Musik von Franz Schubert, der das Libretto 1830 vertonte. Während Helmina von Chézys Drama in Vergessenheit geriet und sogar bis 1996 als vermisst galt,¹³⁰ wurde die Vertonung von Schubert ein bekanntes Musikstück, das dem Kanon angehört. Indem Rosamundes Stimme sich als Autorin darstellt, deren Stimme nicht gehört wird, verflechtet sie ihre fiktive Situation mit dem realen Misserfolg ihrer Schöpferin, der Autorin Helmina von Chézy. Mit ihrem Verweis

¹²⁷ In einer ähnlichen Argumentationslinie beschreiben auch Gillian Pye und Siobhán Donovan die Begrenzungen der weiblichen Stimme. Dafür greifen sie verschiedene Texte von Roland Barthes auf, die der Musik gewidmet sind, und stellen fest, dass die weibliche Stimme in *Rosamunde* als ungeschickte Stimme charakterisiert wird: „Rather, the female voice reveals herself to be more spoken than speaking, clumsy amateur rather than virtuoso performer, pupper rather than sovereign subject“. Vgl. Pye & Donovan, 2009: 189.

¹²⁸ Das Motiv der Schriftstellerin wurde auch in der Analyse des Stückes *Krankheit oder Moderne Frauen* ausdiskutiert. Vgl. Kapitel II.4.4. dieser Arbeit.

¹²⁹ Als Jelinek in einem Interview über ihre Beziehung mit der ertrinkenden Dichterin Rosamunde gefragt wurde, antwortete sie: „Das ist ja einer der autobiographischen Texte, die ich je geschrieben habe, der Prolog zumindest. Da thematisiere ich mich als alternde Frau, die sich diese Schöpferkraft zumißt und damit voll einfährt. Ins Wasser.“ In: „Die Frau darf nicht begehren“. *Bühne 5* (2005). 48-49. Indem Jelinek die schreibende Frau als Ertrinkende darstellt, stellt sie die Situation der Frau, die das Wort ergreift, als Inversion des Märchens dar: Entsteigt im Märchen die Frau dem Wasser, nachdem sie ihre Stimme wegen der Liebe des Mannes geopfert hat, so geht in *Rosamunde* die Frau aufgrund der ergriffenen Stimme im Wasser unter.

¹³⁰ Das Manuskript von Chézy wurde nicht bis Anfang 1990 berücksichtigt. Erst 1996 wurde es als Teil der *Schubert Studien* veröffentlicht. Auch wenn die Wiederauflage des Textes nicht Jelineks Drama zu verdanken ist, hat der Text von Chézy seit dessen Bearbeitung in Jelineks Dramolett eine gewisse gesellschaftliche Relevanz bekommen, die er bis damals nicht hatte. Man kann behaupten, dass Jelineks Umgang mit Texten verschollen geglaubte Stimmen wieder zum Leben erweckt hat, was sich feministische WissenschaftlerInnen der 1970er und 1980er Jahre als eines ihrer Hauptaufgaben gestellt hatten. Vgl. Becker-Cantarino, 1985. Auch: Jirku, Brigitte. „Antikanon wird zum Kanon. Feministische Kanonbildungen“. *Germanistik und Deutschunterricht in Spanien*. Hrsg. Georg Pichler, et al. Madrid: Hueber, 2008a. 249-256.

auf das romantische Drama *Rosamunde* setzt sich Jelinek nicht nur mit dem zitierten Text auseinander, sondern auch mit der Autorin Helmina von Chézy, die exemplarisch für das Scheitern weiblicher Kreativität steht. Die Auseinandersetzung findet hier im doppelten Sinn statt, sowohl auf der Autoren- als auch auf der Figurenebene. Wird das romantische Drama in Jelineks Stück zitiert und umgeschrieben, um mit den verfremdeten Zitaten eine metatextuelle Reflexion über die schreibende Frau darzustellen, so wird auch die reale Erfahrung Chézys als Schriftstellerin hervorgerufen, um die gleiche Thematik zu behandeln. Mit bitterer Ironie nimmt Jelinek Bezug auf eine Autorin, die keinen Erfolg als Schriftstellerin erlebte, auch wenn sie sich in ihrem Text *Rosamunde* sowohl an die gesellschaftlichen als auch an die literarischen Konventionen ihrer Zeit anpasste. Wird Chézy vom literarischen Kanon ausgeschlossen, dann liegt es nicht daran, dass sie die herrschende Codierung der Geschlechter nicht beachtet hat. Ganz im Gegenteil, Chézys Text schreibt sich in das Paradigma der Geschlechterdifferenz ein; ein Paradigma, das ironischerweise dafür verantwortlich ist, dass das Drama in Vergessenheit geraten ist.

Auch auf der Figurenebene wird die Problematik weiblicher Autorschaft thematisiert. So stellt sich die Stimme des Monologs als eine kompulsive Autorin dar, die die mechanische Arbeit des Schreibens nicht zügeln kann: „Die Feder führ ich unermüdlich, keine fremden Sprachen red ich, und wenn, dann falsch.“ (Jelinek, 2012: 43) Liest man den Satz ohne auf irgendwelche intertextuelle Verweise zu achten, so informiert er einfach über die Arbeitsweise sowie über die Begrenzungen der Figur als Autorin. Doch in Bezug auf das von Jelinek zitierte Werk *Rosamunde* bekommt der Satz zusätzliche metasprachliche Bedeutungen. Die Titelfigur des romantischen Stückes verwendet ähnliche Wörter, als diese während ihres Aufenthalts in den Bergen die Besuche ihres Lehrers Alfons beschreibt:

[...] Auch vieles lehrt Er mich
Die Feder führ' ich, fremde Sprachen red' ich,
Und les' in schönen Büchern dort im Hochthal,
Indeß mit hellen Glocken meine Heerde
Rings um mich weidet.¹³¹

¹³¹ Alle Zitate beziehen sich auf die Ausgabe: Chézy, Helmina von: *Rosamunde*. Tutzing: Hans Schneider, 1996. Hier: 92.

Die idyllische und ländliche Umgebung, in der Rosamunde ihre schulische Ausbildung bekommt, verschwindet in Jelineks Text. Die harmonische Wahrnehmung über die eigene Bildung ersetzt Jelinek durch die Klagen einer Schriftstellerin, die sich des eigenen Mangels bewusst ist. Rosamunde ist nicht mehr ein Mädchen sondern eine alternde Frau. Charakterisiert Chézys Rosamunde ihre Mädchenausbildung als ausreichend, stellt die Stimme in Jelineks Stück hingegen fest, dass sie keine Fremdsprachen spricht. Durch diese Abweichung vom Original problematisiert Jelinek das, was im romantischen Text als harmonisch und unproblematisch dargestellt wird. Der Harmonie und der Zufriedenheit setzt Jelinek Konflikt und Kritik entgegen. Die Situation der Schriftstellerin in Jelineks Stück wird mit einem einzigen Satz kurz dargestellt: So sehr sie sich auch bemüht, literarische Texte zu kreieren, wird ihre schriftliche Aktivität auf die mechanische Bewegung des Schreibens reduziert. Nur ihr Arbeitsgerät, die Feder, wird erwähnt, nicht aber der Inhalt ihres Schreibens, das einem breiteren Lesepublikum verborgen bleibt. Indem sie keine Fremdsprachen spricht, „und wenn, dann falsch“ (Jelinek, 2012: 43) können ihre Texte nie eine reale und breite Wirkung erlangen. Jelinek bindet Chézys Wörter in einen neuen Kontext ein, um die Problematik der weiblichen Autorschaft zu betonen. Doch durch das Verfremden des Zitats wird nicht nur die gesellschaftliche Problematik denunziert, die schreibende Frauen wegen ihrem Geschlecht aus dem literarischen Kanon ausschließen. Die Feststellung, dass die Stimme „keine fremden Sprachen“ (Jelinek, 2012: 43) spricht, kann auch als eine eigene Disqualifikation als Autorin gelesen werden. Sie stellt die Unfähigkeit der Stimme dar, sich verständlich zu machen. Die Stimme findet keine gesellschaftliche Relevanz als Schriftstellerin, weil sie nicht die Sprache der Anderen kann. Damit ist die Sprache des Mannes gemeint, der hegemoniale Diskurs, den sie – im Gegensatz zu der realen Autorin Helmina von Chézy – nicht beachtet und weiter schreibt.¹³²

¹³² Wieder ist hier eine Entsprechung zwischen der Stimme, die sich als schreibende Frau darstellt, und Elfriede Jelinek zu finden, denn immer wieder erheben sich Vorwürfe gegen Jelineks Sprachkunst, die für ein breites Publikum und sogar für einen Teil der wissenschaftlichen Kritik als unverständlich gilt. Vgl. etwa Riedle, Gabriele. „Mehr, mehr, mehr! Zu Elfriede Jelineks Verfahren der dekorativen Wortvermehrung.“ *Elfriede Jelinek. Text + Kritik* 117 (1993). 95-103. Jelinek ironisiert auf diese Weise die angebliche eigene Unfähigkeit zu kommunizieren und sich verständlich zu machen.

Die fehlende Anerkennung ihrer Person und ihrer Arbeit verbindet die Hauptfigur in Jelineks Stück mit Chézys Rosamunde. Diese ist eine junge Frau, die isoliert und versteckt erzogen wird, auch wenn sie, als Tochter des verstorbenen Königs von Zypern, die wahre Erbin des Thrones ist. Wird das Unrecht im originalen Drama behoben, nachdem der böartige Onkel Fulvio stirbt, und Rosamunde und ihr Verlobter als die zukünftigen Herrscher des Landes verkündigt werden, so wird Jelineks Figur, die sich nicht als Prinzessin sondern als Königin ausgibt, zu ihrem Bedauern nie zur Kenntnis genommen. Nur von Einsamkeit und Drohung wird ihre Existenz bestimmt:

[...] ich schreib und schreib, die Königin der Welt bin ich, nur sieht mich wieder einmal keiner. Ich krieg schon keine Luft mehr, bange Träume schrecken mich: [...] Wo ich so lang gesucht habe, in der Welt herumgeirrt, ohne meinen Schreibtisch zu verlassen, so lang und sowieso allein, [...] Doch einsam werd ich sterben. (Jelinek, 2012: 44-46)

Zitate von Chézys Drama prägen auch hier die Rede des Monologs. Jelinek schreibt einige der Sätze von Rosamundes Pflegemutter Axa um, die ihren Altraum angesichts der unvermeidlichen Trennung zwischen ihr und der Protagonistin wie folgt darstellt:

O, welche bange Träume schreckten mich,
Verloren warst Du mir, warst mir verschwunden.
Und einsam irrt' ich in der Welt umher,
Und fand Dich nimmer, nimmer – o, Entsetzen!
Und einsam starb ich.“ (Chézy, 1996: 84)¹³³

In den Diskurs der Stimme fließen das Angstgefühl und die Einsamkeit der Figuren vom romantischen Original ein. Diese Gefühle verknüpft sie mit ihrer Aktivität als Schriftstellerin und so stellt sie ihre Suche am Arbeitstisch als ein vergeblicher Akt dar. Mit ihrem Schreiben kann sie die eigenen Fragen nicht beantworten; das Rätsel des Lebens wird damit nicht gelöst. Von ihrer Arbeit am Schreibtisch kann man eine doppelte Lektüre machen. In Verbindung mit dem romantischen Ideal des lebenslangen Irren und Suchen um die Welt wirkt die Verbindung zwischen dem

¹³³ Um die Zusammenfassung des Textes von Chézy und eine genaue Analyse Jelineks Zitate vom originalen Drama vgl. Kallin, 2007.

Herumirren und der intellektuellen Arbeit am Schreibtisch paradox, die die Isolierung der Autorin betont. So schreibt Britta Kallin: „She [Rosamundes Stimme] maintains that she has seen the world while (paradoxically) not leaving her desk. Here, the author comments on a meta-level on language and the secluded act of writing itself.“ (Kallin, 2007: [o.S.]) Liest man die Feststellung der Stimme aus einer heutigen Perspektive, so kann man aber auch interpretieren, dass die Stimme im Internet sucht, ohne sich von ihrem Schreibtisch zu bewegen. Diese Lektüre hebt nicht nur das Paradox auf, sondern legt noch mehr Nachdruck auf die Zurückgezogenheit der Autorin, die keinen Kontakt mit der Außenwelt hat. Die Stimme bleibt dann allein, zurückgeworfen und erweist sich als unfähig, Antworten auf ihre Fragen zu finden. Diese frustrierende Arbeit führt sie darüber hinaus allein aus, von niemandem gehört. Ihr einsamer Tod versinnbildlicht die Unmöglichkeit ihrer Texte, von den LeserInnen wahrgenommen zu werden. Im Gegensatz zu anderen berühmten (männlichen) Autoren werden ihre Texte nicht nach ihrem Tod überleben. Egal, ob sie sogar die „Königin der Welt“ (Jelinek, 2012: 45) ist, ist ihre potentiale Macht nichts anderes als eine Illusion, denn diese kann nicht real wirken, solange sie nicht von den Anderen wahrgenommen und akzeptiert wird.

Jelineks Protagonistin hat in dem Zwischenspiel eine Möglichkeit, über die die Prinzessin Rosamunde in Chézys Drama nie verfügte: Ohne männliche Präsenz ist sie die Erste, die im Eingangsmonolog das Wort ergreift. Sie bekommt eine Stimme, mit der sie ihre Existenz als Frau und Autorin darstellt. Das, was in anderen vorherigen Texten nicht beschrieben wurde, traut sie sich auszusprechen. Ihre Version ist jedoch nicht sehr ermutigend: Ergreift die Protagonistin Rosamunde das Wort, so macht sie das, um über ihre Existenz zu jammern und sich in jeder Hinsicht als Opfer zu definieren. Sie bestätigt damit die verbreitete Behauptung, die Frau hat keinen Ort in der symbolischen Ordnung¹³⁴, und inszeniert mit ihrer Rede die ausgegrenzte Rolle der

¹³⁴ In ihren Interviews hat Jelinek diesen Standpunkt mehrmals vertreten: „Das Entscheidende ist, daß die patriarchalische Kultur existiert, daß die Frauen keinen Ort haben in ihr und sich nur als Gegenbilder definieren können.“ Roeder, Anke. *Autorinnen. Herausforderungen an das Theater*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989. Hier: 144.

Frau in der Produktion von Kunst. So sehr sie sich bemüht, am kreativen Schöpfungsakt teilzuhaben, wird ihr Versuch nur als lächerlicher Misserfolg dargestellt.

2.2. Die Wassermetaphorik

Wie in den restlichen Dramoletten des Zyklus entlehnt Jelinek in *Rosamunde* vor allem Namen und einige Personalteile der Figuren aus dem Prätext, sowie gewisse Themen und Motive, die in dem originalen Werk auftauchen. Die Handlung übernimmt sie nur, um ihren Text darauf aufzubauen. Nur wenige Spuren von der Originalhandlung bzw. der Charakterisierung der Figuren sind in Jelineks Dramolett zu erkennen. Ist das Wasser einfach Teil der idyllischen Landschaft, die die Protagonistin des romantischen Schauspiels *Rosamunde* bewohnt, so gewinnt es in Jelineks Stück an Bedeutung, indem die Stimme des Monologs ihr Ertrinken ausführlich beschreibt. Den Motivkomplex Weiblichkeit und Tod, den Jelinek aus unterschiedlichen Perspektiven in den fünf Dramoletten nachgeht, bearbeitet die Autorin in *Rosamunde* mittels der Darstellung eines konkreten weiblichen Todes, und zwar des Todes im Wasser. Jelinek knüpft auf diese Weise an die Ikone der Wasserleiche an, die eine lange Tradition in der westlichen Literatur- und Kulturgeschichte hat, um auf das traditionelle Topos zu verweisen und es kritisch zu beleuchten.

Zum Motiv des Wassertodes hat Anna Maria Stuby hingewiesen, dass in allen Epochen die Ästhetisierung des Todes im Wasser sich überwiegend auf Frauen bezieht.¹³⁵ Der Tod durch Ertrinken wird als ein sanftes, friedliches und fast angenehmes Sterben dargestellt, aus dem sich eine immer währende schöne Wasserleiche ergibt.¹³⁶ Als exemplarisches Beispiel für die Ästhetisierung des Todes im Wasser dient die Darstellung des unglücklichen Endes von Ophelia in Shakespeares *Hamlet*. Während die Figur versucht, ihren Blumenkranz an eine Weide zu hängen, fällt

¹³⁵ Vgl. Stuby, Anna Maria. *Liebe, Tod und Wasserfrau. Mythen des Weiblichen in der Literatur*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1992: 183ff.

¹³⁶ Vgl. Fenske, Uta. „Wasserleiche“. *What can a body do? Praktiken des Körpers in den Kulturwissenschaften*. Hrsg. Netzwerk Körper. Frankfurt am Main: Campus-Verlag, 2012. 230-235. Hier: 230 ff. Der Wassertod als sanfter Tod ist jedoch eine Fantasie der Romantiker. Der Medizin zufolge ist das Ertrinken ein brutaler Tod, denn das Opfer stirbt aufgrund einer Erstickung, eines unzureichenden Sauerstoffangebot.

sie in einen Fluss, in dem sie von Blumen umringt stirbt. Vor ihrem Tod wird sie kurz noch wie eine Sirene von ihren Kleidern übers Wasser getragen. Noch ein letztes Mal entfaltet sich ihre Schönheit vor ihrem endgültigen Versinken in den Fluten:

Her clothes spread wide,
And mermaid-like awhile they bore her up,
Which time she chaunted snatches of old lauds,
As one incapable of her own distress,
Or like a creature native and indued
Unto the element.¹³⁷

Die Stilisierung des Todes Ophelias bildet den Anfang einer langen Tradition zahlreicher Kunstdarstellungen, in denen die Faszination für die weibliche Wasserleiche weiter entwickelt wird. Die *Ophelia* (1851/1852) von John Everett Millais oder das Gedicht *Ophélie* (1870) von Arthur Rimbaud sind einige Beispiele aus dem 19. Jahrhundert, die die damalige Ophelia-Begeisterung belegen. Eine Begeisterung, die im Fin de Siècle ihren höchsten Ausdruck erreicht.¹³⁸ In diesem Sinne argumentiert Anna Maria Stuby, dass ein Paradigmenwechsel von Undine zu Ophelia um die Jahrhundertwende stattfindet.¹³⁹ Sind Nixen, Nymphen und andere Wasserfrauen in zahlreichen Werken aller Epochen anwesend, so gewinnt die Darstellung des im Wasser treibenden schönen und leblosen Frauenkörpers gegen Ende des 19. Jahrhunderts an Bedeutung.

Die Domestizierung der Wasserfrau, die vor allem in den Werken der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts geschildert wird, erreicht mit der idealisierten Darstellung der weiblichen Leiche im Wasser den Höhepunkt des Prozesses. Das transgredierende und zerstörerische Potential der Sirene, die während des Biedermeiers zugunsten von einer verbürgerlichten Anpassung des mythischen Wesens geopfert wird, verschwindet voll und ganz mit der literarischen und künstlerischen Bearbeitung des

¹³⁷ Shakespeare, William. *Hamlet*. Edited by Susanne L. Wofford. Boston: Bedford Books of St. Martin's Press, 1994: 131.

¹³⁸ Zu einer ausführlichen Analyse der künstlerischen Bearbeitung des Ophelia-Motivs siehe auch: Hanika, Karin & Johanna Werckmeister. „...wie ein Geschöpf, geboren und begabt für dieses Element“. *Ophelia und Undine – Zum Frauenbild des späten 19. Jahrhunderts*. Hrsg. Renate Berger und Inge Stephan. Köln, Wien: Böhlau, 1987. 117-154.

¹³⁹ Vgl. Stuby, 1992: 121.

Ophelia-Motivs.¹⁴⁰ In der „schönen Leiche“¹⁴¹, die als harmonisches Bild dem Blick des Beobachters erhalten bleibt, ist keine Spur von der gefährlichen erotischen Anziehung der Sirene zurück geblieben; sie überlebt als Projektionsfläche der männlichen Wünsche. Auch das Stummwerden der Sirene, ein literarisch rekurrentes Motiv, wird in der Form der Wasserleiche vollendet. Wie die Wasserfrau in Hans Christian Andersens Märchen *Die kleine Seejungfrau* (1837), die ihre Stimme gegen menschliche Beine austauscht, ist die weibliche Leiche im Tode ihrer Stimme beraubt. Die Frau im Wasser, die weder über Leben noch über Stimme verfügt, stellt auf diese Weise keine Gefahr mehr für den männlichen Betrachter dar. Der weibliche Körper, der unbelebt im Wasser schwimmt, bleibt für immer sprachlos.

Die Stimme des Monologs in Jelineks *Rosamunde* weigert sich jedoch, ihr sprachliches Potential für immer zu verlieren. Indem Jelinek das Motiv der sprachlosen weiblichen Wasserleiche mit der Charakterisierung der Protagonistin als Schriftstellerin verknüpft, stellt sie die subversive Ablehnung der Figur dar, auf die Ikone der Wasserleiche reduziert zu werden. Wie die Wasserfrau, die weder Mensch noch Tier ist, ist die Situation der Protagonistin von der Ambivalenz geprägt, denn sie befindet sich zwischen Leben und Tod. Bevor ihre Stimme für immer verstummt, ergreift sie noch das Wort, um über den Zustand des eigenen Todes zu reflektieren: „Wie kalt das ist, kein Mondlicht so friedlich, kein Traum, der mich täuscht. Keine Lichte Welt, die mich umblüht, kein süßer Blick, der mich umstrahlt, nicht einmal der Zigarettenzünder, [...]“ (Jelinek, 2012: 47)

Rosamundes Beschreibung von ihrem Ertrinken entfernt sich von der ästhetisierten Darstellung des weiblichen Todes, die in der patriarchalen Literatur- und Kulturtradition geschildert wird. Mit ihren Worten weigert sich die Figur, als

¹⁴⁰ Der Mythos der Wasserfrau durchlebt in der Literatur des 19. Jahrhunderts einen Domestizierungsprozess. Ihres göttlichen Charakters völlig beraubt, wird die Sirene auf die Rolle der liebenden und gehorsamen Ehefrau reduziert. Diese Darstellung der Sirene lässt sich gut in der Erzählung *Undine* von Friedrich de la Motte Fouqué erkennen: Undine wird als eine schöne Nymphe dargestellt, die ihre Stimme verliert. Durch den Mann des 19. Jahrhunderts wird sie domestiziert, sozialisiert und schließlich ausgegrenzt. Vgl. Gutiérrez Koester, Isabel: „*Ich geh nun unter in dem Reich der Kühle, daraus ich geboren war...*“ *Zum Motiv der Wasserfrau im 19. Jahrhundert*. Berlin: Logos, 2001: 73-103; 211-216.

¹⁴¹ Vgl. Bronfen, Elisabeth. *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*. München: Kunstmann, 1994, bes. Kap. 2 und 18.

lebensloses Kunstobjekt charakterisiert zu werden, und betont ihre Gefühle als reale Frau. Sind diese in der traditionellen künstlichen Darstellung der Wasserleiche irrelevant und überflüssig, so wird im Prolog des Stückes besonderer Wert auf sie gelegt. Jetzt, da das Ertrinken aus der Perspektive der sterbenden Frau beschrieben wird, verleugnet diese die Version des friedlichen Sterbens. Ganz im Gegenteil sind Einsamkeit, Kälte und Dunkelheit bei ihrer Erfahrung präsent. Als schreibende Frau ergreift sie das Wort, um sich vor allem zu weigern, den romantischen Mythos des sanften Wassertodes weiter zu schreiben.

Der Hinweis auf den Zigarettenzünder, dessen Licht auch nicht der Dunkelheit von Rosamundes Umgebung entgegenwirken kann, versetzt die Handlung des Stückes in die Aktualität. Susann Neuenfeldt zufolge geht Chézys Drama auf die deutsche Version der Rosamunde-Sage zurück.¹⁴² Doch weder die in der Sage hervorgerufene Epoche noch der Anfang des 19. Jahrhunderts, als Chézy ihr Drama schrieb, werden in Jelineks Stück als die Zeit der Handlung gewählt. Die literarischen Figuren werden aus ihrem geschichtlichen Zusammenhang gelöst und in einen aktuellen Kontext versetzt. Diese zeitliche Verschiebung trägt zur Betonung des Weiterlebens der festgeschriebenen Rollenbilder bei. Die Figuren befinden sich nicht in einer undefinierten mythischen oder entfernten Epoche. Ihre Problematik wird in die Gegenwart transferiert, in dem, wie Jelineks Drama aufzeigt, die Nachwirkungen der Genderkodierung noch zu spüren sind. Selbst Rosamunde, die als Feministin das herrschende patriarchale System subversiv hinterfragen will, bleibt noch in einigen der stereotypen Weiblichkeitsdefinitionen gefangen. Diese leben weiter und prägen noch das Verhalten der Frauen unserer Zeit, die diese Ideen wiederholen und damit ihre eigene Diskriminierung unterstützen und bekräftigen.

Doch noch eine weitere Assoziation wird mit dem Hinweis auf den Zigarettenzünder hervorgerufen. Auf die Schriftstellerin Virginia Woolf, die mehrmals sich mit ihrer Zigarette fotografieren ließ, wird auch im Text metonymisch verwiesen. Der Verweis auf die Autorin ist immer im Text präsent, denn sie wählte den Tod durch

¹⁴² Vgl. Neuenfeldt, 2005: 157, FN 40. Die Geschichte Rosamundes gehört dem Bereich der Sage an. Rosamunde ist die Frau des Langobardenkönigs Albion (6. Jahrhundert), die in einem rachedurstigen Akt ihren Mann ermorden lässt. Dieser hatte vorher sie erzwungen, aus dem Schädel des eigenen toten Vaters zu trinken.

Ertrinken. Mit diesem Bezug werden auch noch weitere Autorinnen, die sich auch im Wasser das Leben nahmen, wie Alfonsina Storni oder Aglaja Verteranyi, in Erinnerung gerufen. Die Verschränkung von weiblicher Autorschaft und Suizid, die Jelinek in *Die Wand*, dem fünften und letzten Dramolett der *Prinzessinnendramen* weiterschreibt, wird in diesem Sinne schon in *Rosamunde* thematisiert. Auch wenn Jelinek hier nicht weiter auf das Thema eingeht, wie sie es später in *Die Wand* macht, weist sie mittels dieser Assoziationen auf das Leiden hin, das das Gefühl des Nicht-Gehörtwerdens bei vielen Autorinnen auslöste.

Neben dem Hinweis auf den Zigarettenanzünder verwendet Jelinek noch eine weitere Referenz, womit sie die Handlung des Textes in die Gegenwart versetzt: Die Stimme des Monologs, die sich als ertrinkende Frau ausgibt, stellt sich paradoxerweise auch als Opfer eines Autounfalls dar: „Wogen, die mir Liebe spiegeln, wenigstens die schaun mich an, hab ich zumindest geglaubt, doch es war ein Unfall mit dem Wagen. Nicht einmal des Bremslichts vom Vordermann konnt ich mich recht erfreuen.“ (Jelinek, 2012: 46) So wie die Bilder, mit denen die Sprecherin des Monologs ihre Identität assoziiert, im Laufe des Textes variieren, spricht sie auch nicht von einem einzigen Unfall, der ihr Leben gefährdet. Wie es häufig in den Texten von Jelinek ist, sind Widersprüche und andere *Inkonsistenzen* (Caduff, 1991: 189)¹⁴³ in den Reden ihrer Figuren präsent, um damit absolute Wahrheiten als miteinander widersprüchlich aufzuzeigen: „Ja, genau so habs ich persönlich erfahren, mit völlig abgefahrenen Reifen, und jetzt dieser schwere, vollkommene unvermeidliche Unfall, geschieht mir ganz recht. Jeder hätte das sofort gesehen, daß dieses Wasser nur drauf gewartet hat, mich umzubringen.“ (Jelinek, 2012: 46) Indem das Wasserunglück nicht mehr von einem entmythologisierten und brutalen Autounfall zu unterscheiden ist, wird das idealisierte künstlerische Motiv des weiblichen Ertrinkens destabilisiert. Der ästhetischen Glorifizierung der schönen Wasserleiche steht auf diese Weise die Schilderung eines entmythologisierten Todes gegenüber. Das personifizierte Wasser bekommt im Text mörderische und dämonenhafte Züge und wird von der Protagonistin als äußerliche

¹⁴³ Zu Caduffs Interpretation über Jelineks Verwendung der Inkonsistenzen als literarisches Verfahren siehe auch Kapitel II.2.1. dieser Arbeit.

Drohung dargestellt, die, so wie die „völlig abgefahrenen Reifen“ (Jelinek, 2012: 46) für das Sterben Rosamundes zu verantworten ist.

In der Beschreibung ihrer komplizierten Lage versteckt Rosamunde nicht die physische Gewalt, unter der sie leiden muss: „Jawohl, jetzt kommst, hier, plötzlich, das Blinklicht von Fluten, die nicht für mich gebremst haben, obwohl sie es sogar für Tiere tun. Und da bohrt sich doch glatt dieser Zinken von einer Flut in meinen Kühlergrill.“ (Jelinek, 2012: 43-44) In der Aussage Rosamundes, für die Jelinek gewisse Textstellen aus dem Originaltext von Chézy verwendet, identifiziert Britta Kallin den phallischen Charakter des Zinkens, der in den „Kühlergrill“ (Jelinek, 2012: 44) der weiblichen Stimme bohrt.¹⁴⁴ Sie, die in diesem Fall sich als Autofahrerin ausweist, leidet unter der physischen Gewalt, die das andere Auto hervorbringt. Der Kühlergrill, der metonymisch für den weiblichen Körper steht, wird gewaltsam und brutal vom phallischen Objekt durchbohrt. Wird in der literarischen und bildkünstlerischen Tradition die Wasserleiche als Ergebnis eines sanften und ruhigen Prozesses dargestellt, so wird die Gewalt gegen die weibliche Protagonistin in Jelineks Drama sichtbar gemacht. Im beschriebenen Szenario des weiblichen Unfalls sind keine ruhigen Gewässer zu finden, sondern „Fluten“ (Jelinek, 2012: 43), die in Form des „Blinklichts“ (Jelinek, 2012: 43) gewaltig über das weibliche Opfer schweben. Der Text zerstört so die künstlerischen Fantasien, die den toten weiblichen Körper als faszinierend und ästhetisch produktiv begreifen. Indem Jelineks Text das bekannte Motiv der Wasserleiche mit einer gewalttätigen Aggression verbindet, macht er die verborgene Gewalt gegen die Frau sichtbar und entlarvt die Ideologie, die hinter der ästhetisierten Darstellung des toten weiblichen Körpers steht. Wie in *Schneewittchen*, in dem das märchenhaft glückliche Ende mit der fatalen Ermordung der Protagonistin ersetzt wird, zeigt Jelinek den tödlichen Charakter auf, der sich hinter dem Mythos der schönen weiblichen Leiche versteckt.

Die Gewalt des Wassers wird in Form von „schneidende[n] Wellen“ (Jelinek, 2012: 44) mit einem weiteren Bild assoziiert, einem spitzen und scharfen Messer, dessen Schneide keinen Ort bildet: „Die Schneide dieses Wassers wird doch nicht bewohnt sein? Wo ich so lang gesucht hab, in der Welt herumgeirrt, ohne meinen

¹⁴⁴ Vgl. Kallin, 2007. [o.S.].

Schreibtisch zu verlassen, so lang und sowieso allein, da wird doch nicht im letzten Moment noch jemand wohnen, so unbequem wie ich, auf dieses Messers Schneide?“ (Jelinek, 2012: 45) Sie, die Schreibende, die zur Einsamkeit verdammt ist, hat eine Existenz, die von der Schwierigkeit und der Unbequemlichkeit bestimmt ist. Unter diesen Umständen führt sie ihre Aktivität als Autorin durch; immer von Gewalt bedroht, die undifferenziert aus dem Messer oder aus dem Wasser entsteht: „Das Messer ist nicht fest, das Messer ist zwar scharf, jedoch ist es kein Messer. Wasser ist es, hebt das stolze Haupt, die Sterne zu küssen, und erwischt mich! Ausgerechnet mich!“ (Jelinek, 2012: 45) Das idealisierte Szenario, in dem Wasser und Sterne sich in einem Kuss zu verschmelzen scheinen, bringt aber fatale Folgen für die weibliche Protagonistin mit sich. Der Zusammenhang zwischen dem idealisierten Bild, das hier mit dem Wasser assoziiert wird, und dem weiblichen Tod wird auf diese Weise aufgezeigt. Die Gewalt gegen die Frau, die in den traditionellen künstlerischen Darstellungen der Wasserleiche nicht thematisiert wird, wird von Rosamunde zur Diskussion gestellt.

2.3. Die diskursive Produktion der weiblichen Identität

Liest man Elfriede Jelineks Stück als einen Metadiskurs über das Schreiben und die Schwierigkeiten weiblicher Autorinnen, so zeigt dieses gleichzeitig auch die Genderidentität als Konstruktion auf, die durch die ständige Wiederholung hegemonialer Diskurse zustande gebracht wird. Das Dramolett *Rosamunde* setzt dabei - wie viele andere Werke der Autorin - Judith Butlers Theorien über den performativen Charakter der Genderidentität ästhetisch um. So fängt das Stück mit einer Stimme an, die sich nicht nur als unanerkannte Königin und gescheiterte Schriftstellerin darstellt, sondern auch versucht, ihre Existenz zu definieren. In der Form dieser Stimme, über deren Identität die LeserIn keine Auskunft bekommt, wird ganz plastisch der diskursive Charakter aufgezeigt, der in der Erzeugung von Identitäten präsent ist. Nur als Ergebnis dieses diskursiven Prozesses entsteht Rosamunde als Subjekt. Wird sie im Monolog nur als Stimme dargestellt, erscheint sie dann im Dialog als Figur, die sich ihrem männlichen Gegner Fulvio entgegenstellt. Nur dann bekommt sie einen Körper und einen Namen. Dadurch bekommt sie ihre Identität erst im Dialog, als die Figur endlich

benannt wird und als Rosamunde auftaucht. Die außerkörperliche Stimme hingegen, die im Monolog spricht, hat noch keine Identität, denn diese wird gerade durch den von ihr gesprochenen Diskurs konstituiert. In Jelineks Text wird aufgezeigt, wie der Diskurs dem Erwerben der eigenen Identität vorausgeht und das Subjekt dem Diskurs, im Sinne Butlers, nicht vorgängig ist: Bevor im Dialog die Konfrontation zwischen Rosamunde und Fulvio stattfindet, wird im Monolog den Prozess des Subjektwerdens Rosamundes aufgezeigt. Rosamunde als Subjekt ist in diesem Sinne nicht anders als eine diskursive Formation, die aus diskursiven Praxen resultiert.

Der Prozess von Rosamundes Subjektformierung kann nicht außerhalb sozialer Machtverhältnisse stattfinden. Erst durch das Zitieren bestehender sprachlicher Kategorien¹⁴⁵ kann sie ihr Ich definieren. Im Monolog konstruiert die Sprecherin ihre Identität performativ, indem sie auf bestehende konventionelle Diskurse zurückgreift und diese zitiert. In ihrem Versuch, ihr Ich zu definieren, greift die Stimme keine autonomen und persönlichen Definitionen auf, sondern rekuriert auf schon existierende Normen, die Identität regulieren.

In der aquatischen Umgebung, in der sich die Sprecherin des Monologs befindet, ist es nicht überraschend, dass das erste Bild, das Rosamunde evoziert, das Bild der „Badende[n] im scharfen Bikini“ (Jelinek, 2012: 43) ist. Mit dieser Beschreibung versucht Rosamunde sich von ihrer intellektuellen Aktivität als Schriftstellerin zu distanzieren und besonderen Wert auf ihren verführerischen bzw. erotischen Charakter zu legen: „Die Feder führ ich unermüdlich, [...] Eine Badende im scharfen Bikini wär ich gern, [...]“ (Jelinek, 2012: 43) Wird im Stück, wie in den anderen Prinzessinnen-Dramoletten, die Suche nach dem sprechenden, schreibenden Subjekt-Frau thematisiert, so kehrt Rosamunde mit ihrer Äußerung aber zu der weiblichen Definition als Objekt zurück. Indem sie ihren Wunsch gesteht, das Stereotyp der fast nackten und sexuell anziehenden Frau zu verkörpern, mutiert sie aus ihrer feministischen Position, dem Wunsch Subjekt zu sein, zum unterwürfigen und begehrten Objekt. Die im Text dargestellte Mimesis dieses Klischees zeigt dessen Wirksamkeit auf: Jede Frau definiert sich primär über Männer und unterliegt dem männlichen Blick.

¹⁴⁵ Vgl. Butler, Judith. *Kritik der ethischen Gewalt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003: 48.

Die Wiedergabe von Stereotypen setzt sich in der Äußerung der Sprecherin fort, und so wünscht sich diese, eine Badende zu sein, „die Schmerzensschreie ausstößt, süßes Gift auf ihrer eignen Zunge.“ (Jelinek, 2012: 43) Die Verquickung von Sexualität und Gewalt wird damit thematisiert. Um ihre erotische Anziehungskraft zu verstärken, inszeniert sich Rosamunde als eine hilflose Frau, die ihre Qualen verkündet. Jelineks Text knüpft auf diese Weise an die bekannte literarische und bildkünstlerische Tradition an, in der Gewalt und Erniedrigung gegen die Frau mit sexueller Erregung einander bedingen.

Liest man das Bild der attraktiven Badenden als die moderne Version der Sirene, so mündet der Sirenengesang als ursprünglicher Ausdruck von Macht und Göttlichkeit in einen Schrei, der nicht nur keine Gefahr mehr für den männlichen Hörer darstellt, sondern darüber hinaus das Leiden und die Ohnmacht der Frau versinnbildlicht. Keine Spur bleibt im evozierten weiblichen Bild vom verführerischen Zaubergesang, mit dem die Sirenen die Seefahrer in der *Odyssee* (*Odyssee*, 12. Gesang, V. 166-202) durch ihren Gesang anlockten, um sie später zu töten. Wie es auch mit dem Motiv der Wasserleiche der Fall war, wird in der Darstellung der vor Schmerz aufschreienden Badenden der patriarchale Domestizierungsprozess der Sirene abgeschlossen. Von ihrer göttlichen Charakterisierung beraubt, verliert die Frau, die sich im Wasser befindet, ihre Macht zu vernichten. Sie ist nicht mehr die *femme fatale*, die in der Literatur des Fin-de-Siècle die männlichen Ängste vor der Frau verkörpern¹⁴⁶. Ihre erotische Anziehungskraft beruht hingegen auf ihrer Ohnmacht und ihrem Leiden. Die männliche Phantasie, die Frau sexuell zu beherrschen, scheint mit dieser Darstellung der erotisierten Gewalt gegen die Frau erfüllt zu werden.

Doch die Identifizierung der Stimme mit der attraktiven Badenden wird sehr schnell abgebrochen. Wieder verändert die Sprecherin die Bilder, über die sie sich definiert, und gibt sich erneut als Autorin aus, die sich mit dem Darstellen beschäftigt: „Doch aus der Badenden wird plötzlich Ernst, bloß weil ich sie darstellen muß.“ (Jelinek, 2012: 43) Jetzt ist sie nicht mehr die Badende, sondern die Autorin, die die Badende darstellt. Bärbel Lücke fragt sich, ob es hier sich um eine Metalepse handelt:

¹⁴⁶ Zur Darstellung der Wasserfrau im Fin de Siècle vgl. Gutiérrez, 2001: 178-210.

Die Autorin spricht über eine Figur in einem fiktionalen Text, die sie selbst ist.¹⁴⁷ Fiktion und Wirklichkeit vermischen sich, weil die „Badende im scharfen Bikini“ (Jelinek, 2012: 43) letztendlich nur ein Bild ist, das sowohl die Existenz der Autorin als auch die der fiktionalen Figur vorübergehend prägt. Denn die Identität der Stimme ist nicht unveränderbar, und im Sinne Butlers entsteht immer wieder ein neues, dem Wandel unterworfenen Subjekt. Die Sprecherin ist nicht auf ewig eine Badende; hingegen ist ihre Identität eine Abfolge verschiedener vorbestimmter Bilder. Diese Bilder sind die, die die Stimme als Autorin später in ihren Texten aufgreift, und auf diese Weise leben die Bilder in ihren Figuren weiter. Indem die Autorin die Bilder in ihrem Schreiben verwendet, gewinnen diese an Autorität: So wird aus dem Bild einer Frau im Bikini Ernst gemacht.

Greift die Stimme weitere Bilder auf, mit denen ihre Identität diskursiv erzeugt wird, so sind diese alle Weiblichkeitsbilder, die das Stereotyp weiblicher Ohnmacht vermitteln. Die Bilder entnimmt Jelinek dem gleichen Prätext, dem sie auch den Titel und die Protagonisten des Stückes entnommen hat, nämlich Chézys romantischem Schauspiel *Rosamunde*. Die rhetorische und ideologische Struktur des Textes wird durch Jelineks Zitatkunst aufgezeigt. Der „naive Glauben an die Unschuldigkeit der Sprache, an die Natürlichkeit und Unberührtheit von Metaphern und Bildern“ (Erdle, 1989: 341) wird in diesem Sinne in Jelineks *Rosamunde* enthüllt und hinterfragt. Gleichzeitig stellen die Zitate aus dem Originaltext den performativen Charakter der Genderidentität dar. Wie schon beschrieben, beharrt Judith Butler darauf, dass die zitierenden Praxen sich immer auf Konventionen beziehen. So zitiert die Sprecherin des Monologs in ihrer Rede verschiedene in Chézys *Rosamunde* dargestellte Frauenbilder, die die weibliche Machtlosigkeit tradieren, und konstruiert auf diese Art ihre Identität als Opfer.

Wie in *Schneewittchen*, in dem die weibliche Figur vom Jäger als „Beute“ (Jelinek, 2012: 10) bezeichnet wird, bestätigt Rosamunde ihre Opferrolle, indem sie sich mit einem von den Jägern verfolgten wilden Tier identifiziert: „Ich, schüchtern Reh, das jahrelang die Kugel sucht und dann bloß an jemand andern weiterschickt.“ (Jelinek,

¹⁴⁷ Vgl. Lücke, 2005: 128.

2012: 47) Auch von einem schüchternen Reh wird in Chézys Drama gesprochen: Es ist das Tier, dessen Verhaftung der Jäger-Chor feiert und beschreibt:

Wir lauschten, und nicht war's vergebens,
Wir lauschten im duftenden Klee,
Bald zeigt' sich das Ziel unseres Strebens,
Ein schlankes, ein schüchternes Reh!

Getroffen bald sinkt es vom Pfeile,
Doch Liebe verletzt, daß sie heile,
Horch Mägdlein, Du schüchternes Reh,
Süß Liebe giebt Wonnen für Weh. (Chézy, 1996: 95)

Doch die harmonische Jagdszene, die im romantischen Schauspiel dargestellt wird, mündet in Jelineks Stück in der Feststellung der Protagonistin, sie ist wie das Tier, das zum Sterben verdammt ist. Die männliche Figur des Jägers ist nicht mehr eine positive und helfende Figur, die wie in den Grimm'schen Märchen das Leben schenkt. Er verkörpert die Gewalt gegen die Frau, die hier als Beute ausgewiesen wird. Indem Jelinek das Jagdszenario völlig umsetzt, stellt sie das Gewaltverhältnis der Geschlechter kritisch dar. Die weibliche Figur übernimmt die Opferposition; sie ist wie das wilde Tier, das von den Kugeln der männlichen Jäger erreicht wird.¹⁴⁸

Der männlichen Gewalt gegenüber verhält sich die Sprecherin des Monologs ambivalent: Einerseits wird sie auch Komplizin des Systems, das sie diskriminiert und Gewalt gegen sie ausübt; andererseits versucht sie doch sich von dieser Gewalt zu befreien. Die Aussage, die Frauen sind wie die Männer für die weibliche Opferposition mitverantwortlich, wird im Text bestätigt, indem Rosamunde zugibt, dass sie „jahrelang die Kugel“ (Jelinek, 2012: 47) des Jägers gesucht hat. Ihr Verhalten bringt sie in diesem Sinne mit dem Reh in Verbindung, das nach der Beschreibung des Jäger-

¹⁴⁸ Mit dem Verweis auf das Reh nimmt Jelinek Bezug nicht nur auf das Drama von Chézy, sondern auch auf die Grimm'schen Märchen, die sie in ihren zwei ersten Dramoletten, *Schneewittchen* und *Dornröschen*, zitiert und umschreibt. Als in *Schneewittchen* der Jäger, der der Stiefmutter das Herz von Schneewittchen bringen soll, unfähig ist, das Mädchen zu töten, jagt er ein Reh und bringt der Stiefmutter das Herz des Tiers. Jelineks *Rosamunde* wird in diesem Sinne mit den anderen Dramoletten der *Prinzessinnendramen* verbunden. Auch wenn die Texte des Zyklus unterschiedliche Struktur und Referenzen haben, sind immer Themen und Motive zu finden, die die Stücke miteinander in Verbindung bringen.

Chors ihrer Liebe zufolge sterben muss.¹⁴⁹ Doch Rosamundes Stimme fährt fort: „Nein, die [die Kugel] ist nicht für mich!“ (Jelinek, 2012: 47) Wiederholt sie das Bild, das sie als Opfer assimiliert, so zeigt ihre Aussage auch ihren Befreiungsversuch auf. Dem gewaltsamen Angriff, den Rosamunde durchlebt, kann sie jedoch keinen anderen Widerstand leisten, als diese Gewalt „bloß an jemand andern“ (Jelinek, 2012: 47) weiterzuleiten. Die Subversion ist in diesem Sinne begrenzt: Rosamunde ist nur fähig, die erlebte Gewalt an einen anderen, der sogar schwächer als sie ist, weiterzureichen. Die Machtverhältnisse bleiben auf jeden Fall unerschütterlich: Das Jäger-Beute-Verhältnis scheint sich als Hierarchiemodell durchzusetzen.

Gerade diese Behauptung, der Mächtige wird immer den Schwachen ausbeuten, versinnlicht Rosamunde am Anfang ihres Monologs: „Ich bin ziemlich betroffen, daß ich davon gleich ertrinken muß. Auf Gottes schöner Erde zerreißt der Tiger das Lamm.“ (Jelinek, 2012: 43) Schon von Anfang an ergreift sie die Opferposition und verknüpft ihre schwierige Situation mit dem Glauben, die Gewalt des Starken gegen den Schwachen sei unabänderlich. Widerstandslos übernimmt sie die Lehre, die der Lehrer in Chézys *Rosamunde* der Schülerin anbietet:

ROSAMUNDE: Der Klippenstrand ist einsam, abgelegen,
Die Hütte, die uns schirmt, auf Felsenhöhen, [...]
Ein ernster Greis nur kommt, im Mönchsgewand, [...]
Wie da die Stunden fliegen, wenn er uns
Erzählt von Thaten hoher Helden, von
Der alten Welt und auch der Neuen, Trübes
Und Herrliches, und wenn ich bitter weine,
Daß sich die Menschen hassen und ermorden
Auf Gottes schöner Erde, daß der Tiger
Das Lamm zerreißt, dann weiß er mich zu trösten,
Mich zu erfreun. (Chézy, 1996: 92)

Jelineks Rosamunde übernimmt die Worte von Chézys Rosamunde und weist somit bewusst auf den Prozesscharakter des Diskurses, wie ihn Judith Butler in

¹⁴⁹ Vgl. Kallin, 2007. [o.S.]. In ihrer Analyse betont Kallin die Auffassung der Liebe, die im romantischen Text vermittelt wird: Liebe ruft Freude hervor, aber auch Schmerz. Liebe und Schmerz werden dann als verbundene Gefühle dargestellt, die nicht separat existieren können. Dazu ist hinzuzufügen, dass die Verbindung Liebe-Schmerz sich ganz überwiegend auf Frauen bezieht. In diesem Sinne richtet der Jäger-Chor seine belehrenden Worte an ein „Mägdlein“ (Chézy, 1996: 95), das der Chor mit dem getöteten Reh identifiziert.

Anlehnung an Foucault versteht. Das Dramolett beschäftigt sich mit dem Prozess des Erzählens selbst und stellt eine metatextuelle Reflexion dar, die bei Chézy wenn überhaupt nur auf textueller Ebene stattfand. Der Diskurs wird in diesem Sinne als Mechanismus aufgezeigt, mit dem die Wirklichkeit konstruiert ist. So löst das Erzählen des Greises das bittere Weinen der Protagonistin des romantischen Dramas aus. Durch die Erzählung bringt der Greis die Wirklichkeit hervor, die er beschreibt. In ihrer Hütte isoliert, ist für das Mädchen nur das real, was der Greis in seiner Erzählung darstellt.

Diese Wirklichkeit, die vom Diskurs produziert wird, lebt in der Rede der Sprecherin in Jelineks Stück weiter. Im herrschenden Diskurs eingefangen, erlebt sie die von ihr erfahrene Gewalt als unabänderlich. Den Lehren des Greises, so wie den des Jäger-Chors, die als „Mägdlein“ (Chézy, 1996: 95) auch an sie adressiert sind, hat sie, wie verlangt, zugehört. Ihr Befreiungsversuch kippt schnell in Resignation um und so bleibt für sie, wie auch für das verletzte Reh in Chézys Stück, nur das Verlangen nach etwas Wonne für ihren Schmerz übrig: „Geben Sie mir bitte noch etwas Wonne für mein Weh!“ (Jelinek, 2012: 47)

Noch bevor Rosamunde sich im Dialog mit Fulvio auseinandersetzt, scheint sie zum Misserfolg verdammt zu sein. Das Projekt ihrer Selbstfindung und Selbstbestimmung kann sie nur mittels stereotyper Weiblichkeitsbilder durchführen, die die Ohnmacht der Frau tradieren. Das dritte Dramolett des Zyklus ist in diesem Sinne auch durch die Perspektive der Negativität geprägt, die für viele ForscherInnen die Literatur Jelineks charakterisiert.¹⁵⁰ Doch genauso wie der Text die ungleichen Machtverhältnisse zwischen den Geschlechtern hervorhebt, so denunziert er auch, dass die Geschlechterdifferenz ein Produkt des gesellschaftlichen Diskurses ist. Die Mimesis der Stereotypen in Jelineks Stück betont die Präsenz der kodierten Weiblichkeitsbilder im Originaltext und zeigt dessen Wirksamkeit auf. Doch wenn Jelinek gewisse Zitate aus Chézys *Rosamunde* in ihrem Stück verwendet, dann macht sie das nicht, um sich mit dem konkreten Text auseinanderzusetzen. Vielmehr geht es ihr um den romantischen Diskurs im Allgemeinen, überfüllt mit Stereotypen, mit denen die weibliche Identität definiert wird.

¹⁵⁰ Vgl. Caduff, 1991: 154.

Im Gegensatz zu anderen Prätexten, die Jelinek für ihre Dramolette aufgreift, wie die Grimm'schen Märchen *Schneewittchen* und *Dornröschen*, spielt der weibliche Tod im Originaltext von Chézy keine Rolle. Auch wenn Fulvio sich einen Plan ausdenkt, um Rosamundes Leben zu beenden, bereut er schnell seine Idee. Mehr als in keinem anderen Dramolett des Zyklus distanziert sich Jelinek vom Originaltext in Bezug auf die Thematisierung des weiblichen Todes. Die Darstellung des Ertrinkens der Protagonistin hat nichts mit der Handlung des romantischen Dramas zu tun, doch damit knüpft Jelinek an den Motivkomplex Weiblichkeit und Tod an, der die metatextuelle Reflexion über das weibliche Schöpfen so stark prägt. Mit dem Ertrinken kulminiert der Prozess, mit dem die Frau zu Nichts reduziert wird. Doch das muss nicht unbedingt dem realen und körperlichen Tod entsprechen. In diesem Sinne stimme ich der Interpretation von Bärbel Lücke zu, Rosamundes Tod durch Ertrinken sei metaphorisch zu verstehen.¹⁵¹ Als Stimme, die die eigene Identität konstruiert, erträgt sie keinen physischen Tod. Nach ihrem Prozess des Subjektwerdens und ihrer Konfrontation mit Fulvio wird sie jedoch einen Verlust erleben, nicht unbedingt den Verlust des Lebens, aber den Verlust der Möglichkeit, ihre Stimme hörbar zu machen. Beansprucht sie eine eigene Stimme, die sie zwar als ihre eigene identifiziert, so erkennt sie diese doch wieder am Ende als fremde. Indem Jelinek Rosamunde als Ertrinkende auftreten lässt, knüpft die Autorin an Motive wie die Wasserleiche oder die Sirene, die die Ohnmacht der Frau versinnbildlichen. Das Wasser stellt metonymisch alle Hindernisse dar, die bei ihrem Projekt der Selbstfindung und Selbstbestimmung Rosamunde zum Scheitern verurteilen.

3. Das destruktive Rededuell: Kampf um die Macht über die Sprache

Wie Jelinek in einigen Interviews erläutert hat, hat sie ihre *Prinzessinnendramen* als Zwischenakte konzipiert¹⁵² und so werden sie oft in der Fachliteratur bezeichnet.

¹⁵¹ Vgl. Lücke, 2005: 111.

¹⁵² In einem Interview mit Matthias Dreyer hat Jelinek die Dramolette als Zwischenspiele charakterisiert: „Eher ist die Funktion dieser Dramolette, wie gesagt, das Zwischenspiel. Zwischendurch muss ich mich immer selbst vergewissern, dass das unmöglich und unnötig ist, was ich mache. Und ich sage sozusagen, dass ich das weiß. Aber damit erspare ich es niemandem, mir dabei zuzuhören, wie ich es mir noch einmal und noch einmal sage.“ Dreyer, Matthias. „E-mail-Interview mit Elfriede Jelinek.“ *Programmheft Deutsches Schauspielhaus in Hamburg 29 (2002/3)*. Zitiert nach: Lücke, 2005: 107.

Diese Ursprungskonzeption ist jedoch verloren gegangen. Nicht nur sind alle fünf Stücke gemeinsam in einem Einzelband veröffentlicht worden; die Texte werden darüber hinaus entweder als einzelne Stücke oder in den unterschiedlichsten Kombinationen von zwei, drei oder mehr Dramoletten des Zyklus gespielt.

In dem kurzen Text *Rosamunde* greift Jelinek die Struktur des Zwischenspiels zurück und spielt auf metatextueller Ebene produktiv mit seinen Funktionen. *Rosamunde* ist in zwei lange Texte und ein kurzes Zwischenspiel aufgeteilt: Ein weiteres *Intermezzo*, ein Zwischenspiel im Zwischenspiel, ist im Text selbst zu finden. Ein Gedicht aus Chézys Libretto, das Lied *Romanze*, in dem das Motiv der romantischen Liebe wieder aufgegriffen wird, gilt in diesem Sinne als „Kindermilchschnitte für Zwischendurch“ (Jelinek, 2012: 48), als Intervall zwischen Monolog und Dialog. Zwischen der verzweifelten Klage Rosamundes und der gewaltsamen Dialektik wird den ZuschauerInnen eine beruhigende Pause angeboten. Ganz wenig dauert jedoch der ruhige Ton der Pause. Wird im Lied das idealisierte Wiedersehen eines Liebespaares (Jelinek, 2012: 49) dargestellt, so folgt diesem nur Streit und Konfrontation: Rosamunde und Fulvio treten als verfeindete Figuren auf, zwischen denen sich ein wahres Rededuell entwickelt. Hass und Gewalt prägen die dialektische Auseinandersetzung zwischen den Figuren, wie in den Regieanweisungen beschrieben wird: „Die zwei machen sich fertig, aber echt!“ (Jelinek, 2012: 49)

Die Figurenkonstellation in Chézys Drama wird auf das aufeinandertreffende Paar reduziert. Wie auch in *Schneewittchen* verschwindet in Jelineks Version die positive Figur des Prinzen, der in den Originaltexten die Funktion des Retters verkörpert. Nur der Antagonist Fulvio begleitet Rosamunde. Ihre Auseinandersetzung versinnbildlicht den allgemeinen Kampf zwischen Frau und Mann, der im Stück sich auf einen ganz konkreten Streit konzentriert, nämlich auf den Kampf um die Macht über die Sprache. Wird die Diskriminierung der Frau aus dem gesellschaftlichen Leben in den fünf Stücken der Serie problematisiert, so wird die Thematisierung des Sprechens und des Schreibens zur Hauptfrage dieses Stückes. Das Wort erweist sich als Mittel, die Macht zu erreichen bzw. zu bewahren. Über die Sprache wird der Streit entwickelt und die Sprache ist letztendlich der Gegenstand der Diskussion.

Stellt sich Rosamunde im Monolog als Opfer einer schwer identifizierbaren Gewalt dar, die in Form einer „Wassermasse“ (Jelinek, 2012: 46) erscheint, so tritt Fulvio im Dialog als Rosamundes Kontrahent auf, der auf eine konkretere Weise in der eigenen Person die Gewalt gegen die Frau verkörpert. Als männlicher Protagonist übernimmt Fulvio die dominante Rolle, mit der er Rosamundes Projekt der Selbstbestimmung zu vernichten versucht. Die Täter-Opfer-Konstellation wird im Streit zwischen Rosamunde und Fulvio angesprochen und explizit von den Figuren selbst thematisiert: „FULVIO: Sag, was ich gewohnt bin: warum du ein Opfer bist und ein Opfer bringst und zu einem Opfer gemacht wurdest und, dein ganzes Dasein in einer einzigen Hand, ausgerechnet ein Opfer werden willst, ausgerechnet mein Opfer werden willst.“ (Jelinek, 2012: 56)

Dass Rosamunde sich eine eigene Stimme wünscht und sich sogar traut, als Subjekt Schöpferin zu werden, versteht Fulvio als unakzeptable Provokation, auf die er mit Beleidigungen und Drohungen reagiert. In diesem Sinne zeigt das Stück, so wie die anderen *Prinzessinnendramen*, die Schwierigkeiten der Frau auf, sich als sprechendes und handelndes Subjekt zu entfalten. Immer stößt die weibliche Figur auf systemische Behinderungen, die die Frau zu einer bedeutungslosen Existenz verurteilen. Wie die Jelinekforschung bereits angedeutet hat, wird in den *Prinzessinnendramen* aufgezeigt, wie die Unterdrückung der Frau mit Gewalt installiert wird.¹⁵³ Indem die Frauenfiguren der Dramoletten aus der Perspektive der Toten sprechen und handeln, werden die für die Frau tödlichen Konsequenzen des patriarchalen Systems enthüllt. Die ungeklärte Gewalt, die gegen die Frau ausgeübt wird, lässt sich an der „wiedergängerische[n] tote[n] Körperlichkeit“¹⁵⁴ erkennen. Nicht nur die weibliche Machtlosigkeit wird in den Stücken denunziert, sondern auch das gewaltsame Vorgehen, mit dem die Frau zum Opfer wird.

Die Darstellung der Gewaltausübung wird jedoch nicht immer auf ihre körperliche bzw. physische Facette beschränkt. In diesem Sinne behauptet Karl Ivan Solibakke, dass die Texte des Zyklus auf „Allegorien kultureller Gewalt“¹⁵⁵ hinweisen.

¹⁵³ Vgl. Arteel, 2013: 175.

¹⁵⁴ Gürtler, Christa & Moira Mertens. „Frauenbilder“. *Jelinek Handbuch*. Hrsg. Pia Janke. Stuttgart: Metzler, 2013. 272-276. Hier: 275.

¹⁵⁵ Solibakke, 2008: 253.

Die von Jelinek erfundenen Frauenfiguren leiden an den fatalen Konsequenzen, die das Resultat gewisser Gender-Codes sind. Diese entwerfen bestimmte Frauenbilder und tragen zur Unterdrückung der Frau bei. Das Gewaltpotential der sich wiederholenden Weiblichkeitsbilder ist in *Rosamunde*, dem dritten der fünf Dramen, am eindeutigsten abzulesen. Wird die Frauenfigur Schneewittchen im ersten Drama der Serie mit einer phallischen Flinte vom Jäger erschossen, so sind die Geringschätzung, die Beleidigung und die Drohung Fulvios einzige Waffen. Nur das Wort wird vom männlichen Protagonisten verwendet, um seine Gegnerin im Streit zu verletzen.

Judith Butlers Theorie der Performativität lässt sich wiederum im Dramolett *Rosamunde* exemplarisch erkennen. Für die vorliegende Analyse soll jedoch einen weiteren Aspekt der Performativität gegriffen werden. Hat die Analyse der Texte bis jetzt auf den performativen Charakter des Geschlechts fokussiert sowie auf den Prozess der Subjektformierung als Ergebnis diskursiver und kultureller Praktiken, so wird im Folgenden der Akzent auf die Wirkung der verbalen Gewalt gelegt, vor allem, auf die Fähigkeit einer bestimmten Verwendung der Sprache, um durch sprachliche Akte zu verletzen.

In *Excitable Speech: A Politics of the Performative* analysiert Judith Butler die Effekte der *hate speech*. Davon ausgehend, dass das Sprechen sich in gewissem Sinne der absoluten Kontrolle entzieht, behauptet Butler, dass es die Möglichkeit gibt, die durch dieses Sprechen hervorgerufenen Effekte zu stören und zu unterlaufen.¹⁵⁶ Zuvor greift sie jedoch auf andere Arbeiten zurück, die die verwundende Macht bestimmter Wörter beschreiben.¹⁵⁷ Auch sie schließt sich der Einsicht an, Sprache kann die Macht einer Handlung annehmen. Formulierungen, denen die Fähigkeit des Verletzens zugeschrieben wird, beschreiben in diesem Sinne nicht Verletzungen bzw. lösen diese auch nicht aus; vielmehr wird die Verletzung mit ihnen konstituiert: „Welche Art von Behauptungen stellt man eigentlich auf, wenn man sagt, durch Sprache verletzt

¹⁵⁶ Vgl. Butler, 2006.

¹⁵⁷ Unter anderen zitiert sie die Studien von Richard Delgado und Mari Matsuda, die die Effekte der sprachlichen Beschimpfungen und Drohungen mit denen der physischen Verletzungen gleichsetzen. Vgl. Matsuda, Mari J., Charles R. Lawrence III, Richard Delgado & Kimberlé Williams Crenshaw (Hrsg.) *Words that Wound: Critical Race Theory, Assaultive Speech and the First Amendment*. Boulder, 1993, zit. nach Butler, 2006: 13.

worden zu sein? [...] Man behauptet also, daß die Sprache handelt, und zwar gegen uns handelt.“ (Butler, 2006: 9)

Das Verletzungspotential der Sprache lässt Butler mittels ihrer Auffassung des Subjekts als „sprachlich geprägt“ (Butler, 2006: 9) erklären. Indem Butler die Menschen als „sprachliche Wesen“ (Butler, 2006: 9) kennzeichnet, die von der Sprache konstituiert sind, ist zu verstehen, dass die Sprache dem Subjekt Gewalt androht. So wie die Sprache die Existenz eines Subjekts ermöglichen kann, indem sie die Individuen sprachlich anruft, kann die Sprache auch die Existenz des Subjekts bedrohen. So versuchen Äußerungen der *hate speech* durch diskursive Mittel Subjekte zu konstituieren. Diese empfinden folglich Gefühle wie Angst oder Schmerz, nur weil sie einer bloßen sprachlichen Anrede unterworfen sind.

3.1. Die Konvention zitieren: Performative Inszenierungen der männlichen Überlegenheit

In ihrem Streitgespräch verwenden sowohl Fulvio als auch Rosamunde Ausdrücke, mit denen sie ihr Hassgefühl vermitteln. Der Effekt ihrer Äußerungen ist jedoch ganz unterschiedlich in Bezug auf die Wirkung. Sprechakte können tatsächlich nur performativ sein, insofern sie in Form eines Rituals auftreten, wie Butler in Anlehnung an J. L. Austin betont. Performative Sprechakte funktionieren dann nur, wenn sie „durch sprachliche und gesellschaftliche Konventionen“ (Butler, 2006: 34) gestützt werden. Solche Konventionen implizieren gewisse Macht- und Herrschaftsverhältnisse. Die unterschiedlichen Positionen innerhalb einer konkreten Redesituation sind in diesem Sinne wesentlich, so dass ein performativer Sprechakt, wie zum Beispiel eine Drohung, effektiv ist: „Damit die Drohung funktioniert, bedarf es einer Reihe von bestimmten Umständen. Dazu gehört ein Schauplatz der Macht, damit sich die performativen Effekte verwirklichen können.“ (Butler, 2006: 25)

Die konstitutive bzw. produktive Macht von Fulvios Rede ist das Ergebnis davon, dass er im Gespräch über eine privilegierte Redesituation verfügt. Wie in den Dramoletten der Serie *Schneewittchen* und *Dornröschen* wird in *Rosamunde* auch die genderpolarisierte Konfrontation von der Hierarchie und der Ungleichheit gezeichnet. Die binäre Konstellation, die männliche Macht und weibliche Machtlosigkeit einander

entgegensetzt, ist den drei Stücken gemeinsam. Die Figur Fulvio ist die Inkarnation des souveränen und selbstbewussten Mannes. So wie der Prinz in *Dornröschen*, der im Gegensatz zu der weiblichen Figur keine Zweifel über sein Dasein hat und sich sogar mit der Göttlichkeit identifiziert, betrachtet sich Fulvio als der Schöpfer der weiblichen Figur, und daher verfügt er über die Frau als sein Eigentum: „FULVIO: Dich hab ich gedacht, dich hab ich gemacht. Mein mußst du sein! Ich nehm dich und fühl mich gut dabei.“ (Jelinek, 2012: 49) Rosamunde ist für Fulvio das, was die Frau im patriarchalen System immer war: ein Besitz, der sich dem männlichen Willen unterwerfen soll.

Das in Jelineks Text dargestellte asymmetrische Machtverhältnis zwischen Mann und Frau widerspiegelt die Machtkonstellation, die am Anfang des romantischen Stückes von Chézy beschrieben wird: Der unrechtmäßige Throninhaber Fulvio taucht als mächtiger König des Landes auf, während die Königstochter Rosamunde ihre Jugend als einfache Hirtin verbringt. Die privilegierte Situation des männlichen Protagonisten gegenüber der weiblichen Figur bildet Jelinek ironisch in ihrem Text nach. Indem sie auf das romantische Motiv der austauschbaren Identitäten hinweist, macht die Autorin die hierarchische Struktur sichtbar, die in der Beziehung zwischen Mann und Frau präsent ist. Unter diesen Umständen, denunziert jedoch der Text, ist das glückliche und optimistische Ende des romantischen Stückes nicht mehr möglich. In Chézys romantisches Drama kann Rosamunde ihren Feind Fulvio besiegen. Fulvios Betrug wird zum Abschluss aufgedeckt: Er, der Rosamundes Eltern vergiftete, um somit als Bruder des verstorbenen Königs in Zypern herrschen zu können, wird als Mörder und unrechtmäßiger Throninhaber entlarvt. Rosamunde hingegen, die seit dem Tod ihrer Eltern – als sie drei Jahre alt war - von ihrer Pflegemutter Axa versteckt aufgezogen wurde, wird als die regelrechte Königin anerkannt. In Jelineks Dramolett weicht jedoch die Autorin von der ursprünglichen Handlung ab. Das ungleiche Machtverhältnis zwischen den Figuren ist in Jelineks Text kein Ergebnis eines Missverständnisses, das behoben werden kann. Es ist das Resultat der herrschenden gesellschaftlichen Strukturierung, die eine feste Rollenzuschreibung der Geschlechter sowie die unterlegene Position der Frau propagiert. Nach diesem patriarchalischen Schema ist die Charakterisierung Fulvios als König die einzig mögliche, die keinen Rollentausch zulässt.

Gerade die patriarchale Weltordnung greift Fulvio in seinem Diskurs auf, mit dem er normative Vorstellungen von Mann und Frau zitiert. Durch das wiederholte Zitieren traditioneller Definitionen entwickelt er diese performativ weiter. Seine Überlegenheit und seine Macht stellt Fulvio als allgemein akzeptierte Wahrheiten dar, die performativ funktionieren können, indem sie sich aus Konventionen herleiten.

So fängt er den Dialog mit der Feststellung an, seine männliche Charakterisierung unterscheidet sich völlig von Rosamundes Beschreibung. Dafür wählt Fulvio die Metapher des Lichts, mit der er die Festschreibung der Dichotomie männliches Subjekt-weibliches Objekt zu bekräftigen versucht. Die Möglichkeit, dass Rosamunde, Licht verstrahlt, wie das der Fall beim Mann sein wird, wird von Fulvio abgelehnt. Im Gegensatz dazu kann sie sich nur dem Licht aussetzen, um sich dem männlichen Blick anzubieten: „FULVIO: Nein, wende den Blick nicht ab, ergib dich doch bitte der Situation, die sich da neulich ergeben hat, in dieser Bar, wo das Licht sich ein bißchen wehmütig an Verwirrte wie dich geklammert hat. Ich seh dich heute noch, als wärs gestern. Ich nehm dich heut noch, als wärs schon morgen.“ (Jelinek, 2012: 49) Die Frau wird in Fulvios Rede zum Objekt, das durch den Einfall des Lichts für den männlichen Betrachter erkennbar wird. Doch der Akt des männlichen Sehens erlangt, wie Bärbel Lücke feststellt, eine sexuelle Konnotation.¹⁵⁸ Die Bar beschreibt Fulvio als traditionelles Szenario, in dem der Mann die Frau betrachtet und sie verführt. Der Akt des Sehens und der sexuelle Akt selbst werden miteinander verbunden, denn den ersten stellt Fulvio als die unverzügliche Folge des zweitens dar. In beiden Prozessen ist der Mann derjenige, der die aktive Rolle übernimmt. Die Frau hingegen, als „Verwirrte“ (Jelinek, 2012: 49) charakterisiert, stellt Fulvio als sinnlich-wahrnehmbares Objekt dar, das dem Blick des Betrachters erhalten bleibt und damit Projektionsfläche für die Wünsche des Mannes wird.

Die Lichtmetaphorik nimmt Fulvio kurz danach wieder auf, um diesmal über die eigene Identität zu reflektieren: „Was weiter? Ich bin die Sonne, die auf dem Wasser glitzert. Mich gibt es zumindest zweimal. Ein Trick für die Lampe, die Flamme durch Spiegelung zu verdoppeln.“ (Jelinek, 2012: 50) Die Sonne als Göttlichkeit wird in der Figur des Mannes verkörpert. Das Licht wird nicht mehr auf die Figur geworfen, wie es

¹⁵⁸ Vgl. Lücke, 2005: 133.

der Fall mit Rosamunde war, sondern die männliche Figur ist die Quelle desselben. Durch diese Identifikation gelingt es Fulvio, sich der eigenen Existenz zu vergewissern, denn als Spiegelung auf dem Wasser existiert er „zumindest zweimal“ (Jelinek, 2012: 50). Rosamundes Zweifel über die eigene Identität und die eigene Stimme kontrastieren ironisch mit Fulvios Selbstsicherheit. Seine Darstellung als Glitzern auf dem Wasser versteht er nicht als Mangel an Existenz. Als männliche Inkarnation der Sonne kann diese nicht hinterfragt werden. Die Tatsache, dass er als Abglanz erscheint, interpretiert er daraufhin nur als Verstärkung bzw. Verdopplung des eigenen Ichs, die aus dem „Trick für die Lampe“ (Jelinek, 2012: 50) resultiert.

Aus der Perspektive des Herrn, die Fulvio sich selbst zuschreibt, drückt die männliche Figur Beleidigungen und Drohungen gegen Rosamunde aus, mit denen er seine Gegnerin im Streit verletzen und erniedrigen will. Die performativen Wirkungen seiner Sprechakte werden von ihm nicht angezweifelt und so stellt er Rosamunde als eine ängstliche Frau dar, die vor der männlichen Präsenz erschreckt: „Das ist der Sonnenschirm über dem felsigen Boden, denn sogar vor der Sonne fürchtest du dich ja.“ (Jelinek, 2012: 49) Die Sonne, als Metapher der männlichen Macht, ist für die Frau eine bedrohende Instanz, die sie fürchten soll. Auch auf die im Monolog verwendete Wassermetaphorik greift Fulvio zurück, um Rosamunde wiederum zu ihrer Opferrolle zu verurteilen: „Der Strom fährt dir gleich als nacktes Grauen in die Geräte deiner Glieder.“ (Jelinek, 2012: 49) Seine Drohungen konkretisieren sich jedoch im Laufe des Dialogs, bis Fulvio sich selbst als zukünftiger Täter der Aggression darstellt: „Hast mich überseh'n, hast lieber die Wucht meiner Bedeutungslosigkeit beschrieben. Weil du hinter einer anderen Bedeutung hergejagt hast! Jetzt hast du es! Selber Reh, große Frau! Die Gejagte bist du! Jaja, klammre dich nur fest, ich bin gewillt, dich zu halten!“ (Jelinek, 2012: 50) Rosamundes Versuch als engagierte Feministin und Autorin, eine alternative Definition für die männliche bzw. weibliche Existenz darzubieten, wird damit lächerlich gemacht und als gescheiterter Prozess dargestellt. Das von Fulvio verwendete Wortspiel mit dem Verb „jagen“ (hergejagt/Gejagte) drückt die Unmöglichkeit aus, dass Rosamunde eine aktive Rolle übernimmt. Sie wird wieder als Beute dargestellt, als das wilde Reh, das zu jagen ist. Die feministische Aktivität Rosamundes ruft eine weitere Äußerung von männlicher Gewalt hervor. Auf die

Emanzipationswünsche der Frau reagiert Fulvio mit radikalisierten Drohungen, die den männlichen Anspruch durchblicken lassen, die Frau fassen und mithin beherrschen zu können.

Vom Paradigma der Geschlechterdifferenz überzeugt, kritisiert Fulvio mit besonderer Heftigkeit Rosamundes schriftliche Aktivität. Die weibliche Aneignung des als männlich kodierten Logos findet er lächerlich und unangemessen. Er lehnt die Subjekt-Kondition der Frau ab, denn Frauen konzipiert er als den Besitz der Männer, der sich dem männlichen Willen beugen muss. Rosamundes Schreiben wird daher von Fulvio als unfruchtbar beschrieben und von ihm bloß gestellt:

Ich nehm dich so lang, bis ich dich wiedergewinnen kann aus dir selbst. Dann laß ich deine letzte Hülle fallen. Was beklagst du dich? Die letzten Hüllen hast du doch vorhin selber fallen lassen! In deinem Schreiben, wie du sagst. [...] Aber schau, was du für deine letzten Hüllen gehalten hast, das war bloß die Kapsel von deinem Kugelschreiber! Kein Bedarf! (Jelinek, 2012: 49)

Wie Bärbel Lücke feststellt, wird die Frage des Schreibens während des Dialogs „in die der Geschlechterdifferenz eingeschrieben“ (Lücke, 2005: 130). Die sexuelle Konnotation der ersten Sätze, mit denen der männliche Protagonist Fulvio sich selbst die sexuelle aktive Rolle zuschreibt, wird im Text mit dem Prozess des Schreibens verbunden. Doch nach Fulvio ist das Ausziehen für die Frau nur im wörtlichen Sinn möglich. Kann sie sich von ihren „Hülle[n]“ (Jelinek, 2012: 49), von ihren Kleidern befreien, um vom Mann *genommen* zu werden, so scheitert sie daran, sich von ihren „Hülle[n]“ (Jelinek, 2012: 49) im metaphorischen Sinn zu lösen. Rosamundes Überzeugung, mit ihrer schriftlichen, kreativen Tätigkeit wäre sie fähig, ihr Inneres ohne ornamentale „Hülle“ (Jelinek, 2012: 49) aufzuzeigen, wird von Fulvio als bloße Illusion entlarvt. Wie es selbst Rosamunde während ihres Eingangsmonologs macht, wird der kreative Prozess des Schreibens auf die Materialität des Arbeitsgeräts reduziert. Diesmal spricht Fulvio nicht von der Feder, die Rosamunde „unermüdlich führ[t]“ (Jelinek, 2012: 43), sondern von dem Kugelschreiber, genauer gesagt, von dessen Kapsel. Rosamundes „letzte Hülle“ (Jelinek, 2012: 49) hat sie Fulvio nach mit der Kapsel des Kugelschreibers verwechselt, mit dem äußerlichsten Teil des

oberflächlichsten Objekts des schriftlichen Prozesses. So parodiert Fulvio die kreative Aktivität der weiblichen Autorin und beschränkt die weibliche Existenz auf den Status eines unterwürfigen und begehrten Objekts.

In seiner Analyse über die Gewalt der Bilder in Jelineks *Prinzessinnendramen* beharrt Karl Ivan Solibakke darauf, wie in *Rosamunde* die Auseinandersetzung zwischen den Figuren sich auf eine ganz konkrete Weise auf den Kampf um die Kontrolle über die Sprache konzentriert: „Dieses Ringen um die Macht über die todbringende Sprache bestätigt sich in *Tod und das Mädchen III*, wenn die Schriftstellerin Rosamunde und ihr Liebhaber Fulvio sich einen Streit über die Redegewalt liefern.“ (Solibakke, 2008: 259) Rosamundes Projekt, durch ihre Sprache, sowohl durch das Gesprochene als auch durch das Geschriebene, sich als Subjekt zu konstituieren, stößt jedoch auf Fulvios Widerstand, der ständig versucht, Rosamundes Rede zu beseitigen. Fulvios Strategie, das sprachliche und schöpferische Projekt seiner Kontrahentin zu diskreditieren, gipfelt in der Ankündigung, er werde Rosamunde ihre Zunge abschneiden:

Ein Fest ist immer da, das uns ruft. So, Rosamunde. Danach ist ihre Zunge die Rede nicht wert, die sie so lose geführt hat. Alles nur Show. Die Zunge schneide ich dir ab, und wo ist jetzt das Wort? Siehst du, weg ist es! Das Wort wird jetzt ganz bestimmt nicht mehr so schlimm sein, wie du es erzogen hast. Es ist nun nichts als ein lästiger Eingeladener, der nicht gehen will. (Jelinek, 2012: 53)

Wieder geht Fulvio von der These aus, der weibliche Gebrauch der Sprache ist ein unpassender Akt, eine verfehlte Aneignung der männlichen symbolischen Macht. Die Rede der Frau betrachtet er nur als endlosen Redeschwall, der von Banalität und Bedeutungslosigkeit geprägt ist. In diesem Sinn verwendet er kurz danach den Ausdruck „Mädchengeschwätz“ (Jelinek, 2012: 53), um sich abwertend auf ein unbedeutendes Gespräch zu beziehen: „So oder so, aber sofort! Ruckzuck! Naja, da hilft nichts, da muß ich halt das Beste draus machen. Weg das Mädchengeschwätz! Mein mußt du sein, [...]“ (Jelinek, 2012: 53) Die Rede Rosamundes, als konkretes Anzeichen der weiblichen Sprache, wird auf eine ähnliche Art und Weise charakterisiert: Ihre Zunge, die metonymisch für den Akt des Sprechens steht, bewegt

Rosamunde pausenlos, doch daraus entsteht so Fulvio nichts Wertvolles, denn alles ist „nur Show“ (Jelinek, 2012: 53).

Die Beleidung und die Missachtung der weiblichen Sprache münden jedoch in Fulvios Redepart in eine explizite Drohung, mit der er seinen Wunsch ausdrückt, Rosamundes Zunge abzuschneiden. Anhand einer Metonymisierung stellt der männliche Protagonist die Vollendung eines Prozesses dar, mit dem die Frau zum Schweigen verpflichtet wird. So wie Fulvio Rosamundes Schreiben diskreditiert hat, richtet er jetzt auch seine dialektische Gewalt gegen Rosamundes mündliche Rede, die von der Zunge versinnbildlicht wird. Fulvios Drohung greift Rosamundes endgültigem Scheitern vor und betont die Opferposition der Schriftstellerin.

So wie in *Krankheit oder Moderne Frauen* die Männerfiguren für die Extraktion der Klitoris plädieren ist die Verstümmelung der weiblichen Zunge auch für Fulvio die beste Möglichkeit, um die weibliche Rede zu beseitigen und die überlegene Position des Mannes nicht in Gefahr zu bringen.¹⁵⁹ Auf die entsprechenden Organe, den Mund und die Klitoris, werden sowohl die Sprache der Frau in *Rosamunde*, als auch die weibliche Sexualität in *Krankheit oder Moderne Frauen* reduziert. Der Wunsch der Männer, die erwähnten Organe aus dem weiblichen Körper zu entfernen, um sich damit der weiblichen Sexualität bzw. der Sprache der Frau zu entziehen, weist einerseits daraufhin, dass die Männer ihre Souveränität durch die Emanzipationsprojekte der Frauen gefährdet sehen. Sobald die Männerfiguren die Frauen als Gefahr wahrnehmen, richten sie ihre Drohungen gegen diese und drücken ihre Wünsche aus, die Frauen in allen Lebensbereichen zu kontrollieren. Andererseits zeigen die Männerfiguren mit ihrem Diskurs auf, dass die Diskriminierung der Frau mit Gewalt installiert wird. Die in der patriarchalischen Gesellschaft verwendeten Mechanismen, um die Geschlechterhierarchie zu bewahren, werden in Jelineks Text durch die Übertreibung ins Grotteske sichtbar gemacht. Die brutalen männlichen Drohungen enthüllen in diesem Sinne, dass die Gewalt ein Strukturelement der Gesellschaft ist. Nicht nur werden die Frauen diskriminiert; die Verstümmelung der

¹⁵⁹ Zu der Interpretation des männlichen Klitoris-Eliminierungs-Wunsches in *Krankheit oder Moderne Frauen* siehe Kapitel II.3.2.2. dieser Arbeit.

weiblichen Zunge versinnbildlicht darüber hinaus, dass die kulturelle Ausgrenzung der Frau mit Schmerz und Gewalt durchgeführt wird.

Mit bitterer Ironie stellt der Text die Unverzüglichkeit der performativen Wirkungen der Drohung dar. Sobald Fulvio den Satz ausspricht, verliert Rosamunde die Fähigkeit des Sprechens: „Die Zunge schneide ich dir ab, und wo ist jetzt das Wort? Siehst du, weg ist es!“ (Jelinek, 2012: 53) Die produktive Macht der Rede ist absolut. Die Vorstellung, dass Sprechen verwundet, tritt hier im wörtlichen Sinne in Kraft: Fulvios Drohung vermittelt nicht nur ein Hassgefühl, sondern ist ein verletzender Akt *per se*. Der Sprechakt erzeugt das, was er benennt; er performiert den Schnitt, die Verstümmelung. So versucht Fulvio seine eigene Unsicherheit zu überwinden und sich der Bedrohung seitens der weiblichen Sprache zu entziehen. Fulvios übertriebene Selbstsicherheit ist seine sonderbare Reaktion auf die weibliche Aneignung des männlichen Logos. Indem er die unverzüglichen performativen Wirkungen seiner Rede beschreibt, inszeniert er sich wieder als privilegierten Sprecher, der aus seiner Machtposition mit seinen Worten die Sprache Rosamundes automatisch beseitigen kann.

3.2. „Ein Licht, ein Nichts“. Destabilisierung des herrschenden Diskurses

Werden in Jelineks Stück die performativen Wirkungen von Fulvios *hate speech* dargestellt, so zeigt der Text jedoch gleichzeitig auch, dass gewisse Sprechakte der Figuren als verfehlte performative Äußerungen zu lesen sind. Die Bedeutungen, die die Sprechakte erlangen, und die Effekte, die sie ausüben, übersteigen – mit Judith Butler gesprochen – ihre „beabsichtigten Bedeutungen und Effekte“ (Butler, 2006: 30) In Bezug auf die *Gender*-Problematik ist dies insofern von Bedeutung, da die Feststellung der Geschlechterdifferenz, die Fulvio in zahlreichen seinen Äußerungen propagiert, an anderen Stellen des Textes jedoch destabilisiert wird. Werden in Fulvios Rede die Geschlechtsidentitäten durch das Zitieren hegemonialer Diskurse performativ hergestellt und bestätigt, so werden sie aber gleichzeitig sowohl in ihren, als auch in Rosamundes Äußerungen hinterfragt oder sogar abgelehnt.

Fulvios Selbstvertrauen bzw. seine Sicherheit, dass er aus einer privilegierten Situation spricht, werden im Text als instabile Überzeugungen entlarvt, die sogar in der

männlichen Rede von Ambivalenzen geprägt sind. Greift Fulvio die Metapher des Sonnenlichts auf, um sich als göttliche Instanz zu beschreiben, so zweifelt er daraufhin die eigene Aussage an: „Ich bin die Sonne, die auf dem Wasser glitzert. Mich gibt es zumindest zweimal. Ein Trick für die Lampe, die Flamme durch Spiegelung zu verdoppeln. Irgendwie stimmt das aber nicht. Alles wird schwächer.“ (Jelinek, 2012: 50) Seine Zentralität, von ihm sonst immer festgelegt, ist, wie er selbst bekundet, nicht eine Charakterisierung ohne Fissuren. Die traditionelle Zuweisung der „Geschlechtscharaktere“¹⁶⁰, die vor allem während des 18. Jahrhunderts kodifiziert wurde, gilt „irgendwie“ (Jelinek, 2012: 50), trotz aller Versuche sie weiter festzuschreiben, nicht mehr als absolute Wahrheit. Werden Begriffe wie Macht, Kraft und Göttlichkeit anhand des männlichen Identifizierens mit dem göttlichen Sonnenlicht in Erinnerung gerufen, so spricht Fulvio auch gleichzeitig von einem Prozess, mit dem alles „schwächer“ (Jelinek, 2012: 50) wird. So beharrt er auf der Schwäche und der Instabilität des hegemonialen und vermeintlich stabilen Diskurses der Geschlechterdifferenz.

Auch Rosamunde, oder genauer gesagt, die Stimme des Monologs, mit der die weibliche Protagonistin ihre Identität herstellt, greift die Metapher des Lichts auf, die im gesamten Text als Personifizierung der männlichen Göttlichkeit präsent ist: „Das Wasserunglück, auch nicht schlecht, ich seh es immer deutlicher, von Wehmut umglitzert, ach nein, das war ein Licht, ein Nichts, auf bloßem Abglanz auf dem Schaum der Wogen.“ (Jelinek, 2012: 44) Das Licht und damit die männliche Göttlichkeit werden zum Nichts reduziert. Es hilft der Stimme nicht, die eigene Situation des Wasserunfalls besser zu überblicken. Im Gegensatz dazu erscheint das Licht als Illusion, als Trugbild, das die Stimme in die Irre führt. Denkt sie zunächst ihre Situation „immer deutlicher“ (Jelinek, 2012: 44) zu sehen, so entdeckt sie später ihren Fehler: Die Deutlichkeit ergibt sich nur aus dem betrügerischen Licht, das die Stimme mit dem Nichts gleichsetzt. Indem Rosamunde das männliche Sonnenlicht mit dem Nichts identifiziert, subvertiert sie die psychoanalytische Theorie, die somit sichtbar gemacht und parodiert wird. Nicht der Frau, von Freud als Mangelwesen definiert, sondern dem Mann schreibt Rosamunde das Nichts als Eigenschaft zu.

¹⁶⁰ Hausen, 1976: 363-392.

Fulvios Feststellung, er existiert und zwar „zumindest zweimal“ (Jelinek, 2012: 50), weil er als Abglanz auf dem Wasser „glitzert“ (Jelinek, 2012: 50), kontrastiert jedoch mit dem abwertenden Ton, mit dem die Stimme des Monologs das Licht als „bloße[n] Abglanz auf dem Schaum der Wogen“ (Jelinek, 2012: 44) beschreibt. Fulvio und die Sprecherin des Monologs verwenden fast die gleichen Referenzen, doch sie distanzieren sich bei ihren Charakterisierungen voneinander. Die männliche Zentralität gerät durch die widersprüchlichen Beschreibungen ins Schwanken. Stellt das Stück das ungleiche Machtverhältnis zwischen den Geschlechtern dar, so hält es gleichzeitig den hegemonialen Diskurs der Geschlechterdifferenz, der für die Ungleichheit der Machtausübung verantwortlich ist, in der Schwebe.

Die hierarchische Struktur, die die Auseinandersetzung zwischen Fulvio und Rosamunde beherrscht, wird auch nicht als ein festes und unveränderbares Organisationsmodell vorgezeigt. Schreibt Fulvio sich selbst die vorherrschende Rolle zu, die ihm ermöglicht, seine verletzende Sprache gegen Rosamunde zu richten, so gibt es auch im Gespräch gewisse Momente, in denen die Figuren von ihren festgeschriebenen Rollen abweichen. Mann und Frau vertauschen ihre Masken, wechseln „ihre Plätze“ (Lücke, 2005: 134), wie Bärbel Lücke feststellt. So spielt Fulvio nicht nur die Rolle des drohenden Herrn; auch als romantischer Werber stellt er sich Rosamunde gelegentlich vor: „O sei mir hold und kosend schmiege ich mich zu deinen Füßen.“ (Jelinek, 2012: 54) Angesichts Fulvios verletzender Sprache schwankt Rosamunde ihrerseits auch zwischen zwei verschiedenen Verhalten. Oft sind Fulvios performative Akte effektiv, die dazu führen, Rosamundes gesellschaftliche Unterordnung zu verstärken. Doch nicht immer reagiert Rosamunde, wie Fulvio sich gewünscht hätte; auch sie spielt die Rolle der Hassenden und richtet ihre hasserfüllten Äußerungen gegen ihren männlichen Gegner Fulvio und die Patriarchalgesellschaft: „Ungeheuer! Unbequemer! Querdenker! [...] Ich werf und werf den Haß, ich werf und werf ihn, den längst veralteten, verfallenen Haß.“ (Jelinek, 2012: 54, 58)

Bei ihrem ersten Redepart im Dialog übernimmt Rosamunde jedoch die ihr zugeschriebene Rolle der unterlegenen Gesprächspartnerin. Fulvios Drohungen und

Beleidigungen beantwortet sie mit einer endlosen Bitte um Vergebung, die nicht nur an Fulvio adressiert ist, sondern an alle möglichen Instanzen:

O meine Mutter, vergib mir! O mein Schreiben, vergib mir! O mein Werk, vergib mir! Natur, vergib mir auch! Mein Schreiben, vergib mir noch einmal! [...] Fremder Mann, der mich opfert, vergiß mich danach sofort wieder! Fremder Mann, der mich opfert, vergiß mich danach nicht! Ortsbild, das immer eine andre auf einer Plakatwand darstellt, vergib mir, daß ich nicht so aussehe! O meine Oberschenkel, mein Po, vergebt mir, daß ich, was ihr seid, aus euch gemacht hab! [...] Martern, die mir die Brust durchwühlen, vergebt mir! Daß ihr dort nichts gefunden habt, vergebt mir erst recht! Fremder Mann, vergib mir, daß ich die deine werde! Fremder Mann, vergib mir, daß ich nicht da bin, um die deine zu werden! (Jelinek, 2012: 51, 52)

Jelinek bedient sich wieder des Dialogs von Chézys Drama, das sie umschreibt, um damit die Zitate in ihrer Bedeutung umzukehren. Im romantischen Text wendet sich Rosamunde an ihre gestorbene Mutter nachdem sie erfährt, dass diese eine Hochzeit zwischen ihrer Tochter und Alfons von Candia, einem Mann, den Rosamunde nicht kannte, geplant hatte. Rosamunde bittet ihre Mutter um Verzeihung, denn sie fühlt sich nicht imstande, den letzten Wunsch der Mutter zu erfüllen:

ROSAMUNDE: O, meine Mutter,
Vergieb mir! Du warst milde, hast die Liebe
Gekannt! O, wenn Du lebstest, diese Thränen,
Die Martern sähst, die mir die Brust durchwühlen,
Du würdest Mitleid üben! Fulvio!
Ich kann dem fremden Manne nicht mich opfern
Die Seine werd' ich nimmer! (Chézy, 1996: 114)

Ist im romantischen Stück von Chézy nur eine Bitte um Vergebung zu finden, die die Protagonistin an ihre Mutter adressiert, so spricht Jelineks Rosamunde eine lange Serie von Bitten, mit der sie ihr vielschichtiges Schuldgefühl darstellt. Durch die endlose Liste von Adressanten, die Rosamunde um Vergebung bittet, parodiert Jelinek das ambivalente Verhalten der weiblichen Figur. Die Mutter ist nicht mehr wie bei Chézy die liebende und zärtliche Mutter, an die sich die Tochter wendet, um ihre Auffassung der romantischen Liebe zu verfechten. Bei Jelinek repräsentiert die Mutter

die Tradition, den hegemonialen Diskurs, den Rosamunde mit ihrem Schreiben nicht beachtet hat. Sie entschuldigt sich infolgedessen bei der Mutter und der Natur, denn mit ihrer schriftlichen Aktivität hat sie gegen die Tradition und ihr angeblich „natürliches“ Wesen verstößt. Doch der Ton Rosamundes Bitte-Litanei der Vergebung ist nicht ernst, sondern ironisch. Rosamunde spielt somit ganz bewusst mit dem Schuldgefühl, das rebellischen Frauen, die sich dem männlichen Logos aneignen, zugeschrieben wird. Die Figur parodiert die Vorstellung des essentialistischen und biologischen Diskurses, der die schriftliche Aktivität einer Frau als eine unangemessene phallische Anmaßung charakterisiert. Indem sie kurz danach sich auch bei ihrem Werk entschuldigt wird der ironische Charakter Rosamundes Litanei deutlich, denn man kann nur von Menschen vergeben werden, aber nicht von dem eigenen Werk oder dem Schreiben: „O mein Schreiben, vergib mir! O mein Werk, vergib mir! Natur, vergib mir auch! Mein Schreiben, vergib mir noch einmal! (Jelinek, 2012: 51) Die Figur greift das tradierte Schuldgefühl zurück, doch nicht um über ihre Schuld zu reflektieren, sondern um ironisch ihre Diskrepanz hervor zustellen.

Durch die endlose Bitte um Vergebung, die Rosamunde ausspricht, nimmt Jelinek nicht nur das Thema der schreibenden Frau auf. Auch der soziale Druck, unter dem die Frau leidet, so dass ihr Aussehen sich an das allgemein anerkannte Schönheitsideal anpasst, zeigt die Autorin auf. Für die moderne Frau ist die Mutter nicht mehr die einzige, der man gehorchen soll; auch von anderen Instanzen, wie der Werbung - „Plakatwand“ (Jelinek, 2012: 51) -, wird sie beeinflusst. Indem Jelinek eine Vielfalt von Themen bei Rosamundes Bitte-Litanei der Vergebung verbindet, zählt sie die zahlreichen Forderungen auf, die die Figur als Frau erfüllen sollte. Kann sie diesen aber nicht nachkommen, so entwickelt sie folglich ein Schuldgefühl, das die weibliche Verinnerlichung ihres Opferseins bestätigt. In diesem Sinne lässt Jelinek die romantische Auffassung der Liebe, die Rosamunde in Chézys Text verteidigt, ins Gegenteil umkippen. Sagt die Figur des romantischen Textes, dass sie sich dem fremden Mann nicht opfern wird, so beschreibt sich Jelineks Rosamunde als das Opfer des fremden Mannes. Auch diesem fremden Mann, der sie opfert, bittet Rosamunde um Vergebung, egal ob sie die seine ist oder nicht: „Fremder Mann, vergib mir, daß ich die deine werde! Fremder Mann, vergib mir, daß ich nicht da bin, um die deine zu

werden!“ (Jelinek, 2012: 52) Fulvios sexistische Sprache, die die Frau als männlichen Besitz konzipiert, wird von Rosamunde nachgeahmt. Ihre Opferbereitschaft wird durch komische Übertreibung und die Kombination widersprüchlicher Elemente sichtbar gemacht. Die Figur parodiert auch in diesem Fall das tradierte Schuldgefühl der Frau, die immer fühlt, dass sie den Mann, den Herrscher, enttäuscht. Mit ihren paradoxen Bitten weist Rosamunde darüber hinaus auf den Scheideweg hin, an dem die Frau steht: Von ihr wird gefordert, dass sie ihre Sexualität lebt, doch wenn sie das macht, wird sie deswegen verurteilt. Für die Frau gibt es keine Möglichkeit, korrekt zu handeln, denn sie wird immer kritisiert, egal ob sie sich als Heilige oder Hure benimmt, die zwei Rollen, die die Patriarchalgesellschaft ihr vorbehält.

Rosamundes Verhalten ist, wie angedeutet, weder fest noch stabil. Nimmt sie hin und wieder die Opferrolle auf, so ergreift sie auch kritisch das Wort, um das System, das sie zum Opfer verurteilt, zu denunzieren. Wie in den Regieanweisungen zu lesen ist, sind es die zwei, die „sich fertig“ (Jelinek, 2012: 49) machen. Auch Rosamunde drückt ihren Hass aus und versucht verletzende Wirkungen mit ihrer Sprache auszulösen. Jelinek distanziert sich von der Charakterisierung der Figur des Originaltextes. Die Rosamunde des Dramoletts ist nicht mehr das gutherzige Mädchen, das nicht hassen kann, sondern eine gequälte und rachedurstige Frau, die - im Gegensatz zu der Protagonistin des romantischen Werkes - nicht nur von Liebe, sondern auch von Hass spricht¹⁶¹:

Was Liebe? Liebe ist ein Knabentraum! So. Ein Weh hineingestempelt, der Paß ist gültig, und er paßt mir recht gut. Soll mein Haß jetzt weiter irrlichern oder weiterflackern? [...] Ich werfe meinen Haß auf den unschuldigen Song Contest und den Musikantenstall und das Welttreffen der volkstümlichen Musik und die Jubiläumssendung von irgendwas, es gibt ja so viel von allem, daß immer irgendwas ein Jubiläum hat, und dann werfe ich meinen Haß auf die zugeparkte Einfahrt und auf dieses Haus, das dich, Knabe, zu meinen Eltern führen soll, aber seit fünfzig Jahren nicht geführt hat, denn meine Eltern sind länger tot als ich selbst. Das ist ein Bild. Hätte ich vielleicht ein Mann sein sollen? Wäre das besser gewesen? Ich werf und werf den Haß, ich werf und werf ihn, den längst veralteten, verfallenen Haß. (Jelinek, 2012: 57, 58)

¹⁶¹ Vgl. Pye & Donovan, 2010: 182.

Die mythische Auffassung der romantischen Liebe wird im Text diskreditiert. Jelineks Protagonistin destabilisiert durch die Ironie einen der Grundbegriffe des zitierten Textes. Im Dramoletts führt die Liebe zu dem Hass, und zwar nachdem der Schmerz, mit der Liebe identifiziert, seine Spur gelassen hat: „So. Ein Weh hineingestempelt, der Paß ist gültig, und er paßt mir recht gut.“ (Jelinek, 2012: 57) Der Stempel steht metaphorisch für die schmerzenden Spuren, die im kollektiven Gedächtnis mit der Liebe unweigerlich identifiziert sind. Jelinek parodiert die mythische und von den Märchen verbreitete Idee, nach der Liebe und Leiden verbunden sind. Verwendet man eine Metapher, um das Gefühl des Leidens zu beschreiben, indem man von „Spuren von Schmerzen“ spricht, so greift Jelinek den wörtlichen Sinn des Ausdrucks auf und verwandelt die metaphorische in eine reale Spur, in einen Stempel. Die metaphorische Bedeutung des Ausdrucks wird somit heruntergespielt und banalisiert, denn das komplexe Gefühl des Leidens wird auf einen einfachen Stempel in Rosamundes Pass reduziert. Mit diesem Stempel, der ihren Schmerz bestätigt, bereitet Rosamunde sich auf eine neue Reise vor, die sie nicht mehr als verliebte Frau sondern als Hassende durchführt.

Mit dem Possessivartikel „mein“ (Jelinek, 2012: 57), der das Substantiv „Hass“ mehrmals begleitet, betont Rosamunde, dass sie sich auf ein eigenes und persönliches Gefühl bezieht. Sie markiert damit, wie sie sich ein Gefühl angeeignet hat, das im Originaltext von Chézy für eine Figur wie die ihre als unpassend gilt und nur für ihren männlichen Kontrahenten Fulvio reserviert ist. Als Hassende übernimmt Rosamunde eine aktive Rolle: Sie agiert als Subjekt, das sich unterschiedliche und verschiedenartige Opfer aussucht, gegen die sie ihren Hass richtet. Ihre Bitte-Litanei um Vergebung entwickelt sich somit zu einer Hasserklärung: Identifiziert Rosamunde sich als Opfer, so versucht sie auch die gegensätzliche Rolle, nämlich die der Täterin, zu spielen.

Ihre Aktivität als Täterin scheint anfänglich von einer gedankenlosen und hastigen Entscheidung bedingt zu sein: So richtet Rosamunde zuerst ihren Hass gegen ganz banale, sogar „unschuldige“ Ereignisse, wie den „Song Contest“, den „Musikantenstall“ oder „das Welttreffen der volkstümlichen Musik“ (Jelinek, 2012: 57). Die Gründe für Rosamundes Hass werden jedoch im Laufe ihrer Rede konkreter. Indem

sie sich fragt, ob es nicht besser für sie gewesen wäre, ein Mann zu sein, identifiziert sie ihre gesellschaftliche Ausgrenzung als Frau als die Ursache ihrer Unzufriedenheit und des davon resultierenden Hasses. Der Hass ist für sie das einzige Mittel, um ihre prekäre Situation zu bewältigen. Vorher hat sie schon die Ungleichheit zwischen den Geschlechtern identifiziert und als feministische Schriftstellerin darüber geschrieben, jedoch mit wenig Erfolg:

Ich fordere endgültig, daß Frauen sich mehr und mehr das Recht nehmen, ihre Sexualität zu leben. Ich fordere endgültig, daß Frauen sich das Recht nehmen, endgültig zu leben. Wenn bei den Männern gegangen ist, dann sollte dies auch bei Frauen möglich sein. Vorhin beim Abfassen bin ich noch ganz glücklich gewesen. Jetzt beim Abfassen ist das plötzlich nicht mehr so toll. (Jelinek, 2012: 54)

Das Glücksgefühl, das Rosamunde in der Vergangenheit mit ihrem schriftlichen und feministischen Schreiben empfand, wird von einem vernichtenden Hass ersetzt. Müde, immer die gleichen Forderungen zu wiederholen, entwickelt Rosamunde nur destruktive Gefühle. Der intellektuellen feministischen Aktivität ist es nicht gelungen, einen positiven Entwurf einer anderen Weiblichkeit zu schaffen. Wie Borowski und Sugiera festlegen, wird die Natur der feministischen Ideologie als „ein Negativ der geltenden Weltauffassung“ (Borowski & Sugiera, 2008: 251) dargestellt, das nur die umgekehrte Kopie der herrschenden Ordnung ist. Gegen die zerstörende und verletzende Sprache Fulvios reagiert Rosamunde mit mehr Hass und dialektischer Gewalt.

Das Hassgefühl etabliert sich als der dritte Protagonist in Jelineks Dramolett: Es dominiert die Auseinandersetzung zwischen Fulvio und Rosamunde, denn die männliche Figur verlässt schnell seine Maske des Geliebten, um die verletzende Sprache gegen seine Kontrahentin wieder aufzugreifen. Ist die Konfrontation zwischen Fulvio und Rosamunde im romantischen Drama von Chézy als ein konkretes und persönliches Problem zu verstehen, so stellt der Streit zwischen den Figuren in Jelineks Text eine gesellschaftliche Konstellation dar, die Jelinek aus einer kritischen Perspektive betrachtet. Die Autorin bedient sich eines Aspekts der Handlung von Chézys Text, um eine gesellschaftliche Lektüre über das konfliktive Verhältnis zwischen

Frau und Mann anzubieten: Die Frau, die die eigene Diskriminierung erlebt, reagiert mit Hass und genauso agiert der Mann, der auf alle weibliche Autonomiebestrebungen mit einem Gegenschlag antwortet. So hinterfragt Fulvio den weiblichen Emanzipationsversuch und deskreditiert die Frau ununterbrochen, indem er sich wieder verschiedener Weiblichkeitsbilder bedient, die das Stereotyp weiblicher Ohnmacht vermitteln: „Wie konntest du nur wöhnen, stolzes Weib, mich habest du besiegt? Bei Gott, `s ist lustig! Ein Bild von Zucker, eine Gliederpuppe, ein schwankes Rohr in dieser nervgen Faust! Alle Fragen: sofort verschweigen, [...] Alles zurück auf Anfang, um sich ein zweites Mal stark auszugeben, das sag ich dir.“ (Jelinek, 2012: 56, 57) Mit dem letzten Satz beschreibt Fulvio das eigene Verhalten. Doch mit seiner Aussage kommentiert er nicht nur seine zukünftigen Pläne; er entlarvt auch, dass das asymmetrische Machtverhältnis zwischen den Geschlechtern aus festgeschriebenen Definitionen wie *Mann* oder *Frau* resultiert, die instabil sind und immer wieder aufs Neue performativ konstruiert werden müssen. Sieht Fulvio, dass die etablierte Asymmetrie zwischen Mann und Frau wegen den feministischen Emanzipationsversuchen bedroht wird, so fordert er, die bestehende patriarchale Ordnung wieder zu herstellen. Somit will er wieder die Rolle des Starken übernehmen. Doch wie er selbst zugibt, ist die männliche Stärke keine eigene ontologische Eigenschaft, die biologisch bestimmt wird, sondern eine Charakterisierung, die man spielt, die man performativ aufführt. Indem er darüber hinaus seinen Satz mit der Ansage „das sag ich dir“ (Jelinek, 2012: 56, 57) beendet, zeigt er den performativen Charakter auf, den er mit seiner Rede erreichen will. Ihm reicht es nicht nur seine Forderung darzustellen. Er kommentiert und erklärt darüber hinaus die eigene Handlung und so betont er den Akt des Sprechens. Jelinek karikiert damit Fulvios Absicht, seine Überlegenheit mit seiner Rede performativ herzustellen, denn das redundante Kommentieren der eigenen Aktivitäten erweist sich als ein komischer Effekt des Textes.

3.3. „Vorstellung mißlungen“. Der gemeinsame Untergang

In ihrem vernichtenden Geschlechterkampf konzentrieren sich Fulvio und Rosamunde insbesondere auf die Kontrolle der Sprache. Auch wenn die Frage des

weiblichen Schreibens sich durch den gesamten Text zieht, wird sie von den Figuren explizit am Ende des Dialogs wieder problematisiert. Fulvios Absicht, Rosamunde zum Schweigen zu bringen, so dass sie als Schriftstellerin keinen eigenen Diskurs herstellen kann, führt ihn zu einer weiteren Disqualifizierung der weiblichen Protagonistin:

Schon machst du den Vorhang zu, recht hast du. Eine eigene Form hast du ohnedies nicht. Zum Herzeigen bist du eben nicht gemacht. Und du gibst auch nichts her. Wozu also der Vorhang? Nutzlos wie eine blendende Sonne vor einer Landschaft, die man aber gar nicht sehen wollte und die im Prospekt sowieso ganz anders angeschaut hat. (Jelinek, 2012: 59)

Das Schreiben der weiblichen Figur stellt Fulvio als theatralischen Prozess dar. Die Rosamunde zugeschriebene Unfähigkeit, mit ihrem Diskurs eine gewisse Wirklichkeit darzustellen, beschreibt Fulvio als gescheiterte Vorstellung, die den ZuschauerInnen nichts zu bieten hat. Weder vor noch hinter dem Vorhang kann Rosamunde Fulvio zufolge eine Rolle spielen. Somit hinterfragt er nicht nur ihr Schreiben, sondern auch ihre Existenz. Fulvio versagt ihr eine "eigene Form", den Körper, den Rosamunde als Figur im Dialog erlangt hat. Rosamundes Identität ist keine authentische Instanz, die über die eigene Form verfügt. Wie Fulvio ihr vorwirft, kann sie weder vorstellen noch vorgestellt werden, denn ohne eine Form kann ihr Wort von keinem Gewicht sein. Der theatralische Vorhang wird in diesem Kontext „nutzlos“ (Jelinek, 2012: 59) und mit einer „blendende[n] Sonne vor einer Landschaft“ (Jelinek, 2012: 59) verglichen, in der es nichts zu sehen gibt. Weder als Dargestellte noch als Darstellerin ist Rosamunde interessant. Sie ist wie die von Fulvio beschriebene Landschaft, die sich durch den Mangel an Interesse und Authentizität zeichnet. Indem Fulvio die weibliche Protagonistin mit der Landschaft identifiziert, „die im Prospekt sowieso ganz anders angeschaut hat“, parodiert er die Foto-Verschönerung, die bei vielen Bildern von Fotomodellen oder anderer berühmten Frauen verwendet wird. Hat Fulvio in seiner Rede das Sonnenlicht in Bezug auf seine männliche Zentralität positiv konnotiert, so verwendet er die Metapher der „blendende[n] Sonne“ (Jelinek, 2012: 59), um die weibliche Vorstellung bloßzustellen. So lästig und unbequem wie diese Sonne sein kann, ist es sowieso irrelevant, denn hinter ihm gibt es nur eine uninteressante Landschaft, die metaphorisch die weibliche Bedeutungslosigkeit darstellt. Anhand des

Vergleichs zwischen Rosamunde und der Landschaft verstärkt Fulvio darüber hinaus seine Behauptung, dass Rosamundes Schreiben unpassend sei. Vom hegemonialen Diskurs ausgehend, der die Frau mit der Natur gleichsetzt, stellt Fulvio das Schreiben von Frauen in Frage, denn man kann schwerlich etwas beschreiben, wenn man selbst kein Subjekt ist, das sich vom beschriebenen Objekt distanzieren kann.

Rosamundes resignierte Antwort bestätigt die von Fulvio dargestellten Theorien: „Vorstellung mißlungen. Auch gut. [...] Es ist alles andere besser, sogar wenn als Landschaft gemalt oder als Film gefilmt oder als Foto direkt eins zu eins abgenommen und nie zurückgegeben wird: Es ist alles andere besser, und es haben alle anderen alles andere besser gemacht als ich.“ (Jelinek, 2012: 59, 60) Diesmal vergleicht Rosamunde ihre schriftliche Aktivität nicht nur mit der Bühnenkunst, sondern auch mit anderen künstlerischen Produktionen, wie dem Film, der Malerei oder der Fotografie. Die Natur, in Form der Landschaft, lässt sich von irgendeiner dieser Techniken besser schildern als von ihrem Schreiben, die sie als misslungene Vorstellung bezeichnet. In diesem Sinne nennt Rosamunde den Namen einer Künstlerin, der deutschen Filmregisseurin Leni Riefenstahl, die im Gegensatz zu den im Text evozierten verstorbenen Autorinnen zweifellos zum kulturellen Kanon ihrer Zeit gehörte: „Schneebleiche Gipfel. Leni R. Was hat sie uns heute zu sagen? Die verfluchtete Schönheit klebt an wie Mutterkuchen.“ (Jelinek, 2012: 59) Auch sie, wie „alle anderen“ (Jelinek, 2012: 60) SchöpferInnen, hat mehr Erfolg mit ihrer Kunst als die umstrittene Rosamunde. Riefenstahl hat sich dafür sowohl an die gesellschaftlichen als auch an die literarischen Konventionen ihrer Zeit angepasst. Nicht nur drehte sie Propagandafilme für die Nationalsozialisten; sie nahm darüber hinaus Rücksicht auf das herrschende Paradigma der Geschlechterdifferenz und beschäftigte sich in ihren Filmen mit einem angeblich spezifischen weiblichen Thema, nämlich der Darstellung der Schönheit, die sich sowohl in einer Landschaft als auch im menschlichen Körper niederschlägt. Haben ihre Filme, wie die Figur Rosamunde suggeriert, das Interesse mit der Zeit verloren, so genossen sie zur Zeit ihrer Verfilmung hohes Ansehen. Jelinek greift wieder reale Erfahrungen von weiblichen Schöpferinnen auf, um ihre Bedenken über die weibliche Kreativität weiterzuentwickeln. Damit bittet sie kein „Rezept“ mit den Schlüsseln zum Erfolg für die Künstlerinnen an - ebensowenig wie Jelinek in ihren Texten entdeckt, wie

die Diskriminierung der Frau zu bekämpfen ist. Jelinek bringt jedoch den Erfolg von Leni Riefenstahl zur Sprache, die außergewöhnlichen Erlebnisse einer Frau, die selbst in der von Männern dominierten Filmindustrie erfolgreich war, indem sie die etablierten Konventionen beachtete.¹⁶²

In Jelineks Dramolett ist es schwer von Erfolg und Misserfolg, von Siegern und Besiegten zu sprechen. Rosamundes Feststellung des eigenen literarischen Misserfolgs bringt keinen automatischen Sieg von Fulvio mit sich. Auch er, wie die bösertige Figur von Chézys Drama, erlebt seinen Abstieg in die Hölle: „ROSAMUNDE: Ich glaub, du mußt jetzt hinunter.“ (Jelinek, 2012: 60) und „FULVIO: [...] Schlage einen Funken in der Hölle. Völlig überflüssig. Dich liebend, konnt ich mir den Himmel nicht zurückerstürmen. Muß hinunter. [...] Nein, ich geh doch nicht, ich geh nicht, ich geh nicht! Nein, ich geh doch. Doch, doch, ich gehe!“ (Jelinek, 2012: 61) Mit Fulvios Abstieg in die Hölle stellt Jelinek die Situation beider Figuren als gleichberechtigt dar, denn auch Rosamunde geht, wie sie am Ende ihres Monologs festlegt, als Ertrinkende im Wasser unter: „Ich beug mich über mich und sag was über mich und schick es ab und trag mich weg in einen tiefen Raum.“ (Jelinek, 2012: 47) Mit ihrem Zitierverfahren lässt Jelinek das Ergebnis der Auseinandersetzung im Originaltext nicht ins Gegenteil umkippen. Die Lektüre, nach der die Frau als die Verliererin der Konfrontation zwischen Mann und Frau dargestellt wird, scheint in diesem Sinne eine begrenzte Interpretation. Enthüllt Jelinek im Stück die Unterdrückung der Frau sowie die fatalen Konsequenzen der patriarchalischen Literatur- und Kulturgeschichte für die schreibenden Frauen, so stellt sie auch in *Rosamunde* deutlicher als in anderen *Prinzessinnendramen* dar, dass der Hass, der die Beziehung zwischen Mann und Frau dominiert, einen vernichtenden Effekt für beide Figuren hat. Die Dominanz des Hasses beschreibt Rosamunde als absolut: Er ist präsent in alle Arten von Beziehungen und taucht in allegorischer Form als Instanz auf, die sich weiter entwickelt:

¹⁶² Damit soll auch nicht argumentiert werden, dass Leni Riefenstahl alle Konventionen ihrer Zeit befolgte. Riefenstahls filmische Erneuerungen sowie ihr ungewöhnlicher Lebenswandel sind einige Beispiele von ihren Versuchen, die Konventionen herauszufordern. Doch diese beschränken sich nur auf die Technik oder auf den eigenen Lebensstil. Was den Inhalt ihrer Filme betrifft, hat sie hingegen immer eine klischeehafte Darstellung der Welt dargestellt.

Haß Haß Haß, familiärer Haß, innerbetrieblicher Haß, bilateraler Haß. Haß Haß Haß! Mobbing gegen sich selbst. Ist das nicht ein Lächeln, das, zarter Schaum, meine Lippen umkräuselt? Nein, es ist kein Lächeln. Es sind die Falten. Nein, es sind auch keine Falten, die können nicht sein, ich hab doch diese Creme verwendet. Der Haß ist es, der über die Felder schreit, ruhig, gelassen, seiner sicher, die Hand Körner schleudernd. (Jelinek, 2012: 60, 61)

Der klischeehafte romantische Diskurs, der die weibliche Protagonistin als gutherzige Frau darstellt, wird in Jelineks Text umgedreht und pervertiert. Fulvio, der in Chézys Drama sich einen Plan ausdenkt, um Rosamunde mit einem vergifteten Brief zu töten, kann diesen nicht zu Ende bringen, da er angesichts Rosamundes Gutherzigkeit seine Gesinnung wechselt. Wegen ihrem liebevollen Charakter und mit Hilfe anderer männlichen Figuren (Alfons, Albanus) gelingt es Rosamunde, sich zu retten. Fulvio hingegen stirbt, indem er den von ihm vergifteten Brief berührt:

FULVIO: O, Du himmlisch Wesen,
In deren Brust der Haß nie Wurzel schlug,
Weine um mich, ich war einst gut, die Hölle
Hat mich verlockt, Dich liebend konnt´ ich mir
Dem Himmel nicht zurück erstürmen, muß
Hinunter. (Chézy, 1996: 149)

Am Ende von Jelineks Stück ertönen auch ähnliche Worte, die die Autorin jedoch parodistisch verfremdet: „ROSAMUNDE: Grad schlägt der Haß in meinem Herzen Wurzeln, schon wieder, er ist zurück, ich hab's ihm doch streng verboten, ach nein, er schlägt nicht andre, er schlägt mich! Ausgerechnet mich schlägt er!“ (Jelinek, 2012: 60) Der vernichtende Effekt des Hasses erfährt mit Rosamundes Äußerung seine Zuspitzung. Rosamunde erlebt keine Rettung, denn als Hassende wird es auch keinen Platz für sie im Himmel geben. Beide müssen dann hinunter, sei es die Hölle oder das Wasser, doch in ihrer Beziehung, die sich als Austausch von Gewalt und Gegengewalt entwickelt, ist sie die, die am meisten leidet: Nicht nur die männliche Unterdrückung ihres Schreibens, auch den eigenen Hass muss sie ertragen. Der Hass, den sie spürt, richtet sie zum Abschluss nicht nur gegen Fulvio als Vertreter der patriarchalen Gesellschaft, die sie diskriminiert, sondern zugleich auch gegen sie selbst.

Rosamundes Projekt, sich mit der eigenen Stimme zu definieren, kann unter diesen Umständen nicht erfolgreich sein. Als schreibende Frau versucht sie das Wort zu ergreifen, um auch Wirkungen mit ihrer Stimme hervorzubringen, doch am Ende stellt sie ihren Misserfolg fest: „Meine Stimme. Meine Stimme. Meine Stimme. Meine Stimme. Sagt nichts.“ (Jelinek, 2012: 61) Borowski und Sugiera interpretieren Rosamundes letzte Worte, die auch die letzten des Stückes sind, als die finale Feststellung des eigenen Fehlers, des eignen Misserfolgs: „Rosamunde entdeckt in diesem Augenblick, dass alles bis jetzt von ihr Gesagte ihr Wesen gar nicht ausgedrückt hat. Es war ausschließlich eine Stimme, die Aussagen der anderen ausgedrückt hat, die vom Hass entstellt wurde und ihr nicht gehörte.“ (Borowski und Sugiera, 2008: 251) Hat sie eine eigene Stimme beansprucht und diese als ihre eigene identifiziert, so erkennt Rosamunde diese doch wieder am Ende als fremde. Als Ergebnis ihres Hasses gegen Fulvio und die Patriarchalgesellschaft sowie ihrer verinnerlichten und wiederholten stereotypierten Weiblichkeitsdefinitionen, bleibt Rosamundes Stimme ungehört und übt daher keinerlei Einfluss.

Rosamundes letzte Worte kontrastieren mit den im Vorherigen von Fulvio ausgesprochenen Sätzen, die den männlichen, selbstbewussten Stil Fulvios bestätigen: „Eine Stimme. Eine Stimme. Eine Stimme. Eine Stimme. Sagt.“ (Jelinek, 2012: 60) Im Gegensatz zu Rosamunde verwendet Fulvio nicht den Possessivartikel. Er spricht nicht von seiner Stimme, denn es geht ihm nicht darum, seine individuelle Stimme zu erheben. Mit dem unbestimmten Artikel, der das Substantiv „Stimme“ (Jelinek, 2012: 60) begleitet, weist Fulvio auf den hegemonialen Diskurs hin, den er in seiner Rede immer wieder wiederholt und dessen Wirkungscharakter damit verstärkt. Diese Stimme, die mit keiner bestimmten Person verbunden wird, lässt sich nicht einfach identifizieren. Sie ist nur „eine Stimme“ (Jelinek, 2012: 60), doch sie hat die Fähigkeit, etwas zu sagen. Seine Wirkung erreicht sie, indem sie nicht nur einer SprecherIn gehört, sondern einer allgemeinen Gemeinschaft, die denselben Diskurs immer wieder aufgreift und somit die Nachricht von diesem propagiert.

Dieser hegemonialen Gemeinschaft versucht Rosamunde sich als individuelle schreibende Frau entgegenzutreten. Am Ende hat sie jedoch keine andere Wahl, als den eigenen Misserfolg zu gestehen, denn ihre Stimme wird vom Anderen nicht

gehört. Im Gegensatz zu den vom Text evozierten *Topoi*, wie der Wasserleiche oder der Sirene, verstummt sie aber nicht. Sie ist nicht wie die Sirene des Märchens von Hans Christian Andersen, die ihre Stimme wegen der Liebe des Mannes opfert und verliert. Trotz aller Schwierigkeiten behält sie ihre Stimme bis zum Ende; sie wird nicht zum Schweigen gezwungen. In diesem Sinne weiche ich von den Thesen von Bärbel Lücke¹⁶³ und Britta Kallin¹⁶⁴ ab, die das Ende des Textes als die Darstellung des Todes von Rosamundes Stimme lesen. Jelineks Stück mag den Misserfolg einer schreibenden Frau darstellen, die die herrschenden Geschlechterverhältnisse zwecklos zu überwinden versucht, aber die Protagonistin verliert die eigene Stimme nicht. Jelinek verschafft Rosamunde eine Stimme, mit der ihre Protagonistin Fulvio entgegentreten kann. Dass sie über eine Stimme verfügt scheint jedoch nicht genug, denn dem hegemonialen Diskurs gelingt es, sich durchzusetzen und Rosamundes Stimme, als Vertreterin des weiblichen Schreibens, zur Vergessenheit, zum Nichts zu verurteilen.

3.4. Jelineks Zitierverfahren: Resignifizierung der anstößigen Äußerung

Die Darstellung des Misserfolgs der weiblichen Protagonistin ist ein weiteres Beispiel von der Utopie – und Hoffnungslosigkeit – in Jelineks Texten. Wie viele andere weibliche Figuren von Jelinek, die die herrschende Ordnung zu stören versuchen, kann Rosamunde keinen Ausweg aus der Patriarchalgesellschaft finden, die ihre Person und ihr Schreiben diskriminiert. Doch die Interpretation, nach der die weibliche Figur den vernichtenden und verletzenden Effekten von Fulvios *hate speech* erliegt, ist zu kurz gegriffen. Wie Bärbel Lücke feststellt, kann man die Dramoletten aus zwei verschiedenen Perspektiven interpretieren: „Man kann die *Prinzessinnendramen* lesen als Mann/Frau-Dramen, bei denen die Frau die Verliererin ist (*Der Tod und das Mädchen*), und zugleich als dekonstruktivistische Dramen der *Sowohl-als-auch-Logik*.“ (Lücke, 2008: 115) In ihrer dekonstruktivistischen Lektüren von den Texten ergreift Lücke ganz bewusst die zweite Interpretation, der ich mich auch anschließe. Wird im Stück aufgezeigt, wie Rosamundes Trieb zum weiblichen Schreiben unterdrückt wird, so werden gleichzeitig die Mechanismen entlarvt, die die ungleichen Verhältnisse

¹⁶³ Vgl. Lücke, 2005: 135.

¹⁶⁴ Vgl. Kallin, 2007: [o.S.].

zwischen den Geschlechtern festigen. Diese Prozesse werden jedoch als instabil dargestellt; die vermeintlich eindeutigen Diskurse, die in das Paradigma der Geschlechterdifferenz eingeschrieben sind, sind hingegen, wie im Text enthüllt wird, von Ambivalenzen geprägt.

Indem Elfriede Jelinek diese Diskurse zitiert, macht sie diese nicht nur sichtbar. Durch die Übertreibung ins Groteske werden auch Fulvios Äußerungen parodiert, mit denen er Rosamunde verletzen und zum Schweigen zu zwingen versucht. Das Zitieren im Text von Fulvios *hate speech* bringen im Sinne Butlers andere Effekte hervor als die, die der Diskurs ursprünglich verfolgt. Liest man das Dramolett vom Ende her, so werden die vernichtenden Effekte von Fulvios *hate speech* bestätigt. Wenn der Text jedoch aus der Perspektive von Jelineks Schreibverfahren gelesen wird, kann man feststellen, dass die durch dieses Sprechen hervorgerufenen Effekte gestört und unterlaufen werden. Die Geschlechterhierarchie wird durch das Zitieren der gewaltsamen Patriarchalsprache in Jelineks Stück nicht weiter festgeschrieben, sondern für LeserInnen des Dramas sichtbar gemacht. Eine „umgekehrte Weise des Zitierens“ (Butler, 2006: 64) wird auf diese Weise, und trotz des fatalen und pessimistischen Endes des Dramas, eingeführt.

IV. Das Chiasma weiblicher Herrscherinnen. *Ulrike Maria Stuart*

1. Einleitung. Der Königinnenstreit

Am 28. Oktober 2006 fand die Uraufführung von Elfriede Jelineks Theaterstück *Ulrike Maria Stuart* unter der Regie von Nicolas Stemann in Thalia Theater Hamburg statt. Das Theaterstück, das bis heute nicht veröffentlicht worden ist, war kurze Zeit auf der Homepage der Autorin zu finden, doch kurz danach wurde der Text zurückgezogen.¹⁶⁵ Erst am Tag der Uraufführung wurde das gehütete Geheimnis entdeckt und der Inhalt des Textes wurde endlich bekannt, wobei die ZuschauerInnen nicht unterscheiden konnten, was Jelinek, was Stemann gehörte. Ohne den originalen von Jelinek verfassten Text, blieb keine Möglichkeit, den Text von Stemanns Inszenierung mit dem „Urtext“ zu vergleichen. Indem Jelinek die Publikation oder die Verbreitung ihres Textes ausdrücklich untersagte, löste sie die Dichotomie Originaltext/Interpretation des Originaltextes auf. Jelinek hat es einer literaturwissenschaftlich orientierten Textanalyse schwer gemacht; der Text existiert nur in der Performance, in der Bühnenfassung.¹⁶⁶ Durch ihren Textentzug ist Jelinek mit ihrer Stellungnahme in Bezug auf die Debatte Regietheater versus Autorentheater konsequent. Die Handlungsmacht des Sprechaktes gehört den jeweiligen DramaturgInnen, RegisseurInnen und SchauspielerInnen, die von Jelinek gefordert, sogar gezwungen sind, das zu machen, was sie wollen.¹⁶⁷ Der Regisseur Stemann wird somit zum Mitautor, der mit Hilfe der ZuschauerInnen den Text weiterschreibt.

¹⁶⁵ Auf Jelineks Homepage findet sich nur ein ausgewählter Ausschnitt des Textes mit passendem Bildmaterial. Vgl. <http://www.elfriedejelinek.com/> (letzter Zugriff: 18.10.2013). Jelineks Theater Verlag, Rowohlt Verlag, besorgt und schickt das Textskript von *Ulrike Maria Stuart* ForscherInnen oder Theatergruppen, die das Werk bearbeiten bzw. inszenieren wollen. Eine von diesen Kopien habe ich für meine Analyse verwendet.

¹⁶⁶ Vgl. Klein, Gabriele. „Der entzogene Text. Performativität im zeitgenössischen Theater.“ *Ulrike Maria Stuart*. Hrsg. Ortrud Gutjahr. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007. 65-78. Hier: 70.

¹⁶⁷ Elfriede Jelineks Aufforderung, mit ihren Texten zu machen, was man wolle, die die Autorin in zahlreichen Interviews sowie in den Regieanweisungen ihrer Theaterstücke wiederholt, beschreibt Sonja Anders in ihrem Beitrag über Stemanns Inszenierung von *Ulrike Maria Stuart* als widersinnig: „Die Freiheit ist eine scheinbare Freiheit, man ist in jedem Fall genötigt, sich sein eigenes Stück zu basteln. Da es keine Handlung im klassischen Sinn gibt, muss man eine – vielleicht nicht im klassischen Sinn, aber doch eine für den Abend – herstellen.“ Anders, Sonja & Benjamin von Blomberg. „Jelinek-Texte auf dem Weg zum Stück. Über dramaturgische Extrembedingungen.“ *Ulrike Maria Stuart*. Hrsg. Ortrud Gutjahr. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007. 109-119. Hier: 110. Der Regisseur Nicolas Stemann seinerseits betrachtet die Forderung der Autorin als positiver Anreiz für die RegisseurInnen: „Jelineks

Schon im Titel des Stückes, *Ulrike Maria Stuart*, erkennt man einige von Jelineks intertextuellen Bezügen, die im Text verflochten werden. Einerseits handelt es sich hierbei um Schillers bekanntes Trauerspiel *Maria Stuart* (1801) über die schottische Königin und ihre Kontrahentin Elisabeth I. Andererseits wird auch Ulrike Meinhof, Gründungsmitglied der Roten Armee Fraktion (RAF), mit dem Titelwort „Ulrike“ sowie der zahlreichen expliziten intertextuellen Verweisen auf die Terrorgruppe evoziert. Mittels dieser Verweise entfaltet Jelineks Text, wie der Untertitel andeutet, ein *Königinnendrama*, ein Stück über Frauen an der Macht. Mit ihm setzt die Autorin ihren Zyklus von *Prinzessinnendramen Der Tod und das Mädchen I-V* fort: Hatte Jelinek in ihren *Prinzessinnendramen* Frauenfiguren dargestellt, die keinen realen Zugang zur Macht haben, so zeigt sie in *Ulrike Maria Stuart* die Machtansprüche der weiblichen Protagonistinnen auf. Überzeugt von der Idee, Frauen können nicht als politisch und gesellschaftlich handelnde Personen dargestellt werden, ersetzte sie bei der Herausgabe ihrer *Prinzessinnendramen* die shakespeareschen Könige durch Prinzessinnen.¹⁶⁸ Drei Jahre später distanzierte sich jedoch Jelinek von ihrer Einstellung und greift in *Ulrike Maria Stuart* auf den Konflikt zwischen zwei mächtigen Frauen auf, inspiriert diesmal nicht nur von Shakespeare, sondern auch von dem deutschen Dichter Schiller. Jelinek geht es diesmal nicht mehr um die Ohnmacht der Frau, sondern um den Machtkampf konkurrierender Frauen. Als Königinnen sind die Protagonistinnen des Textes nicht nur Subjekte der Geschichte, was, so Jelinek, Frauen selten sind. Sie machen Geschichte selbst, „was Frauen so gut wie nie dürfen.“¹⁶⁹

In diesem neuen Kontext, in dem die weiblichen Figuren sich befinden, wird, wie auch in *Rosamunde*, ein Rededuell entwickelt. Doch diesmal sind es zwei miteinander konkurrierende Frauen, die um Macht kämpfen. Beide füllen ihre Äußerungen mit Ausdrücken von *hate speech*¹⁷⁰, die sie sowohl an ihre Feindin als auch an das

Forderung an das Theater und damit an die Regisseure, mit ihren Texten zu machen, was sie wollen, ist nicht nur groß, sondern visionär. Keine andere lebende Autorin hat das moderne Theater so intelligent durchdrungen und zu sich selber geführt wie sie.“ Stemann, Nicolas. „Das Theater handelt in Notwehr, also ist alles erlaubt“. Ein Interview“. *Ulrike Maria Stuart*. Hrsg. Ortrud Gutjahr. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007. 123-140. Hier: 140.

¹⁶⁸ Vgl. Kapitel III.1. dieser Arbeit.

¹⁶⁹ Jelinek, Elfriede. Ohne Verfasserangabe. Zitiert in: *Ulrike Maria Stuart*. Hrsg. Ortrud Gutjahr. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007a: 145.

¹⁷⁰ Vgl. Butler, 2006.

politische und wirtschaftliche hegemoniale System adressieren. Die „Sprech-Wut“ der Personen Schillers, die Jelinek fasziniert, lässt die Autorin in ihrer Königinnenstreit-Variante ertönen:

An den Schiller'schen Dramen interessiert mich am meisten diese Sprech-Wut der Personen. Ich will ihnen sofort meine eigene Wut dazulegen, es ist ja, als warteten sie nur darauf, immer noch mehr Wut aufzusaugen. Die Figuren Schillers sind immer sozusagen aufgeladen. [...] Ich möchte mich so gern in Schillers *Maria Stuart* hineindrängen, nicht um sie zu etwas andrem aufzublasen wie einen armen Frosch, der dann platzt, sondern um mein eigenes Sprechen in diese ohnehin schon bis zum Bersten vollen Textkörper der beiden Großen Frauen, dieser Protagonistinnen, auch noch hineinzulegen. [...] Diese wunderbaren Streitereien zwischen den beiden, von denen jede ihr Ich auf unerträglichste, uneinrätigste Weise zum Fenster der Bühne in die Zuschauer hinausschmeißt! Ich möchte da gleich mitfliegen. Ich denke mir, daß zwei Frauen wie sagen wir mal Ulrike Meinhof und Gudrun Ensslin diese Aufgabe für mich übernehmen könnten. Ulrike wäre Maria, Gudrun Elisabeth.¹⁷¹

„Ulrike wäre Maria, Gudrun Elisabeth“. In diesem Satz der Autorin wird die Figurenkonstellation des Stückes klar angekündigt. Neben Maria Stuart und Ulrike Meinhof nehmen ihre Antagonistinnen Elisabeth I. und Gudrun Ensslin auch an dem Königinnenstreit teil. Vier historische Frauen werden im Stück evoziert. Vier Frauen, die im kollektiven Gedächtnis als mächtige Königinnen betrachtet werden, sei es weil sie den Status durch Geburt erlangt haben, wie Maria Stuart oder Elisabeth I., sei es weil sie sich die Macht angeeignet haben, wie die zwei weiblichen Vertreterinnen aus der ersten Generation der RAF.

Doch liest man weiter, was Jelinek in ihrem programmatischen Text über *Ulrike Maria Stuart* schreibt, so enthüllt die Autorin, dass die Figuren ihrer Theatertexte sich nur über ihr Sprechen definieren: „Es wird geredet und geredet in meinen Theater-Vorstellungen. Es wird nichts als geredet, und die Redenden warten sofort, kaum haben sie ausgesprochen (nicht: sich ausgesprochen), darauf, daß noch mehr Rede ankommt, die sie gleich weitergeben können. [...] Sie bestehen ja nur aus Sprechen, diese Menschenblasen.“ (Jelinek, <http://www.elfriedejelinek.com>) Mit dem

¹⁷¹ Jelinek, Elfriede. *Sprech-Wut (ein Vorhaben)*. <http://www.elfriedejelinek.com> (letzter Zugriff: 18.10.2013).

Neologismus „Menschenblasen“ weist Jelinek auf ein grundlegendes Charakteristikum der Figuren ihres Textes: Diese existieren nur als Austräger von Sprechakten. Wenn die Terroristinnen Ulrike Meinhof und Gudrun Ensslin als lebende Tote, die immer wieder Passagen aus Schillers *Maria Stuart* zitieren, ins Gedächtnis gerufen werden, dann erscheinen sie nicht als die historischen Frauen, sondern als „Diskursgespenster“¹⁷². Nicht die historischen Figuren, sondern die Diskurse, die über sie hergestellt sind, beschaffen den Stoff, den Jelinek verarbeitet, um ihr intertextuelles Spiel zustande zu bringen. Sie interessiert vor allem das Sprechen ihrer Figuren, denn nur als Austräger des Sprechens existieren diese im Text.

In diesem Sinne spricht sich Ulrike Hass gegen den Ausdruck „gemorphte Figuren“ aus, der in der Kritik und der Forschung verwendet wird, um die Figuren in *Ulrike Maria Stuart* zu bezeichnen.¹⁷³ Das Wort „gemorpht“ wurde in Bezug auf die Figuren des Stückes zum ersten Mal von Nicolas Stemann während eines Interviews benutzt, das Ortrud Gutjahr mit dem Regisseur anlässlich der Uraufführung von *Ulrike Maria Stuart* führte.¹⁷⁴ Doch der Begriff geht, so Ulrike Hass, von einer falschen Prämisse aus, nämlich, dass es im Stück Figuren gibt, die ineinander überblenden können. Die Figuren in *Ulrike Maria Stuart* sind keine Figuren im herkömmlichen Sinn. Es gibt nicht eine Figur Maria Stuart, die sich in der Figur Ulrike Meinhof verwandelt; es gibt nur Sprache. Ulrike Hass äußert sich daher in Bezug auf den schon zitierten Satz von Jelinek „Ulrike wäre Maria, Gudrun Elisabeth“ folgendermaßen: „Nur vom Vorurteil geleitet, es handle sich hier um Figuren (und man wüsste, was „Figuren“ sind), mag er [der Satz] das Vorhaben einer perfekten Überblendung oder Verschmelzung ankündigen (*morphing*). Auf der Ebene der Sprache handelt es sich indessen um Namen.“ (Hass, 2009: 332) Werden zwei unterschiedliche Elemente in den Textblöcken von *Ulrike Maria Stuart* verschmolzen, dann handelt es sich auf keinen Fall um zwei Figuren, die von der einen in die andere übergehen, sondern um

¹⁷² Annuß, 2008a: 29.

¹⁷³ Vgl. Hass, Ulrike. „Morphing Schiller. Die Szene des Dialogs nach dem Dialog. Anmerkungen zu *Ulrike Maria Stuart*“. *Ökonomie im Theater der Gegenwart. Ästhetik, Produktion, Institution*. Hrsg. Franziska Schößler & Christine Bähr. Bielefeld: transcript, 2009. 331–342. Hier 331.

¹⁷⁴ Vgl. Stemann, 2007: 139. Der Ausdruck „gemorphte Figuren“ wird darüber hinaus in unterschiedlichen Texten des erwähnten Sammelbands zu *Ulrike Maria Stuart* von Ortrud Gutjahr (2007) benutzt.

Diskurse, um sprachliche Manifestationen, die Jelinek miteinander verbindet, weil beide, wie im Folgenden gezeigt werden soll, auf eine ähnliche Art und Weise performativ hergestellt worden sind.

Der Argumentation von Ulrike Hass schließe ich mich an: Auch wenn der Ausdruck „gemorphte Figur“ anschaulich sein mag, ist er nicht präzise genug, denn er beachtet nicht die Absonderlichkeiten von Jelineks Figuren. Diese sind, wie mehrmals in der Sekundärliteratur unterstrichen, keine psychologisch entwickelten Charaktere, sondern ein Kompendium von Diskursen, die über vier verschiedene reale Frauen geschrieben wurden und Jelinek in ihrem Stück zitiert. Die Figuren erweisen sich, wie Jelinek selbst beschreibt, als „Schablonen“¹⁷⁵, die sie als Autorin ausmalt. Im engeren Sinn sollte man in der Analyse des Stückes nicht über Figuren sprechen, denn Jelinek schafft keine fassbaren Figuren, sondern Stimmen, die aus den von der Autorin zitierten und verfremdeten Diskursen hervorgehen. Wird der Begriff „Figuren“ trotzdem mehrmals in dieser Arbeit verwendet, soll aber die LeserIn die erwähnte Einschätzung von Ulrike Hass immer im Auge behalten.

Wenn Schiller in dem Drama *Maria Stuart* (1801) auf den Prozess der Königin von Schottland, der 1568 stattfand, zurückgreift, weicht er an einigen Stellen von den Quellen ab. Er wollte auf keinen Fall ein historisches Drama schreiben; viel mehr als der historische Prozess interessierte ihn, eine moralische Problematik darzustellen, in der seine theoretischen Prinzipien idealtypisch verwirklicht werden konnten. Das Theater müsse nicht unbedingt dem historischen Geschehen treu sein, denn die Bearbeitung des historischen Stoffes in einem Theaterstück sei vor allem wirkungsästhetisch orientiert, schrieb Schiller in seinen Schriften *Über die tragische Kunst* (1792):

Die Tragödie ist viertens poetische Nachahmung einer mitleidswürdigen Handlung und dadurch wird sie der historischen entgegengesetzt. Das Letztere würde sie sein, wenn sie einen historischen Zweck verfolgte, wenn sie darauf ausginge, von geschehenen Dingen und von der Art ihres

¹⁷⁵ Jelinek, Elfriede. „Vier Stück Frau'. Vom Fließen des Sprachstroms. Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek.“ *Programmheft des Thalia Theaters Hamburg zu Elfriede Jelineks Ulrike Maria Stuart* (2006). 7-22. Hier: 8.

Geschehens zu unterrichten. In diesem Fall müsste sie sich streng an historische Richtigkeit halten, weil sie einzig nur durch treue Darstellung des wirklich Geschehenen ihre Absicht erreichte. Aber die Tragödie hat einen poetischen Zweck, d.i. sie stellt eine Handlung dar, um zu rühren und durch Rührung zu ergötzen. Behandelt sie also einen gegebenen Stoff nach diesem ihrem Zweck, so wird sie eben dadurch in der Nachahmung frei; sie erhält Macht, ja Verbindlichkeit, die historische Wahrheit den Gesetzen der Dichtkunst unterzuordnen und den gegebenen Stoff nach ihrem Bedürfnisse zu bearbeiten.¹⁷⁶

Auch für die Autorin Elfriede Jelinek ist das Ereignis nicht von Interesse. Ganz bewusst greift sie nicht auf historische Quellen zurück, sondern auf literarische bzw. journalistische. Wenn sie in ihrem Werk *Ulrike Maria Stuart* Schillers Trauerspiel zitiert, dann nicht, um sich mit der geschichtlichen Figur Maria Stuart oder ihrer Kontrahentin Elisabeth I. zu beschäftigen. Ebenso wenig interessieren sie die historischen Erlebnisse der bekannten Terroristen der Roten Armee Fraktion Ulrike Meinhof und Gudrun Ensslin. Das Geschriebene und nicht das Erlebte ist für Jelinek die Quelle ihrer Arbeit:

Ich bewege mich nicht in der Welt, sondern im Geschriebenen, das ich benutze, ich werfe mich also in das über die beiden Königinnen und die beiden Terroristinnen Geschriebene, und erst an dieser Schnittstelle entsteht so ein Stück, das aber nicht mit dem In-der-Welt-sein zu tun hat, nur mit dessen Beschreibungen, in die ich mich hineinverlege wie einen verfliesten Boden, und so lege ich diese historischen Gestalten (auch die Meinhof und die Ensslin sind ja inzwischen historische Figuren) auch aus, ich lege sie hin und ich lege sie aus.¹⁷⁷

Diese Figuren sind Konstrukte, „durch nichts als Worte aneinandergelockt“ (Jelinek, 2007: 17), denn Jelineks Kenntnis über sie ist nicht „aus erster Hand“ (Jelinek, 2007: 17), sondern über das Beschriebene. Die Frage, mit der sich Jelinek in ihrem Werk beschäftigt, ist insofern nicht, wie diese vier Frauen Geschichte gemacht haben, sondern, wie die Geschichtsschreibung sie alle als Vertreterinnen von Frauen mit Machtansprüchen dargestellt hat. Auf diese Art und Weise zeigt Jelinek die Unmöglichkeit einer objektiven Geschichtsschilderung. Auch diese ist nicht frei, denn

¹⁷⁶ Schiller, Friedrich. *Sämtliche Werke. Band V. Erzählungen. Theoretische Schriften. Herausgegeben von Wolfgang Riedel*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2004: 390.

¹⁷⁷ Jelinek, Elfriede. „Zu *Ulrike Maria Stuart*“. *Elfriede Jelinek. Text + Kritik* 117, 3. Auflage: Neufassung (2007). 15-18. Hier: 16.

ihr unterliegt immer eine gewisse Ideologie, wie die von ihr zitierten Texte beispielhaft aufzeigen.

Auf der einen Seite hat Schiller mit der Charakterisierung der weiblichen Figuren in *Maria Stuart*, die mit den historischen nicht identisch sind, die spätere Bewertung der Königinnen stark geprägt. In der Geschichtsschreibung wird Elisabeth I. als unmenschliche Frau dargestellt, während Maria Stuart „das unglückliche weibliche (aber schöne und verletzbare) Opfer ist, auf das die nicht so schöne Königin eifersüchtig und neidisch ist“ (Jelinek, 2007: 15). Genauso haben die verschiedenen Publikationen über die Beziehungen zwischen den RAF-Mitgliedern, vor allem, zwischen den zwei bekanntesten Terroristinnen, Ulrike Meinhof und Gudrun Ensslin, ein bestimmtes Bild der zwei Frauen der öffentlichen Meinung tradiert. In ihren Büchern oder Zeitungsartikeln boten die JournalistInnen der 1970er Jahre, so wie Schiller es seinerzeit tat, ihre eigene Interpretation der historischen Ereignisse dar.¹⁷⁸

Nicht die historischen Frauen, sondern die Interpretationen der geschichtlichen Ereignissen bzw. die Diskurse, die im Sinne Butlers eine konkrete Wirklichkeit kreiert haben, sind die, die Jelinek in *Ulrike Maria Stuart* aufgreift und in Verbindung bringt. Dafür setzt sie Schillers literarische Texte und die journalistischen Texte über Ensslin und Meinhof auf dieselbe Ebene, besonders in Bezug auf die Konstruktion des kollektiven Gedächtnisses. Durch die Verzahnung beider Referenzen zeigt Jelinek die erkennbaren Parallelen zwischen den Prozessen auf, die in beiden Fällen die fiktionale Bearbeitung der Geschichte bedingt haben. Wenn es um die Produktion von Identitäten mächtiger Frauen geht, so wird derselbe Diskurs wiederholt. Eine entpolitisierte von Sentimentalität geprägte Lektüre bestimmt die Darstellung der historischen Ereignisse. Die Autorin Elfriede Jelinek weicht jedoch von dieser Version ab:

Aber kann man historischen Ereignissen auf diese Weise beikommen?
Jedenfalls ist mir dieses Mobbing von Ulrike Meinhof durch die übrigen
inhaftierten RAF-Mitglieder vor ihrem Tod ein absolutes Rätsel, denn Neid

¹⁷⁸ In *Ulrike Maria Stuart* bezieht sich Jelinek auf Schriften der RAF, Zeitungsartikel der Epoche über die TerroristInnen sowie auf Bücher wie Stefan Austs *Der Baader Meinhof Komplex* oder *Tödlicher Irrtum* von Butz Peters. Wenn auch der journalistische Stil der erwähnten Bücher teilweise kritisiert wurde, gelten sie noch bis heute als Standardwerke zum Thema RAF.

und Eifersucht einer Frau gegen ihre Rivalin in Bezug auf einen begehrten Mann (Lord Leicester/Baader) können in meinen Augen keine Rolle gespielt haben. (Jelinek, 2007: 16)

Die performativen Diskurse, die Schiller und die JournalistInnen, die über Ulrike Meinhof und Gudrun Ensslin schrieben, erschaffen, werden auch von Jelinek wiederholt, doch auf keinen Fall, um diese weiter zu schreiben. Indem Jelinek diese zitiert, sie aber gleichzeitig verfremdet und kombiniert, setzt sie eine hermeneutische Lektüre ein, die die zitierten Systeme gegen sich selbst wendet und neu interpretiert. Das Montage-und-Collage-Verfahren des Stückes *Ulrike Maria Stuart*, mit seinen Bezügen sowohl auf das Werk Schillers als auch auf die geschriebenen Texte über die zwei Terroristinnen gestaltet einen polyphonen Text, der die vermeintlich stabilen Diskurse über diese mächtige Frauen aufzeigt und destabilisiert. Wie einige AutorInnen, wie Bärbel Lücke, angedeutet haben, sind Jelineks Stücke dekonstruktivistisch.¹⁷⁹ Wie auch andere Texte der so genannten postmodernen Konstellation,¹⁸⁰ findet die jelineksche Schrift im Verfahren der Dekonstruktion, das von dem Philosophen Jacques Derrida geprägt wurde, eine formale und inhaltliche Entsprechung.

2. Die performative Herstellung der weiblichen Macht. Das Bild der Königin

Gilt in der Forschung die These, dass *Ulrike Maria Stuart* die zitierten Texte hinterfragt, um auf der fiktionalen Bearbeitung der Geschichte zu beharren, als relativ unumstritten, so kann man jedoch einen Schritt weiter gehen, indem man Jelineks Stück aus Butlers performativen feministischen Theorie betrachtet. Aus einer poststrukturalistischen Perspektive, der sich Butler, wenn auch nur zögernd anschließt, sind die Diskurse keine deskriptiven Systeme, die die Wirklichkeit abbilden.¹⁸¹ Im Gegensatz dazu wird die Wirklichkeit von diesen produziert. Diskurse sind keine

¹⁷⁹ Vgl. Lücke, Bärbel. „Elfriede Jelineks ästhetische Verfahren und das Theater der Dekonstruktion“. *Elfriede Jelinek: „Ich will kein Theater“*. Mediale Überschreitungen. Hrsg. Pia Janke. Wien: Praesens Verlag, 2007a. 61-85.

¹⁸⁰ Renner, Rolf Günter. *Die postmoderne Konstellation*. Freiburg im Breisgau: Rombach, 1998.

¹⁸¹ Vgl. Villa, 2013: 149.

abbildenden sondern performativen Instanzen, die mit Worten eine konkrete Wirklichkeit herstellen.

Die Texte, die Jelinek in *Ulrike Maria Stuart* aufgreift und zitiert, haben nicht nur eine gewisse Wirklichkeit interpretiert; sie haben diese diskursiv konfiguriert und zwar aus der Perspektive der Macht, aus der Perspektive des hegemonialen Diskurses. Das Bild der Frau, die ausnahmsweise mächtig ist, ist, wie das Bild der ohnmächtigen Prinzessin, auch eine Konstruktion, die aus der ständig wiederholenden und zitierenden Praxis resultiert: Immer die gleichen Eigenschaften werden mit dem Bild assoziiert. Indem Jelinek die Parallelen zwischen beiden Konfrontationen, sowohl zwischen Maria Stuart und Elisabeth I. als auch zwischen Ulrike Meinhof und Gudrun Ensslin, darstellt, verschleiert sie den wiederholenden Charakter, der, wie Butler in Anschluss an Derrida betont, unumgängliche Bedingung ist, so dass ein performativer Sprechakt effektiv ist.

Das Vernetzen von Zeiten, das in *Ulrike Maria Stuart* ständig stattfindet, weist auf die Austauschbarkeit zwischen den Diskursen hin, die die weibliche Identität als mächtige Königin herstellen. Mehrmals kommen die als Gudrun und Ulrike identifizierten Figuren durch das Zitieren von Passagen von Maria bzw. Elisabeth aus Schillers Werk zu Wort. Beide Diskurse werden, wie schon angedeutet, in einem einzigen Redetext vereinigt, verschmolzen. Streng genommen geht es jedoch in *Ulrike Maria Stuart* nicht um austauschbare Diskurse, sondern um einen einzigen, der sich immer wieder wiederholt: Derselbe Diskurs, der als soziales Ritual in verschiedenen Epochen immer wieder zitiert wird, um somit ein gewisses Bild der Frau mit Macht weiter zu schreiben.

Darüber hinaus, indem Zitate sowohl aus Schillers Stück als auch aus journalistischen Texten ineinander greifen, destabilisiert Jelinek mehr als in anderen vorigen Texten die Identität als Konzept. Wird in *Rosamunde* und in anderen *Prinzessinnendramen* die weibliche Identität als Ergebnis verschiedener performativer Diskurse, die das Bild der weiblichen Ohnmacht tradieren, aufgezeigt, so ist es in den Stücken noch möglich, diese Identität einer einzigen Figur zuzuordnen. Die unidentifizierte Stimme, die in *Rosamundes* Monolog die eigene Identität diskursiv entfaltet, erlangt später einen Körper und einen Namen, so dass die von der Stimme

konstituierte Identität als die eigene der Figur Rosamunde assimiliert wird.¹⁸² In *Ulrike Maria Stuart* hingegen variieren ununterbrochen die Namen sowie die Referenzen, mit denen die Identitäten der Figuren konstituiert werden. Es stimmt, dass Jelinek sich diesmal von anderen vorigen Stücken distanziert, in denen anonyme Textblöcke dargestellt werden, die keiner konkreten Figur zugerechnet sind.¹⁸³ Doch auch wenn die Texte einem konkreten Namen zugeordnet werden, ist ihr Inhalt durch die konstante Veränderung gekennzeichnet. Die Identitäten der Figuren werden nicht nur als Konstruktionen enthüllt; sie werden darüber hinaus als wandelbare Instanzen aufgezeigt. Die Identität ist nicht konstant, sie ist ein Zustand, der jeden Augenblick sich in etwas anderes verwandelt, einen anderen Namen sowie eine andere Referenz ins Gedächtnis ruft.

Die Verneinung eines mit sich selbst identischen, autonomen Subjektes, die eine Konstante in Jelineks Werk ist und in *Ulrike Maria Stuart* noch auffallender wird, lässt sich in Stemanns Inszenierung des Stückes ganz präzise und bildlich erkennen. Mit spezifischen theatralen Mitteln setzt der Regisseur Jelineks Überlegungen über das Individuum fort und stellt die Identitäten der Figuren als konstituierte und fragmentierte Instanzen dar. So lässt er die im Prinzip als individuell konzipierten Figuren von mehreren SchauspielerInnen sprechen. Diese eignen sich auf der Bühne unterschiedliche Requisiten wie Perücken, Trenchcoats bzw. Kleider aus der elisabethanischen Epoche an, modulieren und variieren ihre Stimme, um somit die Identität als Konstrukt darzustellen, das nicht einheitlich ist, sondern von Szene zu Szene sich ändert und immer neu performativ hergestellt werden muss. Nicht nur den anti-illusionistischen Charakter des zeitgenössischen Theaters stellt die Theaterästhetik von Stemann dar; auch die fiktive Einheit der Identität, wie Jelinek diese in ihrem Text versteht, wird in der Inszenierung thematisiert und weiter performiert. Das Theaterstück stellt keine originäre Identität, die die Schauspieler auf der Bühne aufführen, dar, sondern nur ein aufgespaltenes Konstrukt, das durch die Inszenierung betont und weiter herausgearbeitet wird.

¹⁸² Vgl. Kapitel III.2.3. dieser Arbeit.

¹⁸³ Vgl. Gallas, Helga. „Suchfigur Ulrike Meinhof in Elfriede Jelineks *Ulrike Maria Stuart*“. *Ulrike Maria Stuart*. Hrsg. Ortrud Gutjahr. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007. 97-105. Hier: 97.

Im zeitgenössischen postdramatischen Theater¹⁸⁴ wird ein anderes Verhältnis zwischen dem Text und dem performativen Ereignis, der Aufführung, produziert: Der Text ist nicht mehr als die „eigentliche“ Literaturvorlage konzipiert, die von den RegisseurInnen werk treu interpretiert werden soll, sondern ein Ausgangspunkt für die RegisseurInnen, die durch ihre Inszenierung den theatralen Text, das reale Kunstwerk, schaffen. In dieser Hinsicht hat sich die Aufmerksamkeit von der Werkinterpretation auf die Wahrnehmung des Ereignisses als Prozess bzw. als Erfahrung von Gegenwärtigkeit verschoben. Indem Jelinek ihren literarischen Text dem Publikum entzogen hat, hat sie diese Betonung des performativen Vorganges radikalisiert.¹⁸⁵ *Ulrike Maria Stuart* ist mehr als je performativ. Noch stärker als in anderen Werken der Autorin ist das Stück ein performatives Kunstwerk, das erst in Stemanns Inszenierung, oder, genauer gesagt, in jeder der einmaligen, nicht wiederholbaren Aufführungen des Stückes als solches entsteht und in dieser Hinsicht vom Publikum erlebt bzw. erfahren werden kann.

Im vorliegenden Kapitel sollen folglich die performativen Strategien, die den Text *Ulrike Maria Stuart* durchziehen, identifiziert und analysiert werden. Dafür werde ich mich aber zum ersten Mal in der Arbeit nicht nur auf den linguistischen Sinn des Begriffes, wie ich bis jetzt aus der feministischen Perspektive von Judith Butlers Theorie gemacht habe, sondern auch auf die theatralische Bedeutung der Performativität beziehen. Beide überschneiden sich teilweise, denn in beiden Bereichen wird die Performativität mit jenen Aspekten der Wirklichkeitserzeugung verbunden. Wurde der Begriff in den 1960er Jahren bei John L. Austin in die Sprachtheorie eingeführt, so wurde er später, am Ende des 20. Jahrhunderts, auch im Bereich der Literatur- und insbesondere der Theaterwissenschaft verwendet, um die Ästhetik des zeitgenössischen Theaters zu beschreiben. Die Performativität kennzeichnet das zeitgenössische Theater, denn dieses wird immer mehr ein Theater der Präsenz, das das Interesse vom Text selbst auf die Tätigkeiten und die Handlungen

¹⁸⁴ Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999a. Der Begriff „Postdramatisches Theater“ wurde von Hans-Thies Lehmann geprägt, der 1999 eine systematische Studie über die theatralischen Tendenzen seit den 1970er Jahren vorlegte.

¹⁸⁵ Vgl. Klein, 2007: 70.

verlagert. Wie Erika Fischer-Lichte mit ihrer Theorie der Ästhetik des Performativen feststellt, wird nach diesem neuen Paradigma der theatrale Text als Ereignis definiert.¹⁸⁶ Die physische Kopräsenz von AkteurInnen und ZuschauerInnen erzeugen ein Ereignis, das in seiner Aufführung einmalig ist und immer wieder erzeugt, performiert werden muss.

In dieser Hinsicht wird im Folgenden nicht nur Jelineks Text, sondern auch Stemanns Inszenierung analysiert. Werden in Jelineks Stück die performativen Mittel aufgezeigt, mit denen die von der Autorin zitierten Texte, eine konkrete Wirklichkeit herstellen, so setzt Stemann mit seiner Inszenierung diesen Prozess fort. Beide greifen die hegemonialen Diskurse auf, um diese zu verschieben, verstören und dekonstruieren. Verwendet Elfriede Jelinek dafür unterschiedliche Sprachtechniken, so bedient sich Stemann den eigenen Mitteln des Theaters, um den performativen Gebrauch von der Sprache bei der Bühnenrealisierung sichtbar zu machen.

2.1. Der konkurrenzfähige Kampf um Macht: Das Täter-Opfer-Verhältnis

Indem Jelinek mit *Ulrike Maria Stuart* zwei Ikonen wie Ulrike Meinhof und Gudrun Ensslin ins Gedächtnis ruft, weist sie nicht nur auf zwei Frauen hin, die sich Macht aneignen und sich als Subjekte der Geschichte etablieren. Als Terroristinnen sind diese darüber hinaus als Paradigma der Täterin identifiziert, als die Königinnen, die mit Gewalt und Androhung ihre Macht bewahren und durchsetzen. Nicht nur die Frage nach Macht zieht sich durch den Text, sondern auch die Problematik über den Gebrauch der Macht und konkret über die Art und Weise, wie diese mit Gewalt installiert wird. Die Konzepte des Täters und des Opfers werden auch im Stück, wie in anderen Werken von Jelinek, herausgearbeitet. Doch zum ersten Mal greift Jelinek auf Referenzen zurück, die Frauen mit Machtansprüchen evozieren. Die weiblichen Figuren von *Ulrike Maria Stuart* sind einen Schritt weiter als die Vampirinnen von *Krankheit oder Moderne Frauen* (1984) oder die Protagonistin von *Lust* (1989), die sich eine „phallische“ Position aneignen, um die von ihnen erlebte Gewalt auf Schwächere auszuüben. Die Terroristinnen Ulrike Meinhof und Gudrun Ensslin, die in *Ulrike Maria*

¹⁸⁶ Vgl. Fischer-Lichte, Erika. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.

Stuart zitiert werden, werden eher als Frauen dargestellt, die nachdrücklich Macht an sich gerissen haben. Eine Macht, die sich nicht nur auf die private Sphäre der Familie oder die persönlichen Beziehungen beschränkt, wie es der Fall in früheren Werken von Jelinek ist, sondern eine gesellschaftliche, politische Herrschaft anstrebt.

Die Charakterisierung der Protagonistinnen in *Ulrike Maria Stuart* ist jedoch, wie gewöhnlich in Jelineks Werken, keine stabile bzw. konstante Beschreibung. In diesem Sinne werden die Frauenfiguren nicht nur als Täterinnen – aufgrund ihrer Identität als Terroristinnen – dargestellt, sondern eher als ambivalente Figuren, die zwischen beiden Alternativen des Opfer-Täter-Verhältnisses schwanken. Auch die mächtigen weiblichen Figuren des *Königinnendramas* greifen auf die Opferrolle zurück und inszenieren sich aus unterschiedlichen Interessen mehrmals als Opfer.

Nur denken, egal was, wollen sie [die Menschen] halt überhaupt nicht gern, sonst hätten sie bereits geschnallt, daß die Regierung, und nur die allein, verantwortet, daß die fünfeneinhalb Jahre Folterpraxis, Mord und Isolierung, der Schauprozeß, die absolut totale Überwachung durch die Elektronik, Tag und Nacht, dann die Tortur durch Drogen, Isolation und Zwangsernährung, [...].¹⁸⁷

Gab es in den 1960er und 1970er Jahren eine offizielle Version über die RAF-Mitglieder, die sie als brutale MörderInnen darstellte, so wurde auch zwischen den SympathisantInnen der Gruppe eine alternative Lektüre vermittelt, die die TerroristInnen vor allem seit ihrer Gefangenschaft als Opfer eines autoritären Staates aufzeigte. Im Text geht es nicht darum, die eine oder andere Version als eine Wirklichkeit über die andere hinzustellen, sondern beide Lektüren als Konstruktionen aufzuzeigen sowie die performative Macht der widersprüchlichen Diskurse zu betonen. Jelinek stellt somit die zahlreichen Diskurse dar, die sich um die TerroristInnen ansammelten, und betont die große Auswirkung, die die alternative Version über die Gruppe erreichte. Dieser gelang es, der enormen performativen Kraft der hegemonialen Diskurse entgegenzuwirken und die TerroristInnen als VertreterInnen einer kämpferischen Jugend, die gegen verhasste Autoritäten agierte und dafür das

¹⁸⁷ Alle Zitate beziehen sich auf die Ausgabe: Jelinek, Elfriede. *Ulrike Maria Stuart. Manuskript*. Reinbek: Rowohlt Theater Verlag, 2006. Hier: 68.

eigene Leben verlor, darzustellen. Nicht nur die Diskurse, die aus der Perspektive der Macht über die Gruppe hergestellt wurden, werden im Stück zitiert und destabilisiert; Jelinek greift auch jene auf, die die RAF-Mitglieder als faszinierende und mythische Ikonen aufstellten. Gerade auf dieses Bild der TerroristInnen beharrt Stemmann in seiner Inszenierung, indem der Regisseur, wie im Folgenden gezeigt werden soll, die Figuren in einer Popszenerie auf einer kabarettartigen Bühne und als Popikonen verkleidet auftreten lässt.

Doch wenn ein Täter-Opfer-Verhältnis im Stück herrscht, dann ist dieses nicht die bis jetzt erwähnte Beziehung zwischen den TerroristInnen und der deutschen Gesellschaft der Zeit, sondern die, die sich in der privaten, ganz persönlichen Sphäre zwischen den zwei Protagonistinnen des Textes entfaltet. Jelinek deutet somit auf einen der Parallelismen zwischen dem historischen Königinnendrama Schillers und der Darstellung von der Beziehung zwischen den zwei weiblichen Terroristinnen in der Boulevardpresse und anderen seriösen Publikationen der Zeit hin. In beiden Fällen, in denen aus der literarischen oder journalistischen Perspektive versucht wird, die Machtansprüche von Frauen zu reflektieren, wird der konkurrenzfähige, antisolidarische Charakter betont. Die Frauen kämpfen nicht zusammen für eine mächtigere Position; stattdessen rivalisieren sie miteinander, denn in den herrschenden Machtverhältnissen gibt es nur Platz für einen König oder eine Königin, aber nicht für pluralistische Lebensformen. Das Teilen der Macht wird schon im ersten Akt vom Chor der Greise¹⁸⁸ hinterfragt, vor allem, wenn es zwei Frauen sind, die die Macht ausüben wollen: „[Z]wei Weiber sind zuviel, auch wenn sie nur beisammen stehn.“ (Jelinek, 2006: 34) Wollen die zwei weiblichen Figuren Jelineks sich die männliche Macht aneignen, dann sollen sie sich notwendigerweise miteinander streiten:

Der dialektische Gedanke, der den Diskursen zugrunde liegt, wird in diesem Sinne auch in *Ulrike Maria Stuart* aufgegriffen und immer wieder zerstört. Eben das parodistische Zitierverfahren zeigt die unterschiedlichen

¹⁸⁸ Tatsächlich wird die hier kommentierte Äußerung nicht dem Chor der Greise zugeschrieben, sondern dem „Chor, irgendeiner, wer halt noch vorrätig ist“ (Jelinek, 2006: 34).

Dichotomien auf. Den zwei evozierten Konfrontationen zwischen den „Königinnen“ – Maria und Elisabeth einerseits und Ulrike und Gudrun andererseits – liegt im Text die Täter-Opfer Struktur zugrunde, wie Jelinek in ihrem Text „Zu *Ulrike Maria Stuart*“ in Bezug auf die Figur von Elisabeth I. feststellt: Und Elisabeth war die bedeutendste Herrscherin, die England je hatte, nur ist ihr Bild, auch durch diesen Mord, auf ewig verdunkelt und getrübt. Als würde – inmitten unzähliger politischer Morde und Kriegsoffer, die Herrscher zu verantworten hatten und haben – der eine Mord an einer Frau und Rivalin die Mordbilanz endgültig ins Schwarze, ins Negative ziehen und alles andere auslöschen in dieser einen Auslöschung einer Geschlechtsgenossin. (Jelinek, 2007: 15)

In diesem Sinne wird Marias Gefangennahme in Schillers *Maria Stuart* von Anfang an als ungerecht geschildert. „Wider Völkerrecht und Königswürde“¹⁸⁹ findet diese in den Worten der Amme von Maria statt. Wenn auch am Anfang des Stückes die schottische Königin als schuldig für den vermeintlichen Ermordungsversuch Elisabeths dargestellt wird, so zeigt Schiller auch, wie sie gefangen gehalten wird, ohne dass irgendeiner Art von Anklage gegen sie erhoben wurde. So klagt Maria:

Ein peinlich langer Monat ist vorüber,
Seitdem die vierzig Kommissarien
In diesem Schloss mich überfallen, Schranken
Errichtet, schnell, mit unanständiger Eile,
Mich unbereit, ohne Anwalts Hülfe,
Vor ein noch nie erhört Gericht gestellt,
Auf schlaue gefasste schwere Klagepunkte
Mich, die Betäubte, Überraschte, flugs
Aus dem Gedächtnis Rede stehen lassen –
Wie Geister kamen sie und schwanden wieder. (Schiller, 1964: V. 216–225)

Im Verlauf des Stückes kommen mehrere „Unziemlichkeiten“ (Schiller, 1964: V. 985) des Gerichtsprozesses heraus. Nicht nur das Treffen Marias mit ihren Schreibern wird vermieden, am Tag ihres Todes wird darüber hinaus aufgezeigt, wie diese ihre Aussagen verfälscht hatten. Unter diesen Bedingungen wird Maria eindeutig als Opfer einer ungerechten Handlung dargestellt. Sie ist die Schwache, die Eingesperrte ohne Freiheit, die zugunsten der Staatsraison aufgeopfert werden soll.

¹⁸⁹ Alle Zitate beziehen sich auf die Ausgabe: Schiller, Friedrich. *Maria Stuart*. Stuttgart: Philipp Reclam Jun, 1964. Hier: V. 90.

Elisabeth hingegen wird bei Schiller als Täterin charakterisiert, die Maria gegenüber eine unberechtigte Gewalt ausübt. Sie sehnt sich nach Marias Tod, will aber nicht den Schein einer Schuld geben, wenn sie das Urteil unterzeichnet.¹⁹⁰ Dies lässt sich vor allem in ihrem Entscheidungsmonolog erkennen, nachdem sie das Todesurteil Marias unterschreibt. Versucht sie bis zu diesem Moment, den Schein ihrer Unschuld bei Marias Hinrichtung zu wahren, beachtet sie jetzt nicht mehr ihren Wunsch, den Schein zu wahren, ebensowenig ihre „hohe Tugenden“ (Schiller, 1964: V. 3221) oder die von ihr bis dahin geübte „Gerechtigkeit“ (Schiller, 1964: V. 3200). In Erinnerung an Marias Beleidigung während ihrer Auseinandersetzung im Gefängnishof kann sie sich nicht mehr ihres Hasses erwehren und trifft die endgültige Entscheidung, Maria hinrichten zu lassen:

Ein Bastard bin ich dir? – Unglückliche!
Ich bin es nur, solange du lebst und atmest.
Der Zweifel meiner fürstlichen Geburt
Er ist getilgt, sobald ich dich vertilge. (Schiller, 1964: V. 3244–3246)

Ab diesem Punkt ist das Gesetz trotz aller Bemühungen Elisabeths, sich als aufgeklärte Monarchin zu zeigen, „das Gesetz des Stärkeren“.¹⁹¹ Elisabeth missbraucht ihr staatliches Amt als Königin, um ihre private Rache zu vollstrecken. Im Namen der Staatsraison und des Dienstes am Staat vertritt sie ihr Eigeninteresse.

Die ungleiche Machtverteilung und Elisabeths Machtmissbrauch führt dazu, dass die englische Königin als die Täterin in der Täter-Opfer Beziehung dargestellt wird. Die Macht wird in ihren Händen als ein Instrument der Unterdrückung, das das Individuum im Namen der Staatsraison aufzehrt.¹⁹² Dafür überhört Elisabeth Shrewsburys Rat, ihre Handlungen von Gerechtigkeit und freier Gewissenentscheidung zu bestimmen. Im Gegensatz dazu lässt sie sich von Burleigh überreden, der die Notwendigkeit des Todes Marias vertritt, um die politische Situation Englands sowie das Leben Elisabeths sichern zu können:

¹⁹⁰ Vgl. Immer, Nikolas. „Die schuldig-unschuldigen Königinnen. Zur kontrastiven Gestaltung von Maria und Elisabeth in Schillers *Maria Stuart*“. *Euphorion* 99 (2005). 129–152. Hier: 143.

¹⁹¹ Sautermeister, Gert. „*Maria Stuart*. Ästhetik, Seelenkunde, historisch-gesellschaftlicher Ort“. *Interpretationen. Schillers Dramen*. Hrsg. Walter Hinderer. Stuttgart: Philipp Reclam, 1997. 280-335. Hier: 317.

¹⁹² Vgl. Sautermeister, 2002: 318.

Kein Friede ist mit ihr und ihrem Stamm!
Du mußt den Streich erleiden oder führen.
Ihr Leben ist dein Tod! Ihr Tod dein Leben!“ (Schiller, 1964: V. 1292–1294)

Karl S. Guthke betont jedoch, dass Elisabeth ein „gemischter Charakter“¹⁹³ sei. Schiller bemüht sich auch, die Königin den LeserInnen bzw. ZuschauerInnen „menschlich“ nah zu bringen. Durch die Darstellung von Elisabeths Vorgeschichte, die, im Gegensatz zu Marias Vorgeschichte, nicht eigentlich nötig ist, wirbt der Autor um Verständnis und zeigt die Gründe für Elisabeths harten Charakter vor. Auch Elisabeth versucht, sich als ein Opfer ihrer Stellung darzustellen und klagt, ihr Leben dem Staatsdienst aufgeopfert zu haben:

Die Könige sind nur Sklaven ihres Standes,
Dem eignen Herz dürfen sie nicht folgen. (Schiller, 1964: V. 1155-1156)

Doch wenn Elisabeth sich auch als Opfer des Volkswillens sieht, beachtet sie letztendlich diesen nicht und trifft ihre Entscheidung, Maria hinrichten zu lassen, nur aufgrund ihrer Interessen und mit dem Ziel, die private Rache gegen die politische Gegnerin und weibliche Konkurrentin zu üben. Trotz ihr von Schiller dargestellten Leiden und Zweifeln unterschreibt sie Marias Todesurteil „mit einem raschen, festen Federzug“ (Schiller, 1964: V. 3248-3249). So wird sie von Schiller als Täterin dargestellt, die ihren Hass gegen Elisabeth in Form eines Todesurteils manifestiert und aufgrund ihrer königlichen Macht legitimiert. Indem Elisabeth über die Macht ihres Amtes verfügt, ist sie befähigt, Gewalt zu üben. Doch diese sei nicht mit der Gerechtigkeit zu verwechseln, wie Maria selbst ausspricht:

Ich bin die Schwache, sie die Mächt'ge – Wohl!
Sie brauche die Gewalt, sie töte mich,
Sie bringe ihrer Sicherheit das Opfer.
Doch sie gestehe dann, dass sie die Macht
Allein, nicht die Gerechtigkeit geübt. (Schiller, 1964: V. 961–965)

¹⁹³ Guthke, Karl S. „*Maria Stuart*“. *Schiller-Handbuch*. Hrsg. Helmut Koopman. Stuttgart: Alfred Kröner, 1998. 415-441. Hier: 422.

Die Figuren von *Ulrike Maria Stuart* spielen ununterbrochen auf diese Referenz an, die die Beziehung zwischen den im Text evozierten Personen als ein Täter-Opfer-Verhältnis darstellt. So wie Maria Stuart in Schillers Werk oder Ulrike Meinhof in den unterschiedlichen journalistischen Arbeiten über die RAF als die Opfer ihrer mächtigeren Kontrahentinnen beschrieben wurden, übernimmt Ulrike in Jelineks Stück auch die Opferrolle. In dieser Hinsicht beschwert sich Ulrike unter Anwesenheit ihrer Kinder über die Misshandlung von Seiten der anderen Mitglieder der Gruppe, an der sie im Gefängnis leidet: „Und ihr, Genossen, ihr erfüllt den Knast mit häßlichen Gerüchten über mich, ihr macht mich einfach fertig, wißt ihr das?“ (Jelinek, 2006: 28)

Doch es ist vor allem im letzten Akt des Stückes, in dem ihre Darstellung als Vertreterinnen des Opfer-Täter-Verhältnisses an Bedeutung gewinnt. Dafür zitiert Jelinek die bekannte vierte Szene des dritten Aufzugs von *Maria Stuart*, in der Schiller die historisch unwahrscheinliche Auseinandersetzung zwischen den Königinnen darstellt. Anders als bei Schiller findet das Streitgespräch in *Ulrike Maria Stuart* am Ende des Stückes statt. Die Protagonistinnen stehen in einem Streit gegenüber, der keine Peripetie darstellt, denn er beeinflusst keine späteren Ereignisse.¹⁹⁴ Das Handlungspotential der Terroristinnen ist begrenzt und beschränkt sich auf die persönliche Diskussion. In dieser Hinsicht lässt sich die Regieanweisung zu Beginn des letzten Aktes ironisch lesen: „und: action!“ (Jelinek, 2005: 73) Sprache wird wieder mit Handlung identifiziert, doch diese Handlung hat wenig mit den Taten zu tun, die von den TerroristInnen der Gruppe gefordert wurden, um die von ihnen gewünschten politischen Veränderungen auszulösen. Die Aktion, die der Regieanweisung nachfolgt, ist die der sprachlichen Konfrontation. Die letzten Taten der Terroristinnen sind Sprechakte, mit denen sie sich gegenseitig verletzen.

Die Zitate aus Schillers Stück sowie aus populistischen Publikationen über die terroristische Gruppe verflechten sich in den Redeblocken der weiblichen Figuren im letzten Akt von *Ulrike Maria Stuart*. Diese paraphrasieren Passagen aus unterschiedlichen Prätexten, die dabei übereinstimmen, die Konfrontation zwischen zwei Frauen als persönlichen Streit darzustellen, der vom Täter-Opfer-Verhältnis bestimmt wird. Stellt Schiller Königin Elisabeth I. als Täterin und Maria Stuart als Opfer

¹⁹⁴ Vgl. Jirku, 2012: 56.

dar, so wurde die Beziehung zwischen den zwei Terroristinnen Ulrike und Gudrun von der Boulevardpresse und anderen seriösen Publikationen der Zeit auf eine ähnliche Weise geschildert.¹⁹⁵ In dieser Hinsicht beschreibt Stefan Aust in seinem Buch *Der Baader-Meinhof-Komplex* Ulrikes Selbstmord folgendermaßen: „Die geplante Distanzierung Gudrun Ensslins vom Springer-Attentat mußte auf wie die öffentliche Aufkündigung der Solidarität wirken. Vier Tage später war Ulrike Meinhof tot.“¹⁹⁶ Nach diesem Gesichtspunkt war der letzte Prozesstag in Stammheim, als sich Ensslin und Baader von dem Anschlag auf das Springerhochhaus distanzieren, ein möglicher Auslöser für den Selbstmord Ulrike Meinhofs.¹⁹⁷ Das Buch sowie andere Publikationen der Zeit vermittelten den LeserInnen ein deutliches Bild über die Beziehung zwischen Ulrike und dem Rest der Gruppe: Ulrike sei das Opfer, das unter ungerechter Behandlung von Seiten der restlichen Gruppe und vor allem von Gudrun litt.

Unter diesen Umständen ist Ulrikes Suizid ein rekurrentes Thema, das die Figuren immer wieder aufgreifen und als die fatale Folge von Ulrikes Ausgrenzung aus der Gruppe darstellen. Jelinek legt somit die Gerüchte um Ulrike Meinhofs Suizid, wenn auch verfremdet und in Verbindung mit Passagen aus Schillers Trauerspiel, in den Mund der Figuren ihres Textes. Gewisse Passagen über den Tod von Ulrike Meinhof aus Austs oder Peters Bücher werden im Stück zitiert, um die Versionen dieser Veröffentlichungen als solche, d. h. als konkrete Interpretationen über das Ereignis, aufzuzeigen. Dafür spielt Jelinek mit unterschiedlichen formellen Elementen, wie dem Rhythmus und der fast konstanten Anwendung von gebundener Sprache. Wie Evelyn Annuß feststellt, übernimmt Jelinek Zitate aus den Texten, die die Version des Meinhofs Suizids als Effekt ihrer Ausgrenzung in der Gruppe tradierten, und

¹⁹⁵ In ihrem Artikel über die Beziehung zwischen Ulrike Meinhof und Gudrun Ensslin weist jedoch Dorothea Hauser auf die Fehlinterpretation hin, nach der Meinhof als Opfer der Duos Ensslin-Baader dargestellt wurde: „In dem Wissen, dass es nach außen hin sie war, die als Ikone der RAF galt, bewies Meinhof nämlich lange Zeit durchaus erhebliches Selbstbewusstsein. Entsprechend bemühte sie sich auch, in der RAF ihre eigenen Vorstellungen durchzusetzen.“ Hauser, Dorothea. „Das Stück, das tanten typen voraus haben“. Zur Beziehung von Ulrike Meinhof und Gudrun Ensslin“. *Ulrike Maria Stuart*. Hrsg. Ortrud Gutjahr. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007. 39-52. Hier: 45.

¹⁹⁶ Aust, Stefan. *Der Baader Meinhof Komplex*. München: Wilhelm Goldmann, 1998: 341.

¹⁹⁷ Der Stammheim-Prozess war ein Strafprozess gegen die Anführer der Rote Armee Fraktion in der ersten Generation. Angeklagt waren Andreas Baader, Ulrike Meinhof, Gudrun Ensslin und Jan-Carl Raspe.

transponiert diese in metrische Formen.¹⁹⁸ So liest sich Gudruns aggressiver Befehl, den sie an ihre Gegnerin adressiert: „So gebe ich den Hut-Befehl: Mach deine Fresse zu und bleib im Loch und steck dir dein Gehirn in Arsch und dann häng dich an das streifenweis zerschnittene Handtuch, denn was andres hast du nicht dafür zu bieten.“ (Jelinek, 2005: 74) Der Text zitiert einen angeblich heimlichen Brief, der nach der Version von Butz Peters in seinem Buch *Tödlicher Irrtum* aus Ensslins Zelle geschmuggelt werden sollte und in der Jacke von Meinhof am Tag ihrer Verhaftung gefunden wurde. Der Brief, der Gudrun Ensslin zugeschrieben wird, lautet, so Peters, folgendermaßen: „Liesel d -> Sack HUT – Befehl, mach‘ die Fresse zu u. bleib i. Loch.“¹⁹⁹ Indem Jelinek aber den vermeintlichen Kassiber Gudruns in den „schillerischen Sprechduktus“ (Annuß, 2008a: 36) übersetzt, betont sie die schriftliche, interpretatorische Bearbeitung eines Ereignisses, das als Fakt präsentiert wird. Der Verweis in Jelineks Text auf den Suizid selbst, auf den der von Peters zitierte Kassiber sich keinesfalls bezieht, weist darüber hinaus auf die Verbindung hin, die Veröffentlichungen wie Peters‘ zwischen der angeblich Misshandlung von Ulrike Meinhof von Seiten der Gruppe und ihrer Entscheidung, sich das Leben zu nehmen, entfaltet. Der interpretatorische Charakter dieser Texte wird somit aufgezeigt und sichtbar gemacht: „Dabei allerdings nimmt sich Jelinek [...] die Freiheit zur Fortschritt, überspitzt Peters‘ Lesart und verfremdet sie nicht zuletzt durch ihre Taktung, so, dass man, ins Stolpern kommend, zur Relektüre des Materials und seiner rhetorischen Strategien herausgefordert wird.“ (Annuß, 2008a: 36)

In einer ähnlichen Weise, wie Maria Stuart in Schillers Drama ihre tragische und ungerechte Situation beklagt, stellt sich Ulrike mehrmals im Stück von Jelinek als Opfer dar. Zu diesem Zweck spricht sie einen Satz aus, mit dem die Figur einen ähnlichen Satz von Maria Stuart ins Gedächtnis ruft. So wie Schillers Maria sich über ihre Situation beschwerte: „Ich bin die Schwache, sie die Mächt‘ge – Wohl! / Sie brauche die Gewalt, sie töte mich“ (Schiller, 1964: V. 961, 962), beklagt auch Ulrike, wie sie die Gewalt von Gudrun und Andreas erleidet: „Ich bin die Schwache, sie die Mächtgen, wer auch immer, Hans und Grete, oder wie sie sich gerade nennen. Sie brauchen die Gewalt, sie

¹⁹⁸ Vgl. Annuß, 2008a: 35.

¹⁹⁹ Peters, Butz. *Tödlicher Irrtum. Die Geschichte der RAF*. Berlin: Argon, 2004: 302. Zitiert nach: Annuß, 2008a: 35.

töten mich. Sie töten mich. Der Staat muß gar nichts tun. Sie töten mich schon selber, die Genossen.“ (Jelinek, 2006: 23) In übertriebener Form stellt sie ihre KameradInnen aus der Gruppe als die einzigen realen Verantwortlichen ihres Todes dar. Genauso liegt ihre Rettung auch – wie bei Schillers Maria – in den Händen der Gegnerin: „Königin, hilf! Sprich mit mir! So hilf mir doch! Sprich doch mit mir, ein einziges Mal! Warum sprecht ihr nicht mit mir? Grete? Hans? [...] Warum wollt fertigmachen ihr mich jetzt? Was hab ich euch getan?“ (Jelinek, 2006: 22)

In den Worten Ulrikes erkennt man zweifellos den pathetischen Ton Schillers, vor allem in einigen der Klagen, die im Stil Maria Stuarts ausgedrückt sind: „Hans und Grete, haut mir auf den Kopf, damit ich aufwach, meine Tränen, diese schrecklich weibliche Gewalt, die rührn sie nicht, jawohl, euch meine ich, den Herrscher und die Herrscherin, eurer Sicherheit bringt ihr kein Opfer, recht habt ihr. Ich bin selbst das Opfer.“ (Jelinek, 2006: 23) Aber das Leiden wird in *Ulrike Maria Stuart* nicht überwunden, wie die ästhetische Theorie Schillers lautet. Für Schiller soll die Darstellung des Leidens niemals Zweck der Kunst sein, aber „Pathos muss da sein“ (Schiller, 2004: 512), so dass „die moralische Independenz“ (Schiller, 2004: 512) von der Gewalt der Gefühle gezeigt werden kann. In dieser Hinsicht spricht Schiller von zwei Gesetzen: „Das erste Gesetz der tragischen Kunst war Darstellung der leidenden Natur. Das zweite ist Darstellung des moralischen Widerstandes gegen das Leiden.“ (Schiller, 2004: 515) Jelineks Stück befolgt nicht das zweite Gesetz, denn nur das Leiden *per se* wird aufgezeigt. Die Darstellung des Leidens hat also eine ganz andere Bedeutung als bei Schiller: Das Pathos zeugt einfach von der verzweifelten Situation der Figuren, die in ihrem Leiden gefangen sind, ohne die Möglichkeit, dieses zu bewältigen. Die ästhetische Theorie Schillers wird im Text lächerlich gemacht, indem das dargestellte Pathos ständig von den Figuren selbst gebrochen und sabotiert wird:

GUDRUN: [...] denn du tust nichts als dich zum Opfer stilisieren, das macht uns, die Gruppe, wahnsinnig. Wenn Stammheim das Idyll ist, kann Maria was nur sein? Ein Opfer, vielleicht auch bloß verrückt, sie hat vielleicht ne Macke, das ist deine Linie seit, ich weiß nicht wann. [...] Du bist mit deiner Linie gegen uns, die Gruppe plötzlich vorgerückt, du hast dich umgedreht, du schäumst wie Kinder in der Wiege, denen Milch aus dem Gesicht quillt, anstatt in den Mund hineinzufließen, und in dem Gefecht geht es von deiner Seite gegen uns. (Jelinek, 2006: 48)

Das Leiden von Ulrike wird in den Worten von Gudrun ironisch bloß gestellt. Stellt Schiller Maria und Elisabeth I. ohne Zaudern in den Rollen von Opfer und Täterin dar, wird die Rollenverteilung in *Ulrike Maria Stuart* durch die Ironie und die Brechungen des Pathos problematisiert. Wie Gudrun im letzten Zitat zum Ausdruck bringt, ist Ulrike nicht ein leidendes Opfer, sondern eine Frau, die sich andauernd zum Opfer stilisiert. Das Leiden Ulrikes, so wie die Überzeugung, Ulrike sei ein Opfer, das von dem Rest der Gruppe ungerecht behandelt worden ist, wird von Gudrun bezweifelt.

Die einseitige Rollenverteilung als Täter und Opfer, so wie Schiller diese in *Maria Stuart* darstellt, wird in Jelineks Werk durch die Übertreibung und die ironischen Verschiebungen immer wieder destabilisiert. So wird auch in dem Redeblock von den Prinzen im Tower die von den Medien verbreitete Version über Ulrikes Tod lächerlich gemacht:

DIE PRINZEN IM TOWER: Wir wissen, liebe Väter, wer bald wem den Tod von unserer Mutter schulden wird, [...] Also ist geschehen wie folgt: Der angemaßte König, von der Königin gereizt, sann Klagen aus, sandte die Kraftfahrzeuge aus, um verhaftet selbst zu werden. Sandte Bewaffnete aus. Sandte Späher aus. Sandte Spitzel aus. (Jelinek, 2006: 40)

Die dem König und der Königin zugeschriebene Macht steht jedoch im Widerspruch zu dem in *Ulrike Maria Stuart* dargestellten Szenario, das die historische Lage der TerroristInnen widerspiegelt: Auch die zwei Könige befinden sich wie Ulrike im Gefängnis und sprechen aus der Haft. Gudrun sollte in diesem Sinne keine privilegierte Macht genießen, die ihre Rolle als Täterin legitimiert. Dennoch sind die Machtverhältnisse zwischen den Frauen ungleich: Wie Maria Stuart in Schillers Werk, verfügt Gudrun auch über „königliche Rechte“ (Jelinek, 2006: 76). Nur sie wird als „die Königin“ bezeichnet, sowohl von sich selbst, als auch von Ulrike oder den Prinzen im Tower. Ulrike hingegen ist die Demütige und Bittende. Während Gudrun „die Mehrheit“ (Jelinek, 2006: 78) und Hans hat, verfügt Ulrike über „nichts und niemanden“ (Jelinek, 2006: 78). Sie ist die Schwache, die um Hilfe bittet: „Gekrönt von Sieg ist jetzt dein Haupt und laß mich bitte hier nicht schmachvoll liegen, deine Hand, streck sie doch aus und reich mir deine königliche Rechte, [...] du hast alle Rechte und ich habe keine.“ (Jelinek, 2006: 76)

Aber wo liegt dann Gudruns Machtpotential über Ulrike? Anders als bei Schiller ist ein direkter Kausalzusammenhang über die Macht der „Königin“ Gudrun nicht herzustellen. Das Gesetz, womit Elisabeth ihre Macht legitimiert und infolgedessen die Rolle der Täterin übernimmt, hat beide verurteilt. Das heißt, das Gesetz kann auf keinen Fall Gudruns Werkzeug sein, um ihre Macht zu befestigen. Vielmehr scheint sie die Macht innerhalb der Gruppe zu finden. Indem sie die Stütze ihrer GenossInnen behält, während Ulrike diese verloren hat, wird sie die mächtigere der beiden Frauen, diejenige, die sich als die Königin fühlen kann, wie Ulrike selbst feststellt: „Doch ich versteh, daß in der Gruppe niemand mehr auf mich hören wollte, ich versteh das jetzt im nachhinein genau. Ihr braucht mich nicht mehr. [...] Ich hab jetzt so lang gelitten, und dafür gehör ich jetzt nicht mehr zu euch, das ist mein Fazit!“ (Jelinek, 2006: 75)

Jelinek spielt mit den Parallelismen der von ihr zitierten Texte und konfrontiert die daraus resultierenden Assoziationen, die den Streit zwischen zwei feindlichen Frauen als eine Täterin-Opfer Beziehung darstellen, mit einem Szenario, in dem das Täter-Opfer-Verhältnis ununterbrochen suspendiert und sabotiert wird. Sowohl Gudrun als auch Ulrike sind als Terroristinnen Täterinnen, aber zugleich werden sie beide auch als Opfer dargestellt: Opfer der eigenen Ideologie, Opfer des Scheiterns, das beide am Ende ihres Lebens ertragen müssen. Letztendlich wird es keine der zwei Figuren gelingen, sich zu retten. Überlebt Elisabeth Maria Stuart, wartet der Tod auf beide Figuren von *Ulrike Maria Stuart*. Auch wenn Gudrun als die absolute Herrscherin wahrgenommen wird, wird sie Ulrike nicht sehr lang überleben: „GUDRUN: [W]ir sind stärker, wir halten noch ein Jahr, zumindest eins, wenn nicht länger.“ (Jelinek, 2006: 82) Die Gegenüberstellung von den Figuren Schillers löst sich in dem Werk Jelineks auf: Ihre Unterschiede werden immer mehr subtiler, bis am Ende beide Figuren über den Tod einander angenähert werden.

2.2. Die entpolitisierte Lektüre: Der weibliche Verzicht und der Streit um den begehrten Mann

Wenn im dritten Akt von *Ulrike Maria Stuart* die zwei Königinnen einander gegenüber treten, wird ihr Konflikt schon in den ersten zwei Akten angekündigt. Im ersten Akt bereiten Ulrike und andere Mitglieder ihrer Familie die Begegnung vor,

indem sie die Situation der zwei Königinnen kommentieren. Im zweiten Akt kommt Gudrun, die andere Gegnerin der Auseinandersetzung, zur Wort. Geht es im Stück um den Kampf um die ungeteilte Macht zwischen zwei Frauen, so erscheint die intime und familiäre Ebene des ersten Aktes etwas überraschend. Jelinek stellt die Konstituenten der „bürgerlichen Modellfamilie“²⁰⁰ – Vater, Mutter und Kind – dar und thematisiert auf ironische Art und Weise, wie dargestellt werden soll, die fatalen Konsequenzen, die die politisch engagierte und illegale Aktivität der weiblichen Figur Ulrike für die eigene Familie und vor allem für die Kinder hatte. Im zweiten Akt stellt hingegen Gudrun ihre persönliche Version der Ereignisse dar, die sich durch die zahlreichen und konstanten Hinweise auf ihre persönliche Beziehung mit ihrem Partner Andreas auszeichnet.

2.2.1. Die weibliche Herrschaft und die geopfert Mutterschaft

Die ersten, die im Stück das Wort ergreifen, sind die Prinzen im Tower: Sie beschreiben sich als die verlassenen Kinder von Ulrike. Die Analogie zu der historischen Ulrike Meinhof wird wieder hergestellt, konkret zu ihren Töchtern, den Zwillingen, die Meinhof mit dem *konkret*-Verleger Klaus Rainer Röhl hatte. Das Geschlecht der Zwillinge wird aber invertiert und so sind es männliche Prinzen, die auf der Bühne erscheinen. Somit knüpft Jelinek auch an Shakespeares Königsdrama *Richard III.* und die unschuldigen Prinzen an, die von ihrem Onkel in einem Turm eingesperrt wurden, um die eigene Herrschaft nicht zu gefährden. Gerade mit diesem Verweis auf die eigene Herrschaft und Macht wird im Text gespielt. Auch die Prinzen im Tower sollen in *Ulrike Maria Stuart*, wie Shakespeares Prinzen, geopfert werden, so dass die Mutter keine Hindernisse auf dem Weg zum Thron findet.

Stellt Jelinek die komplizierte Beziehung zwischen einer Mutter und ihren Kindern sowie historische Ereignisse, die der Kindheit der Meinhofs Töchter entsprechen, im Stück dar, so soll auf keinen Fall die Realität Meinhofs und ihrer Familie mit den von den Figuren wiedergegebenen Texten verwechselt werden. Was Jelinek im Text gestaltet, ist, wie mehrmals angedeutet, nicht das Leben historischer Personen sondern Texte, die die Autorin montiert, um über spezifische Aspekte des

²⁰⁰ Vgl. Lücke, Bärbel. *Jelineks Gespenster. Grenzgänge zwischen Politik, Philosophie und Poesie*. Wien: Passagen, 2007b: 246.

Lebens dieser Personen zu reflektieren. Indem Jelinek einen Konflikt zwischen einer politisch engagierten Mutter und ihren Kindern ins Gedächtnis ruft, eröffnet sie einen Assoziationsraum, der mit der Figur von Ulrike Meinhof aber auch mit anderen komplexen Motiven, wie der Mutterschaft oder dem weiblichen politischen Engagement, verknüpft sind.

Die politischen und die familiären Sphären werden ununterbrochen verschränkt. Aus der Perspektive der Gegenwart richten die Prinzen im Tower ihre Fragen sowohl an die Mutter als auch an die männliche Autorität, die vom Chor der Greise dargestellt wird. Von den VertreterInnen der älteren Generation fordern die Prinzen eine Erklärung der Vergangenheit. Unterschiedliche Episoden der RAF-Geschichte sollen somit erläutert werden, aber die Prinzen wollen sich vor allem nach den Gründen für Ulrikes Verhalten mit den eigenen Kindern erkundigen: „Hast dich mit ihr eingeschlossen, Mami, stundenlang, was habt so lange ihr dort drin gemacht, still, nur still, wir wissens schon?! Mit uns hast du dich niemals eingeschlossen, immer nur mit dieser Frau!“ (Jelinek, 2006: 24) In dieser Hinsicht sind die Äußerungen der Prinzen von Vorwürfen und Anklagen geprägt. Mit den charakteristischen Warum-Fragen der Kinder fordern sie eine Erklärung für ihre einsame Kindheit auf:

Warum auf schlimmem Weg verfolgst du dein Ziel, du liebe Mami?
Warum war immer abwesend die liebe Mutter, du, wenn wir dich
brauchten? Warum hast du dich nicht mehr um uns gekümmert? Sag es
uns! Warum nahmen unsere Unterhaltungen nie den gewünschten
Verlauf? Verließen sie im eignen Dunkeln? Mami! Warum verlaufen wir uns
selbst im Dunkeln, so wie du, nur anders? (Jelinek, 2006: 25)

Ulrikes Reaktion auf die Vorwürfe ihrer Kinder ist von Ambivalenz gezeichnet. Versucht sie an einigen Stellen das Verständnis der Prinzen zu gewinnen und die eigenen Aktionen zu legitimieren, so stellt sie auch mehrmals fest, dass ihre politischen Aktivitäten und nicht das Leben ihrer Kinder für sie im Vordergrund stehen: „Nicht einmal euer Tod würde der Mutter ihren Thron vergällen, auf den sie sich gesetzt hat [...]“ (Jelinek, 2006: 5) Ihr Machtanspruch lässt sich mit der Mutterschaft nicht vereinbaren und unter diesen Zuständen sollen die eigenen Kinder, wie Shakespeares Prinzen, geopfert werden: „ULRIKE: Ach, die Medea soll ich euch jetzt geben, eure

Rabenmutter! Na, dann gebe ich halt auch die. Hab eh schon alles hingegeben, warum nicht auch die Mutterschaft?“ (Jelinek, 2006: 18) Die Frau, die sich als die „Vorstandsvorsitzende der Ausgebeuteten“ (Jelinek, 2006: 62) definiert, hat aber die eigenen Kinder vernachlässigt. Zugunsten ihrer revolutionären Ideale wird Ulrike eine „Rabenmutter“ (Jelinek, 2006: 18), eine Medea, die nicht wie im griechischen Mythos ihre Kinder umbringt, sie jedoch verlässt und symbolisch verletzt. Sie ist jedenfalls die erste aus der Familie, die stirbt, wie die Prinzen ironisch bestätigen: „Du bist jetzt die Medea, die von ihren Kindern überlebt wird, recht geschieht ihr.“ (Jelinek, 2006: 24)

So richtet sich die Mutter an ihre Kinder aus der Perspektive des Todes: „Ich bin nun bald seit einem Monat tot, das kann wohl jeder irgendwann von sich behaupten, daß er bald seit nem Monat tot gewesen sein wird.“ (Jelinek, 2006: 15) Als lebende Tote, als Zombie kommt Ulrike zurück, um ihren Kindern eine Erklärung für ihr Benehmen zu vermitteln. Sie, die für die Befreiung des Volkes der terroristischen Aktivität beitrug, spricht jetzt aus der Perspektive des eigenen Scheiterns: Die Mutter ist tot und niemand ist befreit worden. In dieser Hinsicht befinden sich ihre Kinder als VertreterInnen der folgenden Generation in einem Käfig. Wie auch Ulrike und ihre KollegInnen sind die Prinzen verhaftet. Der Mangel an Freiheit der Prinzen bestätigt, dass die Befreiungsakte, die die Generation der Eltern durchführten, sinnlos gewesen sind. Für die Kinder haben die mütterlichen Taten nur Schmerz und Freudlosigkeit gebracht. War die Mutter wegen ihrer terroristischen Aktivitäten fast immer abwesend, so wurde die mütterliche Abwesenheit absolut, als Ulrike im Gefängnis eingeschlossen wurde und zum Abschluss starb. In einem Ton, der an Shakespearescher Poesie erinnert, beklagen die Prinzen am Ende des ersten Aktes den Tod der Mutter: „O so liegen wir, wir zartes Paar, mutterlos [...] Mami! Das wandelt doch fast deinen Sinn, haben wir recht oder nicht? Komm bitte doch zu uns zurück, wir warten schon so lang!“ (Jelinek, 2006: 41, 42) Ihr Flehen kommen jedoch zu spät, denn auch sie, wie die Prinzen selbst feststellen, stehen als Untote auf der Bühne: „Seht ihr selbst, daß wir tot sind?“ (Jelinek, 2006: 42)

Das Bild der sich aufopfernden Mutter wird im Text ausgelöscht. Mütter werden in *Ulrike Maria Stuart* nicht mehr als helfende sondern als zerstörende Frauen dargestellt, die nur Leiden auslösen. Es stimmt, dass bei Ulrike sich eine gewisse

Ambivalenz entfaltet, denn manchmal scheint sie ihre mütterliche Verantwortung gegenüber den Kindern beachten zu wollen. Doch ihr Machtwille setzt sich zum Abschluss durch und so lässt sie ihre eigenen Kinder auf ihrem Weg zur Macht zurück. Von der Feststellung überzeugt, dass Mutterschaft nicht mit dem Zugang zur Macht zu vereinbaren sei, opfert Ulrike, wie auch Gudrun, die Mutterschaft und somit die eigenen Kinder.

Die Prinzen bleiben allein und bekommen keine befriedigenden Antworten von der Generation ihrer VorfahrInnen. Ebenso wie die Mütter sind die Väter, deren Stimmen im Chor der Greise versammelt werden, unfähig, eine kohärente und eindeutige Version der Ereignisse zu vermitteln. Anders als die Frauen bilden sie eine Gemeinschaft; sie sprechen ihren Diskurs immer zusammen, mit einer einzigen Stimme. Mit dem Hinweis auf ihre Erfahrung betonen sie die Autorität ihres Diskurses. Als weise, erfahrene Männer bieten sie ihre Version des Geschehens an, doch diese zielt vor allem auf die Diffamierung der Mutter:

CHOR DER GREISE: [...] eure Mutter, ihre Theorien sind nur auf Sand gebaut, wahrscheinlich hat sie keine behauptet alles, ohne vorher nur einmal nachzudenken, denn für die Frau stellt sich das Sinnproblem viel unausweichlicher und auch massiver als für Männer, ja, die Frauen haben ein Emanzipationsproblem dazu, wie eure Mutter, die den Gatten endlich los ist, Freude bringt das nicht, so sieht es für uns aus, denn wir sind alt und wissens besser. (Jelinek, 2006: 4)

In diesem Chor der Väter lässt sich die Stimme von Klaus Rainer Röhl, Meinhofs Ehemann, von dem sie sich vor ihrem Eintritt in die Illegalität scheiden ließ, erkennen.²⁰¹ Nicht nur die Episode seines Privatlebens (die Scheidung von Meinhof, die ihren Mann und das mit ihm verbundene bürgerliche Leben zugunsten der terroristischen Aktivität verließ) wird im Text erläutert; auch seine politischen Ansätze werden in den Reden des Chors wiedergegeben. In seinen Schriften bekämpfte Röhl, der Mitglied der illegalen KPD war, von Anfang an die RAF. Die Diffamierung gegen Ulrike wird in dieser Hinsicht erweitert und gegen die ganze Gruppe adressiert:

²⁰¹ Wieder soll hier in Erinnerung gerufen werden, dass Jelinek nicht den historischen Mann, sondern die Assoziationen, die mit seiner Figur von den Medien verbunden wurden, evoziert.

Wie soll die Revolution denn sonst in ihre Gänge kommen, doch wir können jetzt schon sagen, daß der Terror eurer Leute und die radikalste Spielart, euer Terrorismus, nicht als sozialistisch angesehen werden kann, nein, das ist keine linke Politik, das ist, im Gegenteil, Gefährdung linker Politik, Gefährdung ihrer eignen Existenz- und Handlungsmöglichkeit, was wollten wir gleich sagen außer dieser Binsenweisheit? (Jelinek, 2006: 14)

Vater und Mutter verwickeln sich in einen Streit. Sie widmen sich destruktive gegenseitige Kritik, doch beide bleiben unfähig, sich um die eigenen Kinder zu kümmern. Wie Bärbel Lücke feststellt, wird das Vernachlässigungsgefühl der Prinzen doppelt motiviert, denn auch von dem „Vater“ werden die Kinder letztendlich verlassen²⁰²: „[D]och was machen wir jetzt mit euch Kindern, zum Erziehen sind wir wohl zu alt, wer würde euch uns anvertrauen? Ein anderer müßte euch jetzt nehmen, wir haben keine Zeit.“ (Jelinek, 2006: 12) Ein weiterer Aspekt von Meinhofs Leben und dem ihrer Familie wird evoziert, konkret die verbreiteten Gerüchte über die Terroristin, nach denen Meinhof vor hatte, ihre Töchter in einem palästinensischen Waisenlager aufwachsen zu lassen. Die Ankunft der Mädchen im Waisenlager geschah jedoch nicht, denn vorher befreite der Journalist Stefan Aust sie aus Sizilien, wo die Zwillinge versteckt waren, nachdem sie von Mitgliedern der RAF dorthin gebracht wurden. Wie Aust selbst später in *Der Baader Meinhof Komplex* schrieb, entführte er die zwei Kinder und brachte sie zu ihrem Vater nach Hamburg zurück.²⁰³ Gerade mit der Ironie, dass Meinhof ihre Tochter in ein Waisenlager schicken wollte, auch wenn die zwei Mädchen noch eine Mutter – und einen Vater – hatten, wird im Text gespielt: „DIE PRINZEN IM TOWER: Und überhaupt: Was nennt ihr uns die armen, ausgestoßnen Waisen, wenn unsre edle Mutter doch am Leben?“ (Jelinek, 2006: 6)

Die Sizilien-Episode wird in Jelineks Werk aus der Perspektive der Väter erzählt. Aus dieser Perspektive wurde letztendlich Meinhofs Beziehung mit ihren Töchtern in den Veröffentlichungen der 1970er Jahren dargestellt. Ironischerweise stellt dies Ulrikes Stimme in Jelineks Werk fest, als sie die performative Macht von Austs Texte beschreibt:

²⁰² Vgl. Lücke, 2007b: 254.

²⁰³ Vgl. Aust, 1998: 134-138.

[A]uch noch danke sagen, daß der Schreiber euch gerettet hat. [...] Und des Schreibers Chef schreibt es dann auf, damit es endlich wahr wird. [...] Was nicht von ihm gezeigt, gesagt und auf das Cover schön gemalt wird, stimmt so nicht. Was nicht in unserm kleinen bunten Blatt konkret gesagt wird, stimmt schon gar nicht. (Jelinek, 2006: 16)²⁰⁴

Die Wahrheit resultiert, wie die Figur von Ulrike denunziert, aus den Texten, die Aust und Röhl, als „Schreiber“ und „Schreibers Chef“ veröffentlichten. Nicht nur die hegemonialen Medien haben eine gewisse Wirklichkeit über Ulrike Meinhof hergestellt; auch in einer linken Zeitschrift wie *konkret* wurde über das Leben Meinhofs geschrieben und somit ein konkretes Bild der Terroristin vermittelt.

Stefan Austs Stimme mischt sich in dieser Hinsicht mit der des „wahren“ Vaters im Chor der Greise und so ertönen mehrmals seine Thesen in den Reden des männlichen Chors. Doch Austs Diskurs wird nicht ohne Ironie und parodistische Verfremdungen in *Ulrike Maria Stuart* wiedergegeben: „CHOR DER GREISE: Wißt ihr, was in dem Flüchtlingslager euch erwartet hätte? Nur der Tod, ihr wäret in die Luft geflogen, nichts hätte euch dort retten können, na, seid froh, daß ihr jetzt hier wieder seid! Wir alte Leute haben das vorhergesehen und holen euch heim, das heißt, wir lassen holen euch.“ (Jelinek, 2006: 10) Die übertriebene und groteske Darstellung eines möglichen Todes der Kinder, wenn sie nicht gerettet worden wären, parodiert den sensationslüsternen Charakter, der die Veröffentlichungen wie Austs oder Peters teilweise geprägt hatte. Austs Befreiungstat wird darüber hinaus als ein individueller, heroischer Akt dargestellt, von dem jedoch die kollektive Stimme des Chors sich distanziert. Jelinek greift den Diskurs auf, den Aust mit seiner Erzählung entfaltet, und macht ihn lächerlich. Die Version, die Aust über die Beziehung zwischen Ulrike und ihren Töchtern vermittelte, wird von dem Chor der Greise suspendiert. So weicht auch dieser von der offiziellen Version ab: „Warum hat man euch eingeholt? Für uns wars nicht! Wir hätten gut auf euch verzichten können! Viel lieber spielen wir im Grab mit unsern eignen Knochen.“ (Jelinek, 2006: 14) Die Widersprüche der offiziellen Versionen werden somit dargelegt. Die männliche Selbststilisierung als Retter von zwei

²⁰⁴ Zwischen 1966 und 1969 arbeitete Stefan Aust als Redakteur bei der linken Zeitschrift „konkret“, deren Herausgeber Klaus Reiner Röhl war. Ulrike Meinhof schrieb auch für die Zeitschrift zwischen 1959 und 1969.

unschuldigen Mädchen wirkt den egoistischen Äußerungen des Chors der Greise entgegen. Die Stimmen des Chors der Greise gehören alten Männern, die schon tot sind und die keine Zeit mehr für die Prinzen haben. Die Kluft zwischen den Generationen wird somit betont: Der Altersunterschied ist so groß, dass die männlichen Mitglieder des Chors die Bedürfnisse der Prinzen nur enttäuschen können.

Indem Jelinek die verbreiteten populären Versionen über Meinhofs Beziehung mit ihren Kindern aufgreift und diese gleichzeitig durch kontinuierliche ironische Verschiebungen suspendiert, entlarvt sie die ideologischen Mechanismen, die die von ihr zitierten Diskurse enthalten. Durch mehr oder weniger subtile Veränderungen reflektiert sie über erkennbare Theorien, die ein konkretes Bild über die Mutterrolle Ulrike Meinhofs vermitteln. Nach diesen Versionen hätte Meinhof ihre Kinder vernachlässigt, um sich der terroristischen Revolution voll und ganz zu widmen. Die Wirklichkeit, die diese Medien performativ herstellten, ist die des weiblichen Verzichts. Die weibliche Herrschaft ist nach den von Jelinek zitierten Texten mit der Mutterschaft unvereinbar: Eine Frau kann sich nur ausnahmsweise als Königin etablieren, und nur indem sie auf die Mutterschaft verzichtet.

Schillers *Maria Stuart* wird in dieser Hinsicht wieder evoziert. Auch wenn die wörtlichen Zitate aus Schillers Stück vor allem im dritten Akt von *Ulrike Maria Stuart* aufgegriffen werden, ist Schillers Stück von Anfang an in Jelineks Text präsent. Auch in Schillers Werk ist die politische Aktivität der herrschenden Königin Elisabeth nur auf Kosten ihrer Weiblichkeit möglich. So wird diese in Jelineks Worten als „unmenschliche, vermännlichte Frau“ (Jelinek, 2007: 15) vorgestellt, während Maria als „das unglückliche weibliche (aber schöne und verletzte) Opfer“ (Jelinek, 2007: 15) geschildert wird.

Die harte und kalte Elisabeth erhebt ununterbrochen Anspruch darauf, auch als Frau ihre Pflichten als Herrscherin erfüllen zu können, doch sie weiß, dass ihr Bestreben, an der europäischen Machtpolitik teilzunehmen, sich nur zugunsten des Verzichts auf ihre Weiblichkeit verwirklicht werden kann.

Herrscherin kann Elisabeth nur sein, indem sie ihr eigenes Geschlecht verleugnet. Deswegen will sie Jungfrau bleiben, denn nur als asexuelle Frau kann sie ihre Macht

bewahren. Doch, wie Maria Stuart, ist Elisabeth in den Normen der patriarchalen Gesellschaft gefangen: Sie kennt nur den Kampf gegen die verschiedenen Versuche, sie wegen ihrer weiblichen Kondition zu entmachten. Will Elisabeth als souveräne Monarchin regieren, so erwartet hingegen das Volk von ihr, dass sie den französischen Thronfolger heiratet. Elisabeth akzeptiert diese Anforderung nicht gern, und zwar nicht nur weil ihre persönliche Freiheit damit in Frage gestellt wird; nach der Hochzeit würde sie auch ihre politische Freiheit und Macht verlieren:

Auch meine jungfräuliche Freiheit soll ich
Mein höchstes Gut, hingeben für mein Volk,
und der Gebieter wird mir aufgedrungen.
Er zeigt mir dadurch an, dass ich ihm nur
ein Weib bin, und ich meinte doch, regiert
Zu haben wie ein Mann und wie ein König. (Schiller, 1964: V.1165 - 1171)

Dass Elisabeth „wie ein Mann und wie ein König“ (Schiller, 1964: V. 1171) regiert, setzt voraus, dass sie über keine erotische Macht verfügt. Diese Eigenschaft wird mehrmals in Schillers Text betont, denn nur durch den Verzicht auf die erotische Anziehungskraft kann eine mächtige Frau ihr Königreich bewahren. Das von Schiller vermittelte Bild der Königin überlebt noch heute und so wird Elisabeth als die hässliche Frau angesehen, die Mortimer mit ihren beleidigenden Worten beschreibt:

Du hast nur tote Güter zu vergeben! [...]
Die Frauenkrone hast du nie besessen,
Nie hast du liebend einen Mann beglückt. (Schiller, 1964: V. 1650, 1655, 1656)

Maria hingegen verkörpert die Tugenden die nach der Typisierung der „Geschlechtscharaktere“ (Hausen, 1976) in einer Frau zu wünschen sind. Eingesperrt in ihrer Zelle kann sie sich nur passiv verhalten und warten, dass die männlichen Figuren sie vor dem Tod retten. Darüber hinaus wird sie vor allem durch ihre Schönheit beschrieben. Mortimer, der seine sexuellen Wünsche Maria gegenüber mehrmals im Werk verkündigt, stellt die schottische Königin als „die schönste aller Frauen, welche leben“ (Schiller, 1964: V. 509) vor. Auch Shrewsburys erklärt Elisabeth, ihre Gegnerin Maria verfüge über eine außergewöhnliche Schönheit:

Ihr ward der Schönheit eitles Gut zuteil,
Sie überstrahlte blühend alle Weiber,
Und durch Gestalt nicht minder als Geburt. (Schiller, 1964: V. 1395–1397)

Marias erotische Attraktivität und Schönheit gestaltet ihre Weiblichkeit. Von den Männern als das Schönheitsideal beschrieben, wird sie für die männlichen Figuren die schöne Frau, die sie besitzen wollen. Dies lässt sich vor allem in der Figur Mortimers erkennen:

Ich rette dich, ich will es, doch so wahr
Gott lebt! Ich schwör's, ich will dich auch besitzen“ (Schiller, 1964: V. 2447-2448).

Diese weibliche Anziehungskraft ist aber ein Nachteil für ihre politische Aktivität. In einer Gesellschaft wie die ihre hat eine Frau mit solcher erotischen Anziehungskraft keine Möglichkeit, eine „männliche“ politische Tätigkeit durchzuführen. Die Erfüllung des weiblichen Ideals ist in *Maria Stuart* mit der Ausübung von Macht unvereinbar. Nur indem die Frau auf alle als weibliche typisierten Tugenden verzichtet, wie es Elisabeth macht, kann sie ihren Thron bewahren. In dieser Hinsicht liest Gert Sautermeister Schillers Text als ein Stück, in dem keiner der Königinnen eine Synthese gelingt: „Wird Elisabeth durch eine männliche Berufsethik in der patriarchalischen Öffentlichkeit hoffähig, aber auch ihrer weiblichen Anziehungskraft beraubt, so besitzt Maria Stuart diese Anziehungskraft im Übermaß, freilich zu ihrem moralisch-politischen, gewissermaßen beruflichen Nachteil.“²⁰⁵

Indem Jelinek den Königinnenstreit aus Schillers Text mit dem Machtkampf zwischen den zwei Terroristinnen analogisiert, weist sie auf die Gemeinsamkeiten zwischen *Maria Stuart* und den Veröffentlichungen über die RAF hin. Jelinek eignet sich die unterschiedlichen Texte an, durchquert und kreuzt sie miteinander, fügt ihre eigenen Referenzen hinzu; auf diese Weise macht sie die Charakteristiken der ideologischen Konstruktion sichtbar, die der Darstellung der beiden Königinnen zugrunde liegt. Ihr dekonstruktivistisches Verfahren setzt Jelinek diesmal mit dem Bild der Königin und nicht dem der Prinzessin um. Die Prinzessin besitzt ihre indirekte

²⁰⁵ Sautermeister, 2002: 299.

Macht, indem die alle Eigenschaften des weiblichen „Geschlechtscharakters“ befolgt. Die Königin hingegen kann ihre Macht nur bewahren, indem sie auf alle Eigenschaften des weiblichen Geschlechtscharakters verzichtet.

2.2.2. Vom Duell um den Mann zur enterotisierten ödipalen Beziehung

In den poetologischen Theorien der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde vertreten, dass in den Dramen von Königen nicht das Staatsoberhaupt sondern der Mensch im Vordergrund der Handlung stehe.²⁰⁶ Die Betonung der privaten Sphäre der Figur verschärfte sich jedoch, wie Peter-André Alt feststellt, wenn es darum ging, Königinnen aufzuzeigen: „Was hier für das Bild des Herrschers reklamiert wird, betrifft in noch stärkerem Maße die Darstellung der Königin, die sich in der dramatischen Praxis der Spätaufklärung zumeist auf die Beleuchtung privater Details beschränkt.“ (Alt, 2006: 190)

Schillers Trauerspiel *Maria Stuart* ist in dieser Hinsicht ein exemplarisches Werk. Beide Königinnen werden nicht nur in ihren Rollen als Herrscherinnen sondern auch als empfindliche Frauen mit heftigen Leidenschaften dargestellt. Neben dem politischen Konflikt zwischen Elisabeth und Maria Stuart greift Schiller mit großem Interesse eine zweite Rivalität zwischen den Frauen auf, die nichts mit der politischen Macht zu tun hat, sondern mit der erotischen Anziehungskraft. Marias Schönheit und ihre erotische Ausstrahlung siegen in diesem Fall über Elisabeths Disziplin und Härte, Eigenschaften, die die Männer um sie herum indifferent lassen. Politische Entscheidungen, private Affekte und erotisches Begehren vermischen sich in Schillers interpretatorischer Darstellung der Konfrontation zwischen den Königinnen. Elisabeths Eifersucht gegenüber Maria spielt eine wichtige Rolle im Laufe des Werkes, denn diese, so wie Schiller es darstellt, beeinflusst die Königin bei einigen ihrer Entscheidungen. Marias Erfolg mit den Männern im Allgemeinen und mit Leicester im Einzelnen verschärft den Hass von Elisabeth gegen Maria, die in diesem Sinne nicht nur als politische Gegnerin betrachtet wird.

²⁰⁶ Alt, Peter-André. „Ästhetik des Opfers. Versuch über Schillers Königinnen“. *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 50 (2006). 176-204. Hier: 189.

Diese entpolitisierte Lektüre, wenn es um die Darstellung von Frauen mit historischer Relevanz geht, greift Jelinek in *Ulrike Maria Stuart* auf, um die Ideologie, die eine solche Interpretation der Geschichte fördert, sichtbar zu machen und bloß darzustellen. Die Überlappung in Jelineks Text von zwei so unterschiedlichen Referenzen wie der Paare Elisabeth-Maria Stuart und Ulrike Meinhof-Gudrun Ensslin zeigt darüber hinaus auf, dass die Ideologie, die Schiller bei seinem Schreiben von *Maria Stuart* vermittelte, noch in der jüngsten Vergangenheit wirkt: Auch in den 1970er Jahren wurde in den Medien auf private Details der Terroristinnen beharrt und die Rivalität zwischen ihnen nicht nur als politischer sondern auch als persönlicher Kampf um das RAF-Mitglied Andreas Baader dargestellt.²⁰⁷

In dem langen Monolog Gudruns zu Beginn des zweiten Aktes gibt die Figur mehrmals die von den Medien tradierte Version wieder und stellt die Konfrontation zwischen ihr und Ulrike als einen Konflikt dar, der sich aus persönlichen und nicht politischen Gründen ergibt: „GUDRUN: Wir zwei Idealistinnen. Beide wolln wir einen von den Räufern küssen, aber nur einer nimmt den Kuß entgegen. Andreas. Hans und Grete.“ (Jelinek, 2006: 46) Jelineks Text parodiert somit die vereinfachte Version, die die Medien von den persönlichen Beziehungen zwischen den Mitgliedern der RAF vermittelt haben. Der ideologische und politische Charakter der illegalen Aktivitäten der Gruppe wird ausgeschaltet und so werden die Terroristen mit „Räufern“ (Jelinek, 2006: 46) assimiliert. Der Idealismus der zwei Protagonistinnen des Stückes, Gudrun und Ulrike, führt die Frauen dazu, für den Kuss eines Mannes zu kämpfen und nicht für eine gerechtere Welt. Aus diesem Streit geht Gudrun als Siegerin hervor, weil sie den Kuss von einem der Räuber, ihrem Andreas, erlangt. Doch die Feststellung, Gudrun sei die mächtigere von den zwei Frauen, weil sie sich in dem erotischen Streit mit ihrer Kontrahentin durchsetzt, wird sofort destabilisiert. Das erwachsene Paar, das ein Verhältnis hat, verwandelt sich in Jelineks Text in „Hans und Grete“ (Jelinek, 2006: 46). Durch die Identifikation von Gudrun und Andreas mit den kindlichen Figuren des

²⁰⁷ Vgl. Peters, Butz. *Tödlicher Irrtum. Die Geschichte der RAF*. Frankfurt am Main: Fischer, 2008. Die Beziehung zwischen den drei TerroristInnen beschreibt Peters folgendermaßen: „Sitzt Andreas Baader mit beiden Frauen zusammen, ist er der Hahn im Korb. ‚Beide hingen unsäglich an diesem Baader‘, erinnert sich eine Freundin von Ulrike Meinhof. Der Andi ... Voller Ungestüm. Der Mann, der losschlagen will, so schnell es geht. Ein wirklicher Draufgänger in schwarzer Lederjacke. Faszinierend für die beiden studierten Frauen.“ (Peters, 2008: 167)

Märchens „Hänsel und Gretel“ karikiert Jelinek die apolitische Lektüre, die von einigen Medien über das Leben der TerroristInnen tradiert wurde: Das Szenario, das von der Presse und anderen Veröffentlichungen zur Zeit der terroristischen Aktivität der RAF dargestellt wurde, wäre mit dem Märchen, die eine ahistorische Wirklichkeit mit ihren Erzählungen beschreiben, in dieser Hinsicht austauschbar. Jelinek kehrt den erotischen Charakter der von ihr zitierten Texte noch weiter parodistisch um. Spielt die erotische Beziehung zwischen den Figuren in den in *Ulrike Maria Stuart* zitierten Texten eine wichtige Rolle, so wird diese jedoch bei Jelinek aufgehoben.

Die Beziehung zwischen Gudrun und Andreas entspricht in Jelineks Text nicht dem Verhältnis eines Liebespaars. Andreas erscheint nicht als Partner von Gudrun, sondern als ein anderer Prinz, ein „Babykönig“ (Jelinek, 2006: 26). In einer völlig enterotisierten Beziehung stellen sowohl Gudrun als auch Ulrike das männliche Mitglied der Gruppe als Gudruns Baby vor: „GUDRUN: Und man läßt Andreas mir allein, mir ganz allein! Mein Baby mir, nur mir!“ (Jelinek, 2006: 47) Jelinek bedient sich der Anrede, die Gudrun Ensslin verwendete, um sich an ihren Freund zu richten,²⁰⁸ um somit die von den Prätexten dargestellte erotische Beziehung parodistisch zu subvertieren. In *Ulrike Maria Stuart* tritt die Erotik in den Hintergrund; der Text stellt eine Mutter-Kind-Symbiose dar. Der geliebte Mann ist der Ersatz für den Sohn, den Gudrun – anders als Ulrike, aber dennoch – für die RAF aufgeopfert hatte: „ULRIKE: Auch ihren Sohn hat sie zurückgelassen ohne Reue. Dafür nennt Andreas sie ihr Baby, was wollt ich noch sagen? Sie nennt ihren Andi, diesen Feigling, [...] Baby, und sie heißt ihn so, sie gab ihm diesen Namen, der ist jetzt ihr Kind.“ (Jelinek, 2006: 19, 20) Jelinek verbildlicht ironisch das eigene Verfahren, das sie im Text verwendet: Aus einer sprachlichen Äußerung Gudruns, die Andreas „Baby“ nennt, entfaltet die Autorin eine ödipale Beziehung, in der die Frau die mütterliche Rolle übernimmt. Die performativen Effekte des Sprechakts sind unmittelbar. Indem Gudrun Andreas „Baby“ nennt, macht sie den Mann zum Kind, zum eigenen Sohn.

Anders als bei Schiller geht es in Jelineks Text nicht mehr darum, als Frau über Schönheit zu verfügen, um erotische Anziehungskraft zu gewinnen. Gudrun ist nicht

²⁰⁸ Vgl. Jelinek, Elfriede. „Vier Stück Frau'. Vom Fließen des Sprachstroms. Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek.“ *Programmheft des Thalia Theaters Hamburg zu Elfriede Jelineks Ulrike Maria Stuart* (2006). 7-22. Hier: 17.

mehr die Schönheit, die der Mann begehrt, sondern die Mutter, die das Kind kontrolliert. In diesem Sinne gibt es auf keinen Fall einen Kampf von zwei Frauen um einen begehrten Mann, sondern eine Mutter-Sohn-Beziehung, die alle anderen Personen ausschließt. Für Ulrike scheint es keinen Platz mehr zu geben; Mutter und Kind sind sich selbst genug: „GUDRUN: Doch ich will dich nicht, was soll ich machen. Andreas will dich auch nicht. Niemand will dich.“ (Jelinek, 2006: 47)

Nicht nur in der Beziehung zwischen den zwei Frauen kann Gudrun ihre Macht als Königin durchsetzen. Auch in ihrer Beziehung mit Andreas spielt sie die führende Rolle. Der erwachsene Mann wird als Baby dargestellt und infolgedessen entmachtet. Gudrun bringt dies im Rahmen ihrer ödipalen Beziehung zur Sprache: „ULRIKE: Bei der Genossin Grete wars ihr Baby Hans, der nichts so sagen konnte, überhaupt nichts sagen konnte, sprechen erst von ihr, der Mama, lernen mußte, doch sie liebte ihn gerade dafür, dass er sprachlos war.“ (Jelinek, 2006: 20) Aus dieser Mutter-Sohn-Beziehung erlangt Gudrun ihre Macht als Königin. Dies stellt Ulrike mehrmals fest, indem sie mit subtilen Veränderungen die absolute Macht der Mutter bestätigt: „[D]ie Frauen sind ja immer stärker als die Männer, und am stärksten sind sie wohl als Mütter. Mütter bleiben sie“ (Jelinek, 2006: 20) Mit diesen Äußerungen, mit denen Ulrike die Stärke der Frauen propagiert, widerspricht sie anderen von sich selbst ausgesprochenen Textfragmenten, in denen sie hingegen die Frau als schwaches Wesen definiert²⁰⁹. Wie es häufig in den Texten von Jelinek der Fall ist, vertreten die Figuren keine kohärenten und eindeutigen Positionen. Als Austräger von Sprechakten greifen sie oft unterschiedliche einander widersprechende Diskurse auf, die durch Verfremdungen und ironische Verschiebungen dekonstruiert werden. Zitiert die Figur Ulrike mehrmals das Klischee der Schwäche der Frau, so weist sie in diesem Fall auf die auch stereotype Definition der Frau in ihrer mütterlichen Rolle hin. Diese destabilisiert sie im Text. Indem die Mutterschaft mit der absoluten Macht verbunden wird, löscht Jelinek den Mythos der sich aufopfernden Mutter aus.²¹⁰ Die Mutter wird als mächtige Frau dargestellt, die nie auf die Gelegenheit verzichtet, ihre mütterliche Macht auszuüben: „Diese Frauen! Mutter müssen sie ja immer sein, egal von wem.“ (Jelinek,

²⁰⁹ Babka & Clar, 2012: 78.

²¹⁰ Vgl. Kapitel II.2.1. dieser Arbeit.

2006: 20) Da sowohl Gudrun als auch Ulrike zugunsten der politischen Aktivität die eigenen Kinder vernachlässigten, suchen sie jede auf ihre Art ein Ersatzkind, mit dem sie ihre absolute Macht weiter ausüben können. In einer abstrakteren Art glaubt Ulrike ihre mütterliche Rolle als „Vorstandsvorsitzende der Ausgebeuteten“ (Jelinek, 2006: 62) zu erfüllen. Wie eine Mutter, die sich um ein kleines, schwaches Kind kümmert, hat sie die Interessen der Unterdrückten verteidigt. Dafür hat sie jedoch die eigenen Kinder vernachlässigt, denn, wie die Prinzen im Tower bedauern, schenkte sie nur denen, die als Unterdrückte galten, ihre Aufmerksamkeit: „Uns hast du immer ausgeschlossen, denn wir warn nicht deinesgleichen, wir waren unter dir, doch nicht als Unterdrückte.“ (Jelinek, 2006: 24) Gudrun ihrerseits sucht sich einen erwachsenen Mann, den sie als Baby behandelt, um somit die Macht, die die Frau als Mutter hat, nicht zu verlieren: „ULRIKE: „Ja, das Baby Hans, das war ihr Kind, hat nur aus ihr heraus gelebt und sie aus ihm, denn keiner, keine ist je stärker als Die Mutter.“ (Jelinek, 2006: 20) Die Mutter, die in Jelineks Text auftritt, ist nicht mehr die helfende Mutter sondern die absolute Herrscherin, die das Kind als eigenen Besitz empfindet und eine absolute Kontrolle über dieses ausübt.

2.2.3. Die aufgespaltene *Genderidentität*

Anders als bei früheren Werken von Jelinek, wie den in dieser Arbeit analysierten Texten *Krankheit oder Moderne Frauen* und *Rosamunde*, ist die Thematisierung von der weiblichen Identität als Konstruktion nicht die Hauptfrage in *Ulrike Maria Stuart*. Werden in den ersten zwei erwähnten Stücken die ideologischen Grundlagen des angeblich natürlichen Frauenbildes immer neu aufgegriffen und enthüllt, so wird in *Ulrike Maria Stuart* der Begriff „Ideologie“ aus einer breiteren Perspektive untersucht. Dafür werden nicht nur die hegemonialen Diskurse und ihre Mechanismen, gewisse Wahrheiten performativ herzustellen, thematisiert. Jelinek greift im *Königinnendrama* auch den Gegendiskurs der RAF auf, mit dem ihre Mitglieder die herrschenden Machtverhältnisse zu destabilisieren versuchten. Doch die Problematik der TerroristInnen wird im Stück oft mit der Frage der Geschlechteridentität verbunden. Jelinek weist auf die Diskurse hin, die ein konkretes Bild über die zwei Terroristinnen Meinhof und Ensslin tradierten, und enthüllt, wie diese die politische Macht der

Frauen als Ausnahme darstellten. Nach diesem Diskurs ist die weibliche Macht eine Ausnahmesituation, die nur zugunsten einer phallischen Aneignung der männlichen stereotypierten Eigenschaften möglich sei. Auch wenn die Diskurse über die weibliche Identität nicht das Hauptthema von *Ulrike Maria Stuart* sind, werden diese ununterbrochen in Jelineks Text zitiert und durch unterschiedliche Verfahren hinterfragt und bloß gestellt.

In der Tat wird das dekonstruktivistische Verfahren in *Ulrike Maria Stuart* mehr als je radikalisiert. Wie schon angedeutet, wird eine einheitliche Identität der Figuren mit den konstanten Veränderungen von Referenzen und Namen, die einer einzigen Figur zugeschrieben werden, voll und ganz im Stück boykottiert. Die Vorrede des Textes betont gerade den Konstruktionscharakter der Identitäten der Figuren:

Die Figuren müssen sozusagen fast jeden Augenblick von sich selbst zurückgerissen werden, um nicht mit sich selbst ident zu werden. Der Gegenstand, sie selbst, zu dem sie immer wieder zurückkehren wollen, obwohl sie ihn selber gemacht haben und wissen müßten, daß er ihr eigenes Konstrukt ist, ein schiefes, schlecht zusammengezimmeretes Brettergerüst, muß vielfältig gebrochen werden [...]. (Jelinek, 2006: 2)

Die Vorstellung einer originären Individualität ist in Jelineks Text aufgelöst. Die Identität der Figuren ist wie ein „Brettergerüst“ (Jelinek, 2006: 2), ein Konstrukt, das sowohl vom Text als auch von der Inszenierung als solches entlarvt werden soll. Auf diesem Hintergrund werden Männlichkeit und Weiblichkeit auch als Effekte der Geschlechterdiskurse aufgezeigt. Doch in dem Verfahren der Dekonstruktion vom Paradigma der Geschlechterdifferenz geht Jelinek mit *Ulrike Maria Stuart* noch einen Schritt weiter: Hat die Autorin in vorigen Werken den Dualismus weiblich-männlich erhalten, um die perversen Effekte der patriarchalen Diskurse über die Frauen darzustellen, so ist es in *Ulrike Maria Stuart* nicht immer so einfach zu identifizieren, ob die Stimmen der Figuren einer weiblichen oder einer männlichen Identität entsprechen.²¹¹ Jelinek distanziert sich somit vom Verfahren, das sie beispielweise in den Prinzessinnendramen verwendete. Die Binarität weiblich-männlich wird in den Minidramen bewusst aufgegriffen, wenn doch, um die Diskurse, die den erwähnten

²¹¹ Vgl. Jirku, 2012: 53.

Dualismus behaupten, mittels des Zitierens zu dekonstruieren. In *Ulrike Maria Stuart* wird jedoch die einheitliche Identität so stark destabilisiert, dass nicht einmal die männliche bzw. die weibliche Rolle einer einzigen Figur zugeteilt wird. Signifikant dafür liest sich die Figur des Engels, der mit unterschiedlichen Namen im Laufe des Stückes auftaucht. Diese ungeschlechtliche Figur scheint wegen ihren frauenfeindlichen Äußerungen eine männliche Stimme aufzugreifen: „[...], die diese Kuh, die blöde Fotze Fotze Fotze, die schnallt nicht, wie alle Weiber, die bloß keifen und die Typen anschreien können, es nicht schnallen, daß nur eine einzige Lösung gibt und die heißt Produktion [...].“ (Jelinek, 2006: 87-88) Doch nicht immer kann man die Stimme des Engels einer männlichen Identität zuordnen. So ist die individuelle weibliche Stimme von Gudrun in einer anderen Äußerung des Engels, der in diesem Fall als „Engel Egal“ (Jelinek, 2006: 59) dargestellt wird, zu erkennen:

Wie lange das nun schon geht, ganz hoffnungslos, und die Gefühle sind ein Dreck, den man vom Zellenboden schrubbt, nicht daß wir so was jemals selber täten, das heißt ja auch nicht, daß man versucht, diese Gefühle für sich selbst zu materialisieren, zu märtyrarisieren und zu manipulieren, was bedeutet, sie als Pulli einzuholen, so, und diese Lederjacke wünsche ich mir auch, das ist ja wohl das Neuste derzeit im Handel, nur für kurze Zeit, das ist der Sinn des Neuesten, bald kommt das nächste Neueste, das einstmals Neue schaut dann alt aus. (Jelinek, 2006: 61, 62)

In *Ulrike Maria Stuart* sprechen die Figuren keine individualisierte Sprache, jede von ihnen reproduziert verschiedene Stimme bzw. Zitate, die sowohl Männern als auch Frauen gehören können. Die „Bretter“ (Jelinek, 2006: 2), mit denen in der Vorrede die Aufspaltung der Figuren versinnbildlicht wird, sind so viele und unterschiedliche, dass die Zuteilung der Figuren zu einer einzigen Geschlechtsidentität nicht immer möglich ist. Die Figuren werden auf diese Art und Weise hybride Figuren, die jede Art von Binarität auflösen.

Dieser Aspekt der aufgespaltenen Identitäten von *Ulrike Maria Stuart* wird in Stemanns Inszenierung hervorgehoben.²¹² Dieselbe Rolle wird nicht nur von einer SchauspielerIn gespielt, sondern von mehreren. Zwei junge und zwei ältere

²¹² Für die Analyse der Inszenierung liegt die Aufnahme des 3sat Fernsehprogramms vor. Vgl. *Ulrike Maria Stuart*. Aufzeichnung der Aufführung des Thaliatheaters Hamburg beim Berliner Theatertreffen 2007.

Schauspielerinnen erscheinen abwechselnd auf der Bühne, um die jeweiligen Rollen von Ulrike und Gudrun aufzuführen. Das Auftauchen der Schauspielerinnen stellt keine logisch temporale Entwicklung dar. Sehen die ZuschauerInnen zuerst die ältere Schauspielerin, die die Rolle von Ulrike spielt [Abb. 1], so „verjüngt“ sich diese in der nächsten Szene und wird von einer jungen Schauspielerin dargestellt [Abb. 2]. Vergangenheit und Gegenwart treten, wie auch in Jelineks Text, miteinander in Kontakt. Im Text kommt Ulrike als Untote zurück, um aus der heutigen Perspektive die eigene Ideologie und die eigenen Handlungen zu kommentieren. Stemmann versinnlicht diese Überlappung verschiedener Zeiten, die für Jelineks Stück charakteristisch ist, indem er neben den jungen Schauspielerinnen auch andere Schauspielerinnen im selben Alter, in dem die Terroristinnen gegenwärtig wären, auf der Bühne erscheinen lässt. „Sie wäre irgendwann ja selber alt geworden“ (Jelinek, 2006: 6), sagen die Prinzen im Tower von der Mutter. Das Subjekt wird eine fragmentierte Instanz. Die Identität ist nicht konstant, denn als Konstrukt kann sie ihre Form in Bezug auf die Diskurse, die auf diese in den verschiedenen Epochen auswirken, variieren.

Doch nicht nur die Illusion einer temporal einheitlichen Identität wird mit Stemmanns Bühnenadaptation bestritten. Die Schauspielerinnen wechseln ununterbrochen ihre Requisiten, manchmal sogar auf der Bühne. So wie in Jelineks Text eine einzige Figur mit unterschiedlichen Namen identifiziert wird – Gudrun richtet sich an ihre Kontrahentin sowohl als „Maria“ (Jelinek, 2006: 57) als auch als „Ulrike“ (Jelinek, 2006: 73), während die Prinzen im Tower ihre Mutter „Ulrike Maria“ (Jelinek, 2006: 6) nennen –, werden dieselben Schauspielerinnen auf unterschiedliche Art und Weise charakterisiert, so dass sie abwechselnd die Terroristinnen Meinhof und Ensslin sowie die Figuren Schillers Trauerspiels *Maria Stuart* evozieren. In dieser Hinsicht erscheint das junge Paar von Schauspielerinnen mal mit Trenchcoat, Brille und Perücke [Abb. 3], mal mit Renaissanceroben [Abb. 4] angezogen. Die älteren Schauspielerinnen ihrerseits kombinieren ihre Kleider aus der elisabethanischen Epoche [Abb. 5] mit aktuellen Kleidungsstücken, die charakteristisch für Frauen im fortgeschrittenen Alter sind, wie einer Strickjacke oder einer Bluse [Abb. 6]. Bei ihnen spielen die Perücken oder die Sonnenbrillen keine Rolle mehr, als ob die terroristischen Aktivitäten, die durch diese Objekte evoziert werden, mit dem Leben von Frauen im fortgeschrittenen

Alter unvereinbar wären. Als ob die Inszenierung es als selbstverständlich ansieht, dass die Terroristinnen Meinhof und Ensslin sich in zwei alten, konventionellen Frauen verwandelt hätten, wären sie in den 1970er Jahren nicht gestorben.²¹³

Auf jeden Fall trägt dieser Dualismus, der sowohl im jungen als auch im älteren Paar von Schauspielerinnen präsent ist, dazu bei, den aufgespaltenen Charakter der Figuren sichtbar zu machen. Die zwei unterschiedlichen Referenzen, die die Identität der Figuren in Jelineks Text konstituieren, werden auf diese Art und Weise von Stemmann graphisch auf der Bühne dargestellt. Der Regisseur betont die ästhetischen Mechanismen des Theaters, die in Stemmanns postdramatische Inszenierung einen Aspekt aus Jelineks Text performativ hervorbringen. Mit theatralischen Mitteln richtet er das Augenmerk auf die Theatralität, die auch die Prozesse der Konstruktion von Identitäten bedingen. Die Inszenierung veranschaulicht diesen Prozess und beharrt somit auf die performativen Mechanismen des Theaters, die in der Aufführung als wesentliche Konstituenten des theatralischen Ereignisses aufgezeigt werden.

Ist es eine Konstante in der Aufführung, dass die Figuren von mehreren Personen gespielt werden, so geschieht am Anfang der Inszenierung genau das Gegenteil. Ein als Frau gekleideter Schauspieler wird vor den roten Vorhang gestoßen. Kurz danach werden ihm der Text des Stückes, sowie eine Perücke und ein Trenchcoat hinterher geworfen. Der Mann fängt an, das Stück mit Paratexten (Titel, Name der Autorin, Regieanweisungen) vorzulesen [Abb. 7] sowie die Texte, die der Reihe nach den Prinzen im Tower, den Chor der Greise und Ulrike zugeschrieben sind. Bald treten noch zwei weitere Schauspieler auf, auch als Frauen mit Perücke und Trenchcoat verkleidet, die auch mit unterschiedlicher Betonung den Anfang des Stückes vorlesen [Abb. 8]. Spielen diese Schauspieler im Prinzip die Rollen der „Prinzen im Tower“, probieren sie sich aber hier in wechselnden Rollen, die den Rollen von Maria Stuart, Ulrike oder den Prinzen entsprechen. Gerade wenn der erste Schauspieler anfängt, die Rolle von Ulrike vorzusprechen, zieht er sich die Gabardine an und setzt eine Perücke auf.

²¹³ Jelineks Text spielt auch mehrmals ironisch mit den unterschiedlichen Hypothesen über die ideologische Positionierung der Terroristinnen in der Gegenwart, wenn sie nicht gestorben wären. So behaupten die Prinzen im Tower folgendes: „Hättest du gewußt, daß dreißig Jahre später Illegalität ganz ausgestorben wäre, wenn sich überhaupt noch einer dran erinnert, daß es sie gegeben hat, dann wär in jedem Fall sie nur fürs Kapital erlaubt, [...] wer weiß, wie du dich in diesem Fall entschieden hättest.“ (Jelinek, 2006: 25)

Auf diese Weise wird klar dargestellt, er spielt nicht eine Frau, sondern er zeigt klar an, dass er ein Schauspieler ist, der eine Frau spielt und der noch dazu Probleme mit dem Rollentext hat. Er sowie die zwei anderen Schauspieler geben sich an einigen Stellen als Personen zu erkennen, die für eine Weile die Rolle nicht mehr spielen. Das Ablegen der jeweiligen Kleidung bzw. Verkleidung, sei es Garbardine, Rock oder Perücke, markiert einen Rollenwechsel. Dann fallen sie in ihre Rolle als Schauspieler zurück, die verschiedene Rollen proben. Auf der Bühne steht aber immer eine Figur, die sich unterschiedlich konstituiert. Der Wandel wird visuell mit dem Kleidungs- und Requisitenwechsel markiert, so dass die ZuschauerInnen die Schauspieler der jeweils entsprechenden Rollen zuordnen können.

Vor geschlossenem Vorhang werden einerseits die Schwierigkeiten aufgezeigt, einen Jelinek-Text mit „den verschiedenen Stimmen deren Urheber man aber nicht sieht“ (00:09: 53)²¹⁴ auf die Bühne zu bringen. Andererseits deuten die Veränderungen von Stimmen und Kleidung auch die antimimetische Rollenzuweisung an. Gerade durch dieses anti-illusionistische Verfahren wird der theatrale Prozess sichtbar gemacht.²¹⁵ Der Theaterprozess, der in der postdramatischen Inszenierung an Bedeutung gewinnt, wird nicht versteckt, sondern den ZuschauerInnen als komplexer Ablauf vorgestellt. Diese werden Zeuginnen vom Spiel, mit dem die SchauspielerInnen durch die unterschiedlichsten theatralischen Requisiten eine konkrete Identität annehmen und diese auf der Bühne performieren. Indem Stemann darüber hinaus männliche Schauspieler, die als Frauen verkleidet sind, weibliche Rollen wie die von Ulrike spielen lässt, distanziert er sich bewusst von dem konventionellen, mimetischen Theater. Der performative Charakter der Aufführung wird somit potenziert, denn es wird aufgezeigt, dass das Theater mit den eigenen ästhetischen Mechanismen jede Art von Wirklichkeit performativ herstellen kann.

Durch die erwähnten theatralischen Transgressionen findet noch eine weitere Transgression statt und zwar gegen die hegemonialen Diskurse, die die *Genderidentität*

²¹⁴ Diese und alle folgenden Zeitangaben verweisen auf der Aufzeichnung der Aufführung beim Berliner Theatertreffen. Vgl. FN. 48.

²¹⁵ Vgl. Pelka, Artur. „Gender-Spiele: Elfriede Jelineks *Ulrike Maria Stuart* in der Regie von Nicolas Stemann“. *Felix Austria – Dekonstruktion eines Mythos? Das österreichische Drama und Theater seit Beginn des 20. Jahrhunderts*. Hrsg. Leyko Malgorzata, Artur Pelka & Karolina Prykowska-Michalak. Fernwald: Litblockin, 2009. 364-375. Hier: 367-368.

bestimmen. Stemann greift einen Aspekt auf, der in Jelineks Text bereits vorhanden ist, und bearbeitet diesen in seiner Inszenierung, um auch – wie in Jelineks Text – die Binarität der Geschlechter zu dekonstruieren. So lässt der Regisseur in der Eingangsszene drei Schauspieler auftreten, die versuchen, sich verschiedene Identitäten, vor allem die der Mutter, anzueignen. Die mütterliche Identität glauben sie übernehmen zu können, indem sie sich wie die Mutter verkleiden und ihre Stimme nachahmen und indem sie letztendlich die Mutter zitieren. Da sie alle die Mutterrolle spielen wollen, kommt es sogar zu einem gewaltigen Kampf zwischen den Schauspielern. Wie die Geschwister, die um ein Spielzeug kämpfen, diskutieren die drei jungen Schauspieler auf der Bühne, wer eigentlich die Mutter sei. [Abb. 9]

Der subversive Charakter des Theaters, dem Derrida in seiner Lektüre von John L. Austins Theorie der Sprechakte zuschreibt,²¹⁶ lässt sich in dieser Szene erkennen. Von Austins sprachwissenschaftlicher Theorie ausgehend, die zwischen der ernsthaften Performativität und der unernsten *Performance* unterscheidet und in diesem Sinne performative Äußerungen auf der Bühne als „in einer ganz besonderen Weise [...] unernst oder nichtig“²¹⁷ bezeichnet, betrachtet Derrida mit großem Interesse die Zustände, die einen verfehlten Sprechakt umfassen. Was auf der Bühne stattfindet ist, so Derrida, ein Zitat einer konventionellen Machtausübung, die jedoch sich in anderem Kontext verwirklicht. In dieser Hinsicht versinnlicht das Theater die zitierende Praxis, die in jedem performativen Akt nötig ist. Die performative Macht ergibt sich Derrida zufolge aus der Reiteration, die wie auf einer Bühne immer wieder inszeniert wird.

Indem Stemanns Inszenierung die ästhetischen Mittel des Theaters aufzeigt und diese darüber hinaus auf die Identität der Figuren bezieht, weist sie auf die diskursiven, performativen Mechanismen hin, mit denen im Sinne Butlers Identität erzeugt wird. Die Identität wird mittels der dramatischen Sprache als eine Konstruktion enthüllt, die durch die zitierende Praxis reguliert wird. Die Wirkung der linguistischen Performativa wird somit durch eine theatralische performative Inszenierung aufgezeigt.

²¹⁶ Vgl. Derrida, 1988: 291-314.

²¹⁷ Austin, John L. „Performative Äußerungen“ [1961]. *Gesammelte philosophische Aufsätze*. Hrsg. Joachim Schulte. Stuttgart: Reclam, 1986.

3. „Aus diesem Wort wird nichts“: Vom Idealismus zum Nihilismus

Wenn Jelinek Schillers *Maria Stuart* sowie die mediale Darstellung der RAF-Terroristinnen in ihrem Text aufgreift, enthüllt sie nicht nur die ideologischen Mechanismen, mit denen das Bild der Königin diskursiv hergestellt wird. Die Untersuchung von Jelineks Verfahren, die den Prozess sichtbar machen, mit dem Geschlechtsidentität konstituiert wird, ist von wesentlicher Bedeutung für die Zwecke der vorliegenden Studie. Doch der Text bringt noch einen weiteren Parallelismus zum Ausdruck, der zwischen den zwei im Stück evozierten Referenzen, Schiller und der RAF, entsteht. So wird u. a. deren Idealismus in Jelineks Stück ins Gedächtnis gerufen, gleichzeitig jedoch verfremdet und parodiert. Der Blick soll im Folgenden auf die Destabilisierung und Umkehrung des im Stück zitierten Idealismus gelenkt werden. Die Studie von den Dekonstruktionsmechanismen der *Genderidentität* wird somit aus einer breiteren und erweiterten Perspektive betrachtet und in einen neuen Kontext gestellt.

3.1. Schiller als Referenz. Von der „Höhe der Ideologie“ zu den Körperflüssigkeiten

„Chaos, Schmutz [und] Unordnung“ (Jelinek, 2006: 2) sollen sich laut der Vorrede von *Ulrike Maria Stuart* über „das Schöne oder Hohe von Idealen“ (Jelinek, 2006: 2) in der Inszenierung des Stückes erheben. Dies mag, wie in der Vorrede selbst anerkannt wird, wegen der gebundenen Sprache des Textes nicht eine einfache Arbeit für die Regie sein. Die Jamben und Trochäen, mit denen Jelinek Schillers Werk als Formzitat ins Gedächtnis ruft, produzieren eine gewisse Höhe, die, wie weiter argumentiert wird, von der Bühnenadaptation „unbedingt konterkariert werden muß“ (Jelinek, 2006:2).

Schiller als Referenz wird auf jeden Fall in der Vorrede nicht beim Namen genannt. Nur am Ende des Stückes weist Jelinek auf den Namen des Autors hin, indem sie ihn neben Shakespeare, Büchner und Marx als die von ihr zitierten „Götter“ (Jelinek, 2006: 98) darstellt. Doch indem Jelineks Vorrede auf den metrischen Einsatz des Stückes anspielt und gleichzeitig die Notwendigkeit betont, durch die Inszenierung jede ästhetische Höhe zu bekämpfen, eröffnet sie schon eine klare Assoziation mit Schiller und seiner ästhetischen Theorie, die jedoch mit allen möglichen Mitteln destabilisiert und suspendiert werden soll. Wie in der Vorrede dargestellt wird, ist die

Nachahmung von Schiller in *Ulrike Maria Stuart* nur scheinbar. Anders als bei Schiller geht es bei Jelinek nicht um die Darstellung von hohen Idealen wie der Freiheit oder der Bildung, sondern um die Beschreibung der menschlichen Niedrigkeit, die sich in den körperlichen Ausscheidungen und dem „Gestank“ (Jelinek, 2006:2) niederschlägt. Jelineks Vorrede stellt in diesem Sinne das literarische Vorgehen des Textes dar: Die Nachahmung trägt zur Dekonstruktion des Zitats bei.

Schillers Ideale, die von seinen Figuren verkörpert wurden, werden durch aufgespaltene Figuren ersetzt, die als „Produkte der Ideologie“ beschrieben werden. Die Figuren erweisen sich als Konstruktionen, die über keine authentische und natürliche Identität verfügen. Doch diese Ideologie, die die Figuren als solche herstellt, wird laut der grotesken Übertreibung und der ironischen Inversion, die sich durch den ganzen Text von *Ulrike Maria Stuart* ziehen, enthüllt. Um ihr Verfahren zu versinnbildlichen weist Jelinek in der Vorrede auf die Skulpturen von Paul McCarthy (*Picadilly Circus*, 2003), die ihre riesigen Köpfe verkehrt tragen [Abb. 10]²¹⁸:

Sie [Die Königinnen] müssen auf erschreckende Weise, aber auch komisch, bis ins Grotteske hinein (man denke in der Bildenden Kunst an Mike Kelley und Paul McCarthy!, dessen riesige Köpfe, die sie verkehrt aufgesetzt haben, so daß sie sich selber huckepack tragen, denn sie sind ja nicht sie selber, sie tragen sich, aber eben: verkehrt rum) mit sich selber den Boden aufwischen. (Jelinek, 2006: 2)

In diesem Zusammenhang verschwindet von der Bühne der reine Mensch, wie Schiller ihn noch verstanden hat, und das Einzige, das bleibt, sind einige seiner Besonderheiten, die in Jelineks Vorrede immer mit körperlichen Resten assimiliert werden: „Es steht nicht der reine Mensch vor uns, sondern seine Absonderung und seine Absonderlichkeit, wie Gestank, der ihn umweht; es darf keinesfalls vornehm oder dichterisch sein, es muß alles runter runter runter.“ (Jelinek, 2006:2) Auch wenn Jelinek wegen dem Bezug auf Schiller zwei Königinnen als Protagonistinnen darstellt und auch wenn diese teilweise den dichterischen „schillerischen Sprechduktus“ (Annuß, 2008a: 36) nachahmen, soll der Vorrede zufolge ein neues Szenario erfunden

²¹⁸ Das Bild, das ich zur Illustration des Werkes von Paul McCarthy gewählt habe, ist dasselbe, das Jelinek in ihrer Homepage verwendet, um den Abschnitt des Textes *Ulrike Maria Stuart* zu illustrieren. Vgl <http://www.elfriedejelinek.com/> (letzter Zugriff: 18.10.2013).

werden, das von Schmutz und Dreck geprägt ist: „Die [Figuren] sollen sich in ihrer eigenen Scheiße wälzen!“ (Jelinek, 2006: 3) Jelinek spielt mit Mimikry und parodistischer Umkehrung. Lässt sie in ihrem polyphonen Text Schillers Trauerspiel *Maria Stuart* ertönen, so wird das Zitat eine Parodie, die den ursprünglichen Sinn der evozierten Referenz reartikuliert.

3.1.1 Schillers Dramentheorie

Maria Stuart (1801) ist nach *Wallenstein* (1799) das erste Schauspiel Schillers nach der Ausarbeitung seiner dramatischen Theorie, mit der der Autor sein Menschenbild, die Rolle der Kunst sowie die Wirkung der Tragödie veranschaulichen wollte. Schiller schrieb seine Theorie in der zehnjährigen Spanne ab der Vollendung von *Don Carlos* (1787) bis zu *Wallenstein* und infolgedessen ist das Stück *Maria Stuart* in der Forschung als das am regelmäßigsten gebaute Werk gewertet worden.

Anhand zahlreicher theoretischer Texte, die Schiller zwischen 1793 und 1805 schrieb, sollen im Folgenden die Grundgedanken des Autors über sein Menschenbild und die Rolle der Kunst erläutert werden. Ebenso wird als Folge die Anwendung der dramatischen Theorie Schillers in seinem Stück *Maria Stuart* eingegangen.

3.1.1.1. Die Wirkung der Bühne

In seiner Dramentheorie konzentrierte sich Schiller auf die Wirkung des Theaters. Gerade die Frage, wie ein gutes sesshaftes Theater wirken kann, ist der Titel einer seiner frühen Schriften *Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?* (1785), die einige Jahre später und mit einigen kleinen Veränderungen unter dem neuen Titel *Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet* (1802) erschien. Als Antwort auf die Frage der Wirkung des Theaters vertritt Schiller den wohltuenden Effekt der Bühne, die für den Autor zu einer Anstalt der Bildung und Erziehung wird, was letztendlich den Menschen glücklicher macht. Schillers Schaubühnenaufsatz geht auf den Einfluss der aufklärerischen Dramaturgie zurück. Die Bühne solle neben den Gesetzen und der Religion eine zentrale Rolle spielen, denn sie wirkt „tiefer und dauernder als Moral und Gesetz“ (Schiller, 2004: 824). Ihre Gerichtsbarkeit, so Schiller, fängt an, wo „das Gebiet der weltlichen Gesetze“ (Schiller, 2004: 823) endet. In dieser

Hinsicht vermag die Bühne die Fürsten zu erziehen, das Volk zu bilden und als Nationaltheater sogar die Nation zu bilden und zu einen. Überzeugt von der Idee, dass eine mögliche Veränderung des Zuschauers allein vom ästhetischen Sinn zu erwarten sei, übernimmt Schiller die klassische Formel des „prodesse et delectare“. Nach Schiller hat der Mensch ein Gefühl für das Schöne, das er den „ästhetischen Sinn“ nannte, und dafür verantwortlich ist, auf unterhaltende Weise den Verstand zu bilden und das Herz zu verbessern.

Lothar Pikulik betont, dass Schiller dieser horazischen Formel einen weiteren, neuen Sinn gegeben hat, der sich aus seinem Medizinstudium herleitete. Das Theater hat für Schiller eine Heilkraft; es wirkt auf den Zuschauer, indem der Mensch dadurch „ins innere Gleichgewicht kommt“.²¹⁹ Schiller glaubte daran, die Bühne hat die Kraft auszugleichen, die das Überwiegen körperlicher oder geistiger Funktionen ins Gleichgewicht bringen könne. In anderen Worten, das Theater verfügt über eine kompensatorische, „therapeutische“ (Pikulik, 2004: 317) Funktion, so dass die ZuschauerIn, als ob sie eine PatientIn wäre, sich durch die Aufführung erholen und stärken könnte:

Unsre Natur, gleich unfähig, länger im Zustand des Tiers fortzudauern, als die feinem Arbeiten des Verstandes fortzusetzen, verlangte einen mittleren Zustand, der beide widersprechende Enden vereinigte, die harte Spannung zu sanfter Harmonie herab stimmte und den wechselweisen Übergang eines Zustandes in den andern erleichterte. Diesen Nutzen leistet überhaupt nun der ästhetische Sinn oder das Gefühl für das Schöne. (Schiller, 2004: 821)

Das bedeutet aber nicht, dass die Sinnlichkeit des Theaters geleugnet oder beseitigt werden soll. Nach Schiller solle die Schaubühne ein Vergnügen für die Sinne sein, aber auch für die Vernunft.

Zahlreiche WissenschaftlerInnen, die sich mit dem Studium der Beiträge Schillers zur Dramentheorien beschäftigt haben, haben angedeutet, dass der Autor seine

²¹⁹ Pikulik, Lothar. *Der Dramatiker als Psychologe. Figur und Zuschauer in Schiller Dramen und Dramentheorie*. Paderborn: Mentis, 2004: 318.

Bildungsaufgabe nicht als Moralist verstanden hat.²²⁰ In diesem Sinn argumentiert Lothar Pikulik und betont, dass der Begriff „moralistisch“ zur Zeit Schillers einen viel weiteren Bedeutungsumfang hatte als heute.²²¹ Neben der für uns jetzigen bekannten Bedeutung, die auf die Sittenlehre verweist, wurde der Begriff damals auch verwendet, um die Welt des Geistigen von der des Materiellen zu unterscheiden. Die Bedeutung „sittlich“ ist nicht ausgeschlossen, argumentiert Pikulik weiter, sondern mitgemeint, muss aber auf jeden Fall aus einer umfassenden Perspektive betrachtet werden, so dass man nicht einen falschen Eindruck der Theorien Schillers bekommt.

Die Bühne als „moralische Anstalt“, auf die Schiller sich bezog, wäre also die Einrichtung der geistigen Auseinandersetzung, wo auf den Intellekt der ZuschauerIn gewirkt wird, um ihn in den Stand der Freiheit zu versetzen.²²² Die Erreichung der Freiheit ist also ein Kerngedanke der Dramentheorie Schillers, der in verschiedener und modifizierter Form vorkommt. Die Heilung durch das Theater ist nur möglich, weil die von der ZuschauerIn erlebte ästhetische Erfahrung die eigene Freiheit als letztes Ergebnis hat: „[D]ie rechte Kunst ist nur diese, welche den höchsten Genuß verschafft. Der höchste Genuß aber ist die Freiheit des Gemüths in dem lebendigen Spiel aller seiner Kräfte.“²²³ In dieser Hinsicht kommen die Überlegungen Schillers über die Wirkung der Bühne seiner Theorie des Erhabenen nahe, die auch die geistige Freiheit als Ziel vertritt.

3.1.1.2. Die Theorie des Erhabenen

„Alle andere Dingen müssen; der Mensch ist das Wesen, welches will“ (Schiller, 2004: 792) schrieb Schiller zu Beginn seiner Abhandlung *Über das Erhabene*. Mit diesem Text, der 1801 veröffentlicht wurde, greift der Autor wieder zahlreiche Themen auf, die er 1793 in den Essays *Vom Erhabenen* und *Über das Pathetische* schon bearbeitet hatte.

In den genannten Schriften beschreibt Schiller die komplizierte Situation des Menschen, dessen Anspruch auf absolute Befreiung von allem, was Gewalt ist, seinem

²²⁰ Der schon erwähnte Titel einer seiner frühen Schriften, *Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet*, könnte zu diesem Schluss geführt haben.

²²¹ Vgl. Pikulik, Lothar. *Schiller und das Theater*. Hildesheim: Olms, 2007: 37.

²²² Vgl. Ebd: 27.

²²³ Zitiert in Pikulik, 2004: 320.

realen Vermögen nicht entspricht. Durch seinen Verstand schafft er noch, „bis auf einen gewissen Punkt [...] über alles Physische Herr zu werden“ (Schiller, 2004: 793), doch nur eine einzige Ausnahme, nämlich der Tod, bleibt für ihn als ein störender, nicht kontrollierbarer Faktor. Dieser Zustand hebt den ganzen Begriff des Menschen auf, denn „nimmermehr kann er das Wesen sein, welches will, wenn es auch nur einen Fall gibt, wo er schlechterdings muss, was er nicht will“ (Schiller, 2004: 793). Die Freiheit, argumentiert Schiller weiter, ist also nur mittels der Kultur möglich. Hierbei unterscheidet Schiller zwischen der physischen Kultur und der moralischen Kultur. Die erste ermöglicht dem Menschen, die Natur zu beherrschen, der Gewalt der physischen Kräfte entgegenzusetzen. Die Zweite, die moralische Kultur, hingegen kann dem Menschen helfen, wenn dieser die Kräfte der Natur nicht mehr beherrschen kann. In diesem Fall sei die einzige Lösung, sich der Gewalt freiwillig zu unterwerfen: „Der moralisch gebildete Mensch, und nur dieser, ist ganz frei. Entweder er ist der Natur als Macht überlegen, oder er ist einstimmig mit derselben. Nichts, was sie an ihm ausübt, ist Gewalt.“ (Schiller, 2004: 794)

Bedeutsam ist auch ein weiterer Unterschied, den Schiller darstellt, diesmal zwischen dem Erhabenen und dem Schönen. Das Schöne beschreibt Schiller als „ein[en] Ausdruck der Freiheit, aber nicht derjenigen, welche uns über die Macht der Natur erhebt und von allem körperlichen Einfluss entbindet, sondern derjenigen, welche wir innerhalb der Natur als Menschen genießen“ (Schiller, 2004: 796). Die sinnlichen Triebe harmonisieren mit dem Gesetz der Vernunft, so dass die Menschen sich bei der Schönheit frei fühlen.

Im Gegensatz dazu fühlen wir uns frei beim Erhabenen, „weil die sinnlichen Triebe auf die Gesetzgebung der Vernunft keinen Einfluss haben, weil der Geist hier handelt, als ob er unter keinen andern als seinen eigenen Gesetzen stünde“ (Schiller, 2004: 796). Die Freiheit des Schönen ist nichts anderes als eine geschenkte Freiheit, die nicht schwer zu erreichen ist. Die Freiheit des Erhabenen hingegen ist eine Freiheit, die sich aus dem Kampf und der Überwindung ergibt.

An verschiedenen Stellen seiner Schriften vertritt Schiller die Idee, dass das Erhabene ein Mischgefühl ist. 1792 schrieb er schon in seinem Essay *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen*, „das Rührende und Erhabene kommen

darin überein, dass sie Lust durch Unlust hervorbringen“ (Schiller, 2004: 364). In der späteren Abhandlung *Über das Erhabene* greift er wieder diese Idee auf und beschreibt das Erhabene als „ein gemischtes Gefühl. Es ist eine Zusammensetzung von Wehsein, das sich in seinem höchsten Grad als ein Schauer äußert und von Frohsein, das bis zum Entzücken steigen kann und, ob es gleich nicht eigentlich Lust ist, von feinen Seelen aller Lust doch weit vorgezogen wird“ (Schiller, 2004: 796). In einem einzigen Gefühl versammeln sich also zwei widersprechende Empfindungen und durch jenes erfahren wir, „dass sich der Zustand unsers Geistes nicht notwendig nach dem Zustand des Sinnes richtet, dass die Gesetze der Natur nicht notwendig auch die unsrigen sind und dass wir ein selbständiges Principium in uns haben, welches von allen sinnlichen Rührungen unabhängig ist“ (Schiller, 2004: 796). In dieser Hinsicht hat das Erhabene für Schiller einen pädagogischen Charakter, denn durch es erfährt man, dass der Mensch noch unter einer anderen Gesetzgebung als die der Natur steht.

Schiller war sich bewusst, der Mensch habe, wie die Tiere, physische Bedingungen, die unabweislich sein Empfindungsvermögen bestürmen. Der Unterschied aber zwischen dem Tier und dem Menschen lag für Schiller daran, dass der Mensch über eine weitere Instanz verfüge, nämlich den Willen, „ein[en] erhabene[n] Begriff“ (Schiller, 2004: 471). Dieser habe die Pflicht, die Forderung der Natur der Vernunft zu unterwerfen, wenn diese sich nicht in Harmonie befinden:

Die Gesetzgebung der Natur durch den Trieb kann mit der Gesetzgebung der Vernunft aus Prinzipien in Streit geraten, wenn der Trieb zu seiner Befriedigung eine Handlung fordert, die dem moralischen Grundsatz zuwiderläuft. In diesem Fall ist es unwandelbare Pflicht für den Willen, die Forderung der Natur dem Ausspruch der Vernunft nachzusetzen. (Schiller, 2004: 472)

Doch es ist nicht dasselbe, argumentiert Schiller weiter, wenn bei einem Menschen glücklicherweise der Naturtrieb und die Vernunft übereinstimmen oder ob es seiner Vernunft gelingt, den Trieb des Menschen zu beherrschen. Im ersten Fall spricht

Schiller von einer schönen Seele, einem guten Herzen; im zweiten Fall dagegen geht die Seele ins Heroische und ist der Ausdruck der Würde.²²⁴

Die Würde, so wie Schiller sie in seiner Abhandlung *Über Anmut und Würde* (1793) beschreibt, führt also dazu, den Naturbetrieb zu beherrschen: „Bei der Würde also führt sich der Geist in dem Körper als Herrscher auf, denn hier hat er seine Selbständigkeit gegen den gebieterischen Trieb zu behaupten, der ohne ihn zu Handlungen schreitet und sich seinem Joch gern entziehen möchte.“ (Schiller, 2004: 477) Wenn der Wille die Sinnlichkeit kontrolliert, ist keine Strenge sondern Milde von ihm zu erwarten. Fängt aber der Trieb an, eine Handlung zu seiner Befriedigung zu fordern, die dem moralischen Grundsatz widerspricht, darf der Wille nicht mehr nachsichtig sein. Im Gegensatz dazu soll der Wille durch den nachdrücklichsten Widerstand seine Autonomie beweisen.

In vielen der Schriften zielte Schillers Intention dahin, genau zu beschreiben, wie man sich beim Erhabenen von der Sinnenwelt emanzipiert. Diese Emanzipation sei aber bei dem Schönen nicht mehr möglich, denn in diesem Fall stimmten Vernunft und Sinnlichkeit überein. Beim Erhabenen hingegen stimmen Vernunft und Sinnlichkeit nicht zusammen, aber dem moralischen Menschen gelingt es, sich von den Schranken der Natur zu befreien. So definiert Schiller das Erhabene zu Beginn seiner Schrift *Vom Erhabenen*: „Erhaben nennen wir ein Objekt, bey dessen Vorstellung unsre sinnliche Natur ihre Schranken, unsre vernünftige Natur aber ihre Ueberlegenheit, ihre Freyheit von Schranken fühlt.“ (Schiller, 2004: 489) Das Erhabene ist also ein Mischgefühl, das einerseits dem Menschen seine Grenzen, andererseits aber auch die Möglichkeit zeigt, sich von diesen zu befreien.

Beim Erhabenen soll der Ausgang aus der sinnlichen Welt, so Schiller, „nicht allmählich (denn es gibt von der Abhängigkeit keinen Übergang zur Freiheit), sondern plötzlich und durch eine Erschütterung“ (Schiller, 2004: 799) stattfinden. Der Mensch

²²⁴ In seiner Schrift *Über Anmut und Würde* (1793) verarbeitet Schiller den Unterschied von Schönheit und Erhabenen weiter und unterscheidet zwischen Anmut und Würde. Die Anmut ist auch nicht mit dem Begriff Schönheit zu verwechseln, denn Anmut wird als eine bewegliche, zufällige entstandene Schönheit definiert, die sich von der dauernden Schönheit, die mit dem Subjekt selbst notwendig gegeben ist, unterscheidet. Was die Dichotomie Würde-Anmut betrifft, beweist die erste auf die Einschränkung der Begierden und Neigungen, während die zweite von einem ruhigen, in sich harmonischen Gemüt zeugt.

hat die Empfindungsfähigkeit für beide, sowohl für das Erhabene als auch für das Schöne. Entwickelt der Mensch die Empfindungsfähigkeit für das Erhabene nicht, bleibt er „Sklave der physischen Notwendigkeit“ (Schiller, 2004: 797) und die Natur kann ihn nur an die Schranken seiner Vorstellungskraft und an seine physische Ohnmacht erinnern. Wird aber dem Menschen seine Abhängigkeit von Naturgesetzen bewusst, „so fangen die wilden Naturmassen um ihn herum an, eine ganz andere Sprache zu seinem Herzen zu reden“ (Schiller, 2004: 801).

Der Mensch, argumentiert Schiller, bedarf also einer ästhetischen Erziehung, die auf das Erhabene zielt. Dafür können die Kunst und vor allem das Theater von großer Hilfe sein. Wobei, so der Autor weiter, man in der Natur Objekte finden kann, an denen sich die Empfindungsfähigkeit für das Schöne und Erhabene üben könne, ist der Mensch „wie in andern Fällen, so auch hier, von der zweiten Hand besser bedient, als von der ersten, und will lieber einen zubereiteten und auserlesenen Stoff von der Kunst empfangen, als an der unreinen Quelle der Natur mühsam und dürftig schöpfen“ (Schiller, 2004: 807). Fremdes Unglück wird in der Tragödie von den ZuschauerInnen als Illusion erlebt, aber nicht als Wirklichkeit. Das Leiden ist auf der Bühne gegenwärtig, als wäre es wirklich, aber die ZuschauerInnen sind ihm nicht unterworfen, denn es ist „bloß eingebildet“ (Schiller, 2008: 805). Die Kunst hat also alle Vorteile der Natur, „ohne ihre Fesseln mit ihr zu teilen“ (Schiller, 2004: 808).

3.1.1.3. Die Theorie des Erhabenen auf das Theater bezogen

Wenn man Schillers Theorie des Erhabenen auf das Theater anwendet, darf nicht vergessen werden, dass der Autor davon ausgeht, die ZuschauerIn fühle mit der Aufführung mit. In diesem Sinne betont Lothar Pikulik, wie Schiller das Theater als eine Haltung des Mitleidens verstand.²²⁵ Die ZuschauerIn nimmt Anteil am Leiden der Bühnenfigur und erlebt ein Nachgefühl des Leidens. Von der ZuschauerIn erwartet Schiller, dass sie betroffen und empathisch reagiert, nie affektfrei. Wenn es ihr gelingt, die sinnliche Natur zu beherrschen, dann nicht, weil die ZuschauerIn nicht von dem in

²²⁵ Vgl. Pikulik, 2007: 52. Überzeugt von der Idee des Mitleidens bei der Anschauung eines Bühnenstücks, verarbeitete Schiller das Thema weiter und stellte sich die Frage, wie es möglich sei, dass bei den ZuschauerInnen, die ein tragisches Ereignis auf der Bühne beobachten, Lust entstehen kann. Seine Schlussfolgerungen zu dem Thema schilderte er in zwei Aufsätzen, *Über die tragische Kunst* und *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen*, die beide 1792 erschienen.

der Bühne dargestellten Leiden betroffen wird, sondern, weil sie fähig ist, Widerstand gegen dieses Leiden zu leisten.

In seiner Schrift *Über das Pathetische*, Fortsetzung der Abhandlung *Vom Erhabenen*, vertritt Schiller, dass die Darstellung des Leidens, auch wenn nicht Zweck selbst der Kunst sein solle, ein wichtiges Mittel zu ihrem Zweck ist. Die Darstellung des Übersinnlichen ist der wirkliche Zweck der Kunst, und dafür muss gezeigt werden, dass man den Naturgesetzen Widerstand leistet. Dieser Widerstand kann aber nur „nach der Stärke des Angriffs geschätzt werden“ (Schiller, 2004: 513). Um die Unabhängigkeit des Menschen von der Natur aufzuzeigen, muss aber erst die ganze Macht dieser dargestellt werden. In diesem Sinne ergibt sich die Darstellung des Leidens als Mittel zur Erreichung des Zwecks der Kunst: „Das Sinnenwesen muss tief und heftig leiden; Pathos muss da sein, damit das Vernunftwesen seine Unabhängigkeit kundtun und sich handelnd darstellen könne.“ (Schiller, 2004: 512)

Der Begriff *Pathos* bedeutet also im ursprünglichen Sinne Leiden, und seine Darstellung ist für Schiller die erste Bedingung, um die moralische Freiheit des Menschen zu offenbaren: „Man gelangt also zur Darstellung der moralischen Freiheit nur durch die lebendigste Darstellung der leidenden Natur und der tragische Held muss sich erst als empfindendes Wesen bei uns legitimiert haben, ehe wir ihm als Vernunftwesen huldigen und an seine Seelenstärke glauben.“ (Schiller, 2004: 513)

Eine weitere, zweite Bedingung des Erhabenen ist die Darstellung des moralischen Widerstandes gegen das Leiden. Der Mensch ist ein empfindsames Wesen, aber er ist auch vernünftig. Deswegen, nachdem er von der Natur angezogen wird, soll er sich gegen ihre Kraft Widerstand leisten und zeigen, wie er die Natur beherrscht:

Die erste Forderung an den Menschen macht immer und ewig die Natur, welche niemals darf abgewiesen werden; denn der Mensch ist – ehe er etwas anderes ist – ein empfindendes Wesen. Die zweite Forderung an ihn macht die Vernunft, denn er ist ein vernünftig empfindendes Wesen, eine moralische Person und für diese ist es Pflicht, die Natur nicht über sich herrschen zu lassen, sondern sie zu beherrschen. (Schiller, 2004: 515)

Von den HeldInnen der Bühnenstücke, so Schiller weiter, ist nicht zu erwarten, dass sie nicht leiden. Sie sollen hingegen leiden, sich aber deswegen nicht überwältigt fühlen:

Sie lieben das Leben so feurig wie wir andern, aber diese Empfindung beherrscht sie nicht so sehr, dass sie es nicht hingeben können, wenn die Pflichten der Ehre oder der Menschlichkeit es fordern. Philoktet erfüllt die griechische Bühne mit seinen Klagen; selbst der wütende Herkules unterdrückt seinen Schmerz nicht. (Schiller, 2004: 514)

Wie man aus den erwähnten Beispielen folgern kann, war für Schiller die Literatur der Griechen ein optimales Muster für die AutorInnen seiner Zeit. Die damalige Mode der sentimentalen Dramen und Romane wurde dagegen vom Autor heftig kritisiert:

Die schmelzenden Affekte, die bloß zärtlichen Rührungen gehören zum Gebiet des Angenehmen, mit dem die schöne Kunst nichts zu tun hat (...) Viele unserer Romane und Trauerspiele, besonders der so genannten Dramen (Mitteldinge zwischen Lustspiel und Trauerspiel) und der beliebten Familiengemälde gehören in diese Klasse. Sie bewirken bloß Ausleerungen des Tränensacks und eine wollüstige Erleichterung der Gefäße; aber der Geist geht leer aus und die edlere Kraft im Menschen wird ganz und gar nicht dadurch gestärkt. (Schiller, 2004: 515, 516)

Die Darstellung des Leidens war für Schiller nie der letzte Zweck der Kunst, denn wenn dieses nicht durch die Vernunft des Helden kontrolliert wird, ist das Pathetische nicht mehr erhaben. Das Erhabene wurde für Schiller zum zentralen Problem seiner Dramentheorie. Das Pathetische wird hingegen immer dem Erhabenen als ästhetische Kategorie zugeordnet.

In der Schrift *Über das Pathetische* rückt noch ein weiterer Aspekt ins Blickfeld, der nicht so viel damit zu tun hat, wie die ZuschauerIn auf das Leiden der dargestellten Figur reagiert, sondern wie sie ihr Handeln einschätzt. Um diese letzte Frage zu beantworten, unterscheidet Schiller zwischen der moralischen und der ästhetischen Beurteilung. Der Autor unterscheidet also zwischen dem erhabenen Objekt, das die ZuschauerIn dazu führt, sich die Würde der menschlichen Bestimmung vorzustellen, wobei diese Bestimmung in diesem Objekt nicht unbedingt realisiert werden soll, und dem erhabenen Objekt, das nicht nur der ZuschauerIn ihre Anlage zeigt, sondern auch

das wirkliche Betragen zustande bringt. In dem ersten Fall handelt es sich für Schiller von einer ästhetischen Beurteilung; in dem zweiten, von einer moralischen. Das ästhetische Urteil wertet also darüber, was die Figur machen kann, während die moralische Beurteilung darüber befindet, was sie macht. Dafür richten sich das moralische Urteil nach der Vernunft und das ästhetische Urteil nach der Einbildungskraft:

Nun liegt bei aller moralischen Beurteilung eine Forderung der Vernunft zugrunde, dass moralisch gehandelt werde und es ist eine unbedingte Necessität vorhanden, dass wir wollen, was recht ist [...] Bei der ästhetischen Schätzung hingegen wird der Gegenstand auf das Bedürfnis der Einbildungskraft bezogen, welche nicht gebieten, bloß verlangen kann, dass das Zufällige mit ihrem Interesse übereinstimmen möge. Das Interesse der Einbildungskraft aber ist: Sich frei von Gesetzen im Spiel zu erhalten. (Schiller, 2004: 529, 530)

Je nach dem Urteil, das gefällt wird, erlangt die ZuschauerIn eines Bühnenstückes zu verschiedenen Schlussfolgerungen. Wenn die Vernunft, der moralische Sinn, eine tugendhafte Handlung beurteilt, „ist Billigung das Höchste, was erfolgen kann“ (Schiller, 2004: 530). Ist es die Einbildungskraft der Sinn, den die ZuschauerIn für das Urteil einer tugendhaften Handlung verwendet, so erfolgt eine positive Lust. Um diesen Unterschied aufzuklären, erwähnt Schiller die literarische Selbstaufopferung des Leonidas bei Thermopylä: „Dass Leonidas die heldenmütige EntschlieÙung wirklich fasste, billigen wir; dass er sie fassen konnte, darüber frohlocken wir und sind entzückt.“ (Schiller, 2004: 531)

Das ästhetische Vergnügen bei der ZuschauerIn entsteht also nicht bei der Beobachtung einer tugendhaften Handlung, sondern bei dem Erkennen der Möglichkeit, dass diese Handlung geschehen kann: „Die poetische Wahrheit besteht aber nicht darin, dass etwas wirklich geschehen ist, sondern darin, dass es geschehen konnte, also in der innern Möglichkeit der Sache. Die ästhetische Kraft muss also schon in der vorgestellten Möglichkeit liegen.“ (Schiller, 2004: 534) In diesem Sinne sei die Aufgabe des Autors die ZuschauerInnen durch die Darstellung einer Handlung zu ergötzen:

Der Dichter, auch wenn er die vollkommensten sittlichen Muster vor unsre Augen stellt, hat keinen andern Zweck und darf keinen andern haben, als uns durch Betrachtung derselben zu ergötzen. Nun kann uns aber nichts ergötzen, als was unser Subjekt verbessert und nichts kann uns geistig ergötzen, als was unser geistiges Vermögen erhöht. (Schiller, 2004: 533)

Mit diesem Zitat lässt sich deutlich Pikuliks These bestätigen, dass Schiller mit dem Theater als „moralische Anstalt“ keine sittliche Belehrung verbindet: Ist, so Schiller, der wichtige Zweck der DichterIn, die ZuschauerIn zu ergötzen, so erreicht die ZuschauerIn dieses Ergötzen durch die Möglichkeit zum freien Wollen, und nicht indem sie ein sittliches Muster beobachtet.

3.1.1.4. *Maria Stuart*, die Verwirklichung der Ästhetik des Erhabenen

Bei der Darstellung der Hinrichtung der schottischen Königin am Schluss des Dramas *Maria Stuart* bleibt Schiller seiner dramatischen Theorie treu. Das Verhalten der Protagonistin, die zum Abschluss ihren gewaltsamen Tod annimmt, widerspiegelt den von Schiller beschriebenen Sieg über den sinnlichen Affekt. Wurde Maria im Gefängnis angesichts des ihr drohenden Schicksals von Furcht, Empörung oder Hass überwältigt, so überwindet sie diese Affekte am Ende ihres Lebens. Im Gegensatz zu ihren Freunden und Gefolgsleuten, die sie am Tag ihrer Hinrichtung begleiten, empfindet sie ihren zukünftigen Tod nicht als ein tragisches Ende:

Was klagt ihr? Warum weint ihr? Freuen solltet
Ihr euch mit mir, dass meiner Leiden Ziel
Nun endlich naht, dass meine Bande fallen,
Mein Kerker aufgeht und die frohe Seele sich
Auf Engelsflügeln schwingt zur ew'gen Freiheit.
(Schiller, 1964: V. 3479 – 3484)

Wie Maria feststellt, fühlt sie sich endlich frei, indem sie sich aus allen Zwängen der Gefangenschaft löst. Diese Freiheit resultiert aus der Überwindung der Sinnlichkeit. Die theoretischen Prinzipien Schillers verwirklichen sich idealtypisch in den letzten Szenen des Trauerspiels, in denen es Maria gelingt, die physische Unfreiheit des Gefängnis zugunsten einer inneren Freiheit oder inneren Souveränität zu überwinden.

Die Affinitäten zwischen *Maria Stuart* und der dramatischen Theorie Schillers reichen so weit, dass Barbara Neymeyr mit Recht die Gefangenschaft Marias als Symbol für die von Schiller beschriebene *conditio humana* versteht.²²⁶ So wie Maria im Gefängnis eingesperrt ist, befindet sich der Mensch in einer „drückenden Gefangenschaft des physischen Lebens“ (Schiller, 2004: 801). Doch das Erhabene verschafft dem Menschen, so Schiller, „einen Ausgang aus der sinnlichen Welt“ (Schiller, 2004: 799) und die daraus folgende Möglichkeit, sich der erwähnten Gefangenschaft zu entziehen. Dieses entspricht der Lebenssituation Marias, die am Ende ihre Existenz im Gefängnis sowie ihren Tod transzendiert.

Aber wie verwirklicht Maria diese Wandlung von Unfreiheit zur Freiheit, von der physischen Gefangenschaft im Kerker, als auch von ihrer Situation als „Sklav[in] der physischen Notwendigkeit“ (Schiller, 2004: 800) zur moralischen Freiheit, zur Sphäre des Erhabenen? Zahlreiche Autoren haben versucht auf diese Frage eine Antwort zu finden. Sie bieten unterschiedliche Interpretationen über Marias Wandlung an, vor allem über die Fragen, wann ihre Wandlung stattfindet und ob es sich um einen Prozess oder einen plötzlichen Bruch mit dem vorigen Leben handelt.

Für einige der AutorInnen, wie E. L. Stahl, stellt *Maria Stuart* den Prozess der Besserung von Maria dar, der mit dem Anfang des Stückes schon beginnt: „When the drama begins, Maria’s purification has already commenced: she is no longer completely possessed by *Weltlust*.“²²⁷ Diese Interpretation berücksichtigt aber nicht die zahlreichen Momente, in denen die „sinnliche“ bzw. „weltliche“ Maria im Laufe des Werkes dargestellt wird. Trotz der sittlichen Ernsthaftigkeit ihres ersten Auftretens wird Maria sehr schnell bezaubert von den Juwelen, „womit der Erde Könige sich schmücken“ (Schiller, 1964: V. 447), so wie Mortimer sie ihr beschreibt:

MARIA: O schonet mein! Nicht weiter. Höret auf,
Den frischen Lebensteppich vor mir aus –
Zubreiten – Ich bin elend und gefangen. (Schiller, 1964: V. 451–453)

²²⁶ Vgl. Neymeyr, Barbara. „Macht, Recht und Schuld. Konflikt dramaturgie und Absolutismuskritik in Schillers *Maria Stuart*“. *Schiller. Werk-Interpretationen*. Hrsg. Günter Saße. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2005. 105-136. Hier: 133.

²²⁷ Zitiert in Guthke, 1998: 429.

Hat Maria diese Welt in ihrem vorigen Gespräch mit der Amme kritisiert, scheint sie aber ihre Abkehr schon vergessen zu haben.

Auch die These, dass die Wandlung Marias zum Erhabenen erst in der Auseinandersetzung zwischen den Königinnen stattfindet, lässt sich nicht eindeutig belegen. In dieser Szene wird Schillers Bedingung dafür, nämlich dass ihre „sinnlichen Triebe auf die Gesetzgebung der Vernunft keinen Einfluss haben“ (Schiller, 2004: 796) auf keinen Fall erfüllt. Marias Worte schildern nicht die Überwindung der Sinnlichkeit, sondern vielmehr den Hass Elisabeth gegenüber sowie die Freude, die Rivalin auch in der Liebe besiegt zu haben:

Vor Leicesters Augen habe ich sie erniedrigt!
Er sah es, er bezeugte meinen Sieg!
Wie ich sie niederschlug von ihrer Höhe,
Er stand dabei, mich stärkte seine Nähe! (Schiller, 1964: V. 2464–2467)

Betrachtet man Schillers Worte in seinen theoretischen Schriften, wird auch die Möglichkeit, dass sich Maria im Verlauf des Stückes wandelt, ausgeschlossen. Die Erreichung der Sphäre des Erhabenen ist, so Schiller, nicht das Ergebnis eines Prozesses sondern der plötzliche Bruch mit der vorigen Konzeption des Lebens: „Nicht allmählich [...], sondern plötzlich und durch eine Erschütterung reißt es den selbständigen Geist aus dem Netz los, womit die verfeinerte Sinnlichkeit ihn umstrickte und das umso fester bindet, je durchsichtiger es gesponnen ist.“ (Schiller, 2004: 799) Gerade von einer ähnlichen Erschütterung spricht Marias Amme im fünften Aufzug, als sie erklärt, wie Maria auf die Mitteilung ihres Todes reagiert hat:

Melvil! Ihr seid in Irrtum, wenn Ihr glaubt,
Die Königin bedürfe unsers Beistands,
Um standhaft in den Tod zu gehn! Sie selber ist's,
Die uns das Beispiel edler Fassung gibt.
Seid ohne Furcht! Maria Stuart wird
Als eine Königin und eine Heldin sterben.
[...] Man löst sich nicht allmählich von dem Leben!
Mit einem Mal, schnell, augenblicklich muss
Der Tausch geschehen zwischen Zeitlichem
Und Ewigem, und Gott gewährte meiner Lady
In diesem Augenblick, der Erde Hoffnung
Zurückgestoßen mit entschlossener Seele

Und glaubenvoll den Himmel zu ergreifen.
Kein Merkmal bleicher Furcht, kein Wort der Klage
Entehrte meine Königin. (Schiller, 1964: V. 3375–3380 und 3402–3410)

Nach den Worten von Marias Amme bewältigt die Königin ihre Affekte erst in dem Moment, in dem sie begreift, dass ihr Tod unausweichlich ist. In diesem Moment findet ihre Wandlung statt, an der Schwelle des Todes. Hat sie während des Stückes „tief und heftig“ (Schiller: 2204: 512) gelitten, löst sie sich am Ende aus ihrer Leidenssituation. So verwirklicht Schiller in dem Stück die von ihm vertretene These, dass die Gestaltung des „Pathos“ in einem Drama obligatorisch sei: „Pathos muss da sein, damit das Vernunftwesen seine Unabhängigkeit kundtun und sich handelnd darstellen könne“ (Schiller, 2004: 512). Nur indem die leidende Natur zuerst dargestellt wird, kann der Dichter später den moralischen Widerstand gegen das Leiden entfalten.

Nicht nur aus ihrer Leidenssituation, sondern auch aus ihrer Schuldverfallenheit befreit sich Maria.²²⁸ In diesem Sinne soll noch auf eine weitere Übereinstimmung zwischen *Maria Stuart* und Schillers theoretischen Abhandlungen hingewiesen werden. In seiner Schrift *Über das Pathetische* vertritt Schiller auch, eine Möglichkeit, um frei im erhabenen Sinn zu werden, bestehe darin, dass der Mensch „eine übertretene Pflicht moralisch büßt“ (Schiller, 2004: 528). Nachdem sich herausstellt, dass Marias Schreiber ihre diktierten Briefe gefälscht hatte, stellt sich Marias Todesstrafe als ungerecht heraus. Maria aber sieht in dieser Strafe die Möglichkeit, für ihre vorigen Fehler zu büßen:

Gott würdigt mich, durch diesen unverdienten Tod
Die frühe schwere Blutschuld abzubüßen. (Schiller, 1964: V. 3735-3736)

So wie Marias Existenz am Anfang des Stückes von der Unfreiheit bedingt wird, stellt sich auch Elisabeth I. als eine unfreie Frau dar, die keine souveränen Entscheidungen treffen kann. Anders als bei Maria ist ihre Freiheit nicht eine physische Unfreiheit. Elisabeth lebt nicht hinter den Mauern einer Zelle, doch mehrmals beschwert sie sich über die Unfreiheit, die sie als Königin erleiden muss. So bezeichnet

²²⁸ Vgl. Neymeyr, 2005: 134.

sie sich schon im zweiten Akt als Sklavin, die in Bezug auf die Heiratspläne sich an den Willen des Volkes anpassen muss:

Die Könige sind nur Sklave ihres Standes
Dem eignen Herz dürfen sie nicht folgen. (Schiller, 1964: V. 1155, 1156)

Eine ähnliche Situation wiederholt sich am Ende des vierten Aktes, in Elisabeths Entscheidungsmonolog, der zur Unterzeichnung des Todesurteils führt:

O Sklaverei des Volksdiensts! Schmäbliche
Knechtschaft – Wie bin ich's müde, diesem Götzen
Zu schmeicheln, den mein Innerstes verachtet!
Wann soll ich frei auf diesem Throne stehn!
(Schiller, 1964: V. 3190–3193).

In Elisabeths Klage über ihre Unfreiheit sieht Barbara Neymeyr einen pervertierten Freiheitsbegriff. Die Freiheit, die sich die Königin wünscht, ist laut Neymeyr „nichts anderes als die Möglichkeit zu einem völlig unabhängigen Handeln, das weder auf das Wohl des Volks und seine Meinung noch auf das Gebot moralischen Handelns, ja nicht einmal auf die oberste Herrschertugend, die Gerechtigkeit, Rücksicht zu nehmen braucht“ (Neymeyr, 2005: 126). In der Tat fühlt sich Elisabeth nicht frei, weil sie sich nicht traut, die Gerechtigkeit, die sie bis jetzt doch geübt hat, zu vernachlässigen. Ihre Unfreiheit besteht darin, nicht gegen die von ihr früher geübte Gerechtigkeit handeln zu können, denn ihr gewöhnliches Verhalten erschwert ihr in der Gegenwart die Hinrichtung von Maria Stuart:

Warum hab ich Gerechtigkeit geübt,
Willkür gehasst mein Leben lang, dass ich
Für diese erste unvermeidliche
Gewalttat selbst die Hände mir gefesselt!
(Schiller, 1964: V. 3200 - 3023).

Trotzdem trifft sie doch nach ihrer von Pathos geprägten Klage die Entscheidung, Maria hinrichten zu lassen, um sich endlich frei fühlen zu können:

Ist sie aus den lebendigen vertilgt,
Frei bin ich, wie die Luft auf den Gebirgen.
(Schiller, 1964: V. 3237, 3238)

Auch in diesem Fall könnte man von einem Wechsel sprechen, von einer Wandlung von der vermeintlichen Unfreiheit Elisabeths zur beruhigenden Freiheit. Doch diese ist nicht, wie bei Maria, die von Schiller beschriebene Freiheit, die dem Menschen zur Sphäre des Erhabenen führt. Elisabeths Freiheit ist keine moralische Freiheit, die aus der Befreiung von den Grenzen der Natur resultiert. Ganz im Gegenteil wird ihre Entscheidung, Maria hinrichten zu lassen, sehr stark von ihren Affekten beeinflusst. Der persönliche Streit zwischen den zwei Königinnen wird wieder von Schiller betont, indem Elisabeth in ihrem Entscheidungsmonolog sich auf Leicester sowie auf Marias Haltung während ihres Gespräches bezieht:

Sie entreißt mir den Geliebten,
Den Bräut'gam raubt sie mir! Maria Stuart
Heißt jedes Unglück, das mich niederschlägt!
[...] Mit welschem Hohn sie auf mich niedersah,
Als sollte mich der Blick zu Boden blitzen!
Ohnmächtige! Ich führe bessre Waffen,
Sie treffen tödlich, und du bist nicht mehr!
[...] Ein Bastard bin ich? – Unglückliche!
Ich bin es nur, solange du lebst und atmest. (Schiller, 1964: V. 3234 – 3244)

Elisabeth wird in diesem Sinne der Gegenpart von Maria, die den erhabenen Zustand vertritt. Auch wenn Elisabeth ihre Gegnerin Maria Stuart überlebt, wird sie im Stück als die moralische Verliererin vorgezeigt. Ist der Begriff „Freiheit“ ein Zentralbegriff in Marias Monolog vor ihrem Gang zur Hinrichtung, so prägt das Gefühl der Unfreiheit Elisabeths Entscheidungsmonolog. Maria vertritt den erhabenen Zustand, weil sie sich von allen Zwängen der Natur löst. Elisabeth hingegen befreit sich am Ende ihres Monologes von ihren moralischen Gesetzen, von ihrem eigenen Gerechtigkeitssinn, um so die Entscheidung treffen zu können, Maria hinrichten zu lassen. Ihr Freiheitsstreben führt sie nichts zum Erhabenen sondern zu ihrer schuldigen Kondition am Ende des Stückes. Ihr enormer Machtwille und Hass Maria gegenüber befreien Elisabeth von ihrer moralischen Gerechtigkeit; sie sind gleichzeitig auch dafür

verantwortlich, dass sie am Tod von Maria Stuart schuldig wird. Auch wenn sie Maria überlebt, bleibt sie am Ende traurig und allein zurück.

3.1.2. Die Durchsetzung der Naturgesetze. Die Auflösung der Theorie des Erhabenen

Der Kontrast zwischen den zwei Königinnen Schillers und ihre Darstellung als Siegerin bzw. Verliererin ihres Machtkonfliktes werden in *Ulrike Maria Stuart* aufgelöst. Keine von den Hauptfiguren besiegt die Gegnerin, keine erreicht die moralische Freiheit. Gelingt es Maria Stuart, der Figur von Schiller, sich von ihren Affekten am Ende ihres Lebens zu befreien, so gesteht Ulrike kurz vor ihrem Tod, dass sie von der Angst beherrscht ist: „Das einzige, was mich daran hindert, zu verlangen, daß der Jan anstatt der Gudrun meine Sachen kontrolliert, all das, was ich noch schreiben kann, ist nackte Angst. Ich fürcht mich vor der Königin, so einfach ist das. Ich hab Angst.“ (Jelinek, 2006: 94) War für Schiller noch möglich, dass der Mensch durch Erziehung und Kontrolle der Naturgesetze die Freiheit erreichen könnte, so wird diese jedoch für die Figuren Jelineks unzugänglich. Dies wird vor allem durch den konstanten Hinweis auf die körperlichen Reste der Königinnen nach dem Tod betont. Das Körperliche wird ununterbrochen im Stück hervorgehoben und somit die Darstellung der Königinnen als erhabene Figuren unmöglich gemacht. Nach der Feststellung, dass die Aktivitäten der Gruppe keine politischen Veränderungen hervorgebracht haben, sind die körperlichen Ausscheidungen der Terroristinnen das Einzige, was von ihnen bleiben wird: „GUDRUN: Du bist jetzt tot und hängst und hängst. Wir haben dich ganz sicher hängen lassen. [...] Wir konnten nicht dort rein wie diese Flecken deines armen Ausflusses im Zwickel deiner Unterhose, die warn, wie wir heut wissen, deine letzte Spur auf Erden“ (Jelinek, 2006: 48). Mit ihrem Tod befreit Ulrike sich nicht von den Naturgesetzen, von ihrem Körper, denn dieser und seine physischen Mechanismen sind sehr stark bei ihr präsent: „Unsre Körper machen manchmal häßliche Geräusche, wie wird das erst beim Sterben sein, ich fürcht mich schon, doch nicht zu sehr, der Körper wird nichts als ein Sportgerät mal sein“ (Jelinek, 2006: 93). Auch Gudrun bekundet die Relevanz ihres Körpers und kehrt somit Schillers ästhetische Theorie Punkt für Punkt um: „Ich sag euch, die meisten Körper sterben widerwillig, ja, auch dieser arme Körper, nämlich meiner, ach, könnt ich ihn doch einen Augenblick

vergessen! Doch der hängt so an mir, der hängt an mir wie nie ein anderer.“ (Jelinek, 2006: 93)

Die Hervorhebung des Körpers, der im ganzen Stück präsent ist, könnte jedoch als widersprüchlich mit der Theaterästhetik Elfriede Jelineks gelten. Ist mehrmals in der Forschung argumentiert worden, dass die Figuren in Jelineks Stücken keine Personen sind, sondern nur Sprachschablonen, die aus der Wiederholung verschiedener Diskurse resultieren, so könnten diese konkreten Beschreibungen, die die Figuren über ihre Körper darstellen, problematisch erscheinen. Doch wenn die Figuren auf ihren Körper hinweisen, dann soll das nicht automatisch bedeuten, dass sie ihre Körperlichkeit somit bestätigen. Der Körper wird hingegen eine weitere Referenz, eine weitere Assoziation, die mit den Äußerungen der Figuren eröffnet wird. Mit dem Hinweis auf den Körper wird ein konkreter Diskurs, nämlich Schillers ästhetische Theorie, aufgegriffen. Der Körper oder genau die körperlichen Flüssigkeiten, auf die der Körper reduziert wird, werden in diesem Sinne evoziert, um somit den zitierten Diskurs umzukehren. Jelinek lässt ihre Figuren über ihre körperlichen Ausscheidungen sprechen, um mit ihrem besonderen grotesken Stil Schillers Theorie parodistisch umzuformulieren.

Genauso wird in *Ulrike Maria Stuart* auf einen anderen zentralen Begriff von Schillers Theorie aufgegriffen, nämlich die Freiheit. Auch diese wird bei Jelinek als Referenz evoziert und in einem anderen Kontext aufgezeigt. So befinden sich sowohl Gudrun als auch Ulrike in einem Gefängnis, d.h., von Freiheit beraubt, und stellen mehrmals die Unmöglichkeit fest, realen Zugang zur Freiheit zu haben:

Doch die Revolution ist nie ein Spiel, die Freiheit wird uns nicht geschenkt. Mißhandlungen, die können haben wir, und gratis noch dazu, aber die Freiheit nie. Das, was am wenigstens uns kosten würde, diese Freiheit, die nur faul herumliegt, wolln wir nicht und kriegen wir auch nicht, wir müssen uns das Teurere dann nehmen, und das Teuerste, das ist nun mal das Leben. (Jelinek, 2006: 21, 22)

Anders als bei der verhafteten Königin in Schillers Drama *Maria Stuart* entspricht die physische Unfreiheit beider Protagonistinnen bei Jelinek ihrer Unfreiheit im moralischen Sinn. So wie sie sich beide im Gefängnis befinden und deswegen unfrei im

physischen Sinne sind, so bleiben sie auch unfähig, die moralische Freiheit, so wie Schiller sie beschreibt, zu erreichen. Wie das oben angeführte Zitat zeigt, scheint der Tod die einzige Lösung für die Terroristinnen: Ohne Freiheit, haben sie keine andere Wahl als sich „das Teurste, das nun mal das Leben“ (Jelinek, 2006: 22) zu nehmen. Wieder besteht Jelineks Verfahren darin, die Nachahmung von Schillers Theorie mit der Umkehrung derselben zu verbinden. Viel wird in *Ulrike Maria Stuart* von Schillers *Maria Stuart* nachgeahmt, einiges aber umgedreht: Ist der Tod von Maria in dem Stück Schillers eng mit der Verwirklichung der Freiheit verbunden, so wird der Tod in *Ulrike Maria Stuart* nicht mehr die Bedingung, um frei zu werden, sondern das fatale Ergebnis wegen Mangels an Freiheit. Auch wenn beide Figuren (Schillers Maria und Jelineks Ulrike) am Ende des Stückes sterben, sind ihre Tode ganz verschieden zu verstehen: Während Maria ihren nicht von ihr ausgewählten Tod akzeptiert und Schillers ästhetischer Theorie zufolge frei wird, begeht Ulrike Selbstmord, aber ihr selbst gewählter Tod ist nicht mehr ein Akt der Freiheit sondern eher der Hoffnungslosigkeit, der Feststellung des eigenen Scheiterns.

Schillers Idealismus wird in Jelineks Stück vom Nihilismus ersetzt. So bietet Ulrikes „Verurteilung“ der Figur nicht die Gelegenheit an, die moralische Freiheit zu erreichen. Im Gegensatz dazu findet sie in ihrem Tod nur das Nichts: „ULRIKE: Für mich ist das Zerwürfnis zwischen uns schon wie der Tod im Leben, denn ihr wollt nicht, daß ich noch zu euch gehöre, und damit verliere ich mich im Nichts, verlier ich mich im Selber oder auch im Andern, das ist alles einst in dieser Zelle, die ich selber bin, genau wie du in deiner.“ (Jelinek, 2006: 76)

Die Vergeblichkeit scheint die Diskurse beider Figuren Jelineks zu prägen. Das Pathos, so wie Schiller dieses verstanden hatte, wird also in *Ulrike Maria Stuart* umgedreht. Jelinek ahmt den pathetischen Ton der Figuren Schillers nach, aber das Leiden wird in ihrem Stück nicht überwunden. Die pathetischen Klagen der Figuren sind eher als die Bestätigung der Vergeblichkeit ihrer Aktionen, als nihilistische Behauptungen zu verstehen:

Und schließlich stieg ich auf den Schemel, knotete das Ende dieses selbstgebauten Strickes um das Fenstergitter, und dann sprang ich ab ins Ungewisse und bewies damit, daß in den wohlgerüstet Schützengräbern

dieses Metropolenimperialismus, keine Ahnung was das sein soll, doch so steht es hier, daß in den Gräbern, ach, ich meine Gräbern jeder Krieg unmöglich ist geworden, es hat ja keinen Platz dafür, sich zu bewegen, das ist historisch wohl gelaufen, das ist aus, und ab mit mir, historisch war das schon gelaufen vor dem Startschuß, und kein Sieger kam durchs Ziel, ein Ziel gabs wohl, doch keiner sah es außer uns, kann man nicht machen, so, wir liefen los, doch liefen wir allein, die vielen, die noch gehen können, laufen ebenfalls jetzt los, doch blieben sie in Wahrheit stehen von Anfang an. Den Stellungskrieg hab ich verloren, und die Illegalität, die hat mir auch nicht Recht gefallen. An das Handtuch knüpft ich mich wie eine Perle in der Kette dieser vielen, die auch bereits tot sind. (Jelinek, 2006: 28)

Den Klagenden wird die Vergänglichkeit und Sinnlosigkeit allen Handelns bewusst. Jelinek stellt keine Erreichung der Freiheit, weder der physischen noch der moralischen, sondern nur das Leiden ihrer Figuren dar. In diesem Sinne vermittelt der Engel Egal, der sich als die Stimme der Terroristen ausgibt, die Ausweglosigkeit der RAF-Mitglieder sowie die Vergeblichkeit ihrer Aktionen: „Für uns gibts hier keinen Ausgang, für uns gibt es nichts. Wir haben keinen Eingang, keinen Ausgang, nur das Netz, in dem wir Bälle sind, die es verschlagen hat. Egal. Das Wort schlägt sich schon selber, [...] aus diesem Wort wird nichts, es ist, wie jedes Wort, ein blinder Einzelgänger.“ (Jelinek, 2006: 61). Wie der Name des Engels erweist sich alles als sinnlos: Alles ist es egal, der Kampf um die Freiheit wird vergeblich und das Wort wird seiner performativen Macht beraubt.

3.2. Die RAF als Referenz. Die Feststellung eines Scheiterns

3.2.1. Der Blick in die Geschichte

Die Position, aus der alle Stimmen sprechen, ist die Gegenwart. Von heute aus gelesen wird eine Episode von der jüngeren deutschen Geschichte untersucht. Ulrike und Gudrun kommen als Untote zurück und kommentieren das Scheitern der RAF als terroristische Gruppe. Auch die nächste Generation, die von den Prinzen im Tower vertreten wird, setzt sich mit dem Thema auseinander. Die Prinzen richten sich einerseits an ihre Vorfahren, um eine Aufklärung über die vergangenen Ereignisse aufzufordern. Andererseits kümmern sie sich auch über die eigene aktuelle Situation und bedauern die Schwierigkeiten für politisches Engagement in der Gegenwart.

Das Scheitern der terroristischen Aktivitäten wird in Jelineks Text als eine verfehlte performative Äußerung im Sinne Austins dargestellt.²²⁹ Ununterbrochen deuten die Figuren darauf hin, dass das Sprechen und das Schreiben allein nicht genügen, um die herrschenden Machtverhältnisse zu verändern: „ULRIKE: Denn nur mit Gequatsche kann man die Szene des Politischen doch nicht verändern.“ (Jelinek, 2006: 13) Doch die Taten, die die RAF mit ihren illegalen Aktivitäten durchführten, brachten auch keine politische Veränderung mit sich. In diesem Sinne setzt Ulrike ihr Jammern fort:

Denn nur mit Gequatsche kann man die Szene des Politischen doch nicht verändern, jedenfalls nicht grundlegend, und schon gar nicht durch den Kampf einiger weniger in Waffen, aber das wolln wir nicht wissen, müssen wir auch nicht, die Kämpfer darf nie etwas ablenken von ihrem Vorgehn und der Weise ihres Vorgehns, die darin besteht, daß sie uns eben vorgehn. (Jelinek, 2006: 13)

Aus der heutigen Perspektive stellen die TerroristInnen der RAF ihren Misserfolg fest. Haben sie ihre politischen theoretischen Texte mit Handlungen begleitet, so haben diese Taten jedoch nicht die von ihnen gewünschte Wirklichkeit hergestellt. So sehr sich Ensslin und Meinhof auch wünschten, Reden und Schriften würden in den Taten umgesetzt, so reflektieren die Figuren in *Ulrike Maria* das widersprüchliche Verhältnis von den Aussagen und den Handlungen der RAF; die Aufforderungen der programmatischen Texte der RAF wurden nie verwirklicht. Trotz aller Versuche der TerroristInnen der Gruppe wurde der Inhalt der politischen Schriften nie performiert.

Das bedeutsame Motto der RAF, Taten seien im politischen Kampf auch nötig, wird in diesem Sinne lächerlich gemacht. Wird diese Parole mehrmals im Stück wiederholt, so wird gleichzeitig die Unfruchtbarkeit des terroristischen Kampfes konstatiert. Die Taten, mit denen die RAF sich von anderen Linken Organisationen unterschied, brachten auch nicht die gewünschten Veränderungen, wie Ulrike kurz vor ihrem Tod fest stellt: „Ein böser Geist stieg aus dem Abgrund und gab uns erst den Grund für unsre Taten, ich seh deutlicher als du, daß es vergeblich ist und kämpfen sinnlos.“ (Jelinek, 2006: 85) Mit ihrem Kommentar spielt Ulrike auf die verbreitete

²²⁹ Vgl. Klein, 2007: 72.

Überzeugung an, nach der die TerroristInnen als die Inkarnation des Bösen konzipiert waren.²³⁰ Als die erste von der Gruppe, die sich das Leben nahm, wurde Ulrike in den verschiedenen Veröffentlichungen über die RAF als die erste von allen dargestellt, die an den Methoden der Gruppe zweifelte: Sie war die erste, die aufgab, nachdem sie das Scheitern ihrer Ideale bestätigt hatte.²³¹

Wenn viele der Ereignisse aus Meinhofs Leben gegriffen sind, ist die Figur Ulrike, wie schon angedeutet, nicht mit der historischen Person Ulrike Meinhof zu verwechseln. Dass Ulrike nicht mit der realen Terroristin identisch ist, lässt sich in der folgenden Äußerungen der Figur erkennen, in der sie sich als eine alte Frau darstellt, wobei Ulrike Meinhof mit 42 Jahren starb:

Ja, ich sag es dir, der Böse Geist stieg aus dem Boden, um den Haß in unsren Herzen zu entzünden, doch was ist jetzt davon noch übrig? Eine alternde enttäuschte Frau, die, statt ihre Handtücher zu waschen oder ihre Kinder und ihr Auto, diese Tücher knüpft zu einem Band, doch dieses Band ist keineswegs ein Band der Freundschaft [...]. (Jelinek, 2006: 85-86)

Ulrike wird auf diese Weise eine Figur, die nicht nur Ulrike Meinhof sondern eher das Gefühl des Scheiterns evoziert. Erweckt die Figur die Assoziation mit der Terroristin mit dem Hinweis auf die Handtücher, die das RAF-Mitglied Ulrike Meinhof zusammen knotete, um sich zu erhängen, so destabilisiert sie diese zugleich, indem sie sich als „eine alternde enttäuschte Frau“ (Jelinek, 2006: 85) definiert. Die Enttäuschung wird als ein allgemeines Gefühl dargestellt, das nicht nur mit Meinhof sondern mit einem Kompendium von Referenzen verbunden wird. Alle Frauen, die kurz vor ihrem Tod sich Fragen über den Sinn des eigenen Lebens stellen und das Gefühl haben, dass nichts Gutes übrig geblieben ist, können sich in der Figur von Ulrike erkennen. Sind

²³⁰ In diesem Sinne wurde das Gehirn von Ulrike Meinhof, wie bei anderen gefährlichen VerbrecherInnen, von Pathologen untersucht, um somit eine wissenschaftliche Erklärung für die mörderischen Aktivitäten der Terroristin zu finden. Da sich Meinhof 1962 wegen eines Gehirntumors einer Operation unterziehen musste, haben Fachleute und einige Mitglieder ihrer Familie, wie ihr ehemaliger Ehemann Klaus Reiner Röhl, behauptet, dass die Folgen der Operation die Ursache für Meinhofs Beteiligung am Terrorismus gewesen seien. Auch Butz Peters nennt die Gehirnopration als eine der Gründe für die Radikalisierung Meinhofs. Vgl. Peters, 2008: 190.

²³¹ Vgl. Peters, 2008. Im Kapitel „Ulrike Meinhof erhängt sich“ zitiert Peters die Erklärung, die der Stammheimer Gefängnisarzt Helmut Henck für Ulrike Meinhofs Suizid abgibt: „Sie habe die ‚Unmöglichkeit, ihre politischen Ziele zu erreichen‘, erkannt. [...] ‚Weil die Idee, die sie verkörpert hat, kaputt war, gab sie sich auf‘, sagt der Arzt.“ (Peters, 2008: 347)

hauptsächlich der Diskurs und die Handlungen der RAF im Stück thematisiert, so wird auf jeden Fall jeder politisch engagierte Versuch, der nicht die geplanten Ziele erlangt, im Text aufgegriffen und beschrieben.

In diesem Sinne haben einige AutorInnen vertreten, dass Jelinek wie selten zuvor das Stück *Ulrike Maria Stuart* aus einer ganz persönlichen und intimen Perspektive geschrieben habe.²³² Zwischen der Autorin Jelinek und der Figur Ulrike sind mehrere Parallelen bemerkbar: Beide sind Frauen, die sich über ihr Schreiben identifizieren und mit ihrer intellektuellen Aktivität sich über politische Themen aus einer kritischen und engagierten Perspektive auseinandersetzen. Doch auch Jelinek hat auf eine ähnliche Art und Weise wie Ulrike die Vergeblichkeit eines engagierten Schreibens festgestellt. Mehrmals hat die Autorin in Interviews die Resignation sowie die Unmöglichkeit verteidigt, mit dem Schreiben die Gesellschaft in einem politischen Sinn zu beeinflussen. Als Jelinek in einem Interview gefragt wurde, ob sie von den emanzipatorischen Forderungen der 1970er Jahre wegrücke, antwortete sie folgendes: „[...] ich bin resigniert. Vielleicht ist das aber auch eine Befreiung, und vielleicht muss man irgendwann einmal das Kämpfen aufgeben und dies anderen überlassen.“²³³ Schildern Jelineks Worte über die eigene Erfahrung auch nicht Ulrikes Verzweigung am Ende des Stückes, zeugen sie doch von der Resignation und der Müdigkeit nach dem Versuch, das Politische bzw. das Gesellschaftliche anhand des Schreibens verändern zu wollen.

Mit Ulrike greift Jelinek wieder die Figur der schreibenden Frau auf, die in den analysierten Werken der vorliegenden Arbeit, *Krankheit oder Moderne Frauen* und *Rosamunde*, eine wichtige Rolle gespielt hat. Das Schreiben ist bei Ulrike nicht eine literarische Arbeit, doch ist es die Aktivität, die die Figur bestimmt und sie von den restlichen Mitgliedern der Gruppe unterscheidet. Gerade aufgrund ihrer Intellektualität und ihren journalistischen Artikeln fordert die Figur Achtung von Seiten der anderen Mitglieder der Gruppe: „[D]och etwas Achtung könnten sie schon noch für mich haben, weil ich soviel schrieb! Soviel schrieb und schrieb und schrieb und dachte und schrieb und dachte und schrieb! Und schrieb, bevor ich dachte, und dachte noch,

²³² Vgl. Anders & von Blomberg, 2007: 119.

²³³ Scheller, Wolf. „Ich bin resigniert‘. Interview“. *Die Woche*, 27.10.1998.

bevor ich schrie, nein, schrieb, bevor ich dachte, schrieb sogar beim Pferderennen.“ (Jelinek, 2007: 19) In übertriebener und ironischer Form stellt sich Ulrike als die intellektuelle Figur der Gruppe dar, die der RAF das ganze politische theoretische Material geliefert habe. Doch Ulrikes politische Abhandlungen bringen ihr in *Ulrike Maria Stuart* weder die von ihr erwartete Achtung noch die politischen Veränderungen, die sie als die intellektuelle Figur der Gruppe gesucht hat. Ulrikes Schriften stellen sich, wie auch der politische Kampf gegen das herrschende System, als vergeblich heraus. Nach dieser Feststellung der Vergeblichkeit, mit dem Schreiben eine politische Veränderung zu erreichen, bleibt nur die Resignation und der Schmerz übrig: „Wir haben nichts bewegt, das fürcht ich sehr. Ich bin nur noch ein Schatten, hab nur wenig Licht, das Handtuch zu zerreißen und das Bett mir an die Wand zu lehnen, doch ich tus, was bleibt mir andres übrig“ (Jelinek, 2007: 93), sagt Ulrike kurz vor ihrem Tode. Jelinek greift wieder die konkrete Erfahrung einer historischen Figur auf, um eine allgemeinere Referenz zu verweisen. Sowie die Figur Rosamunde im dritten *Prinzessinnendrama* nicht als eine individuelle Figur gestaltet wird sondern als eine Kunstfigur, die für alle Schriftstellerinnen stellt, eröffnet Ulrike mit dem Hinweis auf Ulrike Meinhofs Tod auch eine allgemeinere Assoziation: Sie verkörpert das Scheitern des politischen Kampfes und des politischen Schreibens, das am Ende des Lebens bestätigt wird.

Ulrike Maria Stuart setzt sich in dieser Hinsicht mit der Thematik der Ideologie auseinander: Welche waren die Ideale der RAF und warum kann man aus einer heutigen Perspektive feststellen, dass diese Ideale sich nicht performieren konnten? Die diversen Engel, die mit unterschiedlichen Beschreibungen im Text vorkommen, versuchen auch eine Antwort auf diese Frage zu finden, und so stellen sie auch ihre persönliche Ansicht über das Thema dar. Mit der Einführung dieser allegorischen Figur, die fünfmal im Text auftaucht, knüpft Jelinek an Walter Benjamins Engel der Geschichte an. In seinem Text *Über den Begriff der Geschichte* bezieht sich Benjamin auf die Zeichnung von Paul Klees *Angelus Novus*, um, wie der Titel des Textes andeutet, über den Begriff der Geschichte zu reflektieren. Der Engel der Geschichte muss nach Benjamin wie der Engel Klees aussehen: „Seine Augen sind aufgerissen, sein

Mund steht offen und seine Flügel sind ausgespannt.“²³⁴ Seinen Blick richtet er auf die Vergangenheit, die der Engel als eine einzige Katastrophe begreift. Würde er gerne anhalten, so wird er jedoch von einem Sturm in die Zukunft mitgerissen: „Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist dieser Sturm.“ (Benjamin, 1991: 698)

Der Engel von Jelinek lenkt seine Schritte nicht in die Zukunft, sondern kommt „aus Amerika, aus der Zukunft“ (Jelinek, 2006: 17) selbst. Er verkörpert keine teleologische Auffassung der Geschichte sondern eine retrospektive Perspektive, mit der eine gewisse Episode der jüngeren Geschichte Deutschlands untersucht wird. Wie bei Benjamin geht es hier auch darum, eine Interpretation der Vergangenheit zu liefern, doch diesmal wird die Geschichte nicht mehr als ein Kontinuum betrachtet. Eine isolierte Zeitspanne ohne Zusammenhang wird aufgewertet und zwar mit den Kenntnissen der Zukunft, mit der privilegierten Information, die man mit der Zeit bekommt. Aus dieser Position ergreift der Engel das Wort und trägt in verschiedenen Thesen, die er als objektiv fundiert darstellt, seine Kritik gegen die Vorgehensweisen der RAF vor. Der Terrorismus der RAF könne dem Engel zufolge nicht „als radikale Spielart linker Politik verstanden werden“ (Jelinek, 2006: 17) und darüber hinaus seien die Mechanismen der Gruppe, die „einst als sozialistisch wohl gemeint war[en], [...] der Gewaltkriminalität von rechts gerückt“ (Jelinek, 2006: 17).

Die Kritik gegen die Methoden der Gruppe wird auch in den nächsten Erscheinungen der allegorischen Figur durchgeführt, die unterschiedliche Stimmen konkreter Mitglieder der RAF übernimmt. So kann man in den Worten des Engels Egal die Stimme Gudrun Ensslins erkennen, deren Briefe und persönliche Texte Jelinek fast wörtlich zitiert.²³⁵ Bezieht sich der Engel Egal am Anfang auf einen Diskurs, der ökonomische und politische Referenzen enthält, die vom Argot der RAF geprägt wurden – wie „Klassenfeind“ (Jelinek, 2006: 59), „Kapitalistenstaat“ (Jelinek, 2006: 60) oder „Schweinepresse“ (Jelinek, 2006: 60) –, so beharrt er immer mehr auf der persönlichen und intimen Situation der Mitglieder der RAF, auf ihrem fatalen Ende, das

²³⁴ Benjamin, Walter. *Gesammelte Schriften Band I-2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991. Hier: 697.

²³⁵ Zu der Analyse und dem Vergleich zwischen Gudrun Ensslins originalen Texten und den verfremdeten Zitaten bei Jelinek vgl. Lücke, 2007b: 284-285.

von Tod, Einsamkeit und Selbstzerstörung gekennzeichnet wird: „[W]ohin ich schaue, nur die zerstörte Psyche, ja, wir sind kaputt, [...] Es macht nichts, daß sie uns nichts geben, nichts mehr durchlassen in unsre Zellen, wir sind inzwischen unsere eigenen Waffen, und mit uns selbst sind wir geschlagen.“ (Jelinek, 2006: 60) Der Engel Egal, der wenn auch ununterbrochen die Assoziation an Gudrun Ensslin eröffnet, sich als der Sprecher aller TerroristInnen darstellt, gesteht das endgültige Scheitern des Kampfes: „Nicht erlöschen wird der Haß, bis endlich, ach, ich weiß nicht, was passieren muß, bis endlich was passiert, wir haben alles ausprobiert, doch sie sind alle brüderlich vereinigt nur gegen uns.“ (Jelinek, 2006: 62) Alle Versuche der RAF, ihre Ziele zu erlangen, beschreibt der Engel als sinnlosen und unfruchtbaren Streit, der von der Mehrheit der Menschen nicht verstanden bzw. unterstützt wurde.

Die Beschreibung des persönlichen Konfliktes der Mitglieder der Gruppe tritt noch mehr in den Vordergrund mit der vierten Erscheinung eines Engels, der mit Baaders Stimme spricht. Der Engel spielt wieder auf die Distanzierung zwischen Ulrike Meinhof und den anderen TerroristInnen während ihrem Aufenthalt im Gefängnis an, die von Meinhof selbst sowie von den verschiedenen Veröffentlichungen über die RAF thematisiert wurde²³⁶: „ [D]ie Ulrike, die Maria ist ne bürgerliche liberale Fotze Fotze Fotze, das sag ich ihr auch ins Gesicht, wenn ich sie sehe, [...] Natürlich krankt dran ihre Produktion für uns, die sie jetzt nur vernachlässigt, sie hat wohl aufgegeben, diese Kuh, die blöde Fotze Fotze Fotze.“ (Jelinek, 2006: 87) Was Ulrike produziert sind ihre Schriften, ihre politische und ideologische Texte, die, so der verbreiteten Version, Meinhof wegen ihrer schlechten Beziehung mit Ensslin und den anderen TerroristInnen am Ende ihres Lebens nicht mehr schreiben wollte. Doch nicht nur das einsame Ende Meinhofs schildert der versprengte Engel; auch der Tod anderer Mitglieder der RAF wird von ihm angekündigt: „Was euch erwartet, ist der Tod, zuerst kommt diese Fotze dran und dann die nächste, dann auch die andern, ein Jahr später.“ (Jelinek, 2006: 89) Diese Tode erweisen sich jedoch in seiner Äußerung als zwecklos, denn in einer letzten nihilistischen Geste stellt er auch den Misserfolg der Gruppe fest:

²³⁶ Vgl. Peters, 2008: 345 ff.

[M]uß ich jetzt weg, ich muß hinauf, ich muß mich aufschwingen, ganz wie ihr ebenfalls versucht habt, doch die vielen Jahre Zeit, die diese Dinge nötig hätten, wird euch niemand geben, kein Gerichtsvollzieher, keine Amme und kein Sozialismus, gar nichts. Denn von Nichts kommt Nichts, [...] mach euch da keine Illusion. (Jelinek, 2006: 91)

Der Engel spielt mit der polysemen Bedeutung des Verbes „aufschwingen“ und so bezieht er sich gleichzeitig auf seine Absicht, mit ihren Flügeln weg zu gehen sowie auf den Versuch, etwas Neues durchzuführen, um die politischen Verhältnisse zu verändern. Wie der Engel Benjamins blickt dieser auch in die Geschichte, doch aus seiner Beobachtung resultiert nur die Feststellung des sinnlosen Kampfes. So viele unterschiedliche Diskurse er evoziert, so scheinen sich alle auf jeden Fall darin einig zu sein.

Man soll nicht vergessen, dass Jelinek in *Ulrike Maria Stuart* ununterbrochen unterschiedliche sprachliche Versatzstücke aufgreift und zitiert.²³⁷ Dies kann dazu führen, dass es schwer zu identifizieren ist, was im Text hinterfragt wird: Sind es die Ideale der RAF selbst oder die zitierten Diskurse, die den Werdegang der Gruppe interpretatorisch darstellten? Wenn wir die These nicht aus dem Auge verlieren, dass das Stück nicht auf das Historische sondern auf das Geschriebene Bezug nimmt, dann scheint es klar, dass Jelinek keinen Text schreibt, um die Vorgehensweise der RAF zu kritisieren.²³⁸ Wie beschrieben, geht es der Autorin vielmehr darum, durch das parodistische Zitierverfahren die Mechanismen zu enthüllen, mit denen die zitierten Texte eine konkrete Wirklichkeit herstellen. Doch auch die Dokumente, die von Mitgliedern der RAF geschrieben wurden, zählen zu den Prätexten von Jelineks Stück. Indem Jelinek auch diese Texte aufgreift, weist sie auf die Paradoxe der Gruppe hin. Die Wirkungslosigkeit ihrer Worte und ihrer Taten wird somit konstatiert. Die Unmöglichkeit der Gruppe, den sprachlichen Diskurs in effektiven Handlungen umzusetzen, hat in dem endlosen Textfluss ihre formelle Entsprechung. „Wir sprechen

²³⁷ Jelinek bezieht sich auf alle diese Referenzen am Ende des Stückes. Neben den Göttern, Schiller, Shakespeare, Büchner und Marx, erwähnt sie noch andere Texte, die sie in *Ulrike Maria Stuart* zitiert: „Dann die übrigen, die Originaltexte und -kassiber der RAF und ihres Umfelds, Briefwechsel Gudrun Ensslins („Zieht den Trennungsstrich, jede Minute“), Stefan Aust, Butz Peters, Albrecht Wellmer und sehr viele andre mehr.“ (Jelinek, 2006: 98)

²³⁸ Vgl. Kapitel IV.1. dieser Arbeit.

ohne Unterbrechung, doch wissen wir nicht mehr, von wem die Rede ist“ (Jelinek, 2006: 62), lässt Jelinek den Engel Egal behaupten.

Diese politische Ineffektivität der RAF-Generation hat auch eine Auswirkung in der Gegenwart. So stellt Jelinek die Prinzen im Tower als Vertreter einer aktuellen jüngeren Generation dar, die nach dem Scheitern der Eltern die Rebellion nicht mehr als möglich konzipieren. Der Misserfolg der Generation der TerroristInnen hat nicht nur den eigenen Freiheitsentzug mit sich gebracht. So wie die Eltern in einer Zelle eines Gefängnisses endeten, erscheinen auch die Prinzen in einem Käfig. Ihr Mangel an Freiheit ist jedoch metaphorisch zu verstehen, denn im Gegensatz zu den Eltern erleben diese nicht „die repressiven ideologischen Apparate“ (Jelinek, 2006: 25). Der Käfig versinnbildlicht in diesem Sinne eher ihre Bewegungsunfreiheit, die Unfähigkeit, einen eigenen Gegendiskurs zu etablieren, der die herrschenden Machtverhältnisse gefährdet. In einer vom Kapital dominierten Welt bleibt für sie keine andere Wahl als die Resignation. Das politische Engagement der vorigen Generation betrachten sie jedoch mit Sehnsucht: „Ach, wie gerne hätten wir die repressiven ideologischen Apparate selber noch erlebt, doch diese Offensivposition gabs nur für dich, wir hatten nicht die Wahl.“ (Jelinek, 2006: 25) Doch sie haben auch aus dem Misserfolg der Eltern gelernt: „Sie ist niemals die Siegerin, die Revolution.“ (Jelinek, 2006: 25) Dreißig Jahre nach dem Scheitern der RAF hat sich das Kapital als einziger König etabliert, der die Gesetze diktiert. Sogar die Illegalität ist nur „fürs Kapital erlaubt“ (Jelinek, 2006: 25) und der einzige Dschungel, der existiert, ist von Tieren besiedelt, die „vom Kapital sich nähren“ (Jelinek, 2006: 25).

Anders als bei vorigen Werken Jelineks wird in *Ulrike Maria Stuart* nicht die männlich geprägte Macht kritisiert, sondern die Macht, egal von wem diese ausgeübt wird, als eine selbstzerstörerische Instanz dargestellt. Den Versuch der RAF, einen Gegendiskurs durch Worte und Taten zu etablieren, schildert das Stück als Misserfolg. Von heute aus gelesen brachte dieses Scheitern ein „Idealismus-Problem“ mit sich, denn nach der Feststellung der Erfolgslosigkeit der RAF-Generation resignierten ihre Nachkommen. Gerade diesen Begriff – „Idealismus-Problem“ – verwendete der Regisseur Nicolas Stemann in einem Interview mit Ortrud Gutjahr, als er auf die Resignation der aktuellen jüngeren Generation Bezug nahm:

Ich hatte den Eindruck, dass eine Befragung der RAF aus einer heutigen Position heraus ein guter Anlass sein könnte, einen Zustand künstlerisch zu umkreisen, der mit unserer Hilflosigkeit angesichts der drängenden Probleme in der Welt zu tun hat. Ein Idealismus-Problem: Die Menschen beschädigen die Ideale, wie sie andererseits von ihnen beschädigt werden. (Stemann, 2007: 125)

3.2.2. Nicolas Stemanns Inszenierung

Die Generation der Prinzen im Tower steht in Stemanns Inszenierung im Vordergrund. Der 1968 geborene Nicolas Stemann spricht in seiner Bühnenadaptation ganz bewusst die Gegenwart des Jahres 2006 an und fokussiert auf das „Heute“. Er konzentriert sich auf die Orientierungslosigkeit der Prinzen, in denen er seine eigene Generation sieht. Diese werden als Fragende dargestellt, die versuchen Geschichte zu verstehen und Widerstand gegen die Autorität zu leisten. Doch sie scheitern immer wieder daran, denn die Macht ist abstrakter geworden. Indem sie sich am Anfang des Stückes als die eigene Mutter mit der Perücke und dem Trenchcoat verkleiden, stellen sie auch ihren Wunsch dar, sich dem Widerstand anzuschließen, der von der Mutter und den restlichen RAF-Mitgliedern geleistet wurde.

Die Prinzen sind in der ganzen Inszenierung anwesend. Ihre Erscheinung beschränkt sich nicht wie bei Jelinek auf den ersten Teil des Stückes, in dem sie sich an die Mutter wenden. Die drei jungen Schauspieler, die die Prinzen spielen, verschwinden nicht ganz von der Bühne. Sie treten auf und wieder ab, aber immer wieder kommen sie zurück. Ihr Versuch, einen eigenen Diskurs zu finden, mit dem sie auch Widerstand leisten können, ist auf jeden Fall eine Konstante bei ihren Erscheinungen.

Dies lässt sich in einer von Stemann ganz erfundenen und hinzugefügten Szene deutlich erkennen. Einer von den Prinzen sucht zwischen den Papieren des Textskripts des Stückes und fängt an, einen politischen Text zu lesen, der auch vorher von der Schauspielerin, die Ulrike spielt, gelesen wurde: „Ich bin die Vorstandsvorsitzende der Ausgebeuteten, soviel steht für mich fest und damit für euch ebenfalls, das soll von nun an meine Rolle sein“, fängt er an. (01:12:15) [Abb. 11]. Gleichzeitig verteilen die anderen zwei Schauspieler Plastikplanen unter den Zuschauern der ersten Reihen

[Abb. 12], um kurz danach Wasserbomben mit Luftballons zu bauen und diese dem Publikum anzubieten. Danach stellen sie auf der Bühne Pappfiguren von wichtigen Männern der deutschen öffentlichen Leben²³⁹ hin [Abb. 13] und animieren das Publikum, die Wasserbomben gegen die Figuren zu werfen [Abb. 14]. Zwei von den Prinzen erscheinen nackt, nur Schweinemasken bedecken ihre Geschlechtsorgane²⁴⁰ und spritzen mit Wasserpistolen ins Publikum [Abb. 15]. Der echte Kampf fängt jetzt an: Nicht nur Wasser, sondern auch Farbe wird verspritzt und die Schauspieler rutschen immer wieder auf der nassen Bühne aus [Abb. 16]. Mittlerweise hört der dritte Schauspieler nicht auf, die Politparolen der RAF, die in Jelineks Werk zitiert werden, vorzutragen. Hierbei wird sein Diskurs immer mehr unverständlicher und am Ende kann man fast nur „Scheiße“ hören: „So eine Scheiße hier... Verdammte Scheiße... Kapitalismus Scheiße... Sozialismus Scheiße.“ (01:21:55)

Die parodistische Darstellung, die Jelinek in ihrem Text vom Gegendiskurs der RAF durchführt, wird auch von Stemann aufgegriffen. Die langen, fast endlosen Textblöcke in *Ulrike Maria Stuart* zeigen die Dominanz eines sprachlichen Diskurses auf, der trotz des Willens der Gruppe, diesen Diskurs mit Handlungen zu begleiten, sich nicht performativ durchsetzen konnte. Sowohl der Diskurs als auch seine politische, performative Wirkungslosigkeit leben, so Stemanns Inszenierung, bei den Nachfahren weiter. Diese sind in der Sprache der Eltern gefangen. Es ist ihnen nicht gelungen, einen eigenen Diskurs zu etablieren und so sind sie nur imstande, die Parolen der RAF-Generation ohne Pause zu wiederholen. Die Resignation hat jedoch Eindruck auf sie gemacht, so wie die ständige Wiederholung des Wortes „Scheiße“ andeutet. Doch sie haben keine Alternative. Enttäuscht wie sie sind von dem gescheiterten Versuch der Eltern und unfähig, eine eigene Sprache zu erfinden, scheint das Spiel die einzige Möglichkeit für sie. Der politische Kampf ist, wie in der *Performance* dargestellt wird,

²³⁹ Die Pappfiguren stellen die folgenden Männer dar: Ex-Bundeskanzler Gerhard Schröder (1998-2005), den Chefredakteur der Bild-Zeitung Kai Diekmann, den Vorstand der Deutschen Bank Joseph Ackermann, den Fernsehmoderator Johannes B. Kerner und den Chefredakteur des Nachrichtenmagazins *Der Spiegel* Stefan Aust, der 1985 das Buch *Der Baader-Meinhof-Komplex* veröffentlichte.

²⁴⁰ Mit diesen Masken nimmt die Inszenierung Bezug auf die von Gudrun vertretene Opposition „entweder Mensch oder Schwein“, die die Figur Gudrun in einer späteren Szene als Lied aufgreift.

nur als Spiel, als Simulation möglich, doch auch diese hat keine reale Wirkung auf die politische Wirklichkeit.

In ihrem Artikel „The Terrorist in the Theatre: Elfriede Jelinek’s/Nicolas Stemann’s *Ulrike Maria Stuart* (2006)“ liest Giorgina Paul diese von Stemann hinzugefügte Szene als eine ironische und selbstreflexive Lektüre, mit der der Regisseur das Augenmerk auf das Theater selbst, genau auf das postdramatische Theater, richtet.²⁴¹ Indem die ZuschauerInnen die Wasserbomben gegen die Vertreter der ökonomischen und politischen Macht werfen, machen sie eine ähnliche Erfahrung wie die TerroristInnen, die gegen das herrschende System rebellieren und die „Feinde“ bekämpfen. Das Spiel mit den Wasserbomben ist also ein symbolischer terroristischer Akt, mit dem die ZuschauerInnen für eine Weile denken können, dass sie auch an dem Kampf teilnehmen und gegen die Autorität rebellieren. Doch dieser Kampf ist kein realer Kampf. Die ZuschauerInnen werden aufgefordert, auch an die Veranstaltung teilzunehmen, aber diese ist nicht mehr als ein Kinderspiel. Die Rebellion ist nur simuliert, eine wahre Rebellion findet nicht statt.

Mit dieser *Performance* wird die Fähigkeit des Theaters, die Autorität zu bekämpfen, in Frage gestellt. Auch die neuen Formen des Theaters, in denen solche Improvisationen häufig sind, werden als ineffektiv geschildert, um politische Veränderungen herbeizuführen. Das postdramatische Theater kann, wie Gabriele Klein erklärt, die Praxis des bürgerlichen, dramatischen Theater hinterfragen: „Ihr [der postdramatischen theatralen Praxis] geht es darum, die Gewohnheiten des bürgerlichen Theaters, ob Guckkastenbühne und Zentralperspektive, ob das Verhältnis von Akteuren und Zuschauern oder das von Textvorlage und Interpretation in Frage zu stellen“ (Klein, 2007: 68). Doch zu einer Nachwirkung auf das politische bzw. gesellschaftliche Leben bleibt es unfähig. Der Widerstand verwirklicht sich nur in dem Spiel, die Verwandlung von dem Spiel zur realen Handlung findet aber nicht statt:

The liberal bourgeois carnival provides a space for the enjoyment of a conscience-sopping antiauthoritarian activity, but the desire of the contemporary bourgeois class for real revolution is left thoroughly in doubt. The “act of terrorism” on the part of the audience is, after all, only a

²⁴¹ Paul, Giorgina. „The Terrorist in the Theatre: Elfriede Jelinek’s/Nicolas Stemann’s *Ulrike Maria Stuart* (2006)“. *German Life and Letters* 64.1 (2011). 122–132.

surrogate act, fun because it uses water and paint rather than live ammunition. [...] The only boundaries that are overstepped are those within the theatre. (Georgina, 2011: 131)

Stemann knüpft auf diese Weise auch an Schillers ästhetische Theorie an. So wie Jelinek kehrt der Regisseur die dramatische Theorie Schillers um, doch in seinem Fall bietet er nicht nur eine Reflexion über Schillers Theorie in Bezug auf umfangreiche Begriffe wie die Kunst oder das Schreiben an. Im Sinne Schillers ist Stemann Theatermacher und so konzentriert er sich in seiner Inszenierung vor allem auf das Theater selbst sowie auf die Möglichkeiten, dass diese politische Veränderungen verursachen könne. Zweifellos nimmt Stemann Jelineks Anweisung ernst, mit ihrem Stück zu machen, was er wolle, und fügt diese Improvisation in seiner Inszenierung hinzu. Dies ermöglicht ihm, wie gewünscht, Co-Autor des Stückes zu werden und auch die eigene persönliche Interpretation und Umdeutung der Theorie Schillers anzubieten.

Doch Stemanns Arbeit beschränkt sich auf keinen Fall darauf, die Hilflosigkeit der jüngeren Generation darzustellen. In seinem Versuch, die Thematik der RAF aus einer heutigen Position zu inszenieren, setzt er sich auch mit dem Bild auseinander, das von den TerroristInnen vermittelt wird. Dreißeig Jahre nach ihrem Tod sind sie nicht mehr die gefährlichen MörderInnen, deren Fahndungsfotos aushängen. Jetzt sieht man sie auf den T-Shirts, auf den Titelseiten der Bücher oder auf Filmplakaten. Stemann, wie auch Jelinek im Stück, berichtet von dieser Veränderung, von dem Prozess nach dem die Mitglieder der RAF zu Mythen geworden sind. Der Engel Egal kündigt schon dieses Ende in *Ulrike Maria Stuart* an: „Ich schwörs euch, man wird zwar in dreißeig, vierzig Jahren noch von euch vielleicht mal reden oder Ausstellungen machen oder auch Symposien und Tagungen und Workshops, allerdings wird dort dann in seiner grinsenden Armseligkeit euer Gedächtnis doch erst recht nicht leben.“ (Jelinek, 2006: 90)

Die Entmythologisierung ist eine Konstante der Literatur von Elfriede Jelinek. Beeinflusst von der ideologiekritischen Arbeit der *Mythologies* (1954) von Roland Barthes, hat sich Jelinek in vielen ihrer Texten mit den von Barthes so genannten Alltagsmythen beschäftigt, um diese ihren LeserInnen als Mythen des bürgerlichen

Bewusstseins zu entdecken. Nach Barthes ist der Mythos eine Aussage, in anderen Worten, nicht ein Objekt oder eine Idee, sondern eine Form, eine Weise des Bedeutens, die Geschichte in Natur verwandelt:

[E]r [der Mythos] verwandelt Geschichte in Natur. Man versteht nur, wie in den Augen des Verbrauchers von Mythen die Intention des Begriffes so offenkundig bleiben kann, ohne deshalb als interessegebunden zu erscheinen. Die Sache, die bewirkt, daß die mythische Aussage gemacht wird, ist vollkommen explizit, aber sie gerinnt sogleich zu Natur.²⁴²

Der politische bzw. historische Charakter wird ausgelöscht und der Mythos wird als unschuldig betrachtet: "Der Mythos leugnet nicht die Dinge, seine Funktion besteht im Gegenteil darin, von ihnen zu sprechen. Er reinigt sie nur einfach, er macht sie unschuldig, er gründet sie aus Natur und Ewigkeit, er gibt ihnen eine Klarheit, die nicht die der Erklärung ist, sondern die der Feststellung." (Barthes, 1964: 131) In dieser Hinsicht spricht man in der Gegenwart von dem „Mythos RAF“, nach dem die Mitglieder der Gruppe nicht mehr in ihrer politischen, historischen oder ideologischen Dimension betrachtet werden. Die Kontextualisierung der bundesrepublikanischen Gesellschaft der 1970er Jahre wird nicht beachtet ebenso wenig die politische Situation, die die TerroristInnen mit der Gewalt konfrontierten. In vielen Büchern, Ausstellungen oder Filmen über sie werden die TerroristInnen der Gruppe nicht mehr als Mörder angesehen, sondern als Symbole des Kampfes, der Jugendrebellion und des Widerstands. Wie Barthes schrieb, reinigt der Mythos die mythologisierte Realität und stellt sie als unschuldig dar. Vor allem in der aktuellen Gesellschaft, in der der politische Widerstand so schwer scheint, werden die TerroristInnen der Gruppe in Idole transformiert, die gegen Repression und Weltimperialismus kämpften und dafür das eigene Leben verloren.

In Jelineks Text fängt die entmythologisierte Arbeit schon an. Der Tod von Ulrike, so wie Jelinek ihn darstellt, ist kein erhabener Tod, auch nicht der Tod einer mythifizierten Figur. Auch wenn sie sich und den Rest der Gruppe als die „neuen Götter“ (Jelinek, 2006: 95) darstellt, stirbt sie als eine einsame, leidende Frau, die die

²⁴² Barthes, Roland. *Mythen des Alltags*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1964: 113.

Vergeblichkeit des Kampfes bestätigt sieht. Die Überzeugung von den TerroristInnen, sie seien die letzten Götter gewesen, wird von Jelinek der realen Armseligkeit der Gruppe entgegenstellt, um auf diese Weise die Mythologisierung der RAF Mitglieder zu hinterfragen.

Stemann seinerseits greift die Mythologisierung der Gruppe in seiner Inszenierung auf, und zwar mit dem Zweck diese zu ironisieren und sie als die einzige Möglichkeit darzustellen, sich mit der Geschichte der Gruppe auseinanderzusetzen. In diesem Sinne erscheinen die Figuren als Popikonen verkleidet in einer Popszenerie auf einer Kabarett-Bühne. Vor allem die SchauspielerIn, die Gudrun Ensslin spielt, wird mit ihrer Sonnenbrille und der schwarzen Lederjacke als Popstar dargestellt. So tritt Gudrun mit Mikrofon in der Hand als Popstar auf und verkündet mit dem Lied „Die Verhaftung der Königin“ die historische Verhaftung von Gudrun Ensslin, die in der teuren Modeboutique „Linette“ stattfand, als die Terroristin Kleider probierte.²⁴³ Schreibt Jelinek in *Ulrike Maria Stuart*, „Kleidung konnte ich noch niemals widerstehen. Dem lauten Ruf aus blauen Augen konnte ich auch nicht widerstehen. Der Not der Ausgebeuteten konnte ich noch niemals widerstehen, obwohl kaum einen ich von denen je gesehen habe“ (Jelinek, 2006: 36-37), so vertont Stemann den von Jelinek geschriebenen Text und verwandelt ihn in ein Lied mit Popmusik [Abb. 17, 18 und 19].

Die Verbindung von Politik und Popkultur, so wie sie Stemann in der Aufführung darstellt, ist während des ganzen Stückes präsent, wird aber vor allem in den letzten zwanzig Minuten der Aufführung thematisiert. Gewinnt man den Eindruck, dieses Sichtbarmachen führe zu einem fulminanten Ende, so wird die ZuschauerInnenerwartung enttäuscht. Mit immer neuen Überraschungen, treibt Stemann die Aufführung von einem Höhepunkt zum nächsten und destabilisiert den Erwartungshorizont des Publikums.

Das Gefühl, das Ende sei nah, hat man auch, wenn die SchauspielerIn, die Ulrike darstellt, sich erhängt, so wie es die Figur von Jelinek auch am Ende des Stückes macht [Abb. 20]. Aber dieses ist noch nicht das Ende der Inszenierung von Stemann: Neben ihr sind auch die zwei SchauspielerInnen, die die Figuren der beiden Terroristinnen

²⁴³ Die Parallelen zu Hollywood-Stars, die ihre Vergehen künstlerisch und medienwirksam ausnützen, ist unübersehbar.

spielen, wenn sie schon alt sind. Durch diese „gealterten“ Königinnen, die während des Stückes immer wieder erscheinen, sich dann plötzlich wieder verjüngen, spielt Stemann mit dem Prozess der Mythisierung weiter. Einerseits werden die Figuren durch das Erscheinen der „gealterten“ Königinnen mit ihrer Historizität und Sterblichkeit konfrontiert, andererseits wird auch anhand der Rückkehr der jungen Schauspielerinnen die ewige Wiederkehr des Mythos dargestellt.²⁴⁴ In einem Interview mit Ortrud Gutjahr erklärte Stemann seine Absicht dazu folgendermaßen:

Das Bild, das wir von Ulrike Meinhof oder Gudrun Ensslin haben, ist das von den Fahndungsplakaten oder von früheren Fotografien. Durch diese Bilder sind sie „ewig“ jung. Und damit unsterblich. Erst wenn wir sie auf der Bühne in dem Alter sehen, das sie heute hätten, wenn sie nicht gestorben wären, wird uns ihre Vergänglichkeit klar. Das Altern, also das Leben, ist vielleicht das beste Rezept gegen Mythisierung. Der Tod ist in der Mediengesellschaft der direkte Verwandte des Mythos [...]. Die 1976 bzw. '77 gestorbenen Terroristinnen sind unterblich. (Stemann, 2007: 136-137)

Während die junge Schauspielerin, die Ulrike vorspielt, noch am Strick hängt, sprechen die „gealterten“ Königinnen weiter. Sie sprechen endlos und wiederholen Diskurse, die zuvor von der jungen Ulrike und der jungen Gudrun schon gesprochen worden waren [Abb. 21], bis sie beide hinter einen weißen Vorhang gehen, und die alte Gudrun dem Publikum einen guten Abend wünscht: „So enden alle früher oder später. Wir haben nichts als der Papierindustrie geholfen, weil wir so viele Blätter vollgeschmiert. So, das wars. Jetzt wünsche ich Ihnen einen wunderschönen Abend. Ihre Gudrun Ensslin.“ (01:44:30) [Abb. 22] Aber die Geschichte ist noch nicht zu Ende, denn sofort hört man die Stimme der jungen Gudrun, die weiter spricht: „Ich bin noch lange nicht fertig. Sie ist tot, die Arbeiterklasse. Die Rolle des Herrn Arbeiters wird ab sofort nicht mehr besetzt, und seine Stelle, die bleibt leer, ein leerer Fleck“ (01:44:40), sagt sie. Ihre politischen Klagen werden aber bald von der Musik unterbrochen und alle fangen an das Lied von Robbie Williams „I will talk and Hollywood will listen“ zu singen [Abb. 23] Das Flutlicht beleuchtet die RAF-Protagonisten und tausende Blätter fliegen überall. Sie sind die „vollgeschmierten“ Blätter, die zahlreichen Texte über die terroristische

²⁴⁴ Vgl. Gutjahr, Ortrud. „Königinnenstreit. Eine Annäherung an Elfriede Jelineks *Ulrike Maria Stuart* und ein Blick auf Friedrich Schillers *Maria Stuart*“. *Ulrike Maria Stuart*. Hrsg. Ortrud Gutjahr. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007a. 19-35. Hier: 23.

Gruppe, zu denen auch das Textskript von *Ulrike Maria Stuart* gehört. Nur als Mythos und in der Form von Popikonen überlebt, so die Inszenierung von Stemann, der politische Diskurs der RAF.

Nach dem Lied von Robbie Williams bietet der Regisseur noch weitere mögliche „Schlüsse“ dem Publikum an. Hatte man die hängende Ulrike vor einigen Minuten gesehen, hört man jetzt den Monolog, den sie vor ihrem Tod ausspricht. Doch in der Inszenierung wird er nicht von den Schauspielerinnen, die Ulrike darstellen, vorgetragen, sondern von Stemann selbst. Er trägt eine blonde Perücke mit Zöpfen (als Bezug auf seine verschiedenen Aufführungen von Jelineks Werken) und liest aus einem Manuskript des Stückes eine reduzierte Version des Endmonologs von Ulrike Meinhof [Abb. 24]. Der Text schildert die Isolation von Ulrike im Gefängnis sowie ihre Verzweiflung und Trauer nach der Feststellung, der Kampf und das Schreiben haben nichts verändert: „Wir haben nichts bewegt, das fürcht ich sehr. Ich bin nur noch ein Schatten, hab nur wenig Licht, das Handtuch zu zerreißen und das Bett mir an die Wand zu lehnen, doch ich tus, was bleibt mir andres übrig. [...] Man zieht sich aus sich selber raus, und was ist das, das blanke Nichts! Nur persönliches Versagen und Verrat.“ (01:53:40) Doch nicht mit dem blanken Nichts und dem Versagen beendet Stemann die Aufführung. Die nihilistische Rede wird von einer Gitarre, danach auch von einem Schlagzeug untermalt, bis Stemann den Monolog zu Ende gesprochen hat. Die Prinzen spielen ihre Instrumente weiter und es wird nicht mehr gesprochen sondern Musik gespielt: Der mehrmals wiederholte Satz „Ich weiß nicht, was passieren muss, bis endlich was passiert“ wird diesmal als Refrain eines Hard-Rock-Stücks gesungen. [Abb. 25]

Stemann so wie Jelinek enthüllen den Mythos RAF. Die Diskurse und Ideale der Gruppe überleben in der Gegenwart nur in der Form der Popkultur, in der Banalität. Deswegen kann man, so wie Stemann in der Aufführung macht, darüber lachen. Das Theater bittet dem Publikum Unterhaltung an, aber es ist nur ein Spiel, das keinen realen Einfluss auf die Wirklichkeit hat. Damit wird noch ein weiterer Mythos zerstört, nämlich, den des Glaubens, durch die Kunst und die Bildung des Publikums die Gesellschaft verbessern zu können. Der Idealismus von Schiller gilt also als überwunden.

Doch es gibt einen Unterschied zwischen dem Ende des Stückes von Jelinek und dem der Inszenierung von Stemann. Die nihilistische Rede und der Glaube, alles war sinnlos, sind nicht die letzten Worte der Inszenierung. Dazu kommen noch die Prinzen mit ihrer Hoffnung, dass „endlich was passiert“. Die Widersprüche der TerroristInnen der RAF werden nicht abgelehnt. Wie Jelinek stellt Stemann auch diese dar sowie ihr politisches Scheitern und die spätere Banalisierung der Gruppe. Aber das Lied vermittelt nicht mehr das Gefühl der Resignation oder der Vergeblichkeit. Stemann gehört einer anderen Generation als Jelinek an und ihm geht es nicht so sehr darum zu beantworten, ob das politische Engagement der RAF Terroristinnen sinnlos war. Wichtiger ist für ihn die Frage, wie man sich heute politisch engagieren kann. Dieses bleibt noch offen, wobei sie auch nicht einfach zu beantworten ist.

V. Schlussfolgerungen

In den drei untersuchten Theaterstücken – *Krankheit oder Moderne Frauen* (1984), *Der Tod und das Mädchen III (Rosamunde)* (2003) und *Ulrike Maria Stuart* (2006) – wird Geschlechtsidentität als performative Konstruktion dargestellt, die sich als Produkt diskursiver Praxen ergibt. Die Texte greifen in diesem Sinne unterschiedliche Frauenbilder auf, die sowohl in der hohen als auch in der populären Kultur dargestellt sind, um den ideologischen Charakter dieser angeblich natürlichen Bilder aufzuzeigen. Ist die Entlarvung des Frauenmythos Hauptthema der Stücke *Krankheit oder Moderne Frauen* und *Rosamunde*, so geht das Drama *Ulrike Maria Stuart* einen anderen Weg. Die Problematik der Frau und ihre Ausgrenzung aus dem gesellschaftlichen Leben werden nicht mehr als ein spezifisch politisches Motiv behandelt. Beschäftigt sich Jelinek in *Ulrike Maria Stuart* mit der Art und Weise, wie Frauen von den Medien und der „hohen“ Literatur dargestellt werden, so beschränkt sich die Analyse der Machtverhältnisse nicht mehr auf die Denunzierung der männlichen zerstörenden Macht, die die Frau ausbeutet. Die feministische Lektüre Jelineks wird in *Ulrike Maria Stuart* mit einer globalen Untersuchung der Machtausübung verbunden. Macht wird als eine selbstzerstörerische Instanz entlarvt, die, egal von wem diese ausgeübt wird, zu der Zerstörung, zu dem Nichts führt.

Das literarische Verfahren, das Jelinek in den drei Stücken verwendet, um die Gültigkeit der stereotypierten Frauenbilder sichtbar zu machen, ist das parodistische Zitieren. Die in den Texten hinterfragten ideologischen Systeme werden nachgeahmt, doch immer mit burlesken und subversiven Zwecken. Unterschiedliche Prätexte werden von Jelinek aufgegriffen und zitiert, gleichzeitig aber immer wieder verfremdet, um die ursprüngliche Bedeutung des Zitierten in Frage zu stellen.

In *Krankheit oder Moderne Frauen* nimmt die Autorin auf unterschiedliche hegemoniale Diskurse Bezug, die, auf verschiedene Wissenskategorien gestützt, mehrere Klischees und Stereotypen über das Frau- bzw. Mann-Sein tradieren. Der Geschlechterkampf, der zwischen den vier ProtagonistInnen des Textes ausgetragen wird, wird nicht nur mittels der gewaltigen Verfolgung von den Frauen dargestellt,

sondern auch mittels der konstanten Definitionen, mit denen die Figuren sich selbst und die Anderen beschreiben. Der performative Charakter der zitierten Diskurse wird somit aufgezeigt: Die zitierten Bilder des Männlichen und des Weiblichen gewinnen an Einfluss, indem sie immer wieder ausgesprochen und wiederholt werden. Unter Berufung auf Foucault ist in der vorliegenden Arbeit festgelegt worden, dass die asymmetrischen Machtverhältnisse zwischen Männern und Frauen Effekt der hegemonialen Diskurse der Geschlechterdifferenz sind. Werden in *Krankheit oder Moderne Frauen* die herrschenden Diskurse der Geschlechterdifferenz im Allgemeinen zitiert, um die *Genderidentität* als ein ideologisches Konstrukt zu entlarven, so bezieht sich Jelinek in *Rosamunde* auf einen konkreten Text, um über dieselbe Problematik zu reflektieren. Verschiedene Versatzstücke aus dem romantischen Schauspiel *Rosamunde* von Helmina von Chézy werden in dem dritten der *Prinzessinnendramen* fast wörtlich zitiert. Durch die durchgängige Verfremdung der Zitate enthüllt Jelinek das im romantischen Stück tradierte Frauenbild als ideologische Konstruktion, die in der Romantik erneuert und bis heute gültig eingeschrieben wurde. Die Struktur des Dramoletts weist ebenso auf den diskursiven Charakter hin, der in der Erzeugung von Identitäten präsent ist: Erscheint Rosamunde im Dialog als eine Figur mit Namen und Körper, die sich ihrem männlichen Gegner Fulvio entgegenstellt, so wird sie zuerst im Monolog als eine Stimme dargestellt, die ihre Identität diskursiv konstituiert. Dafür greift sie mehrere Bilder auf, die im Laufe des Textes variieren. Alle diese Bilder vermitteln das Stereotyp weiblicher Ohnmacht und sind Chézys romantischem Stück *Rosamunde* entnommen. Anders als in den *Prinzessinnendramen Der Tod und das Mädchen I, II, IV* und *V* arbeitet Jelinek in *Der Tod und das Mädchen III. Rosamunde* nicht nur mit Motiven, Szenen, vereinzelt Zitate sondern mit zahlreichen Zitaten, die sie fast wörtlich aus dem Prätext übernimmt.

In *Ulrike Maria Stuart* greift Jelinek auch ein konkretes Frauenbild auf. Anders als bei ihren vorigen Werken beschäftigt sich die Autorin nicht mit der Darstellung von weiblichen Figuren, die Opfer der männlichen Macht sind, sondern mit mächtigen, um Macht konkurrierenden Frauen. Jelinek greift in diesem Stück auf mehrere Prätexte zurück, um den Prozess sichtbar zu machen, nach dem historische weibliche Figuren in den unterschiedlichen Texten beschrieben und dargestellt werden. Das Bild der

mächtigen Frau erweist sich ebenso wie das Bild der ohnmächtigen Prinzessin als Konstruktion. Die Parallelen zwischen einem literarischen „Meisterwerk“ wie Schillers *Maria Stuart* und den unterschiedlichen journalistischen Arbeiten, die sich mit der RAF auseinandersetzen, verdeutlichen, dass beide denselben Regeln von Wirklichkeitskonstruktion und ähnlichen Diskursen folgen. Dafür werden Prätexte unterschiedlicher Bereiche und Epochen miteinander verbunden, um die Anlagen und Strukturen dieser hervorzuheben, mit denen es den Prätexten gelingt, eine gewisse Wirklichkeit performativ zu konstituieren. Der Prozess, nach dem die Identitäten von mächtigen Frauen durch solch unterschiedliche Referenzen hergestellt werden, wird von demselben Diskurs bedingt, der immer wieder wiederholt wird, um ein gewisses Bild der Frau mit Macht weiterzuschreiben. Haben die Beiträge über *Ulrike Maria Stuart* bis jetzt entweder die RAF oder Schiller als intertextuelle Referenz untersucht, so ist in der vorliegenden Arbeit der Akzent auf die Gemeinsamkeiten zwischen den Prätexten gelegt.

Die Darstellung des weiblichen Versuches, die asymmetrischen Machtverhältnisse zwischen den Geschlechtern zu verändern, ist ein rekurreres Motiv in den Werken von Elfriede Jelinek, das sowohl in *Krankheit oder Moderne Frauen* als auch in *Rosamunde* zu erkennen ist. Die Frauenfiguren von *Krankheit oder Moderne Frauen* fordern mit ihrer vampirischen Existenz die konventionellen Geschlechterrollen heraus. Als Vampirinnen schaffen sie ein eigenständiges weibliches Dasein, das ihnen den Bruch mit den traditionellen Frauenpflichten als Ehefrau und Mutter ermöglicht. Die Charakterisierung von Emily nicht nur als Vampirin sondern auch als Schriftstellerin bildet eine Steigerung des weiblichen Widerstandsakts.

In der entpersonalisierenden und antipsychologischen Figurenkonzeption Jelineks verkörpert Emily alle weiblichen Autorinnen, die in einer männlich bestimmten Kultur ihre Werke geschrieben haben. Jelinek thematisiert somit die Schwierigkeiten, die die schreibenden Frauen haben, um als Schriftstellerinnen anerkannt zu werden. Gleichzeitig sieht die Figur ihre Arbeit als Schriftstellerin als Widerstandsakt, mit dem die Frau sich dem traditionell männlich definierten Logos aneignet. Dies lässt sich am deutlichsten in *Rosamunde* erkennen, indem die weibliche Protagonistin einer

männlichen Figur entgegentritt, um ihre Aktivität als schreibende Frau zu legitimieren. Das Unhörbarsein der weiblichen Stimme wird mit dem allgemeinen Problem verbunden, als Frau einen Gegendiskurs zu etablieren, der eine andere Wirklichkeit performativ herstellen kann. Der Kampf zwischen Mann und Frau in *Rosamunde* ist ein Kampf um die Macht über die Sprache, denn diese erweist sich als fundamental, um die Machtverhältnisse zu destabilisieren. Auf diesen Emanzipationsversuch der weiblichen Figur reagiert der männliche Protagonist des Stückes – so wie die Männerfiguren von *Krankheit oder Moderne Frauen* – jedoch mit zunehmender Züchtigung und Gewalt.

Das subversive Benehmen der Frauen ist auf jeden Fall von der Ambivalenz geprägt. Denunzieren die Frauenfiguren von *Krankheit oder Moderne Frauen* ihre Ausgrenzung aus dem gesellschaftlichen und künstlerischen Leben, so wiederholen sie auch einige der Frauenbilder, die die Männerfiguren ununterbrochen propagieren und mit denen sie die Frauen auf die Biologie festzulegen versuchen. Genauso bedient sich Rosamunde des konventionellen Stereotypes über die ohnmächtige Frau, indem sie diese von dem romantischen Prätext zurückgreift, um ihre Identität zu konfigurieren. Dieser ambivalente Charakter des weiblichen Widerstandsakts zeigt, dass die Figuren sprachliche Konstrukte sind. Sie konstituieren sich aus unterschiedlichen, manchmal auch aus sich einander widersprechenden Diskursen, die immer wieder zitiert werden. Andererseits deutet der ambivalente Emanzipationsversuch der weiblichen Figuren die performative Wirkung an, die die konstante Wiederholung der hegemonialen Diskurse der Geschlechterdifferenz erreichen kann. Die weiblichen Protagonistinnen haben diese so stark verinnerlicht, dass sich die Frage stellt, ob sie innerhalb der hegemonialen Machtstruktur alternative Diskurse herstellen können.

Sowohl die lesbischen Vampirinnen aus *Krankheit oder Moderne Frauen* als auch die feministische Schriftstellerin aus *Rosamunde* scheitern mit ihren Emanzipationsversuchen. Der Effekt ist eine Zunahme der Gewalt von Seiten der Männer. Die Vampirinnen, die am Ende von *Krankheit oder Moderne Frauen* als Doppelgeschöpf erscheinen, werden von den Männern erschossen und somit vernichtet. Rosamunde stellt auch am Ende des Dramoletts fest, dass ihre Stimme nicht hörbar ist und somit erkennt sie, dass ihr Kampf sinnlos war. Der Misserfolg der

Frauen impliziert jedoch nicht den automatischen Sieg der Männer. Die depravierte Sprache der Männerfiguren ist das Einzige, das am Ende von *Krankheit oder Moderne Frauen* bleibt. Nach der Ermordung der Frauen sind die Männer keine Sieger, sondern die einsamen Überlebenden einer Welt, in der alles zerstört ist. In *Rosamunde* erlebt auch der männliche Protagonist Fulvio am Ende des Textes seinen persönlichen Untergang. Das Ergebnis des Geschlechterkampfes hat einen vernichtenden Effekt für beide Figuren: So wie Rosamunde als Ertrinkende im Wasser untergeht, erlebt Fulvio seinen Abstieg in die Hölle.

Haben die meisten Interpretationen, die sich bisher mit den Stücken *Krankheit oder Moderne Frauen* und *Rosamunde* auseinandergesetzt haben, wegen dem fatalen und pessimistischen Ende der Texte ihre Negativität und Utopielosigkeit betont, so ermöglicht jedoch Butlers Theorie der Performativität eine neuartige Lektüre. Auch wenn die weiblichen Figuren nicht die Ziele ihres Kampfes erreichen, entlarven sie mit ihren Äußerungen den performativen Charakter der von ihnen zitierten Diskurse. Die weibliche Identität wird als Effekt der stereotypierten Frauenbilder dargestellt, mit denen die weiblichen Figuren ununterbrochen definiert werden. Die Dramen bieten jedoch nicht nur eine konstruktivistische Lektüre von *Gender* sondern auch eine dekonstruktivistische Interpretation. Die hegemonialen Diskurse der Geschlechterdifferenz werden nicht nur in den Theaterstücken als Konstrukte aufgezeigt, sondern auch als mehrdeutige und instabile Referenzsysteme dargestellt, die von Ambivalenzen und Widersprüche geprägt sind. Diese Widersprüche werden in Jelineks Stücken durch die parodistische Übertreibung sichtbar gemacht, um somit den angeblich stabilen und natürlichen Charakter der herrschenden Diskurse dekonstruktivistisch zu hinterfragen. So werden die weiblichen Protagonistinnen von *Krankheit oder Moderne Frauen* durch unterschiedliche und widersprüchliche Eigenschaften von den Männern beschrieben, die je nach der Situation und den Interessen verschiedene, manchmal auch widersprüchliche Stereotype aufgreifen, um sich auf die Frauen zu beziehen. Genauso sind die in *Rosamunde* verwendeten Metaphern, mit denen die Figuren sich selbst oder die GegnerIn beschreiben, keine stabilen Begriffe, die eine konstante positive oder negative Konnotation vermitteln.

Die von Judith Butler beschriebene Möglichkeit, dass subversive parodistische Wiederholungen andere Effekte hervorbringen als die ursprünglich verfolgten, wird in den zwei ersten untersuchten Stücken dieser Arbeit voll und ganz verwirklicht. Liest man diese Texte nicht vom Ende her, sondern im Hinblick auf Jelineks sprachliche Verfahren, die in den Stücken verwendet werden, so werden die Effekte, die die zitierten Diskurse hervorrufen sollten, völlig gestört. Die Wiederholung ist bei Jelinek nicht performative Herstellung des Gesagten, sondern Parodie und Subversion. Wenn die hegemonialen Diskurse der Geschlechterdifferenz in *Krankheit oder Moderne Frauen* von den Figuren wiederholt werden, dann nicht mit dem Zweck, diese zu bestätigen und weiterzuschreiben, sondern um im Sinne Butlers Widerstand gegen die zitierten Ideen zu leisten. Wiederholen die Figuren des Stückes die Gleichsetzung von Weiblichkeit und Krankheit, Mutter und Natur, so wie sie in den traditionellen Diskursen propagiert wird, so weisen sie durch das Zitieren auf die Widersprüche der Diskurse. Ebenso werden in *Rosamunde* mehrere Beispiele von *hate speech* mit denunzierenden und subversiven Zwecken zitiert. Unter Berufung auf die in Butlers Text *Haß spricht. Zur Politik des Performativen* dargestellten Thesen ist in der vorliegenden Arbeit die Verwendung der sprachlichen Drohungen und Beleidigungen untersucht worden. Einerseits wird die performative Macht der Sprache im Stück bestätigt und aufgezeigt: Keine physische Gewalt ist in der Konfrontation nötig, denn der Kampf zwischen Frau und Mann wird mittels sprachlichen verletzenden Äußerungen performiert. Andererseits löst die Wiederholung der gewaltsamen Patriarchalsprache bei den LeserInnen des Stückes genau die gegensätzlichen Effekte aus, die der ursprüngliche Gebrauch der Sprache im Voraus festgelegt hatte. Der Text resignifiziert auf diese Weise das zitierte Material, das die Autorin sich im Stück aneignet, um Kritik zu üben. Somit gelingt es Jelinek, die enorme performative Macht der hegemonialen Diskurse der Geschlechterdifferenz entgegenzuwirken.

In *Ulrike Maria Stuart*, dem letzten der untersuchten Dramen der Arbeit, wird eine andere Machtkonstellation als in *Krankheit oder Moderne Frauen* und *Rosamunde* dargestellt. Die weiblichen Figuren kämpfen nicht um ihre Abhängigkeit oder ihre Sichtbarkeit, sondern sind Frauen, die sich diese Eigenschaften schon angeeignet

haben. Durch die Referenz an die historischen Herrscherinnen Elisabeth I. und Maria Stuart sowie an die Terroristinnen Ulrike Meinhof und Gudrun Ensslin knüpft der Text an einen konkreten Typus von Frauen an, die Geschichte gemacht haben. Die Figuren von *Ulrike Maria Stuart* werden jedoch im Text entmachteter dargestellt: Im Gefängnis isoliert haben sie die Macht verloren, über die sie in der Vergangenheit verfügten. Der Zugang der Frau zur Macht wird nicht als eine isolierte Problematik thematisiert, sondern als eine allgemeine Reflexion über die Macht vorgezeigt, die von einer nihilistischen Auffassung geprägt ist: Macht ist eine vernichtende Instanz, die alles kaputt macht. Die Untersuchung der Rolle der Frau als Schriftstellerin, die eine Konstante in den drei analysierten Theaterstücken ist, wird in dieser Hinsicht aus einer anderen Perspektive als in den ersten zwei Texten durchgeführt. Die Figur Ulrike ist nicht nur eine schreibende Frau sondern eine Schriftstellerin, die politisch engagiert ist. Ihre Unfähigkeit, mit ihren Texten eine Wirkung zu haben, hängt nicht von ihrem Geschlecht ab, sondern von dem Inhalt ihrer Schriften. Das Stück bietet somit eine metatextuelle Reflexion über die Wirkung politisch-engagierter Texte an und zeigt den begrenzten Einfluss, den diese Texte auf die Wirklichkeit haben.

Die Analyse, die Jelinek in *Ulrike Maria Stuart* von den zitierten Texten durchführt, umfasst unterschiedliche Aspekte, die nicht nur eine Reflexion über das Bild der Königin anbieten. In diesem Sinne greift das Kapitel über *Ulrike Maria Stuart* nicht nur die dekonstruktivistische Arbeit des Textes in Bezug auf die weibliche Identität auf sondern auch in Bezug auf weitere Motive, die sowohl in Schillers Werk wie in den Schriften der RAF präsent sind. Der idealistische Versuch, die Gesellschaft zu verbessern und zu befreien, wird in Jelineks Werk aus einer heutigen Perspektive untersucht und dekonstruktivistisch hinterfragt. Werden einerseits unterschiedliche Prätexte zitiert und verfremdet, um die performativen Mittel zu enthüllen, mit denen das Bild der mächtigen Frau im Laufe der Jahre tradiert worden ist, so nimmt Jelinek auch Bezug auf die Dokumente selbst, die von Mitgliedern der RAF geschrieben wurden. Die Paradoxe der Gruppe werden somit aufgezeigt sowie ihre Unfähigkeit, den sprachlichen Diskurs in effektiven Handlungen umzusetzen. Genauso distanziert sich das Stück *Ulrike Maria Stuart* ganz bewusst von Schillers Auffassung der erhabenen Freiheit. Das Szenario, das im Stück vorgestellt wird, schildert eine

gegenwärtige Situation, in der es keinen Platz für eine idealistische Vorstellung der Wirklichkeit gibt. Nach der Feststellung des Scheiterns der Ideale, setzen sich die nihilistischen Gedanken durch. Jelineks Stück ist in dieser Hinsicht noch ein engagierter Text. Stellt dieser die Problematik der engagierten Texte dar, so ist *Ulrike Maria Stuart* jedoch einer politischen Aussage untergeordnet. Gegenwart wird in ihrer historischen Dimension sichtbar gemacht und die Unfähigkeit der gegenwärtigen Generationen, einen Gegendiskurs zu etablieren, problematisiert.

In der Analyse von *Ulrike Maria Stuart* habe ich mich nicht nur mit Jelineks Text, sondern auch mit der Inszenierung von Nicolas Stemann, die am 28. Oktober 2006 uraufgeführt wurde, auseinandergesetzt. Zeigt Jelineks Stück die performativen Mechanismen auf, mit denen die in *Ulrike Maria Stuart* zitierten Prätexte eine konkrete Wirklichkeit herstellen, so setzt Stemann mit seiner Inszenierung diesen Prozess fort. Nicolas Stemann bedient sich der ästhetischen Mittel des Theaters, um auch die Auffassung der Identität als eine konstituierte und fragmentierte Instanz darzustellen. Mittels der theatralischen performativen Inszenierung Stemanns wird die Wirkung der linguistischen Performativa akzentuiert und sichtbar gemacht.

Ein weiterer Aspekt von Stemanns Inszenierung, der in der Arbeit untersucht wurde, ist die vorrangige Rolle, die die Prinzen im Tower in der Inszenierung erlangen. Stemanns Bühnenadaptation, die auf das „Heute“ fokussiert, konzentriert sich auf die Orientierungslosigkeit der Prinzen. Auch diese wünschen sich, einen Gegendiskurs herzustellen, doch das Scheitern der vorigen Generationen hat Eindruck auf sie gemacht und so sind ihre Äußerungen und ihre Handlungen von Resignation geprägt. Ihr letztes Lied jedoch, mit dem die Inszenierung endet, deutet ihre Hoffnung auf gesellschaftlichen Veränderungen an. Wird das politische Engagement der jüngeren Generation so wie in Jelineks Text auch problematisiert, so wird gleichzeitig der Akzent auf die Notwendigkeit gelegt, neue Formen von Engagement zu finden. Die Frage, wie man sich heute politisch engagieren kann, rückt somit in den Mittelpunkt der Inszenierung; eine aufklärende Antwort wird jedoch nicht angeboten.

Die Untersuchung dieser drei Dramen verschiedener Schaffungsperioden hat den subversiven Charakter von Jelineks Texten wiederholt belegt. Unterschiedliche

Referenzen und Bilder werden in *Krankheit oder Moderne Frauen*, *Der Tod und das Mädchen III (Rosamunde)* und *Ulrike Maria Stuart* aufgegriffen, um Genderidentität als Konstruktion bzw. als Effekt hegemonialer Definitionen von Weiblichkeit und Männlichkeit aufzuzeigen. Unter Berufung auf Judith Butlers feministische Theorie ist Jelineks Schreibverfahren, mit dem die Autorin diese Diskurse zitiert und parodiert, als subversiver Widerstandsakt definiert. Stellen die drei Texte ein pessimistisches, sogar nihilistisches Ende dar, wie es der Fall von *Ulrike Maria Stuart* ist, so findet in den Texten eine Resignifizierung der hegemonialen Diskurse statt, mit der die Performativität diese herrschenden Bilder enthüllt und ihnen entgegengewirkt werden kann. Darin besteht die politische und subversive Dimension von Jelineks Literatur.

VI. Literaturverzeichnis

1. Primärliteratur

1.1. Elfriede Jelinek

Elfriede Jelinek Homepage <http://www.elfriedejelinek.com> (Letzter Zugriff: 26.11.2013)

Jelinek, Elfriede. *Theaterstücke*. Hrsg. Regine Friedrich. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1994.

Jelinek, Elfriede. *Ulrike Maria Stuart. Manuskript*. Reinbek: Rowohlt Theater Verlag, 2006.

Jelinek, Elfriede. *Ulrike Maria Stuart*. Inszenierung von Nicolas Stemann. Aufnahme des 3sat Fernsehprogramms. Aufzeichnung der Aufführung des Thaliatheaters Hamburg beim Berliner Theatertreffen 2007.

Jelinek, Elfriede. *Der Tod und das Mädchen I - V: Prinzessinnendramen*. Berlin: Bloomsbury Taschenbuch, 2012.

1.2. AutorInnen – Intertexte

Aust, Stefan. *Der Baader Meinhof Komplex*. München: Wilhelm Goldmann, 1998.

Brontë, Emily. *Wuthering heights*. Edited by Ian Jack. Oxford [etc.]: Oxford University Press, 1998.

Benjamin, Walter. *Gesammelte Schriften. Band 1-2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.

Chézy, Helmina von. *Rosamunde*. Tutzing: Hans Schneider, 1996.

Le Fanu, Joseph Sheridan. *Best Ghost Stories of Joseph Sheridan Le Fanu*. Hrsg. E. F. Bleiler. New York: Dover Publications, 1964.

Peters, Butz. *Tödlicher Irrtum. Die Geschichte der RAF*. Frankfurt am Main: Fischer, 2008.

Schiller, Friedrich. *Maria Stuart*. Stuttgart: Philipp Reclam Jun, 1964.

Schiller, Friedrich. *Maria Stuart; Die Jungfrau von Orleans; Die Braut von Messina; Wilhelm Tell; Demetrius* (Ausgewählt und angeleitet von Joachim Müller). Berlin und Weimar: Aufbau, 1976.

Schiller, Friedrich. *Sämtliche Werke. Band V. Erzählungen. Theoretische Schriften*. Herausgegeben von Wolfgang Riedel. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2004.

Shakespeare, William. *Hamlet*. Edited by Susanne L. Wofford. Boston: Bedford Books of St. Martin's Press, 1994.

2. Sekundärliteratur

2. 1. Postmoderne - Postdramatik - Performance

Barthes, Roland. *Mythen des Alltags*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1964.

Berger, Albert & Gerda Elisabeth Moser (Hrsg.). *Jenseits des Diskurses. Literatur und Sprache in der Postmoderne*. Wien: Passagen, 1994.

Canaris, Johanna. *Mythos Tragödie: Zur Aktualität und Geschichte einer theatralen Wirkungsweise*. Bielefeld: transcript, 2012.

Derrida, Jacques. „Signatur Ereignis Kontext“. *Randgänge der Philosophie*. Wien: Passagen, 1988. 291-314.

Drewes, Miriam. *Theater als Ort der Utopie. Zur Ästhetik von Ereignis und Präsenz*. Bielefeld: transcript, 2010.

Fischer-Lichte, Erika, et al. (Hrsg.). *Performativität und Ereignis*. Tübingen: Francke, 2003.

Fischer-Lichte, Erika. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.

Fischer-Lichte, Erika, et al. (Hrsg.). *Metzler Lexikon. Theatertheorie*. Stuttgart: Metzler, 2005.

Fischer-Lichte, Erika. „Die Toten kehren zurück. Über die Wahrnehmung von Zeit im Theater“. *Möglichkeitsräume. Zur Performativität sensorischer Wahrnehmung*. Hrsg. Christina Lechtermann, Kirsten Wagner & Horst Wenzel. Bamberg: Erich Schmidt, 2007. 173-182.

Fischer-Lichte, Erika, et al. (Hrsg.). *Ausweitung der Kunstzone. Interart Studies. Neue Perspektiven der Kunstwissenschaften*. Bielefeld: transcript, 2010.

- Fischer-Lichte, Erika & Anne Fleig (Hrsg.). *Körper-Inszenierungen. Präsenz und kultureller Wandel*. Tübingen: Attempto, 2000.
- Foucault, Michel. *Dispositive der Macht: Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. Berlin: Merve Verlag, 1978.
- Foucault, Michel. *Der Wille zum Wissen: Sexualität und Wahrheit 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983.
- Foucault, Michel. *Die Geburt der Klinik*. Frankfurt am Main: Fischer, 1988.
- Foucault, Michel. *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994.
- Foucault, Michel. *Die Ordnung des Diskurses*. Frankfurt am Main: Fischer, 1997.
- Hempfer, Klaus W. & Jörg Volbers (Hrsg.). *Theorien des Performativen. Sprache – Wissen – Praxis. Eine kritische Bestandsaufnahme*. Bielefeld: transcript, 2011.
- Hübner, Okka. *Die zwei Gesichter der Postmoderne. Zum Verhältnis von Postmoderne und Poststrukturalismus*. Göttingen: Optimus, 2010.
- Kapusta, Danijela. *Personentransformation: Zur Konstruktion und Dekonstruktion der Person im deutschen Theater der Jahrtausendwende*. München: Utz, 2011.
- Kreuder, Friedemann & Michael Bachmann (Hrsg.). *Politik mit dem Körper. Performative Praktiken in Theater, Medien und Alltagskultur seit 1968*. Bielefeld: transcript, 2009.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999a.
- Lehmann, Hans-Thies. „Die Gegenwart des Theaters“. *Transformationen. Theater der neunziger Jahre*. Hrsg. Erika Fischer-Lichte. Berlin: Theater der Zeit, 1999b. 13-26.
- Lehmann, Hans-Thies. *Das politische Schreiben: Essays zu Theatertexten*. Berlin: Theater der Zeit, 2002.
- Lehmann, Hans-Thies. „Theater, Aura, Chock und Film“. *Medien und Ästhetik*. Hrsg. Harald Hillgärtner. Bielefeld: transcript, 2003. 69-82.
- Lehmann, Hans-Thies. „Tragödie und postdramatisches Theater“. *Tragödie – Trauerspiel – Spektakel*. Hrsg. Bettine Menke & Christoph Menke. Berlin: Theater der Zeit, 2007. 213-227.

- Lehmann, Hans-Thies. „Wie politisch ist Postdramatisches Theater?“. *Politisch Theater machen*. Hrsg. Jan Deck & Angelika Sieburg. Bielefeld: transcript, 2011. 29-40.
- Metzger, Stephanie. *Theater und Fiktion. Spielräume des Fiktiven in Inszenierungen der Gegenwart*. Bielefeld: transcript, 2010.
- Petrovic-Ziemer, Ljubinka. *Mit Leib und Körper. Zur Korporalität in der deutschsprachigen Gegenwartsdramatik*. Bielefeld: transcript, 2011.
- Pewny, Katharina. *Das Drama des Prekären. Über die Wiederkehr der Ethik in Theater und Performance*. Bielefeld: transcript, 2011.
- Pfister, Manfred. *Das Drama. Theorie und Analyse*. Stuttgart: UTB-Fink, 1977.
- Primavesi, Patrick & Olaf. A. Schmitt (Hrsg.). *AufBrüche. Theaterarbeit zwischen Text und Situation*. Berlin: Theater der Zeit, 2004.
- Renner, Rolf Günter. *Die postmoderne Konstellation*. Freiburg im Breisgau: Rombach, 1998.
- Rodatz, Christoph. *Der Schnitt durch den Raum. Atmosphärische Wahrnehmung in und außerhalb von Theaterräumen*. Bielefeld: transcript, 2010.
- Röttger, Kati & Alexander Jakob (Hrsg.). *Theater und Bild. Inszenierungen des Sehens*. Bielefeld: transcript, 2009.
- Schechner, Richard. *Essays on Performance Theory*. New York: Drama Books, 1977.
- Schechner, Richard. *Performance Studies. Introduction*. New York: Taylor & Francis, 2006.
- Szondi, Peter. *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963.
- Tatari, Marita. „Das Drama wieder. Eine begriffliche Untersuchung“. *Das Drama nach dem Drama*. Hrsg. Artur Pelka & Stefan Tigges. Bielefeld: transcript, 2011. 385-398.

2.2. Gender - Performativität

- Angerer, Marie-Luise (Hrsg.). *The Body of Gender. Körper. Geschlechter. Identitäten*. Wien: Passagen Verlag, 1995.
- Annuß, Evelyn. „The Butler Boom: Queer Theory's impact on German Women's/Gender Studies“. *Queering the Canon. Defying Sights in German*

- Literature and Culture*. Hrsg. Christoph Lorey & John L. Plews. Columbia: Camden House, 1998. 73-86.
- Austin, John L. *How to do things with words*. Cambridge: Harvard University Press, 1975.
- Austin, John L. „Performative Äußerungen“ [1961]. *Gesammelte philosophische Aufsätze*. Hrsg. Joachim Schulte. Stuttgart: Reclam, 1986.
- Beauvoir, Simone de. *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*. Reinbek: Rowohlt, 1951.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990a.
- Butler, Judith. „Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory“. *Performing Feminisms. Feminist Critical Theory and Theater*. Hrsg. Sue-Ellen Case. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990b. 270-282.
- Butler, Judith. *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.
- Butler, Judith. „Critically Queer“. *GLQ*, 1.1. (1993a). 17-32.
- Butler, Judith. „Für ein sorgfältiges Lesen“. *Der Streit um Differenz. Feminismus und Postmoderne in der Gegenwart*. Hrsg. Seyla Benhabib, Judith Butler, Drucilla Cornell & Nancy Fraser. Frankfurt am Main: Fischer, 1993b. 122-132.
- Butler, Judith. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of 'Sex'*. New York: Routledge, 1993c.
- Butler, Judith. *Körper von Gewicht*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997a.
- Butler, Judith. *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. New York: Routledge, 1997b.
- Butler, Judith. *Antigone's Claim: Kinship between Life and Death*. Columbia: Columbia University Press, 2000.
- Butler, Judith. *Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001.
- Butler, Judith. *Kritik der ethischen Gewalt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.
- Butler, Judith. *Undoing Gender*. New York: Routledge, 2004.

- Butler, Judith. *Haß spricht. Zur Politik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006.
- Butler, Judith. *Gender Trouble*. New York/London: Routledge, 2010.
- Geller, Alex. *Diskurs von Gewicht? Erste Schritte zu einer systematischen Kritik an Judith Butler*. Köln: Papy Rossa, 2005.
- Haas, Birgit (Hrsg.). *Der postfeministische Diskurs*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006.
- Hausen, Karin. „Die Polarisierung der ‚Geschlechtscharaktere‘ – eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben“. *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas*. Hrsg. Werner Conze. Stuttgart: Klett, 1976. 363-392.
- Preciado, Beatriz & Marie Hélène Bourcier. „Contrabandos queer“. *Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del siglo XX en Francia y España*. Hrsg. Juan Vicente Aliaga, Ahmed Haderbache, Ana Monleón & Domingo Pujante. Valencia: Universitat de València, Departament de Filologia Francesa i Italiana, 2001. 33-46.
- Salih, Sara. *Judith Butler*. New York: Routledge, 2006.
- Sönser Breen, Margaret & Warren J. Blumenfeld. *Butler Matters. Judith Butler's Impact on Feminist and Queer Studies*. Burlington: Ashgate, 2004.
- Villa, Paula-Irene: „(De)Konstruktion und Diskurs-Genealogie: Zur Position und Rezeption von Judith Butler“. *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie*. Hrsg. Ruth Becker. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaft, 2013. 146-157.

2.3. Elfriede Jelinek (Allgemein)

- Annuß, Evelyn. *Elfriede Jelinek. Theater des Nachlebens*. München: Fink, 2005.
- Annuß, Evelyn. „Flache Figuren – Kollektive Körper“. *Lob der Oberfläche. Zum Werk von Elfriede Jelinek*. Hrsg. Juliana Vogel & Thomas Eder. München: Fink, 2010. 49-70.
- Bloch, Natalie. *Legitimierte Gewalt. Zum Verhältnis von Sprache und Gewalt in Theatertexten von Elfriede Jelinek und Neil LaBute*. Bielefeld: transcript, 2011.

- Breuer, Ingo. „Das Geschichtsdrama nach dem Ende des Geschichtsdramas: über einige Stücke Elfriede Jelineks“. *Zagreber Germanistische Beiträge* 17 (2008). 79-91.
- Brunner, Maria E. *Die Mythenzertrümmerung der Elfriede Jelinek*. Neuried: Ars Una, 1997.
- Caduff, Corina. „Elfriede Jelinek“. *Deutsche Dramatiker des 20. Jahrhunderts*. Hrsg. Alo Allkemper & Norbert Otto Eke. Berlin: Erich Schmidt, 2000. 764-778.
- Carp, Stefanie. „Laudatio auf Elfriede Jelinek. Zur Verleihung des Heinrich-Heine-Preises der Stadt Düsseldorf“. *Theater der Zeit* 2 (2003). 4-7.
- Chamayou-Kuhn, Cécile. „„gewalt zeugt gewalt!‘: Elfriede Jelineks facettenreicher Feminismus. Eine Bestandaufnahme“. *„Die Frau hat keinen Ort“: Elfriede Jelineks feministische Bezüge*. Hrsg. Stefanie Kaplan. Wien: Praesens, 2012: 28-47.
- Clar, Peter & Christian Schenkermayr (Hrsg.). *Theatrale Grenzgänge. Jelineks Theatertexte in Europa*. Wien: Praesens, 2008.
- Clar, Peter. „Einleitung: Elfriede Jelinek essayistische Texte“. *Jelinek[Jahr]Buch* (2011). 69-77.
- Doll, Annette. *Mythos, Natur und Geschichte bei Elfriede Jelinek*. Stuttgart: M & P. Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1994.
- Eigler, Friederike. „„Gewissenlose Erkenntnis‘: Frauen-Bilder und Kulturkritik bei Elfriede Jelinek und Friedrich Nietzsche“. *Seminar* 30.1 (1994). 44-58.
- Elfriede Jelinek. Schreiben. Fremd Bleiben. Du. Die Zeitschrift der Kultur* 7 (Okt. 1999).
- Elfriede Jelinek. Text + Kritik* 117 (1993).
- Elfriede Jelinek. Text + Kritik* 117, 2. Auflage (1999).
- Elfriede Jelinek. Text + Kritik* 117, 3. Auflage: Neufassung (2007).
- Elfriede Jelinek. República de las Letras* 26 (2005).
- Elfriede Jelinek. Primer Acto* 218 (2007).
- Endres, Ria. *Schreiben zwischen Lust und Schrecken: Essays zu Ingeborg Bachmann, Elfriede Jelinek, Friederike Mayröcker, Marlene Streeruwitz*. Weitra: Bibliothek der Provinz, 2008.
- Fiddler, Allyson. *Rewriting Reality. An Introduction to Elfriede Jelinek*. Oxford: Berg, 1994.

- Fliedl, Konstanze. „Ohne Lust und Liebe: Zu Texten von Elfriede Jelinek und Marlene Streeruwitz“. *Glück und Unglück in der österreichischen Literatur und Kultur*. Hrsg. Pierre Béhar. Berlin: Lang, 2003. 221-237.
- Fliedl, Konstanze. „Elfriede Jelineks Requisiten“. *Ökonomie im Theater der Gegenwart. Ästhetik, Produktion, Institution*. Hrsg. Franziska Schößler & Christine Bähr. Bielefeld: transcript, 2009. 313-330.
- Geier, Andrea. „Weiterschreiben, Überschreiben, Zerschreiben“. *Zwischen Trivialität und Postmoderne. Literatur von Frauen in den 90er Jahren*. Hrsg. Ilse Nagelschmidt, et al. Frankfurt am Main: Lang, 2002. 223-246.
- Geitner, Ursula. „„The Real Thing‘. Selbst, Leben Schreiben bei Elfriede Jelinek“. *Automedialität: Subjektkonstitution in Schrift, Bild und neuen Medien*. Hrsg. Ursula Geitner. München: Fink, 2008. 99-125.
- Gürtler, Christa (Hrsg.). *Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek*. Frankfurt am Main: Neue Kritik, 1990.
- Hanssen, Beatrice. „Elfriede Jelinek’s Language of Violence“. *New German Critique* 68 (1996). 79-112.
- Haß, Ulrike. „Grausige Bilder. Große Musik. Zu den Theaterstücken Elfriede Jelineks“. *Text + Kritik* 117 (1993). 21-29.
- Heberger, Alexandra. *Der Mythos Mann in ausgewählten Prosawerken von Elfriede Jelinek*. Osnabrück: Der andere Verlag, 2002.
- Heimböckel, Dieter. „Gewalt und Ökonomie. Elfriede Jelineks Dramaturgie(n) des beschädigten Lebens“. *Jelinek[Jahr]Buch* (2011). 302-315.
- Helwig, Heide. „Mitteilungen von Untoten. Selbstreferenz der Figuren und demontierte Identität in Hörspiel und Theaterstücken Elfriede Jelineks“. *Sprachkunst: Beiträge zur Literaturwissenschaft* 25.2 (1994). 389-402.
- Heyer, Petra. *Von Verklären und Spielverderben*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2001.
- Hoffmann, Yasmin. *Elfriede Jelinek: Une biographie*. Paris: Editions Jacqueline Chambon, 2005.
- Jaeger, Dagmar. *Theater im Medienzeitalter: Das postdramatische Theater von Elfriede Jelinek und Heiner Müller*. Bielefeld: Aisthesis, 2007.

- Jané, Jordi. „Todesformen bei Elfriede Jelinek und Salvador Espriu“. *Österreich, Spanien und die Europäische Einheit*. Hrsg. Paul Danler. Graz: Innsbruck University Press, 2007. 221-236.
- Janke, Pia (Hrsg.). *Nestbeschmutzerin. Jelinek & Österreich*. Salzburg: Jung und Jung, 2002.
- Janke, Pia (Hrsg.). *Werk-Verzeichnis Elfriede Jelinek*. Wien: Praesens, 2004.
- Janke, Pia (Hrsg.). *Elfriede Jelinek: „Ich will kein Theater“*. *Mediale Überschreitungen*. Wien: Praesens, 2007.
- Janke, Pia, et al., (Hrsg.). *Ritual. Macht. Blasphemie. Kunst und Katholizismus in Österreich seit 1945*. Wien: Praesens, 2010.
- Janke, Pia (Hrsg.). *Jelinek Handbuch*. Stuttgart [u. a.]: Metzler, 2013.
- Janz, Marlies. *Elfriede Jelinek*. Stuttgart: Metzler, 1995.
- Jirku, Brigitte. „La muerte del personaje dramático. El teatro de Elfriede Jelinek“. *República de las letras* 90 (2005). 60-75.
- Johanning, Antje. *KörperStücke. Der Körper als Medium in den Theaterstücken Elfriede Jelineks*. Dresden: Thelem, 2004.
- Johns, Jorun B. & Katherine Arens (Hrsg.). *Elfriede Jelinek. Framed by Language*. Riverside: Ariadne, 1994.
- Jürs-Munby, Karen. „Der fremde, faszinierende, paradoxe Ort Theater“. *Jelinek[Jahr]Buch* (2011). 85-102.
- Kallin, Britta. „In Brecht’s footsteps or way beyond Brecht? Brechtian Techniques in Feminist Plays by Elfriede Jelinek and Marlene Streeruwitz“. *Communications from the International Brecht Society* 29.1-2 (2000). 62-66.
- Kastberger, Klaus. „Die Haut der neuen Medien. Vier Thesen zu Elfriede Jelinek“. *Lob der Oberfläche. Zum Werk von Elfriede Jelinek*. Hrsg. Juliana Vogel & Thomas Eder. München: Fink, 2010. 117-130.
- Klier, Walter. „In der Liebe schon ist die Frau nicht voll auf ihre Kosten gekommen, jetzt will sie nicht auch noch ermordet werden‘: Über die Schriftstellerin Elfriede Jelinek“. *Merkur* 41.5 (1987). 423-427.

- Kurzenberger, Hajo. „Die heutige Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet. Über das Erbe der Aufklärung im postdramatischen Theater der Elfriede Jelinek“. *Forum Modernes Theater* 15.1 (2000). 21-30.
- Landes, Brigitte (Hrsg.). *Stets der Ihre. Elfriede Jelinek*. Berlin: Theater der Zeit, 2006.
- Levin, Tobe Joyce. „Jelinek’s Radical Radio. Deconstructing the Woman in Context“. *Women’s Studies International Forum* 1-2 (1991). 85-97.
- Löffler, Sigrid. „Die Masken der Elfriede Jelinek“. *Elfriede Jelinek. Text + Kritik* 117, Neufassung (2007). 3-14.
- Lorenz, Dagmar. „Gender, Pornography, and History in the Fiction of Albert Drach and Elfriede Jelinek“. *Contested Passions: Sexuality, Eroticism, and Gender in Modern Austrian Literature and Culture*. Hrsg. Dagmar Lorenz. New York: Peter Lang, 2011. 359-374.
- Lücke, Bärbel. „Elfriede Jelineks ästhetische Verfahren und das Theater der Dekonstruktion“. *Elfriede Jelinek: „Ich will kein Theater“*. *Mediale Überschreitungen*. Hrsg. Pia Janke. Wien: Praesens, 2007a. 61-85.
- Lücke, Bärbel. *Jelineks Gespenster. Grenzgänge zwischen Politik, Philosophie und Poesie*. Wien: Passagen, 2007b.
- Lücke, Bärbel. *Elfriede Jelinek: Eine Einführung in das Werk*. Stuttgart: UTB-Fink, 2008.
- Mayer, Verena & Roland Koberg. *Elfriede Jelinek: ein Porträt*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2007.
- Mennemeier, Franz Norbert. „Montage und Menschenbild: Brecht, Benn, Jelinek“. *Montage in Theater und Film*. Hrsg. Horst Fritz. Tübingen: Francke, 1993. 53-82.
- Mennemeier, Franz Norbert. „Elfriede Jelineks Theater der ‚Unerträglichkeit‘“. *Brennpunkte der Literatur. Von der deutschen Frühromantik bis zur Gegenwart; von Friedrich Schlegel bis zu Elfriede Jelinek und Botho Strauß*. Hrsg. Franz Norbert Mennemeier. Berlin: Weidler, 2011. 279-288.
- Meurer, Petra. *Theatrale Räume. Theaterästhetische Entwürfe in Stücken von Werner Schwab, Elfriede Jelinek und Peter Handke*. Berlin: Lit, 2007.
- Möhrmann, Renate. *Rebellisch - verzweifelt - infam: Das böse Mädchen als ästhetische Figur*. Berlin: Aisthesis, 2012.

- Müller, Sabine & Catherine Theodorsen. *Elfriede Jelinek – Tradition, Politik und Zitat*. Wien: Praesens Verlag, 2008.
- Nagel, Ivan. „Lügnerin und Wahr-Sagerin: Laudatio auf Elfriede Jelinek“. *Jahrbuch Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung* (1998). 164-169.
- Naqvi, Fatima. „Elfriede Jelineks' Post-Dramatic Stress Disorder. Analysis of a Programmatic Aggression“. *Gegenwartsliteratur* 5 (2006). 74-101.
- Nickenig, Annika. *Diskurse der Gewalt. Spiegelung von Machtstrukturen im Werk von Elfriede Jelinek und Assia Djebar*. Marburg: Tectum, 2007.
- Nyssen, Ute. „Nachwort“. *Elfriede Jelinek. Theaterstücke*. Reinbek: Rowohlt, 1994. 266-285.
- Oberger, Birgit. *Elfriede Jelinek als Übersetzerin*. Frankfurt am Main: Lang, 2008.
- Pavlova, Elena. *KörperBilder-BildKörper: Annäherungen an Elfriede Jelineks Theater unter besonderer Berücksichtigung seiner kritischen Dekonstruktion des faschistischen Körper-Diskurses*. Saarbrücken: AV AkademikerVerlag, 2012.
- Pelka, Artur. „(Menschen-)Fleisch als Motiv in Theaterstücken von Elfriede Jelinek“. *Positionen der Jelinek-Forschung*. Hrsg. Claus Zittel & Marian Holona. Bern: Lang, 2008. 165-185.
- Pizer, John. „Modern vs. Postmodern Satire: Karl Kraus and Elfriede Jelinek“. *Monatshefte* 86.4 (1994). 500-513.
- Reiter, Wolfgang. „Elfriede Jelinek. ‚Ästhetische Innovationen haben sich am Theater kaum etabliert‘“. *Wiener Theatergespräche. Über den Umgang mit Dramatik und Theater*. Wien: Falter, 1993. 15-28.
- Rétif, Françoise & Johann Sonnleitner (Hrsg.). *Elfriede Jelinek. Sprache, Geschlecht und Herrschaft*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008.
- Riedle, Gabriele. „Sie nicht als Sie. Warum Elfriede Jelinek so viele Kopien von sich fertigt – und die Frage nach dem Original sinnlos ist“. *Du. Zeitschrift der Kultur* 700 (1999). 26-28.
- Roloff, Hans-Gert. „‚Vorwürfe mache ich ja immer, das ist mein Markenzeichen‘: Die Jelinek und ihr Theater“. *Positionen der Jelinek-Forschung*. Hrsg. Claus Zittel & Marian Holona. Bern: Lang, 2008. 141-164.

- Ronge, Verena. „Zwischen anwesender Abwesenheit und abwesender Anwesenheit: der (weibliche) Körper in den Theaterstücken Elfriede Jelineks“. *Sprachkunst* 41.1 (2010). 29-42.
- Schäfer, Arnim. „Die Wörter ihre Arbeit tun lassen: Jelineks Stimmen“. *Lob der Oberfläche. Zum Werk von Elfriede Jelinek*. Hrsg. Juliana Vogel & Thomas Eder. München: Fink, 2010. 103-116.
- Schaffer, Julia Ann. „*Die Sprache aus dem Bett reißen*“: *Feminist Satire in the Works of Elfriede Jelinek and Isolde Schaad*. Dissertation University of Washington, 2001.
- Schößler, Franziska. „„Sinn egal. Körper zwecklos‘. Elfriede Jelineks Demontage des (männlichen) Theaterbetriebs“. *Der Deutschunterricht* 4 (2006). 46-55.
- Szcepaniak, Monika. *Dekonstruktion des Mythos in ausgewählten Prosawerken von Elfriede Jelinek*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1998.
- Tabah, Mireille. „Genderperformanz als Theaterperformanz bei Elfriede Jelinek“. *Elfriede Jelinek. Stücke für oder gegen das Theater?*. Hrsg. Inge Arteel & Heidy Margrit Müller. Brüssel: Koninklijke Vlaamse Academie van België voor Wetenschappen en Kunsten, 2008. 215-224.
- Vis, Veronika. *Darstellung und Manifestation von Weiblichkeit in der Prosa Elfriede Jelineks*. Frankfurt am Main: Lang, 1998.
- Vogel, Juliane. „„Ich möchte seicht sein.’ Flächenkonzepte in Texten Elfriede Jelineks“. *Lob der Oberfläche. Zum Werk von Elfriede Jelinek*. Hrsg. Juliana Vogel & Thomas Eder. München: Fink, 2010. 9-18.
- Weibel, Peter. „Performative Medien. Von der Simulation zum Fake“. *Jelinek[Jahr]Buch* (2011). 155-165.
- Wilke, Sabine. „Zerrspiegel imaginerter Weiblichkeit. Eine Analyse zeitgenössischer Texte von Elfriede Jelinek, Ginka Steinwachs und Gisela von Wysocki“. *TheaterZeitSchrift: Beiträge zu Theater, Medien, Kulturpolitik* 33-34 (1993). 181-203.

2.4. Gespräche

- o. V. „Die Frau darf nicht begehren“. *Bühne* 5 (2005). 48-49.

- o. V. „Vier Stück Frau'. Vom Fliesen des Sprachstroms. Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek.“ *Programmheft des Thalia Theaters Hamburg zu Elfriede Jelineks Ulrike Maria Stuart* (2006). 7-22.
- Berka, Sigrid. „Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek“. *Modern Austrian Literature* 24.2 (1993). 127-155.
- Heinrichs, Hans-Jürgen. „Gespräch mit Elfriede Jelinek“. *Sinn und Form* 6 (2004). 760-783.
- Honegger, Gitta. „Elfriede Jelinek: ‚I am a Trümmerfrau of Language‘“. *Theater* 2 (2006). 20-37.
- Roeder, Anke. *Autorinnen: Herausforderungen an das Theater*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1989.
- Scheller, Wolf: „Ich bin resigniert'. Interview“. In: *Die Woche*, 27.10.1998.
- Thiele, Rita & Elfriede Jelinek. „Dialoge II: Glücklich ist, wer vergisst? Eine E-Mail Korrespondenz zwischen Elfriede Jelinek und Rita Thiele“. *Das Drama nach dem Drama*. Hrsg. Artur Pelka & Stefan Tigges. Bielefeld: transcript, 2011. 409-418.

2.5. Zu Krankheit oder Moderne Frauen (1984)

- Achilles, Jochen. *Sheridan Le Fanu und die schauerromantische Tradition: zur psychologischen Funktion der Motive von Sensationsroman und Geistergeschichte*. Tübingen: Narr, 1991.
- Babka, Anna & Peter Clar. „Elfriede Jelinek. Feminism, Politics and a Gender and Queer Theoretical Perspectivation of *Krankheit oder Moderne Frauen* & *Ulrike Marisa Stuart*“. *Journal of Research in Gender Studies*. 2.1 (2012). 66-86.
- Bachmann, Ingeborg. *Werke. Dritter Band: Todesarten: Malina und unvollendete Romane*. Hrsg. Christine Koschel, Inge von Weidenbaum & Clemens Münster. München: R. Piper & Co., 1978.
- Bachmann, Ingeborg. *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*. Hrsg. Christine Koschel & Inge von Weidenbaum. München, Zürich: Piper, 1983.
- Becker-Cantarino, Barbara (Hrsg.). *Die Frau von der Reformation zur Romantik*. Bonn: Bouvier Verlag, 1985.

- Berka, Sigrid. „Das bissigste Stück der Saison’. The Textual and Sexual Politics of Vampirism in Elfriede Jelinek’s *Krankheit oder Moderne Frauen*”. *German Quarterly* 68.4 (1995). 372-388.
- Caduff, Corina. *Ich gedeihe inmitten von Seuchen. Elfriede Jelinek – Theatertexte*. Frankfurt am Main [etc.]: Peter Lang, 1991.
- Catani, Stephanie. *Das fiktive Geschlecht. Weiblichkeit in anthropologischen Entwürfen und literarischen Texten zwischen 1885 und 1925*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005.
- Claes, Oliver. *Fremde. Vampire. Sexualität, Tod und Kunst bei Elfriede Jelinek und Adolf Muschg*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 1994.
- Erdle, Birgit R. „Die Kunst ist ein schwarzes glitschiges Sekret’. Zur feministischen Kunst-Kritik in neueren Texten Elfriede Jelineks”. *Frauen-Fragen in der deutschsprachigen Literatur seit 1945*. Hrsg. Mona Knapp & Gerd Labrousse. Amsterdam, Atlanta, GA: Rodopi, 1989. 323-341.
- Heinrichs, Hans-Jürgen. „Gespräch mit Elfriede Jelinek”. *Sinn und Form* 6 (2004). 760-783.
- Hock, Stefan. *Die Vampyrsgagen und ihre Verwertung in der deutschen Literatur*. Berlin: Verlag von Alexander Duncker, 1900.
- Hoesterey, Ingeborg. „A Feminist ‚Theater of Cruelty’: Surrealist and Mannerist Strategies in *Krankheit oder Moderne Frauen* and *Lust*”. *Elfriede Jelinek. Framed by Language*. Hrsg. Jorun B. Johns & Katherine Arens. Riverside: Ariadne, 1994. 151-165.
- Hoffmann, Yasmin. „Noch immer riecht es hier nach Blut!’ Zu Elfriede Jelineks Stück *Krankheit oder Moderne Frauen*”. *Cahiers d’Etudes Germaniques* 20 (1991). 191-204.
- Fischer-Homberger, Esther. *Krankheit Frau. Zur Geschichte der Einbildungen*. Darmstadt: Luchterhand, 1984.
- Janz, Marlies. „Falsche Spiegel. Über die Umkehrung als Verfahren bei Elfriede Jelinek”. *Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek*. Hrsg. Christa Gürtler. Frankfurt am Main: Neue Kritik, 1990. 81-97.

- Luscher, Jean A. „Myth, Language and Power in Elfriede Jelinek's *Krankheit oder Moderne Frauen*“. *Elfriede Jelinek: Framed by Language*. Hrsg. Jorun B. John & Katherine Arens. Riverside: Ariadne, 1994. 166-175.
- Meyer, Eva. „Den Vampir schreiben. Zu *Krankheit oder Moderne Frauen*“. *Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek*. Hrsg. Christa Gürtler. Frankfurt am Main: Neue Kritik, 1990. 98-111.
- Morgan, Ben. „Jelinek, *Krankheit oder Moderne Frauen*“. *Landmarks in German Drama*. Hrsg. Peter Hutchinson. New York: Lang, 2002. 225-242.
- Pelka, Artur. *Körper(sub)version*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2005.
- Pflüger, Maja Sybille. *Vom Dialog zur Dialogizität. Die Theaterästhetik von Elfriede Jelinek*. Tübingen: Francke, 1996.
- Poole, Ralph J. „„Ich gebäre nicht. Ich begehre dich‘: The Lesbian Vampire as Mother/Artist in Elfriede Jelinek“. *Queering the Canon: Defying Sights in German Literature and Culture*. Hrsg. Christoph Lorey & John Plews. Columbia: Camden House, 1998. 248-271.
- Pommé, Michèle. „„Ich will dem Theater das Leben austreiben‘. Elfriede Jelineks Theaterstück *Krankheit oder Moderne Frauen*“. *Peter-Weiss-Jahrbuch* 13 (2004). 149-168.
- Pütz, Susanne. *Vampire und ihre Opfer*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 1992.
- Schader, Heike. *Virile, Vamps und wilde Veilchen. Sexualität, Begehren und Erotik in den Zeitschriften homosexueller Frauen in Berlin der 1920 Jahre*. Königstein/Taunus: Ulrike Helmer, 2004.
- Stauß, Barbara. *Schauriges Lachen. Komische Schreibweisen bei Christa Reinig, Irmtraud Morgner und Elfriede Jelinek*. Sulzbach: Helmer, 2009.
- Sturm, Dieter & Völker, Klaus (Hrsg.). *Von denen Vampiren*. München: Suhrkamp, 1994.
- Szalay, Eva Ludwiga. „Of Gender and the gaze: Constructing the Disease(d) in Elfriede Jelineks *Krankheit oder Moderne Frauen*“. *German Quaterly* 74.3 (2001). 237-258.
- Wagner, Karl. „Kanon oder Barbarei? Gegen das Pathos (in) der Kanondebatte“. *Germanistik und Deutschunterricht in Spanien. Germanística y Enseñanza del*

Alemán en España. Hrsg. Isabel García Adánez, Arno Gimber, Carmen Gómez García & Paloma Ortiz-deUrbina. Madrid: Editorial Idiomas, 2008. 343-354.

2.6. Zu *Der Tod und das Mädchen* (2003)

Annuß, Evelyn. „Spektren. Allegorie und Bildzitat in Elfriede Jelineks *Die Wand*“. *Elfriede Jelinek: „Ich will kein Theater“*. Hrsg. Pia Janke. Wien Praesens, 2007. 34-59.

Borowski, Mateusz & Malgorzata Sugiera. „Das Gedächtnis den Mythen zurückgeben oder wie macht man Prinzessinnen?“ *Positionen der Jelinek-Forschung*. Hrsg. Claus Zittel & Marian Holona. Bern: Lang, 2008. 239-255.

Bronfen, Elisabeth. *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*. München: Kunstmann, 1994.

Fenske, Uta. „Wasserleiche“. *What can a body do? Praktiken des Körpers in den Kulturwissenschaften*. Hrsg. Netzwerk Körper. Frankfurt am Main: Campus-Verlag, 2012. 230-235.

Feustel, Elke. *Rätselprinzessinnen und schlafende Schönheiten. Typologie und Funktionen der weiblichen Figuren in den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*. Hildesheim: Olms, 2004.

Giménez Calpe, Ana. „El mito de la princesa: Blancanieves y la Bella Durmiente según Elfriede Jelinek“. *Extravío* 6 (2011). 82-96.

Gutiérrez Koester, Isabel. „*Ich geh nun unter in dem Reich der Kühle, daraus ich geboren war...*“ *Zum Motiv der Wasserfrau im 19. Jahrhundert*. Berlin: Logos, 2001.

Hanika, Karin & Johanna Werckmeister. „...wie ein Geschöpf, geboren und begabt für dieses Element‘. Ophelia und Undine – Zum Frauenbild des späten 19. Jahrhunderts“. *Weiblichkeit und Tod der Literatur*. Hrsg. Renate Berger und Inge Stephan. Köln, Wien: Böhlau, 1987. 117-154.

Jirku, Brigitte. „Antikanon wird zum Kanon. Feministische Kanonbildungen“. *Germanistik und Deutschunterricht in Spanien*. Hrsg. Georg Pichler, et al. Madrid: Hueber, 2008a. 249-256.

- Jirku, Brigitte. „Hablar desde el más allá“. Jelinek, Elfriede. *La Muerte y la Doncella I-IV*. Valencia: Pre-Textos, 2008b. 9-26.
- Jirku Brigitte. „Von den Brüdern Grimm bis zu Elfriede Jelinek: Schneewittchen als universales Frauenbild?“. *Literatur – Universalie und Kulturspezifikum*. Hrsg. Andreas Kramer & Jan Röhnert. Göttingen: Universitätsverlag, 2010. 50-59.
- Kallin, Britta. „„Die Feder führ ich unermüdlich‘: Helmina von Chézy’s *Rosamunde* as Intertext in Elfriede Jelinek’s *Der Tod und das Mädchen III: Rosamunde*“. *Glossen* 26 (2007). [o.S.].
<http://www2.dickinson.edu/glossen/heft26/article26/kallin26.html> (Letzter Zugriff: 26.11.2013)
- Kallin, Britta. „Scheitern als Perspektive – Feministischer Pessimismus als Werkzeug des Jelinekschen Radikaltheaters“. *„Die Frau hat keinen Ort“: Elfriede Jelineks feministische Bezüge*. Hrsg. Stefanie Kaplan. Wien: Praesens, 2012. 98-116.
- Klein, Delphine. „„Les Drames de princesses’ et ’de reines’ d’Elfriede Jelinek: déconstruction et impasse du discours genré.“ (2011)
<http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=6874> (Letzter Zugriff: 26.11.2013)
- Lücke, Bärbel. „Die Bilder stürmen, die Wand hochgehen. Eine dekonstruktivistische Analyse von Elfriede Jelineks *Prinzessinnendramen*, ‚Der Tod und das Mädchen IV. Jackie‘ und ‚Der Tod und das Mädchen V. Die Wand‘“. *Literatur für Leser* 27.1 (2004). 22-41.
- Lücke, Bärbel. „Denkbewegungen, Schreibbewegungen – Weiblichkeits- und Männlichkeitsmythen im Spiegel abendländischer Philosophie - Eine dekonstruktivistische Lektüre von Elfriede Jelineks ‚Prinzessinnendramen‘ *Der Tod und das Mädchen I-III*“. *Weiblichkeit als politisches Programm? Sexualität, Macht und Mythos*. Hrsg. Bettina Gruber & Heinz-Peter Preußner. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005. 107-136.
- Martens, Gunther. „Polemik und rhetorische Verkörperung in Jelineks *Das Werk, Der Tod und das Mädchen, Bambiland*“. *Elfriede Jelinek. Stücke für oder gegen das Theater?* Hrsg. Inge Arteel & Heidy Margrit Müller. Brüssel: Koninklijke Vlaamse Academie van België voor Wetenschappen en Kunsten, 2008. 241-251.

- Neuenfeldt, Susann. „Tödliche Perspektiven. Die toten sprechenden Frauen in Elfriede Jelineks Dramoletten *Der Tod und das Mädchen I - V*“. *Sprachkunst* 36.1 (2005). 147-163.
- Neuhaus, Stefan. *Märchen*. Tübingen & Basel: Francke, 2005.
- Nusser, Tanja (Hrsg.). *Krankheit und Geschlecht: Diskursive Affären zwischen Literatur und Medizin*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002.
- Podmasko, Irina. „Intertextuelle Bezüge des Wandmotivs in *Der Tod und das Mädchen V*. (Die Wand) von Elfriede Jelinek“. *Triangulum* 14 (2009). 76-86.
- Pöge-Alder, Kathrin. *Märchenforschung. Theorien, Methoden, Interpretationen*. Tübingen: Gunter Narr, 2007.
- Pommé, Michèle. *Ingeborg Bachmann - Elfriede Jelinek. Intertextuelle Schreibstrategien in „Malina“, „Das Buch Franza“, „Die Klavierspielerin“ und „Die Wand“*. St. Ingbert: Röhrig, 2009.
- Prochaska, Cornelia. „Die (All)Macht des Mannes. Hegemoniale Männlichkeit und weibliche Identitätsbildung in Elfriede Jelineks *Der Tod und das Mädchen I. Schneewittchen*“. *Mannsbilder, Literarische Konstruktionen von Männlichkeiten*. Hrsg. Stefan Kramer. Wien: WUV, 2007. 109-120.
- Pye, Gillian & Siobhán Donovan. „„Schreiben und Komponieren‘. Elfriede Jelinek's *Rosamunde*“. *Austrian Studies* 17 (2010). 179-192.
- Richards, Anna. *The wasting heroine in German fiction by women 1770-1914*. Oxford: Clarendon Press, 2004.
- Riedle, Gabriele. „Mehr, mehr, mehr! Zu Elfriede Jelineks Verfahren der dekorativen Wortvermehrung“. *Elfriede Jelinek. Text + Kritik* 117 (1993). 95-103.
- Rölleke, Heinz. *Die Märchen der Brüder Grimm. Eine Einführung*. Stuttgart: Reclam, 2004.
- Solibakke, Karl. „Serienmorde. Das Ende der Liebe, Kunst und Kultur in Elfriede Jelineks *Prinzessinnendramen*“. *Von der Liebe und anderen schrecklichen Dingen*. Hrsg. Yvonne-Patricia Ahlefeld. Bielefeld: Aisthesis, 2007. 209-226.
- Solibakke, Karl Ivan. „Zur Gewalt der Bilder in Jelineks *Prinzessinnendramen*“. *Elfriede Jelinek. Stücke für oder gegen das Theater?* Hrsg. Inge Arteel & Heidy Margrit

Müller. Brüssel: Koninklijke Vlaamse Academie van België voor Wetenschappen en Kunsten, 2008. 253-262.

Strigl, Daniela. „Gegen die Wand. Zu Elfriede Jelineks Lektüre von Marlen Haushofers Roman in *Der Tod und das Mädchen V*“. *Modern Austrian Literature* 39. 3-4 (2006). 73-96.

Strigl, Daniela. „*Die Wand*. Nichts dahinter – oder doch? Zu Elfriede Jelineks kritischer Lektüre von Marlen Haushofers Roman in *Der Tod und das Mädchen V*“. *Lob der Oberfläche. Zum Werk von Elfriede Jelinek*. Hrsg. Juliana Vogel & Thomas Eder. München: Fink, 2010. 87-102.

Stuby, Anna Maria. *Liebe, Tod und Wasserfrau. Mythen des Weiblichen in der Literatur*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1992.

Tautz, Birgit. „A fairy tale reality? Elfriede Jelinek's *Snow white, Sleeping beauty*, and the mythologization of contemporary society“. *Women in German Yearbook* 24 (2008). 165-184.

Uther, Hans-Jörg (Hrsg.). *Handbuch zu den „Kinder- und Hausmärchen“ der Brüder Grimm. Entstehung – Wirkung – Interpretation*. Berlin: de Gruyter, 2008.

Wetterer, Angelika. „Konstruktion von Geschlecht: Reproduktionsweisen der Zweigeschlechtigkeit“. *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung*. Hrsg. Ruth Becker & Beate Kortendiek. Wiesbaden: VS, 2008. 126-133.

Wirth, Uwe. „Lob der Oberfläche! Der Tod und die Mode in Elfriede Jelineks *Jackie*“. *Lob der Oberfläche. Zum Werk von Elfriede Jelinek*. Hrsg. Juliana Vogel & Thomas Eder. München: Fink, 2010. 71-86.

2.7. Zu Ulrike Maria Stuart (2006)

Alt, Peter-André. „Ästhetik des Opfers. Versuch über Schillers Königinnen“. *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 50 (2006). 176-204.

Anders, Sonja & Benjamin von Blomberg. „Jelinek-Texte auf dem Weg zum Stück. Über dramaturgische Extrembedingungen.“ *Ulrike Maria Stuart*. Hrsg. Ortrud Gutjahr. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007. 109-119.

Annuß, Evelyn. „Schiller *Offshore*: Über den Gebrauch von gebundener Sprache und Chor in Elfriede Jelineks *Ulrike Maria Stuart*“. *Elfriede Jelinek. Stücke für oder*

- gegen das Theater?* Hrsg. Inge Aartel & Heidy Margrit Müller. Brüssel: Koninklijke Vlaamse Academie van België voor Wetenschappen en Kunsten, 2008a. 29-42.
- Annuß, Evelyn. „Stammheim nach Shakespeare. Versuch über Isolationszelle und Guckkasten.“ *NachBilder der RAF*. Hrsg. Inge Stephan & Sigrid Weigel. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2008b. 246-267.
- Gallas, Helga. „Suchfigur Ulrike Meinhof in Elfriede Jelineks *Ulrike Maria Stuart*“. *Ulrike Maria Stuart*. Hrsg. Ortrud Gutjahr. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007. 97-105.
- Guthke, Karl S. „*Maria Stuart*“. *Schiller-Handbuch*. Hrsg. Helmut Koopman. Stuttgart: Alfred Kröner, 1998. 415-441.
- Gutjahr, Ortrud. „Königinnenstreit. Eine Annäherung an Elfriede Jelineks *Ulrike Maria Stuart* und ein Blick auf Friedrich Schillers *Maria Stuart*“. *Ulrike Maria Stuart*. Hrsg. Ortrud Gutjahr. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007a. 19-35.
- Gutjahr, Ortrud (Hrsg.). *Ulrike Maria Stuart*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007a.
- Gutjahr, Ortrud. „Im Echoraum der Stimmen. Elfriede Jelineks *Ulrike Maria Stuart*“. *Elfriede Jelinek. Text + Kritik* 117, 3. Auflage: Neufassung (2007b). 19-30.
- Haß, Ulrike. „Morphing Schiller. Die Szene des Dialogs nach dem Dialog. Anmerkungen zu *Ulrike Maria Stuart*“. *Ökonomie im Theater der Gegenwart. Ästhetik, Produktion, Institution*. Hrsg. Franziska Schößler & Christine Bähr. Bielefeld: transcript, 2009. 331–342.
- Hauser, Dorothea. „„Das Stück, das tanten typen voraus haben‘. Zur Beziehung von Ulrike Meinhof und Gudrun Ensslin“. *Ulrike Maria Stuart*. Hrsg. Ortrud Gutjahr. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007. 39-52.
- Immer, Nikolas. „Die schuldig-unschuldigen Königinnen. Zur kontrastiven Gestaltung von Maria und Elisabeth in Schillers *Maria Stuart*“. *Euphorion* 99 (2005). 129 – 152.
- Jelinek, Elfriede. „Zu *Ulrike Maria Stuart*“. *Elfriede Jelinek. Text + Kritik* 117, 3. Auflage: Neufassung (2007). 15-18.

- Jirku, Brigitte. „Weibliche Herrschaft im Königinnendrama *Ulrike Maria Stuart*“. *„Die Frau hat keinen Ort“: Elfriede Jelineks feministische Bezüge*. Hrsg. Stefanie Kaplan. Wien: Praesens, 2012. 48-64.
- Kandioler, Nicole. „Elfriede Jelinek und Nicolas Stemann. *Ulrike Maria Stuart* und *Das Werk in 17 Punkten und Kontrapunkten*“. *Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater*. Hrsg. Stefan Tigges. Bielefeld: transcript, 2008. 337-346.
- Klein, Gabriele. „Der entzogene Text. Performativität im zeitgenössischen Theater“. *Ulrike Maria Stuart*. Hrsg. Ortrud Gutjahr. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007. 65-78.
- Neymeyr, Barbara. „Macht, Recht und Schuld. Konfliktdramaturgie und Absolutismuskritik in Schillers *Maria Stuart*“. *Schiller. Werk-Interpretationen*. Hrsg. Günter Saße. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2005: 105-136.
- Paul, Georgina. „The Terrorist in the Theatre: Elfriede Jelinek’s/Nicolas Stemann’s *Ulrike Maria Stuart* (2006)“. *German Life and Letters* 64.1 (2011). 122–132.
- Pelka, Artur. „Gender-Spiele: Elfriede Jelineks *Ulrike Maria Stuart* in der Regie von Nicolas Stemann“. *Felix Austria – Dekonstruktion eines Mythos? Das österreichische Drama und Theater seit Beginn des 20. Jahrhunderts*. Hrsg. Leyko Malgorzata, Artur Pelka & Karolina Prykowska-Michalak. Fernwald: Litblockin, 2009. 364-375.
- Pewny, Katharina. „Die Befreiung der Zeichen aus der Haft der Repräsentation. Ulrike Meinhofs Wiederkehr in Nicolas Stemann Inszenierung von Elfriede Jelineks *Ulrike Maria Stuart*“. *NachBilder der RAF*. Hrsg. Inge Stephan & Sigrid Weigel. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2008. 106-120.
- Pewny, Katharina. „Körper und andere Texte. *Ein Sportstück* und *Ulrike Maria Stuart*“. *Elfriede Jelinek – Stücke für oder gegen das Theater*. Hrsg. Inge Aartel. Brüssel: Koninklijke Vlaamse Academie van België voor Wetenschappen en Kunsten, 2008. 89-98.
- Pewny, Katharina. „Beschädigte, geteilte, verdoppelte Körper – Nicolas Stemann/Elfriede Jelinek *Ulrike Maria Stuart*“. *Das Drama des Prekären. Über die*

Wiederkehr der Ethik in Theater und Performance. Bielefeld: transcript, 2011. 186-202.

Pikulik, Lothar. *Der Dramatiker als Psychologe. Figur und Zuschauer in Schiller Dramen und Dramentheorie*. Paderborn: Mentis, 2004.

Pikulik, Lothar. *Schiller und das Theater*. Hildesheim: Olms, 2007.

Sautermeister, Gert. „*Maria Stuart*. Ästhetik, Seelenkunde, historisch-gesellschaftlicher Ort“. *Interpretationen. Schillers Dramen*. Hrsg. Walter Hinderer. Stuttgart: Philipp Reclam, 1997. 280-335.

Stemann, Nicolas. „Das Theater handelt in Notwehr, also ist alles erlaubt“. Ein Interview“. *Ulrike Maria Stuart*. Hrsg. Ortrud Gutjahr. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007. 123-140.

VII. Bildverzeichnis



Abb. 1



Abb. 2



Abb. 3

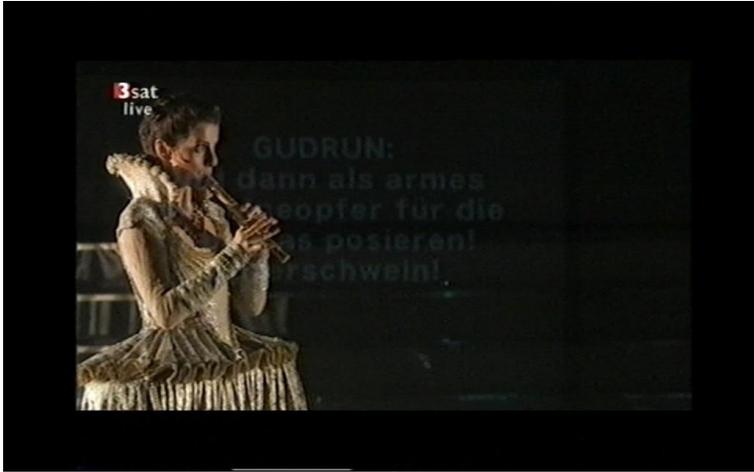


Abb. 4



Abb. 5



Abb. 6



Abb. 7



Abb. 8



Abb. 9



Abb. 10

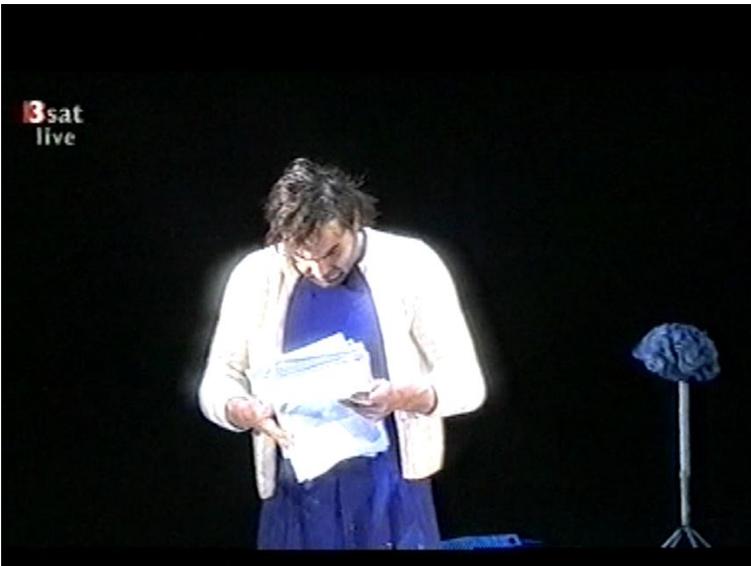


Abb. 11



Abb. 12



Abb. 13



Abb. 14



Abb.15



Abb. 16



Abb. 17



Abb. 18



Abb. 19



Abb. 20

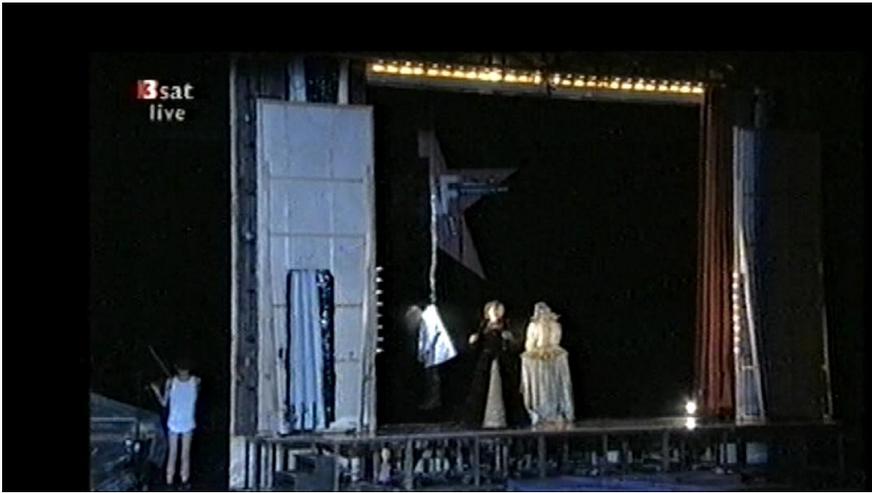


Abb. 21



Abb. 22



Abb. 23



Abb. 24



Abb. 25

VIII. Zusammenfassung auf Spanisch: ¿De princessas a reinas? (De)construcción de la identidad de género en el teatro de Elfriede Jelinek

1. Introducción: objetivos y metodología

El carácter controvertido de la obra de Elfriede Jelinek es precisamente uno de los aspectos más consensuados sobre los textos de la autora austriaca. Si hay algo que logra poner de acuerdo a gran parte de la crítica literaria es justamente la aceptación unánime de este rasgo esencial de la escritora: Jelinek es una de las autoras más controvertidas de la literatura actual en lengua alemana, capaz de provocar con sus textos odio y admiración a partes iguales.

La obra de Elfriede Jelinek es extensa y diversa, como ilustra el catálogo recopilatorio publicado en 2004 por el *Elfriede Jelinek-Forschungszentrum*.²⁴⁵ Desde sus primeras publicaciones en 1967 Jelinek ha experimentado con casi todos los géneros literarios. Además de sus conocidas novelas y obras teatrales, otros textos como poesías o novelas cortas conforman también la amplia y variada producción literaria de la autora. Asimismo, y a pesar de que los juegos lingüísticos son una constante en la obra de Jelinek, ésta se sirve también de otros medios con los que desarrollar su particular escritura crítica. Sus trabajos no se limitan pues a textos escritos para ser leídos, sino que a estos últimos cabe añadir otros como obras radiofónicas, instalaciones o guiones cinematográficos, en los que la autora se sirve de todo tipo de recursos técnicos y acústicos.²⁴⁶

A excepción de un reducido número de autores, que han centrado sus investigaciones en el estudio biográfico de la autora Elfriede Jelinek²⁴⁷, la mayoría de trabajos publicados se han dedicado al análisis y valoración de la obra. La atención que

²⁴⁵ Janke, Pia (Eds.). *Werk-Verzeichnis Elfriede Jelinek*. Viena: Praesens, 2004.

²⁴⁶ *Ibid.*: 9.

²⁴⁷ En 2007 se publicó la primera biografía en lengua alemana sobre Elfriede Jelinek: Mayer, Verena & Roland Koberg. *Elfriede Jelinek: ein Porträt*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 2007. Dos años antes se publicó un estudio biográfico en francés escrito por la traductora al francés de Elfriede Jelinek, Yasmin Hoffmann. En su artículo "Die Masken der Elfriede Jelinek", Sigrid Löffler se pregunta sobre el sentido del estudio de la autora desde una perspectiva biográfica. Hoffmann, Yasmin. *Elfriede Jelinek: Une biographie*. Paris: Editions Jacqueline Chambon, 2005. Löffler, Sigrid. "Die Masken der Elfriede Jelinek". *Elfriede Jelinek. Text + Kritik* 117, Nueva edición (2007). 3-14.

los diversos textos de Jelinek han despertado en la crítica es, no obstante, bastante desigual. Si bien son numerosos los análisis y reseñas sobre las novelas *Die Ausgesperrten* (1980), *Die Liebhaberinnen* (1975), *Die Klavierspielerin* (1983) o *Lust* (1989), encontramos muy pocos estudios dedicados a textos como *bukolit* (1979), *Michael* (1972) o *Totenauberg* (1991), esto es, a la obra de la primera etapa, de carácter experimental. Especialmente en los últimos años ha crecido el interés por las obras teatrales de Elfriede Jelinek, como muestran, entre otros, los textos de Bärbel Lücke, Katharina Pewny, Evelyn Annuß o Ulrike Haß, dedicados al estudio de obras como *Was geschah nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften* (1980), *Wolken. Heim* (1990), *Babel* (2005) o *Ulrike Maria Stuart* (2006). Tal y como describe Corina Caduff en un artículo sobre la autora publicado en el año 2000, Jelinek ha sido por fin reconocida en el ámbito teatral tras más de 20 años de trabajo como dramaturga.²⁴⁸ Sus obras son representadas con gran éxito en números teatros nacionales e internacionales. Este interés por el teatro de Jelinek se concreta asimismo en el ámbito académico. En los últimos años se han publicado numerosas monografías, artículos y tesis doctorales dedicadas al estudio de su personal e innovadora estética teatral.

Para el presente estudio hemos seleccionado tres textos teatrales de Elfriede Jelinek, *Krankheit oder Moderne Frauen* (1984), *Der Tod und das Mädchen III (Rosamunde)* (2003) y *Ulrike Maria Stuart* (2006). La recepción por parte de la crítica, así como los estudios de ellos derivados, ha sido de carácter muy diverso.

En este sentido, encontramos un gran número de artículos dedicados al estudio de *Krankheit oder Moderne Frauen*. Muchos de ellos fueron escritos durante la década de los noventa y centraron fundamentalmente la atención en el análisis de los juegos lingüísticos que Jelinek desarrolla en el texto. Ya en la primera antología dedicada a Elfriede Jelinek, *Gegen den schönen Schein*,²⁴⁹ la autora Marlies Janz analiza en su artículo “Falsche Spiegel” el uso del metalenguaje en el texto teatral. Eva Meyer

²⁴⁸ Caduff, Corina. “Elfriede Jelinek”. *Deutsche Dramatiker des 20. Jahrhunderts*. Eds. Alo Allkemper y Norbert Otto Eke. Berlin: Erich Schmidt, 2000. 764-778: 764.

²⁴⁹ Gürtler, Christa (Ed.). *Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek*. Frankfurt am Main: Neue Kritik, 1990.

publica en la misma antología “Den Vampir schreiben”, con el que estudia los mecanismos de Jelinek en *Krankheit oder Moderne Frauen* para invertir diferentes imágenes estereotipadas de la mujer.

A estas primeras aproximaciones a la obra cabe añadir otros estudios, escritos asimismo durante los años noventa, que buscaron definir y estudiar con precisión los rasgos más característicos de la novedosa estética teatral de Jelinek. Maja Sibylle Pflüger aborda esta tarea en *Vom Dialog zur Dialogizität*, texto en el que parte del análisis de *Krankheit oder Moderne Frauen* y otras dos obras de Jelinek, *Wolken. Heim* (1988) y *Totenauberg* (1992) para ilustrar las particularidades de la estética teatral de la autora, caracterizada por la estructura descentrada de sus textos.²⁵⁰ El estudio de Corina Caduff *Ich gedeihe inmitten von Seuchen. Elfriede Jelinek – Theatertexte* analiza asimismo una selección de obras teatrales de Jelinek.²⁵¹ Para ello, toma como marco teórico diferentes teorías postestructuralistas feministas, como “la mirada bizca” de Sigrid Weigel o la propuesta de Julia Kristeva para subvertir los discursos hegemónicos. El estudio de la figura del vampiro y el tratamiento que ésta recibe en la obra de Jelinek configura el eje alrededor del cual se vertebra *Fremde. Vampire. Sexualität, Tod und Kunst bei Elfriede Jelinek und Adolf Muschg*. Para su autor, Oliver Claes, la caracterización de los personajes femeninos como vampiras debe leerse como metáfora de la no-existencia de la mujer.²⁵² A partir del año 2000, sin embargo, disminuye el número de artículos dedicados a *Krankheit oder Moderne Frauen*, ya que otras obras de la autora más recientes despiertan en mayor grado el interés de los investigadores. No obstante, en los últimos años artículos como „Of Gender and the Gaze: Constructing the Disease(d) in Elfriede Jelineks *Krankheit oder Moderne Frauen*“ de Eva Ludwiga Szalay, centrado en el análisis que la obra presenta sobre el discurso médico, han abierto nuevas formas de aproximación al texto de Jelinek, poco conocidas y exploradas hasta la fecha.²⁵³

²⁵⁰ Pflüger, Maja Sybille. *Vom Dialog zur Dialogizität. Die Theaterästhetik von Elfriede Jelinek*. Tübingen: Francke, 1996.

²⁵¹ Caduff, Corina. *Ich gedeihe inmitten von Seuchen. Elfriede Jelinek – Theatertexte*. Frankfurt am Main [etc.]: Peter Lang, 1991.

²⁵² Claes, Oliver. *Fremde. Vampire. Sexualität, Tod und Kunst bei Elfriede Jelinek und Adolf Muschg*. Bielefeld: Aisthesis, 1994.

²⁵³ Szalay, Eva Ludwiga. “Of Gender and the Gaze: Constructing the Disease(d) in Elfriede Jelineks *Krankheit oder Moderne Frauen*”. *German Quarterly*, Summer 2001, 74.3. 237-258.

De las tres obras seleccionadas como objeto de estudio en el presente trabajo, *Der Tod und das Mädchen III (Rosamunde)* es sin duda la menos estudiada, pues tan sólo algunos artículos aislados han abordado el análisis de esta pieza de corta duración. Entre ellos, cabe destacar la compleja lectura que expone Bärbel Lücke en su artículo “Denkbewegungen, Schreibbewegungen – Weiblichkeits- und Männlichkeitsmythen im Spiegel abendländischer Philosophie – Eine dekonstruktivistische Lektüre von Elfriede Jelineks ‚Prinzessinnendramen‘ *Der Tod und das Mädchen I-III*”, en el que a partir de las premisas teóricas de la deconstrucción señala el potencial desestabilizador de *Rosamunde*, así como de las dos otras obras del mismo ciclo, que también examina en el artículo.²⁵⁴ Otros textos, en cambio, han centrado su análisis en el estudio de las citas y referencias intertextuales de la obra. En esta línea de investigación encontramos, entre otros, el artículo de Britta Kallin “‘Die Feder führ ich unermüdlich’: Helmina von Chézy’s *Rosamunde* als Intertext in Elfriede Jelinek’s *Der Tod und das Mädchen III (Rosamunde)*”, que propone un análisis comparativo entre el texto de Jelinek y el intertexto que la autora recupera y reformula en su obra, la pieza teatral *Rosamunde* de Helmina von Chézy.²⁵⁵ Gillian Pye y Siobhán Donovan estudian asimismo en “Schreiben und Komponieren’. Elfriede Jelinek’s *Rosamunde*” este juego intertextual, si bien toman como referente teórico una serie de ensayos que Roland Barthes escribió sobre la composición musical.²⁵⁶

La mayoría de los trabajos sobre *Ulrike Maria Stuart* no han tomado el texto de Elfriede Jelinek como objeto de estudio, sino la representación teatral que dirigió el director de escena Nicolas Stemann y que fue estrenada el 28 de octubre de 2006 en el *Thalia Theater Hamburg*. Para entender los motivos de este particular enfoque en el estudio de *Ulrike Maria Stuart* cabe recordar la negativa de Jelinek de publicar su texto. Con este acto, con el que Jelinek privó al público del texto original, la autora

²⁵⁴ Lücke, Bärbel. “Denkbewegungen, Schreibbewegungen – Weiblichkeits- und Männlichkeitsmythen im Spiegel abendländischer Philosophie – Eine dekonstruktivistische Lektüre von Elfriede Jelineks ‘Prinzessinnendramen’ *Der Tod und das Mädchen I-III*”. *Weiblichkeit als politisches Programm? Sexualität, Macht und Mythos*. Eds. Bettina Gruber & Heinz-Peter Preußner. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005. 107-136.

²⁵⁵ Kallin, Britta. “‘Die Feder führ ich unermüdlich’: Helmina von Chézy’s *Rosamunde* as Intertext in Elfriede Jelinek’s *Der Tod und das Mädchen III: Rosamunde*”. *Glossen* 26 (2007). [s.p.].

²⁵⁶ Pye, Gillian & Siobhán Donovan. “Schreiben und Komponieren’. Elfriede Jelinek’s *Rosamunde*”. *Austrian Studies* 17 (2010). 179-192.

anuló la dicotomía texto original/interpretación del director de escena y destacó el proceso performativo que implica el trabajo interpretativo y transformador de la puesta en escena. En este sentido, la antología sobre *Ulrike Maria Stuart* editada por Ortrud Gutjahr recoge diversos artículos en los que sus autores abordaron un análisis de la representación desde diferentes ámbitos del conocimiento, como la historia, el arte dramático o la crítica literaria.²⁵⁷ En los últimos años, sin embargo, a este tipo de estudios más o menos espontáneos sobre la puesta en escena de Stemmann cabe añadir otros enfoques científicos, que han dirigido su atención al texto de Elfriede Jelinek.²⁵⁸ Entre ellos cabe destacar dos artículos, cuyas reflexiones han supuesto un importante punto de partida para este trabajo. Por un lado, el texto de Evelyn Annuß “Schiller *Offshore*: Über den Gebrauch von gebundener Sprache und Chor in Elfriede Jelineks *Ulrike Maria Stuart*” analiza cómo Jelinek adopta en su texto una serie de elementos formales característicos de la obra de Schiller *Maria Stuart*, que es uno de los intertextos citados en la obra de Jelinek.²⁵⁹ Por otra parte, Brigitte Jirku aborda en su estudio “Weibliche Herrschaft im Königinnendrama *Ulrike Maria Stuart*” la imagen de la mujer con poder, muy poco estudiada hasta la fecha, y con la que Jelinek se desmarca de la forma con que solía representar a las mujeres en obras anteriores, esto es, como víctimas del poder masculino.²⁶⁰

Los análisis desde una perspectiva que combina la deconstrucción y la desmitificación han sido, tal y como hemos visto, los dominantes en el estudio de las tres obras teatrales. En el presente trabajo, sin embargo, pretendemos abordar el análisis de los textos a partir de la teoría feminista desarrollada por Judith Butler, perspectiva ésta, que apenas ha sido empleada en la lectura de las obras de Jelinek. A partir de los argumentos esgrimidos por Butler se analizarán los mecanismos que

²⁵⁷ Gutjahr, Ortrud (Ed.). *Ulrike Maria Stuart*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007.

²⁵⁸ La editorial Rowohlt, que edita los textos teatrales de Jelinek, distribuye la obra *Ulrike Maria Stuart* entre los investigadores o las compañías de teatro interesadas en la representación del texto.

²⁵⁹ Annuß, Evelyn. “Schiller *Offshore*: Über den Gebrauch von gebundener Sprache und Chor in Elfriede Jelineks *Ulrike Maria Stuart*”. *Elfriede Jelinek. Stücke für oder gegen das Theater?* Eds. Inge Aartel & Heidi Margrit Müller. Bruselas: Koninklijke Vlaamse Academie van België voor Wetenschappen en Kunsten, 2008a. 29-42.

²⁶⁰ Jirku, Brigitte. “Weibliche Herrschaft im Königinnendrama *Ulrike Maria Stuart*”. “*Die Frau hat keinen Ort*”: *Elfriede Jelineks feministische Bezüge*. Ed. Stefanie Kaplan. Viena: Praesens, 2012. 48-64.

Jelinek emplea en sus textos para identificar el poder performativo de los discursos de género hegemónicos. Según Butler la identidad sexual es un constructo performativo resultado de la asunción de una serie de definiciones estereotipadas sobre el hombre y la mujer. Tomaremos pues esta teoría, de marcado carácter político, como punto de partida para analizar el enfoque constructivista de los textos de Jelinek. El análisis de Butler de la identidad sexual nos permitirá asimismo examinar los mecanismos de la autora en su intento de suspender y deconstruir los discursos imperantes sobre la identidad sexual.

Elfriede Jelinek se ha definido siempre como feminista. Sobre todo en la década de los 70 y de los 80 participó en diferentes actividades del movimiento feminista y desde entonces no ha dejado de expresar su opinión acerca de diversos aspectos relacionados con la vida y la discriminación de la mujer. Ha publicado numerosos ensayos y *statements*, difundidos tanto en periódicos y revistas austriacas como de otros países, en los que ha manifestado su repulsa ante episodios concretos de discriminación contra las mujeres o bien ha descrito las dificultades de éstas en diferentes ámbitos de la vida profesional, como la política, la economía o el arte. La descripción de la represión contra las mujeres, así como su discriminación de la vida política, cultural y económica no es únicamente una constante de la obra ensayística de Jelinek, sino también de sus textos literarios. Es la literatura, pues, el ámbito en el que Jelinek expone de manera claramente manifiesta su compromiso con el movimiento feminista. Ahora bien, la perspectiva feminista desde la que Jelinek articula su crítica no encaja en absoluto en las concepciones de *écriture féminine* o del feminismo radical, que defiende una esencia femenina. Los textos de Jelinek niegan la existencia de la categoría “mujer”, así como de “sujeto femenino”. Por el contrario, éstos presentan la identidad femenina como una construcción discursiva, resultado de los discursos hegemónicos. Para ello, Jelinek se apropia de diferentes imágenes estereotipadas sobre las mujeres, que subvierte, parodia y deconstruye.

Precisamente la insistencia con la que Jelinek aborda el tratamiento de la discriminación de la mujer como uno de los temas recurrentes de su literatura motivó que en la primera fase en la que se estudió su obra, esto es, durante los años 1980 y 1990, dominaran los análisis elaborados desde una perspectiva feminista. A partir de

los últimos años de la década de los 90, sin embargo, la crítica centró su atención en el estudio de los recursos lingüísticos de Jelinek y del carácter metatextual de los textos. Como las interpretaciones feministas fueron abandonadas en esta época en pro de otros análisis formales sobre la estética de la autora, encontramos muy pocos artículos que hayan interpretado los textos de Jelinek a partir de las nuevas teorías de género. Se trataría de teorías que invitan a una relectura de los textos y abren nuevos caminos para interpretar las obras teatrales de Jelinek.

Las interpretaciones feministas desarrolladas hasta la fecha, sobre todo las que surgieron durante los años 1990, han insistido en el carácter negativo y antiutópico de los textos de Elfriede Jelinek. Vale la pena preguntarse, sin embargo, si es posible ofrecer una lectura alternativa de las obras teatrales a partir de la subversiva teoría feminista de Judith Butler. ¿Pueden leerse los textos de Jelinek como actos políticos de resistencia? ¿Son las estrategias literarias de Jelinek lo suficientemente eficaces como para contrarrestar el poder patriarcal denunciado en los textos de la autora?

Muy pocos trabajos han abordado el estudio de la obra de Jelinek desde la perspectiva de la teoría feminista de Judith Butler. De gran interés para este estudio es el artículo “Feminism, Politics and a Gender and Queer Theoretical Perspectivation of *Krankheit oder Moderne Frauen* & *Ulrike Maria Stuart*” de Anna Babka y Peter Clar²⁶¹. En él, los autores apuntan los paralelismos existentes entre las dos obras analizadas, como el tratamiento de la maternidad o de la autoría femenina. En “Das Gedächtnis den Mythen zurückgeben oder wie macht man Prinzessinnen?”, sus autores, Mateusz Borowsky und Malgorzata Sugiera, analizan los *Dramas de princesas*, a los que pertenece *Der Tod und das Mädchen III (Rosamunde)*.²⁶² El estudio del carácter performativo del género, que caracteriza la identidad de las protagonistas, constituye la aportación principal del texto.

Si bien los estudios citados tan sólo se ocupan de algunas escenas concretas o de una temática determinada, el presente trabajo tiene como objetivo analizar de forma

²⁶¹ Babka, Anna & Peter Clar. “Elfriede Jelinek. Feminism, Politics and a Gender and Queer Theoretical Perspectivation of *Krankheit oder Moderne Frauen* & *Ulrike Marisa Stuart*”. *Journal of Research in Gender Studies*. 2.1 (2012). 66-86.

²⁶² Borowski, Mateusz & Malgorzata Sugiera. “Das Gedächtnis den Mythen zurückgeben oder wie macht man Prinzessinnen?”. *Positionen der Jelinek-Forschung*. Eds. Claus Zittel & Marian Holona. Berna: Lang, 2008. 239-255.

exhaustiva, y a partir de una selección de tres obras teatrales de Elfriede Jelinek, las posibilidades interpretativas que aporta la teoría performativa de Judith Butler. Para ello, no sólo analizamos los mecanismos literarios empleados por Jelinek con el objetivo de mostrar el carácter performativo del género, sino también los medios performativos que presentan las obras desde el punto de vista de la estética teatral. El concepto de performatividad, tanto en el sentido textual como teatral, se revela, pues, como un aspecto fundamental para el análisis de los textos que nos ocupan.

La mayor parte de este trabajo comprende el análisis de las tres obras teatrales seleccionadas. El primer capítulo, sin embargo, lo dedicamos a la exposición del marco teórico, sobre el que se basa el posterior análisis de los textos. Resumimos las principales ideas de la teoría feminista de Judith Butler, así como la propuesta de Michel Foucault sobre el funcionamiento del poder, que Butler toma como punto de partida para desarrollar su concepción de género como construcción performativa.

En el análisis de *Krankheit oder Moderne Frauen*, expuesto en el segundo capítulo, abordamos el estudio de los mecanismos del texto para descubrir el carácter performativo de las identidades de género de los personajes. Para ello, y ésta es nuestra tesis de partida, vemos cómo Elfriede Jelinek se sirve de la cita y la repetición de las definiciones estereotipadas sobre las identidades de género para poder mostrar así el poder performativo del lenguaje. Los personajes son presentados desde el principio como construcciones lingüísticas y sus identidades, como el resultado de la repetición de los discursos imperantes sobre la feminidad y la masculinidad. Estos discursos, constantemente citados por los personajes, son recuperados en el texto, sin embargo, desde una clara perspectiva paródica y desestabilizadora. La caracterización de los personajes femeninos como vampiras entronca con esta línea crítica, que pone de manifiesto el carácter paródico y subversivo del texto. Si las lecturas feministas de la obra durante la década de los 80 y los 90 interpretaron la temática del vampirismo como metáfora de la invisibilidad y la no-existencia de la mujer, en el presente trabajo pretendemos, en cambio, mostrar el carácter ambivalente y desestabilizador de las vampiras, sirviéndonos para ello de la teoría feminista de Judith Butler.

En el tercer capítulo nos ocupamos de la pieza teatral *Der Tod und das Mädchen III (Rosamunde)*. En él, analizamos el texto como una obra independiente, tal y como

fue concebida en origen. Sin embargo, en el análisis nos referimos también a los otros textos del ciclo *Dramas de princesas*, un conjunto de cinco obras cortas al que pertenece la obra que nos ocupa. Si hay algo que todos los textos del ciclo tienen en común es la recuperación del mito de la princesa, esto es, de la mujer joven que no está todavía en situación de ejercer el poder. Partimos de la tesis de que Jelinek muestra con sus textos la pervivencia de este mito en la actualidad. Para hacerlo visible, la autora no sólo lo recupera, sino que también lo deconstruye y lo ridiculiza. En *Rosamunde* Jelinek toma como referencia intertextual una obra de teatro romántica del mismo nombre que fue escrita por Helmina von Chézy y que apenas es conocida en nuestros días. De esta forma Jelinek pone de manifiesto la problemática de la mujer escritora, cuya voz y cuyos textos difícilmente pueden ser escuchados. Para analizar el enfrentamiento entre los dos protagonistas de la obra, un personaje masculino y otro femenino, nos basamos en el texto *Excitable Speech: A Politics of the Performative* de Judith Butler.²⁶³ Analizamos el poder performativo del lenguaje, pero también la posibilidad que presenta la cita paródica de suspender y subvertir los efectos performativos que la enunciación de amenazas e insultos busca provocar.

El cuarto capítulo está dedicado al estudio de la obra *Ulrike Maria Stuart*. Al contrario de lo que ocurre en las dos obras anteriores, analizadas también en el presente trabajo, las protagonistas de este texto no son ya mujeres débiles que sufren los abusos del poder patriarcal, sino dos reinas, dos mujeres poderosas, que luchan por mantener su poder. Jelinek da continuidad con este texto, que ella misma caracteriza como *Drama de reinas*, a sus anteriores *Dramas de princesas*. Como en estos últimos, la autora cita también en *Ulrike Maria Stuart* diferentes intertextos. La obra evoca, pues, mujeres que en diversos textos han sido presentadas como mujeres fuertes y poderosas. Partimos de la tesis de que al entrelazar las diferentes referencias textuales, bastante distintas entre sí, el texto hace hincapié en los paralelismos existentes entre los intertextos que presentan mujeres con poder. De esta forma, se descubren y señalan los mecanismos con los que se construye la imagen concreta y estereotipada de la mujer poderosa. Además de ocuparnos del análisis del texto de Jelinek, en este capítulo estudiamos también la representación que en 2006 se hizo de

²⁶³ Butler, Judith. *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. New York: Routledge, 1997b.

la obra en el *Thalia Theater Hamburg* a cargo del director de escena Nicolas Stemann. Nos centramos para ello en el análisis de los medios performativos propios del medio teatral empleados en la puesta en escena para visibilizar el poder performativo del lenguaje. El análisis de la performatividad textual y teatral resulta fundamental en el presente estudio, ya que posibilita una nueva lectura de la obra de Elfriede Jelinek que pone de manifiesto el potencial subversivo y político de los textos.

2. El potencial crítico de la cita paródica en la obra de Elfriede Jelinek. Conclusiones

Las tres obras analizadas - *Krankheit oder Moderne Frauen*, *Der Tod und das Mädchen III (Rosamunde)* y *Ulrike Maria Stuart* – presentan la identidad de género como una construcción performativa, como un efecto que resulta de la repetición de los discursos hegemónicos sobre la identidad sexual. Los textos retoman diversas imágenes estereotipadas de la mujer, que se representan tanto en la alta cultura como en la cultura popular, con el objetivo de descubrir el carácter ideológico de estas imágenes, presentadas según los discursos tradicionales como identidades naturales y esenciales. Si bien el desenmascaramiento de los diferentes mitos sobre la identidad femenina es el tema principal sobre el que se vertebran *Krankheit oder Moderne Frauen* y *Rosamunde*, en *Ulrike Maria Stuart* hay otros aspectos temáticos de igual relevancia que Jelinek combina en el texto. La problemática de la mujer no se presenta, pues, como un motivo político específico. Si bien es cierto que la representación de la mujer por parte de los medios de comunicación y de la literatura “clásica” es un tema clave en *Ulrike Maria Stuart*, el análisis de las relaciones de poder que presenta el texto no se limita, sin embargo, a la denuncia del poder patriarcal que somete y explota a la mujer. Jelinek combina así en *Ulrike Maria Stuart* la reivindicación feminista con un análisis global sobre la praxis del poder. Un poder que, tal y como vemos en el texto, adquiere un carácter autodestructivo: sea quien sea el que lo ejerza, éste tan sólo conduce a la destrucción, a la nada.

La cita paródica es el método literario empleado por Jelinek en las tres obras para descubrir la vigencia de los mitos e imágenes estereotipadas sobre la mujer. Los textos imitan para ello los sistemas ideológicos que pretenden cuestionar, pero siempre con fines paródicos y subversivos. Jelinek cita diferentes intertextos, pero

éstos siempre se ven alterados, de forma que se pierde y se cuestiona el sentido original del texto citado.

En *Krankheit oder Moderne Frauen* Jelinek recupera distintos discursos tradicionales que, desde los diferentes ámbitos del saber, transmiten una serie de clichés e imágenes estereotipadas sobre la feminidad y la masculinidad. La guerra de sexos que tiene lugar entre los cuatro protagonistas del texto no se materializa únicamente a partir de la violenta persecución a la que los hombres someten a las mujeres, sino también mediante las constantes definiciones, con las que los protagonistas se definen a sí mismos y al resto de personajes. Se evidencia así el carácter performativo de los discursos que reproduce el texto, pues cuanto más se repiten las definiciones tradicionales sobre el hombre y la mujer, mayor fuerza ganan éstas. A partir de la teoría de Michel Foucault sobre las relaciones de poder se ha demostrado en el trabajo que las diferencias entre hombres y mujeres en lo que a ejercicio de poder se refiere se presentan en *Krankheit oder Moderne Frauen* como el efecto de los discursos hegemónicos sobre las identidades de género. Esta problemática es también central en *Rosamunde*, la segunda de las obras estudiadas, si bien en este texto sus personajes no repiten las definiciones sobre la masculinidad y la feminidad de forma general, sino que aluden a un texto concreto en el que éstas se ven reflejadas. En el tercero de los *Dramas de princesas* Jelinek cita, pues, la obra romántica *Rosamunde* de Helmina von Chézy de forma casi literal. No obstante, la autora somete las citas a un continuo proceso de distanciamiento, mediante el que descubre el carácter ideológico y discursivo de la imagen estereotipada de la mujer que transmite el texto romántico y que todavía permanece vigente hoy en día. La misma estructura de la pieza teatral hace notar el componente discursivo presente en el proceso de producción de identidad: si bien Rosamunde aparece en el diálogo como una figura con cuerpo y nombre propio, capaz de enfrentarse a su adversario masculino, en el monólogo es presentada, sin embargo, como una voz que construye su identidad de forma paulatina. Para ello, hace referencia a diversas definiciones estereotipadas sobre la mujer, que van cambiando a lo largo del texto. Estas definiciones, que la obra de Jelinek toma prestadas del texto *Rosamunde* de Helmina von Chézy, comparten un rasgo común, pues todas ellas inciden y resaltan la debilidad,

así como la falta de poder de la mujer. Al contrario de lo que ocurre en el resto de los *Dramas de princesas*, en *Rosamunde* Jelinek no sólo adapta motivos, escenas o alguna cita aislada del intertexto, sino que la alusión casi literal a pasajes de la obra romántica es continua y constante.

La representación de la mujer en los medios y en textos literarios es también un aspecto fundamental del que se ocupa Jelinek en *Ulrike Maria Stuart*. Sin embargo, y al contrario de lo que ocurre en obras anteriores, el texto no analiza esta vez la representación de la mujer como víctima del poder patriarcal, sino como mujer poderosa que lucha por mantener el poder. Jelinek recurre nuevamente a diferentes referencias intertextuales con el objetivo de dejar así de manifiesto el proceso discursivo que se repite cuando se trata de describir y representar a mujeres que ostentan poder. El texto hace hincapié en las semejanzas existentes entre la obra *Maria Stuart* de Friedrich Schiller y los escritos periodísticos que se publicaron acerca del grupo terrorista *Rote Armee Fraktion* para descubrir así que todos estos textos comparten un mismo discurso, unas mismas reglas con las que se busca producir una realidad determinada. Intertextos de distintos ámbitos y épocas se relacionan entre sí con el objetivo de señalar los condicionantes ideológicos que se esconden tras los escritos. Cuando se trata de representar a mujeres con poder, es siempre el mismo discurso el que determina el proceso que rige la constitución de este tipo de identidad. La imagen de la mujer con poder resulta ser también, como la imagen de la princesa, una construcción discursiva, que se refuerza gracias a la continua repetición.

La descripción del intento de los personajes femeninos de enfrentarse al sistema que las discrimina es un motivo recurrente en la obra de Elfriede Jelinek, presente tanto en *Krankheit oder Moderne Frauen* como en *Rosamunde*. En este sentido, las protagonistas de *Krankheit oder Moderne Frauen* emprenden una existencia alternativa e independiente como vampiras, con la que desafían la separación de roles convencional. Con su relación como pareja de vampiras lesbianas, los personajes femeninos de la obra logran romper con sus vidas anteriores y desvincularse de sus obligaciones tradicionales como madre y esposa.

La caracterización de Emily no sólo como vampira, sino también como escritora supone un aspecto añadido al acto de resistencia y rebeldía protagonizado por el personaje. En la concepción antipsicológica y despersonalizada propia de la obra de Jelinek, Emily representa a todas las mujeres escritoras que producen su obra en una cultura patriarcal que difícilmente escucha las voces femeninas. De esta forma, Jelinek se hace eco de las dificultades de las mujeres escritoras para ser reconocidas como tales al mismo tiempo que muestra el empeño de Emily en subvertir las reglas hegemónicas. Su trabajo como escritora pasa a ser un acto de resistencia, con el que la mujer se apropia del logos, identificado tradicionalmente como propiedad exclusiva del hombre. Esta actitud desafiante de la mujer escritora es todavía más clara en el texto *Rosamunde*, en el que la protagonista femenina se enfrenta a un personaje masculino para legitimar y defender su actividad como autora. La incapacidad de la protagonista para hacer oír su voz entronca así con la incapacidad general de las mujeres para articular un discurso alternativo que permita construir una realidad diferente. La batalla entre el hombre y la mujer en *Rosamunde* es una lucha por el lenguaje, ya que éste resulta fundamental para desestabilizar las relaciones de poder. Sin embargo, ante este intento de emancipación de la mujer, el hombre incrementa el nivel de violencia y hostigamiento. Como ocurre en *Krankheit oder Moderne Frauen*, la protagonista de *Rosamunde* sufre también la reacción negativa del personaje masculino, que no está dispuesto a permitir una inversión del reparto de poder.

El comportamiento subversivo de los personajes femeninos es, en cualquier caso, un comportamiento ambivalente. Si por un lado las protagonistas de *Krankheit oder Moderne Frauen* denuncian su discriminación social y cultural, por otro lado, reproducen algunas de las imágenes estereotipadas sobre la mujer que constantemente propagan los personajes masculinos. De la misma forma, Rosamunde se apropia de una serie de imágenes tradicionales sobre la feminidad, que cita de la obra romántica de Helmina von Chézy, para configurar su identidad. Este carácter ambivalente que presentan las mujeres en su intento de emancipación muestra, en primer lugar, que los personajes de las obras son constructos lingüísticos. Como tales, los personajes se configuran a partir de citas de diferentes discursos, algunos de los cuales pueden ser contradictorios entre sí. En segundo lugar, el comportamiento

ambivalente de las protagonistas subraya también la gran capacidad performativa que subyace a los discursos hegemónicos sobre la identidad de género. Tras la constante repetición de estas ideas las protagonistas femeninas las han interiorizado hasta tal punto que cabe preguntarse si es posible enunciar discursos alternativos en el seno de las imperantes estructuras de poder.

Tanto las vampiras lesbianas de *Krankheit oder Moderne Frauen* como la escritora de *Rosamunde* fracasan en su intento emancipador. El único efecto de sus actividades subversivas es el incremento de la violencia por parte de los hombres. Al final de la obra, los protagonistas masculinos de *Krankheit oder Moderne Frauen* disparan a las vampiras, que aparecen unidas como una única criatura, y acaban con sus vidas. También al final del texto, Rosamunde descubre que su voz no puede ser escuchada y reconoce así el fracaso de su lucha. El fracaso de las mujeres no implica, sin embargo, la victoria de los hombres. Al final de *Krankheit oder Moderne Frauen* lo único que perdura es el lenguaje depravado y quebrantado de los personajes masculinos. Tras el asesinato de las mujeres, Jelinek no muestra a los hombres como vencedores, sino como los únicos supervivientes en un mundo completamente destruido. También el protagonista masculino Fulvio experimenta al final de *Rosamunde* su particular hundimiento. Ambos personajes sufren, pues, el efecto aniquilador que resulta de la guerra de sexos: de la misma forma que Rosamunde se hunde en el agua, Fulvio experimenta también su descenso a los infiernos.

Ante los finales pesimistas de *Krankheit oder Moderne Frauen* y *Rosamunde*, la mayoría de interpretaciones sobre las obras han destacado el carácter negativo y antiutópico de los textos. Sin embargo, es posible leer las obras de una forma diferente si basamos nuestra interpretación en la teoría feminista de Judith Butler. Aunque los personajes femeninos no alcancen los objetivos de su lucha, en sus conversaciones descubren el carácter performativo de los discursos que citan. El texto presenta así la identidad femenina como el resultado de la repetición constante de las características estereotipadas con las que son definidas las mujeres. Ahora bien, la lectura de género que exponen las obras dramáticas no es sólo constructivista, sino también deconstructiva. Los textos no sólo presentan la identidad de género como un constructo discursivo, sino también como un sistema de referencias ambiguo e

inestable. Jelinek hace visibles estas contradicciones a partir de la exageración paródica y cuestiona así el supuesto carácter natural y estable de los discursos hegemónicos. En este sentido, los personajes masculinos de *Krankheit oder Moderne Frauen* atribuyen a las mujeres una serie de distintas y a veces también contradictorias características, pues, según les convenga, recurren a unos u otros estereotipos. De la misma forma, las metáforas que emplean los personajes de *Rosamunde* para describirse a sí mismos o al personaje antagonista no son categorías estables que transmiten una única connotación positiva o negativa.

En las dos obras analizadas en este trabajo se materializa la posibilidad de emplear la cita paródica con fines subversivos, tal y como apunta la teoría feminista de Judith Butler. Si no leemos los textos atendiendo al final pesimista de los mismos, sino haciendo hincapié en los procedimientos deconstructivos empleados por Jelinek, comprobamos que las obras provocan en los lectores efectos completamente opuestos a aquellos que originalmente buscaban suscitar los textos citados. En la obra de Jelinek la repetición no conlleva la reafirmación y la configuración performativa de lo que se cita, sino subversión y parodia. Los personajes de *Krankheit oder Moderne Frauen*, que repiten constantemente los discursos hegemónicos sobre la identidad de género, no refuerzan con sus palabras las ideas que propagan. Al contrario, la repetición de estos discursos en la obra de Jelinek provoca un efecto completamente distinto, pues al reproducir los discursos tradicionales, los personajes dejan entrever las contradicciones de los mismos. Del mismo modo, las diferentes manifestaciones de *hate speech* enunciadas por los protagonistas de *Rosamunde* adquieren en el texto un carácter crítico y subversivo. A partir de las tesis descritas en el texto de Butler *Excitable Speech: A Politics of the Performative* hemos analizado el uso de las amenazas y los insultos en el tercero de los *Dramas de princesas*. Por un lado, el texto pone de manifiesto el poder performativo del lenguaje. Los personajes no recurren a la violencia física, pues únicamente con sus palabras consiguen herir al adversario. Por otro lado, la repetición del violento lenguaje patriarcal provoca en los lectores justo el efecto contrario a aquel del que en un principio debería suscitar. La obra resignifica así el material citado y consigue contrarrestar el enorme poder performativo de los discursos tradicionales sobre la identidad de género.

La constelación de poder que Jelinek dibuja en *Ulrike Maria Stuart*, la última de las obras analizadas en este estudio, es completamente distinta a la presentada en los textos *Krankheit oder Moderne Frauen* y *Rosamunde*. Los personajes femeninos no luchan por su independencia o su visibilidad, sino que son mujeres que ya han alcanzado una nueva condición social. A partir de la referencia a las dirigentes Elisabeth I. y Maria Stuart, así como a las terroristas Ulrike Meinhof y Gudrun Ensslin, el texto evoca un determinado tipo de mujer con poder y capaz de reescribir la historia. Sin embargo, las protagonistas de *Ulrike Maria Stuart* aparecen en escena una vez que ya han perdido este poder. Aislados en la cárcel, los personajes femeninos han perdido el poder que ostentaron en el pasado. El texto no presenta, pues, el acceso de la mujer al poder como una problemática aislada, sino que la enmarca en una reflexión general sobre el poder, que adquiere tintes nihilistas, ya que el poder se muestra en la obra como una instancia devastadora.

En este contexto, la representación de la mujer como escritora, un motivo que se repite en las tres obras analizadas, también se plantea desde una perspectiva diferente. El personaje de Ulrike no sólo es una mujer escritora, sino una autora políticamente comprometida. La falta de repercusión de sus textos no se debe, pues, a su condición de mujer, sino al contenido de sus escritos. La obra presenta así una reflexión metatextual sobre la literatura políticamente comprometida y señala el carácter limitado de la influencia de estos textos en la sociedad.

La reflexión que plantea la obra de Jelinek acerca de los textos a los que hace referencia no está encaminada únicamente a descubrir los procedimientos por los que los textos citados transmiten y crean una determinada definición de la mujer con poder. El capítulo sobre *Ulrike Maria Stuart* del presente trabajo no sólo aborda el proceder deconstructivo de la obra respecto al concepto de identidad femenina, sino que también estudia cómo otros motivos, presentes tanto en la obra de Schiller como en los escritos sobre la RAF, son asimismo cuestionados en el texto. En concreto, el intento idealista de liberar a la sociedad, analizado en *Ulrike Maria Stuart* desde una perspectiva actual, es parodiado y puesto en entredicho. Si bien la obra hace especial hincapié en descubrir los mecanismos por los que los textos literarios o periodísticos han construido una versión determinada de los personajes que retrata, en algunos

momentos de la obra, Jelinek recupera y cita también documentos que fueron escritos por los miembros de la RAF. De esta forma, Jelinek señala las paradojas del grupo, así como su incapacidad de transformar el discurso hablado en acciones reales. Por otro lado, el texto *Ulrike Maria Stuart* se desmarca también de las teorías de Schiller sobre la libertad y lo sublime. El escenario en el que transcurre la obra retrata una situación presente en la que no hay cabida ya para una concepción idealista de la realidad. Tras la constatación del fracaso de los ideales, se impone el pensamiento nihilista. En este sentido, la obra de Jelinek no deja de ser una obra comprometida. Si bien es cierto que retrata las dificultades que presentan este tipo de textos para incidir en la realidad, las ideas que subyacen a la propia obra son, después de todo, de carácter político. El presente se estudia en su dimensión histórica y se cuestiona la incapacidad de las generaciones actuales para articular discursos alternativos al poder hegemónico.

En el capítulo sobre *Ulrike Maria Stuart* no sólo hemos analizado el texto de Jelinek, sino también la representación teatral dirigida por Nicolas Stemann y estrenada el 28 de octubre de 2006 en el *Thalia Theater Hamburg*. El proceder deconstructor, característico del texto de Jelinek, tiene una continuidad en la puesta en escena de Nicolas Stemann. Si Jelinek muestra en su obra los mecanismos performativos con los que los textos citados en *Ulrike Maria Stuart* elaboran una realidad determinada, Nicolas Stemann se sirve de los medios propios del teatro para profundizar en esta idea e incidir en la concepción de identidad como una instancia discursivamente producida y fragmentada. La performatividad teatral se pone así al servicio de la representación para descubrir la capacidad performativa del lenguaje.

Otro aspecto de la puesta de escena de Stemann que hemos investigado en el trabajo ha sido el papel protagonista que ésta otorga a los personajes de los príncipes ("die Prinzen im Tower"). La falta de perspectiva de los jóvenes adquiere en la representación un tratamiento especial. Stemann pone de manifiesto el deseo de los personajes de articular un discurso alternativo al poder, pero a la vez muestra también cómo han de lidiar con el fracaso de las generaciones anteriores y la consiguiente resignación, que irremediablemente impregna los actos y las palabras de los jóvenes. Su última canción, sin embargo, con la que finaliza la representación, deja una puerta abierta para la esperanza, pues manifiesta de forma definitiva el deseo de un cambio

político. La representación problematiza de la misma forma como lo hace el texto de Jelinek la falta de perspectiva de las generaciones jóvenes, si bien insiste en la necesidad de encontrar nuevas formas de compromiso.

Con el análisis de estas tres obras teatrales, *Krankheit oder Moderne Frauen*, *Rosamunde* y *Ulrike Maria Stuart*, hemos demostrado el carácter crítico y subversivo de las obras de Elfriede Jelinek. La autora se apropia de diferentes referencias e imágenes estereotipadas para mostrar la identidad de género como constructo, como efecto que surge tras la repetición de las definiciones tradicionales de masculinidad y feminidad. Basándonos en la teoría de Judith Butler hemos definido la técnica literaria de Jelinek, esto es, la cita paródica de los discursos hegemónicos, como un acto de resistencia subversivo. Aunque los tres textos presenten un final pesimista o incluso nihilista, como es el caso de la obra *Ulrike Maria Stuart*, éstos llevan asimismo a cabo un proceso de resignificación de los discursos citados, con el que Jelinek consigue descubrir y contrarrestar el carácter performativo de las imágenes estereotipadas. En este sentido reside el carácter político y subversivo de la literatura de Elfriede Jelinek.