

*Stil als Zeichen. Funktionen – Brüche – Inszenierungen.*

*Beiträge des 11. Internationalen Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Semiotik (DGS) vom 24.-26. Juni 2005 an der Europa-Universität Viadrina. Frankfurt (Oder) 2006. (Universitätschriften – Schriftenreihe der Europa-Universität Viadrina, Band 24). CD-ROM (ISSN 0941-7540).*

**Ursula Bock**

# **Metaphern als Stil: Bilder des Weiblichen in Theatertexten von Elfriede Jelinek und Botho Strauß**

## **1. Einleitung**

In der Literaturtheorie geht die Frage nach dem literarischen Stil mit der nach dem Begriff des Literarischen überhaupt einher. So weist Manfred Frank dem literarischen Text die Merkmale: Struktur, Gattung und Stil zu (Bossinade 2000: 155). Der Stil, so Frank, ist individueller Ausdruck, „das unzurückführbare Nicht-Konventionelle des Textes“ (ebd.). Stil weist, um mit Julia Kristeva zu sprechen, auf die durch den Autor geschaffene Ambivalenz bzw. Individualität des Wortes hin (Kristeva 1996: 347). Die Ambivalenz bzw. das „unzurückführbare Nicht-Konventionelle“ umfaßt in Theatertexten neben der Sprache/dem Text auch kinesische Zeichen wie Gestik und Körperhaltung sowie den Raum und die Requisiten eines Stücks (Fischer-Lichte 1988: 119ff.). Diese polyfunktionalen und multimedialen Zeichen drücken den individuellen Stil des Autors nicht nur hinsichtlich eines Textes aus, sondern auch mit Blick auf die theatrale Umsetzung durch Körper und Gegenstände auf der Bühne.

Vor dem Hintergrund dieser Ausführungen versucht der vorliegende Beitrag, die Bilder des Weiblichen, die die Autoren Elfriede Jelinek und Botho Strauß in ihren Theaterstücken entwerfen, als auktoriale Stilelemente zu verstehen, auf ihre Ursprünge zurückzuführen und gegeneinander abzugrenzen.

## **2. Bilder des Weiblichen**

Gottfried Boehm glaubt, daß im Bereich der Sprache „die Metapher [...] ein besonders geeigneter Kandidat [ist], strukturelle Einsichten in die Funktionsweise von ‚Bildern‘ zu eröffnen, ob sie nun gemalt, skulptiert, gebaut, gestellt oder getanzt sind“ (Boehm 1994: 26). Besondere Beachtung verdient nach Boehm die Vieldeutigkeit der Metapher, die eine unmittelbare Nähe der Sprache zum (gemalten) Bild begründet (Boehm 1994: 28). Tatsächlich gehört die Metapher zu den wesentlichen schöpferischen Elementen der Sprache, die nicht nur in der Literatur und Kunst, sondern auch im Alltag Verwendung findet. Die Voraussetzung für die Entstehung von Zeichen und Bildern liegt, wie Elisabeth Bronfen meint, im Verlust der Realität. „Die Realität wird durch die Transformation, welche die Zeichen unternehmen, teilweise völlig getilgt und durch andere Zeichen ersetzt.“ (Bronfen 1990: 323).

Die besondere Beziehung zwischen Metaphorik, Metonymie und Allegorie in bezug auf die Darstellung des Weiblichen hat Sigrid Weigel verschiedentlich untersucht. Sie sieht den Begriff des Weiblichen mit zwiespältigen Folgen in das Geflecht des Metaphorischen verstrickt (Weigel 1986a: 108). Denn einerseits werde der Begriff des Weiblichen um-

schrieben, um der männlich determinierten Begriffsbildung zu entkommen. Gleichzeitig aber laufe dieser Versuch eines Neuansatzes darauf hinaus, dem Weiblichen Begriffe wie A-Logisches, Uneindeutiges, Rätselhaftes zuzuordnen und es damit wiederum einzulegen. Auf diese Weise erfülle das Weibliche erneut „eine universelle Bildfunktion“ (ebd.). Unzweifelhaft bildet der weibliche Körper ein bevorzugtes Darstellungsobjekt der bildenden Kunst bzw. der Bild-Beschreibung in der Literatur. Er „wird als imaginäre phantasmatische Figur in Szene gesetzt“ (Eiblmayr 1993: 10). Er ist Projektionsträger männlicher Begierde und zugleich Objekt als Kunstwerk. Die Frau wird auf diese Weise zur „semiotischen Ware“ (Bronfen 1995: 418). Der weibliche Körper gewinnt allegorische Qualität. Das zeigt Marina Warner unter anderem am Beispiel der amerikanischen Freiheitsstatue, die als mütterliche Repräsentantin der Freiheit gilt (Warner 1989: 33f.). Der weibliche Körper funktioniert hier wie auch in anderen Fällen als synthetisches Kostüm (Assmann 1994: 12) und erfährt seine „Entleibung“ (Weigel 1994: 162) dadurch, daß sein Ursprung, sein Eigentliches verloren gehen und er stattdessen fremden Zuschreibungen unterliegt. Elisabeth Bronfen erkennt in der Darstellung des Weiblichen in der Literatur „das Primat des Allegorischen, der Kopie, dessen Referenz auf andere Zeichen, nicht aber auf eine, außerhalb des Zeichens, liegende Wirklichkeit, zurückzuführen ist.“ (Bronfen: 1990: 323). Daran läßt sich die Beobachtung anschließen, daß bei der Konstruktion des Weiblichen in der bildenden Kunst ebenso wie in der Literatur vielfach ein Rückgriff auf Vorbilder der antiken Mythologie erfolgt. Das legt die Vermutung nahe, daß Stereotypen des Weiblichen als schicksalhafte Erscheinungen begriffen und bewahrt werden sollen (Stephan 1997: 24).

### 3. Bilder des antiken Mythos

Die Frau als Kunstwerk ist bereits ein zentrales Thema des antiken Mythos. Der Künstler Pygmalion erschafft sich eine Kunst-Frau von vollkommener Gestalt. Mit Hilfe der Götter erweckt er sie zum Leben, das heißt der Künstler wird selbst Gebärender. Sein erotisches Begehren wird in Kunst umgeleitet. Entsprechend beschreibt Walter Benjamin in einem seiner „Denkbilder“ die Entstehung großer Kunstwerke als schöpferische Empfängnis des Künstlers und als Geburtsvorgang. Bei diesem Ereignis stirbt das - nunmehr überflüssige - Weibliche und der Schöpfer, d. i. der Künstler, wird neu geboren:

Dieses Weibliche erschöpft sich mit der Vollendung. Es setzt das Werk ins Leben, dann stirbt es ab. Was im Meister mit der vollendeten Schöpfung stirbt, ist dasjenige Teil an ihm, in dem sie empfangen wurde [...]. Die Schöpfung nämlich gebiert in ihrer Vollendung den Schöpfer neu. Nicht seiner Weiblichkeit nach, in der sie empfangen wurde, sondern an seinem männlichen Element. (Benjamin 1994: 138).

In der Kunstproduktion übernimmt also der Künstler die Eigenschaft, die biologisch allein der Frau vorbehalten ist und den Mann ausschließt: die Gebärfähigkeit. Der Künstler macht die Frau überflüssig. Die Produktion der Kunst geht mit dem Tod der weiblichen Inspirationsquelle einher. Auch die tote Eurydike wird durch ihren Tod zur Quelle der Inspiration des Künstlers Orpheus, sie selbst tritt (widerstandslos) den Rückzug in das Totenreich an. Kunst stiftet die Individualität des Künstlers. Das ideale Bild der Frau er-

setzt die unvollkommene Person (Weigel 1986b: 56). Die reale Frau bleibt hinter ihrer Konstruktion verborgen.

Sigmund Freud hat sich in seinen psychoanalytischen Arbeiten (Traumdeutung 1900, Das Medusenhaupt 1922, Über die weibliche Sexualität 1931) ausführlich mythologischer Vorbilder bedient und sie genutzt, um die Geschlechterrollen zu stabilisieren. Nach seiner Auffassung bleiben Mythen lebendig, weil sie grundlegende Konflikte thematisieren (Freud 1999a: 269). Dazu zählt bei Freud die Gleichsetzung des Weiblichen mit dem Rätselhaften, dem er das Bild der Sphinx zuordnet: „Über das Rätsel der Weiblichkeit haben die Menschen zu allen Zeiten gegrübelt [...]. Auch Sie werden sich von diesem Grübeln nicht ausgeschlossen haben, insofern Sie Männer sind; von den Frauen unter Ihnen erwartet man es nicht, sie sind selbst dieses Rätsel.“ (Freud 1999b: 120). Die Sphinx gibt dem Wanderer Ödipus ein Rätsel auf, das er um den Preis seines Lebens und das der Stadt Theben lösen muß. Die weibliche Unterwerfung (der Sphinx) unter die Ordnung des Mannes, die Ödipus verkörpert, ist ebenso dauer- wie schicksalhaft. Auf diese Weise determinieren unveränderliche Konstellationen das Zusammensein von Mann und Frau, das Inge Stephan als männliches Machtbegehren interpretiert: „Frauen werden nach männlichem Muster entworfen und an der männlichen Norm orientiert [...]. Sie bilden eine subtile Rechtfertigung für die Gewaltförmigkeit zwischen den Geschlechtern in Geschichte und Gegenwart.“ (Stephan 1997: 24).

Im Mythos selbst läßt sich bereits die zwiespältige Doppel-Rolle der Frau finden, die in der Neuzeit aus unterschiedlichen Blickwinkeln neu akzentuiert wird. Die Frau kann Muse, Dienerin und Mutter, aber auch Unheilbringerin und Verführerin sein. Diese Rolle erfüllt Medea, die Königstochter aus Kolchis, die sich an ihrem untreuen Mann dadurch rächt, daß sie die gemeinsamen Söhne tötet. Ähnlich schrecklich wirkt Medusa, deren schlangenumwundenes Haupt die Männer erstarren (bei Freud: eregieren) läßt, bis sie schließlich von Perseus geköpft (kastriert) wird (Freud 1999c: 47). An Perseus' Seite steht die Göttin Athene. Die Darstellung des geköpften Medusenhauptes am Harnisch (Aigis) der Athene auf der Akropolis besitzt allegorische Qualität (Warner 1989: 163). Sie bedeutet die Unterordnung des Weiblichen unter die männliche Ordnung und ist ein Reflex auf das athenische Recht, nach dem die Frau dem Mann untergeordnet war. Athene, die aus Zeus geborene, verkörpert die Stabilität der existierenden (d. h. männlichen) Ordnung, die sie gepanzert verteidigt.

Der Rückgriff auf mythische Bilder in der Moderne kann aber nicht nur auf ein Festhalten an stereotypen Bildern hinweisen, sondern auch als Kritik am rationalen Denken verstanden werden und als Skepsis gegenüber historisch-linearen Erkenntnismodellen (Damm 1998: 9). Deshalb sollten mythologische Motive im modernen Drama nicht von vornherein als reaktionär (oder stereotyp) gelesen werden. Vielmehr können sie kritisch die Wirklichkeit deuten (Lehmann 1991: 4). In diesem Sinn erinnert im zeitgenössischen, postmodernen Theater die Verwendung mythologischer Motive an den Verlust von Sinn und Sprache, von kontinuierlicher Raum- und Zeitstruktur und an die Auflösung subjektiver Identität (Lehmann 1999: 164). Dies soll anhand der Textbeispiele überprüft werden.

## 4. Elfriede Jelinek: Frauen – Körper – Maschinen

Elfriede Jelineks Theaterstücke leben von ihrer Sprache, nicht vom Bühnenraum. Die Bühne bezeichnet die Autorin als einen Ort „höchster Wirklichkeit und Künstlichkeit“ (von Becker 1992: 2). Die Angaben zur Inszenierung ihrer Stücke sind vage. „Machen Sie was Sie wollen“, empfiehlt sie den Regisseuren des „Sportstücks“ (S 7). Die Sprache wird damit Trägerin der Aufführung. Das Sprachmaterial ist Montage aus Floskeln, Zitaten, Kalauern, Tönen. Die Schauspieler sind „Sprechmaschinen“ (Poschmann 1997: 194). Jelinek selbst spricht von „geschlossenen Sprachflächen“ (von Becker 1992: 4) und meint: „Die Bühne ist Text.“ (Jelinek 2004).

Die Autorin thematisiert den Opferstatus der Frau, den sie zu einem allgemeineren Status des Fremdseins erweitert (von Becker 1992: 7), denn von der Zurichtung der Menschen sind auch die Männer betroffen. Der Verweis auf den antiken Mythos bestätigt gleichzeitig die Zeitlosigkeit der Phänomene, die ihre Erscheinung verändern, aber nicht ihren Inhalt. Die Frau verkörpert Klischees des Weiblichen: als Projektion und entseeltes Objekt. Gleichzeitig unterläuft Jelinek diese Metonyme, indem sie sie kritisch reflektiert und gegen ihre Figuren kehrt.

### 4.1 Rollenexistenzen

Schon Nora, deren weiteres Leben nach dem Ende des Ibsen-Dramas das Stück „Die Stützen der Gesellschaft“ thematisiert, gibt sich als Bühnenfigur zu erkennen. „Ich bin Nora aus dem gleichnamigen Stück von Ibsen“, führt sie sich ein (WN 9). Nora sucht ihre „ureigenste Begabung und Bestimmung“ (WN 12). Sie beginnt als Arbeiterin in einer Textilfabrik, liiert sich dann mit dem Firmenchef, der sich für ihren Körper interessiert und sie prostituiert. Schließlich landet sie wieder bei ihrem ersten Mann Helmer. Bewußt bedient Jelinek die bekannten Klischees über Frauen, ihr Einverständnis, Sexualobjekt der Männer zu sein, ihre Oberflächlichkeit, ihr unreflektiertes und unsolidarisches Verhalten.

Die Frau wird nur über ihren Körper definiert, der männliches „Eigentum“ (WN 41) und Ware ist, „leicht verderbliche Ware“ (WN 31), wie Noras Liebhaber, der Fabrikbesitzer Weygang feststellt. Weygang wird Noras alsbald überdrüssig und schickt sie weg: „Drück die Haut deiner Oberschenkel doch einmal zusammen und schon offenbart sich das Todesurteil: kleine Dellen.“ (WN 69). Die Frau ist nur Körper, der willkürlich als Arbeits- oder Sexualobjekt mißbraucht werden kann. Der Körper ist Kapital. Nora selbst widersetzt sich dieser Einschätzung nicht. Das belegt ihre floskelhafte Sprache, die die stereotype Einordnung des Weiblichen immer wieder bestätigt. Nora reflektiert ihre Situation nicht selbstkritisch und kann aus ihren Sprachbarrieren nicht ausbrechen: „Ich schlage mit meiner kleinen Faust auf den Tisch, blicke aber zwischen meinen wilden Haarlocken mit einer Mischung aus leichter Ängstlichkeit und banger Frage und süßer Gewißheit, geliebt zu werden, zu dir empor.“ (WN 38). Sie kultiviert die Rolle des dumm und oberflächlich plappernden Mädchens. Auf diese Weise bemüht sie sich, Einfluß auf ihr Geschick zu bewahren, allerdings ohne Erfolg. Denn tatsächlich fehlt ihr ohne materielle Absicherung jede Möglichkeit, ein selbstbestimmtes Leben zu führen. Nora verkörpert paradigmatisch die Figur des Weiblichen, wie Jelinek sie sieht: abhängig vom Geld der Männer, die sich die Frau kaufen können - als Geliebte oder Haushälterin.

## 4.2 Körper und Maschinen

Im „Sportstück“ haben sich die Textcollagen Jelineks deutlich verselbständigt. Sie sind Monologe, die keinem Ansatz dramatischer Handlung mehr folgen. Jetzt fungieren die Schauspieler tatsächlich nur noch als Textproduzenten, nicht mehr als handelnde Figuren. Die Sprecher tragen keine Namen, sondern Funktionen: Opfer, Mann, Frau, Chor, Sportler, aber auch Elektra, Achill und Hektor, die damit auf die Fortschreibung von Rollenexistenzen in der Menschheitsgeschichte verweisen. Die Sprecher sind keine Individuen, sie führen Sprache vor.

Trotz aller Freiheit besteht die Autorin bei der Regieanweisung darauf: „Das einzige, was unbedingt sein muß, ist: griechische Chöre, einzelne, Massen [...]“, und zwar: „bitte einheitlich, alles adidas oder Nike oder wie sie alle heißen [...]“ (S 7). Der Chorführer unterbricht gelegentlich das Spiel, um aktuelle Sportergebnisse, die er mittels Ohrstecker empfängt, an das Publikum zum übermitteln. Hier zeigt sich der Tenor des Stücks: Verflachung und Mediendominanz. Gleichzeitig erinnern Hektor und Achill an den Trojanschen Krieg und daran, daß der (männliche) Kampf auf Leben und Tod eine lange Geschichte hat. Anders aber als bei Botho Strauß beklagt das Stück weniger den Verlust der Kulturtradition als vielmehr die Fortdauer sinnloser und blutiger Gefechte um Macht: „Stalin, Hitler sind weggeräumt, der General Mladic hat einen Hirnschlag erlitten und weiß zur Stunde noch nicht, ob er überhaupt am Leben sein wird, wenn, was hier gesagt wird, unbekannt geblieben sein wird. Er aber wird noch eine Zeit lang zu den Promis gehören.“ (S 11). Zugleich steht der Chor für das Phänomen der Gleichförmigkeit und damit den Verlust der Individualität, der die Figuren insgesamt kennzeichnet. Die Masse des Chores geht ein in die Massen der Zuschauer auf den Sporttribünen und vor dem Fernseher.

Aus der antiken Mythengestalt Elektra - wiederum eine Schreckensfrau - wird im Stück Elfi Elektra, die zu Beginn und am Ende des Stücks ihr Schicksal in Erinnerung ruft. „Die Flüsse, die das Blut von meinem Vater rot gefärbt hat, sind wieder sauber, oder fängt jetzt gleich ein neuer Krieg mit Mama an?“ (S 8). Ihre Schlußfolgerungen aus der Bluttat - Ermordung des Vaters, Ermordung der Mutter - betreffen allerdings nicht die Vergangenheit, sondern die Gegenwart, wie zum Beispiel: die toten Fische, die nun „für den Fremdenverkehr nicht mehr in Betracht kommen“ (S 8). Elfi sinniert über die Attraktivität des Sports: „Wir werden immer weniger, weil die meisten von uns vorm Fernsehen sitzen und Zuspätkommende keinen Einlaß mehr finden.“ (S 13).

Der Sport steht metonymisch für Inszenierung, Kampf und Masse. Er geht einher mit Gewalt, mit uniformem Aussehen und Auftreten. „Sportler sind wie Soldaten, ein jeder legt sein Bestes ins Trikot. Olympia wiederum ist dazu da, sie zu lehren, ein Glied in einer Maschinerie zu sein. [...] Doch Teil eines Krieges ist auch er, unersetzbar und gleichzeitig überall einsetzbar wie die Jugend der Welt“. Der Körper, der Sport ausübt, ist eine Maschine, die keinen eigenen Gedanken fassen und ausdrücken kann, sondern vollständig von außen manipuliert wird. Er besitzt kein Innenleben, er ist zugerichtet zu kämpfen, zu gewinnen. Der Sport wird mit Krieg und Tod korreliert, mit der Vernichtung von Menschenleben. Der Körper hat als Maschine jede Eigenständigkeit eingebüßt. „Weil Ihr Bub für den Sport zu brennen begonnen hat, benötigt er zusätzlich auch noch Ersatzorgane en

masse, die ihm sein Trainer nicht stellen kann.“ (S 30). Die Ware muß funktionieren, der Körper ist Dienstleistungsinstrument wechselnder Gebrauchsziele. „Wie sie hinfallen, aufstehen und dann wieder in eine ganz andere Richtung gehen, müssen sie, sag ich, aus ihren Betten aufstehn, sich anziehen, im Radio sprechen, die Blutpumpe fernzünden, die Rohrbombe anrühren, die Epidemie anheizen!“ (S 58).

Die Sprecher präsentieren ihre Sätze als Aussagen, deren Hintergrund, Autorität und Wahrheit nicht diskutiert wird. Wer als Urheber der Floskeln und Zitate zu gelten hat, wer eigentlich spricht, bleibt ungeklärt. Klar wird aber, daß die Sprecher selbst keine Sprachautorität besitzen, sondern Sprache nur abspulen. Die Zurichtung der Sprache entspricht der Zurichtung des Körpers hin auf ein Bild, dessen Ursprung und Sinn nicht erläutert werden. „Anstelle des Körperbildes steht ein totes, vorgefabriziertes Klischee.“ (Hass 1999: 53).

Jelinek zieht unmißverständlich eine Verbindung zwischen Sport und Tod, Vergänglichkeit und Bildern des Fernsehens bzw. der Massenmedien, die Bilder und Meinungen erzeugen und verändern. „Über mich weiß ich leider noch nichts, muß warten, bis mein Vorbild auf dem Bildschirm auftaucht.“ (S 53), meint die „Frau“ genannte Autorin. Erst das Fernsehen produziert Wirklichkeit und ebenso Bilder einer idealen Schönheit, also Oberfläche. Die Körper werden durch das Fernsehen und die Werbung exakt definiert und auf Äußerlichkeiten ausgerichtet, die sich an Bildern orientieren. Das Bild der Frau wird von Männern entworfen bzw. beurteilt, aber die Frauen nehmen diese Beurteilung hin. „Der alte Männertraum: unsterblich, ewig sein! Als ein Bild kann man das mühelos erreichen.“ (S 121). Von Männern und für Männer inszenierte Werbung beeinflusst das Bild der Frau auch für die Frau und fördert ihre Reduzierung auf ein veränderliches Objekt. Nicht die Wirklichkeit des eigenen Alltags zählt, sondern nur die Realität der Fernsehbilder. Hinter der Fassade des Körpers verbirgt sich kein Innenleben, so daß sich die Frage nach dem Verhältnis von Abbild und Wirklichkeit nicht mehr stellt.

Elfriede Jelinek konzipiert ein deutlich feministisch geprägtes Frauenbild, das sich zugleich kritisch gegen Frauen selbst wendet, insoweit sie sich mit ihrer Rolle nicht auseinandersetzen. Frauenbilder sind durch das Fernsehen und die Werbung konstruiert, werden übernommen. Körper werden vor allem den Bildern des Fernsehens angepaßt, trainiert für den Wettkampf und den Krieg. Diese Metonyme stiften aber keinen Zusammenhang jenseits des Textes, auf den sich alles bezieht. Den Sprechern fehlt, um einen Begriff Elisabeth Bronfens aufzugreifen, die „figurale Repräsentanz“ (Bronfen 1995: 313), also der Bezug zur Realität.

## **5. Botho Strauß: Das Bild der wunderschönen Frau**

Die Erfahrung der Entzweiung kennzeichnet die Figuren in den Stücken von Botho Strauß. Ihre Isolation, die sich in Kommunikations- und Bindungslosigkeit manifestiert, begründet einen umfassenden Verlust, der aus einem umfassenden Vergessen der Kulturtradition resultiert. Der Verlust umgreift auch Geschlechterbilder und -vorstellungen, die Strauß allerdings nicht gesellschaftlich einordnet, sondern mit Blick auf die Kunst und vor allem die Literatur thematisiert.

## 5.1 Der eklige Engel

„Groß und klein“, das dramaturgisch als Stationendrama konzipiert ist<sup>1</sup>, zeichnet in zehn Szenen (so der Untertitel) den Niedergang der Zentralfigur Lotte nach. Sie wird auf dem Weg vom Süden (dem Urlaubsort Agadir/Marokko) nach Norden (Hörnum/Sylt) zur Kristallisationsfigur für die sozialen Deformationen der Gesellschaft.

Bühnenbilder, Requisiten und die Aufmachung der Figuren ergänzen die sprachliche Metaphorik. Lotte tritt stark geschminkt und zurechtgemacht in der ersten Szene auf, sie wirkt kostümiert (Gk 9). Ihre Inszenierung zielt darauf ab, Aufmerksamkeit zu erregen. Doch bleibt sie bis zum Ende der Szene, wenn sie das falsche Haarteil und den Schmuck ablegt, allein (Gk 28). Am Schluß des Stücks ist Lottes aus der Mode gekommenes „zweiteilige Kostüm“ (Gk 26) zerschissen, ihr Aussehen beängstigend blaß (Gk 95, 129), Lotte wird zunehmend unkenntlich, ihr Haar hell (Gk 129). Sie verschwindet in der letzten Szene zwischen den Patienten einer Arztpraxis und wird von dort weggeschickt (Gk 140).

Die schöne Frau (in der zweiten Szene: „Nachtwache“) probiert unter den beifälligen Kommentaren Lottes, die sie durch ein Fenster beobachtet (also von ihr getrennt ist), zahlreiche Designer-Kleider an mit dem Ergebnis, daß ihre morgendliche Depression verfliegt. Sie wird zum „Blickpunkt“ (Gk 28), zu einer „Erscheinung“ (Gk 32). „Sie müssen gesehen werden“ (Gk 30), meint Lotte. Die Inszenierung ebenso wie die Anerkennung der äußeren Aufmachung bewirken ein Wunder. „Ich fühl mich wieder wohl“, sagt die Frau (Gk 31) nach der Anprobe. Die Kleidung stellt hier mehr noch als in der Eingangsszene eine Kostümierung dar, erfüllt darüber hinaus aber auch eine Schutzfunktion gegen die bedrohliche Außenwelt, zu der die Frau auch ihren Mann zählt: „Du schleichst dich nachts in mein Zimmer [...] es ist unheimlich!“ (Gk 24). Die schöne Frau kann nur als Erscheinung überleben, verkleidet und distanziert.

„Im Mittelpunkt des Mittelalters stand felsenfest das Bild der wunderschönen Frau. Denn sie war damals dem Manne der erste Schritt zu Gott.“ (Gk 29), erinnert Lotte im Gespräch mit der Frau am Fenster. Ihre Bemerkung ist als Hinweis auf die Kraft des Bildes zu lesen, zu dem die Frau konstruiert wird. Lotte evoziert an dieser Stelle den Mystiker Meister Eckart, der in seinen Predigten die Nähe des Menschen zu Gott hervorhebt. „Wenn ich dann wieder zu Gott heimkomme, dann mache ich mir kein Bild mehr von Gott, ich bin dann in Gott.“ (Meister Eckhart 2002: 46). Die mittelalterliche Ikone verweist über eine repräsentative Darstellung des Menschen hinaus auf das Göttliche. Der Mensch wird zu Gottes Ebenbild (Bauch 1994: 278). Das heilige Bild ruft das Göttliche unmittelbar hervor, es ist also weniger Abbild als Erscheinung des Göttlichen selbst (Bauch 1994: 285).

Die Frau kann aber in „Groß und klein“ als Vermittlerin zu Gott nicht mehr fungieren, wie der Fortgang des Dialogs am Fenster zeigt. Denn: „Nur: niemand will mehr zu Gott.

---

<sup>1</sup> Die Vorlage bildet August Strindbergs Drama „Nach Damaskus“.

Wer will noch über die schöne Frau hinaus? Sie ist dem Manne zum Selbstzweck geworden.“ (Gk 30). Nicht nur hat die Frau ihre vermittelnde Fähigkeit verloren, sondern auch der Mann sein Streben nach „Höherem“. Der Zeichencharakter der Frau verweist nicht mehr auf das Unendliche, die Nähe zu Gott. Die männliche Zuweisung besteht nunmehr darin, daß die Frau zu seinem „Selbstzweck“ wird. Als männliche Sehnsuchts- und Wunschprojektion besteht ihr Status darin, Bild zu sein. Ihre Anerkennung beruht darauf, gesehen zu werden. Sie ist nun aber reine Immanenz.

Völlig anders liest sich eine spätere Anmerkung des Autors in seinem Essay „Der Aufstand gegen die sekundäre Welt“. Hier geht Strauß der Idee einer „Realpräsenz“ der Kunst nach. In einer „sakralen Poetik“ (AsW 1999: 43), schreibt er, steht das Wort nicht für ein Abwesendes, sondern bringt das Abwesende zur Erscheinung: „Die Kunstlehre von der realen Gegenwart oder: die um die Kunst erweiterte Sakramentenlehre ist davon überzeugt, daß das Bildnis des Mädchens nicht ein Mädchen zeigt, sondern daß es das Mädchen *ist* unter der Gestalt von Farbe und Leinwand.“ (ebd). Der Kunst wächst in dieser Argumentation eine neue Macht zu. Sie transzendiert die äußere Erscheinung hin zu einer sakralen Realität.

Die Diskrepanz zwischen Lotte und ihren Mitmenschen äußert sich vielfach sprachlich. Lotte spricht anders. Ihrem Exmann Paul ist ihr „Deutsch - Gift für meine Ohren“ (Gk 58). Alf, Lottes Freund in der Szene „Diktat“, wird gewalttätig, als sie sein Briefdiktat in einen eigenwilligen Liebesbrief an Paul umkomponiert: „Ich liebe den Bürgermeister. [...] Bin ich schuld am Entleben des Grünzeugs in unserem Wohnzimmer?“ (Gk 122). Alf gerät über ihren besonderen Sprachstil ebenso wie über eine einigermaßen unkonventionelle Aufmachung (Lotte erscheint mit Motorradhelm, Jacke und einem Schlitten im Büro) völlig außer sich (Gk 122). Er schlägt auf sie ein und beschimpft sie, bevor er völlig aufgelöst an sein Diktaphon stürzt, weil er mit Lotte selbst nicht sprechen kann: „Lotte eben geschlagen. Mein Gott. Fürchterlich. Raptus. [...] Bin zu störanfällig.“ (Gk 124).

Die Szenen mit Paul und Alf zeigen Lottes Bemühen, als Individuum wahrgenommen zu werden. Ihre besondere Ausdrucksweise verleiht ihr gegenüber den anderen Figuren im Stück Eigenständigkeit, macht sie aber auch zur Außenseiterin. Lotte und ihre Mitmenschen bleiben sich fremd. Lotte führt „ein Leben in Scheidung“ (Gk 159) nicht nur von ihrem Mann, sondern auch von allen anderen Figuren und von sich selbst. Sie wird „Der eklige Engel“ (Gk 127). Ihr eigener Sprachstil und ihr ausgeprägtes Bedürfnis nach Kontakt begründen aber keinen selbstbewußten reflexiven Standpunkt oder ein konkretes Handeln. Lotte zeichnet Bilder vom Fernsehen ab (Gk 55), und sie schreibt Briefe ab (Gk 119). Sie führt also ebenso wenig wie ihre Mitmenschen ein authentisches Leben, sondern wird wie sie von fremden Bildern beherrscht.

Lottes Verhalten unterscheidet sich insofern von dem der übrigen Figuren, als sie die Defizite der Kommunikationslosigkeit und Bindungsarmut wahrnimmt und an ihnen leidet. Sie ist gleichwohl nicht in der Lage, die Situation zu verändern. Damit öffnet sich das Bild des Weiblichen hin zu einem allgemeinen Bild gesellschaftlicher Verhältnisse in der Gegenwart, zu „Allegorien eines fortbestehenden Mangels“ (Deiters 1999: 265).



## 5.2 Die Schwellenwesen

In „Kaldewey, Farce“ werden die Musiker Lynn und Hans sowie die Freundinnen K(atrin) und M(eret) unbewußt in den Orpheus-Mythos verstrickt. Nur für den Zuschauer offensichtlich, zitiert das Musikerpaar zu Beginn und am Ende des Stücks den Abschied von Orpheus und Eurydike: „Bis bald, ewig bis bald!“ (KF 8), „Ich liebe dich“ (KF 112). Dem korrespondiert am Ende des ersten Aktes die Zerstückelung des Mannes durch die Frauen (KF 38). Die Anhängerinnen des Dionysos, die Mänaden, bedrohen ähnlich wie Medea und Medusa den Mann existentiell. Denn sie entziehen sich der männlichen Verfügungsgewalt und Ordnung (Lindner 1987: 282). Die bachantische Raserei sprengt die Grenzen der Vernunft. Opfer sind im Mythos Pentheus und Orpheus. Die Mänaden verüben an beiden das rituelle Opfer des Spragmos (Zerreißen) und der Omophagie (Vertilgung) und entsetzen damit den Betrachter.

Die mythische Vorlage findet sich in „Kaldewey, Farce“ zweifach entschärft. Zum einen entsorgen die Frauen die zerfetzten Teile des Mannes in der Waschmaschine. Sie nehmen also eine sehr untragische Form der Reinigung vor. Zum anderen steht der Mann bereits im zweiten Akt wieder auf der Bühne und erweist damit seine rituelle Vernichtung als Theaterereignis. Allerdings tragen alle Figuren an der mißglückten Katharsis insofern, als sie aus der damit verbundenen Spielsituation nicht mehr herausfinden. Sie bleiben auf dem „Korridor“ (Titel des III. Aktes) gefangen, der nur noch ein „Niemandland“ (KF 85) ist. Ihre Spiele, die bestimmt sind durch die Sprache und Formate des Fernsehens, drehen sich im Kreis.

Die Geschlechterbeziehungen erfahren eine Veränderung gegenüber traditionellen Mustern insofern, als eines der beiden Paare lesbisch ist. Die Konflikte der beiden Frauen K und M ähneln dennoch stark herkömmlichen Beziehungen, auch wenn sie auf eine eigene Art verbalisiert werden: „K Und ich hab’s dick, wenn wir schon dabei sind, ich hab’s dick, wenn hier die letzte Modetorte vorscheißt und du powerst dich gleich ran“ (KF 13). Vor allem M, die sich ihrer Freundin K gegenüber unterlegen fühlt, prononciert einen Szenejargon, der ihre verletzten Gefühle verdecken soll. Sprachlich unterscheiden sich also nicht die Geschlechter voneinander, sondern die Paare aufgrund unterschiedlicher sozialer Milieus. Allen gemeinsam ist allerdings ein nicht authentisches Sprechen. Während die Frauen K und M, mit denen sich Lynn gegen ihren Mann verbündet, den modischen Soziolekt jüngerer Großstadtbewohner pflegen, sprechen Lynn und Hans opernhaf überhöht, theatralisch, wie Eingangs- und Schlußszene belegen. Insoweit ist die Sprache zitatenhaft zu nennen, ist entlehene Sprache aus jeweils verschiedener kultureller Anbindung.

Das nicht-authentische Sprechen setzt sich auf dem „Korridor“ verstärkt fort, wenn die Figuren in zahllosen Spieleinlagen Therapie betreiben. So treten Lynn und Hans als Mitspieler einer lächerlichen TV-Darbietung auf, die „Der Erzfeind“ (KF 90ff.) heißt: „Also ich glaube, das Hauptproblem in der Beziehung zu meinem Mann ist ein Problem, das viele tausend Frauen kennen. Es ist ein Problem, das immer dann auftaucht, wenn eine Frau sich in einer Position, ich möchte sagen: der geistigen Überlegenheit zu ihrem Mann befindet“ (KF 96). Die überspannte Moderation der K, die Sprachlosigkeit des Mannes (Hans), die gespreizte Artikulation der Frau (Lynn), die als seine Erzfeindin auftritt, ent-

larven krass die Oberflächlichkeit des Mediums Fernsehen und seine Bedeutungsleere. Den nivellierenden Mechanismen der Medienunterhaltung und des Konsums unterliegen alle Figuren in ähnlicher Weise.

Heilsvergessenheit einerseits, Sinnsuche andererseits bestimmen die Aktionen der Figuren, die im Konsumbegehren und Therapieverlangen Ablenkung suchen. Ihre Wünsche materialisieren sich in der Kaldewey-Gestalt, die zu Beginn des 2. Aktes plötzlich auftaucht, Zoten reißt und wieder verschwindet.<sup>2</sup> Der Name, der sich als eine Konnotation des Berliner Warenhauses KaDeWe lesen läßt (Bott 1984: 35), verweist auf seine rein materielle Existenz. Daß die Paare in diesem „Schweinepriester“ (KF 63) plötzlich den „King“, „die große Führernatur“, „übersinnlich manifest, mit höheren Kräften im Verein“ (KF 63) zu sehen vermeinen, bestätigt, daß ihre Wünsche allein an Konsum und materiellen Bedürfnissen ausgerichtet sind, ohne daß sie dadurch ihre Existenzangst überwinden könnten.

Erst am Schluß, unter dem Zauberflöten-Motiv, legen die Paare ihre ebenfalls metaphorisch aufzufassenden Verkleidungen als Pillenpulli, Postpaket und Küchenmonster (KF 108, 111) ab und erklären das Ende des Spiels: „Der Rest ist Theater. Der letzte unserer magischen Versuche, die Angst uns auszutreiben“ (KF 73). Dieses veränderte Shakespeare-Zitat darf zum einen gelesen werden als bewußter Hinweis auf die umfassende Erfahrung von Spiel und Theater, in die die Figuren des Stücks wie auch die Zuschauer einbezogen sind. Zum anderen enthält es eine Reflexion des Autors auf die gesellschaftliche Gegenwart und die Wirkungsmöglichkeiten seiner Arbeit als Künstler. Die geschlechtliche Kontroverse hat dagegen mit dem Ende der kulturgeschichtlichen Erinnerung und Bewußtwerdung ausgedient. Sie wird an das Spiel delegiert, dem der wirkliche Ernst fehlt.

## 6. Fazit

Die Autoren Jelinek und Strauß verwenden herkömmliche Bilder des Weiblichen, wie sie in der bildenden Kunst und der Literatur vorgeprägt sind, allerdings formen sie diese kritisch um. Allenfalls auf Botho Strauß könnte zutreffen, daß seine Frauenbilder einer herkömmlichen Zuschreibung entsprechen, die aber keinesfalls gesellschaftlich, sondern allenfalls literarisch-utopisch zu lesen wäre und auch vielfach ambivalente Züge aufweisen. Männer und Frauen unterliegen denselben gesellschaftlichen Zwängen, die sie weder kritisch wahrnehmen noch ändern können. Jelinek torpediert klischeehafte Bilder des Weiblichen und formt sie um, indem sie das normierte Rollenbild übertreibt und als der männlich-sprachlichen Ordnung entliehen demaskiert.

Der „Stil“ der genannten Autoren drückt sich in zahlreichen sprachlichen und kinesischen Metaphern aus, die allerdings keine affirmative allegorische Zuschreibung des Weiblichen beinhalten. Bei Strauß läuft die Metaphorik auf eine Allegorie gesellschaftlicher Befindlichkeiten hinaus, von denen Männer und Frauen in gleicher Weise betroffen sind. Die Figuren in den Stücken Jelineks verfügen als „Sprechmaschinen“ nicht mehr über eine

---

<sup>2</sup> Kaldewey weist darin eine deutliche Ähnlichkeit zum Therapeuten auf, der ständig erwähnt wird, aber niemals erscheint (KF 82f., 102).

Verweisungsfunktion außerhalb des eigenen (Schauspieler-) Körpers, sie sprechen nicht mehr für ein anderes oder von einem anderen. Die Körper sind reine Oberfläche, die ein Bild zeigt, das einer anonymen Erwartung entspricht. Damit ist die Frau nicht mehr Projektionsfläche individueller männlicher Sehnsucht und männlichen Begehrens, sondern Projektionsfläche von Bildern, die Medien entwerfen und auf Männer und Frauen übertragen, die jeweils diesen Bildern zu entsprechen trachten.

Die vielfältigen mythologischen Verweise entsprechen der auktorialen Wirkungsabsicht: bei Jelinek erinnern sie an fortlaufende Konflikte zwischen den Geschlechtern, die auf den männlichen Machtanspruch und die weibliche Unterordnung hinauslaufen. Strauß wiederum ruft mit den Bildern des Mythos den Verlust der Kulturtradition auf, der sich die Menschen ersatzlos entledigt haben. Sie bezahlen dafür mit Gefühls- und Bindungsarmut, andauernder Medienpräsenz und einem unerfüllten, unglücklichen Leben, das nur noch Gegenwart kennt.

## Literatur:

Assmann, Aleida (1994): Der Wissende und die Weisheit - Gedanken zu einem ungleichen Paar. In: Sigrid Schade/Monika Wagner/Sigrid Weigel (Hrsg.): Allegorien und Geschlechterdifferenz. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 11-25.

Bauch, Kurt (1994): Imago. In: Gottfried Boehm (Hrsg.): Was ist ein Bild? München: Fink, 275-299.

von Becker, Peter (1992): „Wir leben auf einem Berg von Leichen und Schmerz“. Theater heute-Gespräch mit Elfriede Jelinek. In: Theater heute 9, 1-9.

Benjamin, Walter (1994): Kleine Kunst-Stücke. Nach der Vollendung. In: Denkbilder. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 138.

Boehm, Gottfried (1994): Die Wiederkehr der Bilder. In: Was ist ein Bild? München: Fink, 11-38.

Bossinade, Johanna (2000): Poststrukturalistische Literaturtheorie. Stuttgart, Weimar: Metzler.

Bott, Marie-Luise (1984): Spuren dieser Zeit. In: Text und Kritik Band 81, 31-54.

Bronfen, Elisabeth (1990): Leichenhafte Bilder – Bildhafte Leichen. Zu dem Verhältnis von Bild und Referenz in Theodor Storms Novelle „Aquis Submersus“. In: Hans Körner/Constanze Peres/Reinhard Steiner und Ludwig Tavernier (Hrsg.): Die Trauben des Zeuxis. Formen künstlerischer Wirklichkeitsaneignung. Hildesheim, Zürich, New York: Olms, 305-334.

Bronfen, Elisabeth (1995): Weiblichkeit und Repräsentation – aus der Perspektive von Semiotik, Ästhetik und Psychoanalyse. In: Hadumod Bußmann/Elisabeth Bronfen

(Hrsg.): Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften. Stuttgart: Kröner, 408-445.

Damm, Steffen (1998): Die Archäologie der Zeit. Geschichtsbegriff und Mythosrezeption in den jüngeren Texten von Botho Strauß. Opladen, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.

Deiters, Franz-Josef (1999): Drama im Augenblick seines Sturzes. Zur Allegorisierung des Dramas in der Moderne. Versuch zu einer Konstitutionstheorie. Berlin: Erich Schmidt.

Meister Eckhart (2002): Von unsichtbaren Dingen. In: Vom Wunder der Seele. Eine Auswahl aus den Traktaten und Predigten. Stuttgart: Reclam, 44-46.

Eiblmayr, Silvia (1993): Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Berlin: Reimer.

Fischer-Lichte, Erika (2. Aufl. 1988): Semiotik des Theaters. Band 3: Die Aufführung als Text. Tübingen: Narr.

Freud, Sigmund (1999a): Traumdeutung. Gesammelte Werke Band 2 und 3. Frankfurt a. Main: Fischer, V-642.

Freud, Sigmund (1999b): Die Weiblichkeit. In: Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Gesammelte Werke Band 15. Frankfurt a. Main: Fischer, 118-145.

Freud, Sigmund (1999c): Das Medusenhaupt. In: Schriften aus dem Nachlaß. Gesammelte Werke Band 17. Frankfurt a. Main: Fischer, 45-48.

Hass, Ulrike (1999): „Sinn egal. Körper Zwecklos.“ Anmerkungen zur Figur des Chores bei Elfriede Jelinek anläßlich Einar Schleefs Inszenierung von „Ein Sportstück“. In: Text und Kritik Heft 117, 51-62.

Jelinek, Elfriede (1992): Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften. In: Theaterstücke. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 7-78 (Abk.: WN).

Jelinek, Elfriede (1998): Ein Sportstück. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt (Abk.: S).

Kristeva, Julia (1996): Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. In: Dorothee Kimmich/Rolf Günter Renner/Bernd Stiegler (Hrsg.): Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart. Stuttgart: Reclam, 334-348.

Lehmann, Hans-Thies (1991): Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie. Stuttgart: Metzler.

Lehmann, Hans-Thies (1999): Postdramatisches Theater. Frankfurt a. Main: Verlag der Autoren.

Lindner, Ines (1987): Die rasenden Mänaden. Zur Mythologie weiblicher Unterwerfungsmacht. In: Ilsebill Barta u. a. (Hrsg.): Frauen - Bilder - Männer - Mythen. Berlin: Reimer, 282-303.

Poschmann, Gerda (1997): Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse. Tübingen: Niemeyer.

Stephan, Inge (1997): Musen und Medusen. Mythos und Geschlecht in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Köln u. a.: Böhlau.

Strauß, Botho (1978): Groß und klein. Szenen. München, Wien: Hanser (Abk.: Gk).

Strauß, Botho (1981): Kalldewey, Farce. München, Wien: Hanser (Abk.: KF).

Strauß, Botho (1999): Der Aufstand gegen die sekundäre Welt. In: Der Aufstand gegen die sekundäre Welt. München, Wien: Hanser, 37-53 (Abk.: AsW).

Warner, Marina (1989): In weiblicher Gestalt. Die Verkörperung des Wahren, Guten und Schönen. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt.

Weigel, Sigrid (1994): Von der ‚anderen Rede‘ zur Rede des Anderen. Zur Vorgeschichte der Allegorie der Moderne im Barock. In: Sigrid Schade/Monika Wagner/Sigrid Weigel (Hrsg.): Allegorien und Geschlechterdifferenz. Köln, Weimar, Wien: Böhlau.

Weigel, Sigrid (1986a): Das Weibliche als Metapher des Metonymischen. Kritische Überlegungen zur Konstitution des Weiblichen als Verfahren oder Schreibweise. In: Inge Stephan/Carl Pietzcker (Hrsg.): Frauensprache – Frauenliteratur? Für und Wider einer Psychoanalyse literarischer Werke. Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses. Band 6. Göttingen: Kontroversen, alte und neue, hrsg. von Albrecht Schöne. Tübingen: Niemeyer, 108-118.

Weigel, Sigrid (1986b): Die Verdoppelung des männlichen Blicks und der Ausschluß der Frauen aus der Literaturwissenschaft. In: Karin Hausen/Helga Nowotny (Hrsg.): Wie männlich ist die Wissenschaft? Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 43-61.